



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

RENATA VOSS CHAGAS

Imagens moventes: o tempo-movimento e a materialidade da imagem fotográfica na
construção de lugares

Salvador
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

RENATA VOSS CHAGAS

Imagens moventes: o tempo-movimento e a materialidade da imagem fotográfica na
construção de lugares

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos nas Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos

Salvador
2017

Chagas, Renata Voss.

C426 Imagens moventes: o tempo-movimento e a materialidade da imagem
fotográfica na construção de lugares / Renata Voss Chagas. - Salvador,
2017.
257 f.; il.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Eriel de Araújo Santos.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) –
Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador, 2017.

1. Fotografia. 2. Processos criativos. 3. Processos químicos. 4. tempo.
5. Movimento. I. Santos, Eriel de Araújo. II. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 77

RENATA VOSS CHAGAS

IMAGENS MOVENTES: O TEMPO-MOVIMENTO E A MATERIALIDADE DA
IMAGEM FOTOGRÁFICA NA CONSTRUÇÃO DE LUGARES

Aprovada em 04 de setembro de 2017

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos – Orientador – UFBA

Profa. Dra. Karla Schuch Brunet – UFBA

Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner – UFBA

Profa. Dra. Maria Herminia Olivera Hernandez – UFBA

Profa. Dra. Sandra Terezinha Rey – UFRGS

Salvador
2017

Para meus pais, Silvio e Celeste.

Agradecimentos

Agradeço a toda minha família o apoio durante o meu percurso. Aos meus pais o carinho, cuidado, incentivo e o apoio na produção e logística em tantas obras e exposições ao longo do curso. Aos meus irmãos, Andrei e Ericka o companheirismo, carinho, consultorias, traduções e pelos inspiradores sobrinhos: Beatriz, Liz e Rafael. Aos meus tios Domingas e Silvino.

Ao meu orientador, Prof. Eriel Araújo e suas provocações, conversas, sensibilidade e atenção ao longo dos últimos anos que foram essenciais para os caminhos desta pesquisa.

Aos amigos Álvaro Reis, Anna Laura Canuto, Ana Lira, Carol Lima, Carol Moraes, Diogo Velasco, Eddie Aragão, Fábio Magalhães, Flávia Correia, Germana Araújo, Heder Rangel, Ieda Tourinho, Junior Rodriguez, Karla Melanias, Lily Farias, Lucas Valentim, Mana, Márcio Silveira, Michel Rios, Paulo Caldas, Pedro Lucena, Rodrigo Barbosa Lua, Tchelo Prudente, Thiago Lemos, Thiago Sampaio, Vicente Brasileiro, Werden. As Meigas. A Eris Maximiano (*in memoriam*), que viu o início deste projeto. A Giuliano Porto e seu olhar atento. Agradeço em especial a meu amigo e artista confidente Flávio Rabelo: todo o perigo do vir a ser ontem, hoje e sempre.

Às professoras Celeste Almeida, Maria Hermínia Hernández, Sandra Rey e Karla Brunet a atenção e disponibilidade na avaliação deste trabalho.

À Escola de Belas Artes e Universidade Federal da Bahia a concessão do afastamento ao final do período do doutorado que foi fundamental para a finalização deste trabalho. Aos colegas professores e funcionários, o meu agradecimento.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) a concessão de bolsa de pesquisa no início desta investigação.

À Galeria Jenner Augusto da Sociedade Semear, em Aracaju (SE), Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas e Galeria Gamma, em Maceió (AL), Galeria ACBEU e Galeria Cañizares, em Salvador (BA) por ter abrigado meus projetos exibindo as obras resultantes desta pesquisa em seus espaços. Às pesquisadoras Carol Gusmão e Janayna Ávila pelo olhar interessado em meu trabalho. Ao Coletivo Filé de Peixe (RJ) e Anna Bella Geiger, as contribuições durante a residência artística em 2015 que foram fundamentais nos desdobramentos desta investigação. À Residência Artística FAAP e seu coordenador Professor Marcos Moraes que possibilitou no período final do curso esta experiência em São Paulo me permitindo ampliar os conhecimentos na área de fotografia. Aos fotógrafos Beth Lee, Roger Sasaki e Guilherme Maranhão as experiências em seus cursos no período da residência em São Paulo.

A todos que de alguma maneira me ajudaram neste caminho.

E por último e não menos importante, a Vitor Braga e sua companhia, amor, amizade e compreensão ao longo do tempo.

CHAGAS, Renata Voss. Imagens moventes: o tempo-movimento e a materialidade da imagem fotográfica na construção de lugares, 257f. il. 2017. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa, de caráter teórico-prático, tem como fio condutor o movimento da imagem e sua relação com a fotografia, uma reflexão sobre a imagem fotográfica resultante das sobreposições de operações e de suas materialidades. Assim, exploramos a dinâmica da imagem fotográfica e outros entendimentos sobre o lugar, o espaço, a cidade. Partimos da hipótese de que tradicionalmente a fotografia é percebida como representante do “fixo”, sendo possível a ampliação do seu entendimento como imagem em movimento, por meio de um trabalho artístico. As obras produzidas durante esta pesquisa foram agrupadas em dois eixos: tempo-movimento na duração e tempo-movimento da memória, sendo o primeiro o grupo de obras em que o deslocamento físico e as investidas contra o programa do aparelho são o norte; e o segundo grupo de obras em que o fio condutor dos trabalhos é a passagem do tempo, os lugares e suas memórias – tanto pensada a partir do passado como sugerindo as ruínas do futuro. A percepção do movimento que compreende o assunto fotografado em desaparecimento, o movimento em relação ao assunto fotografado, a fotografia enquanto objeto que se desloca, os processos químicos de revelação, a relação com a memória, o esquecimento e a fixação de uma imagem conduziram as atividades desenvolvidas nesta pesquisa. A prática em ateliê para realização dos trabalhos foi essencial para os novos caminhos do entendimento de movimento que trazemos aqui configurando-se como uma prática experimental. Buscamos trazer conceitos sobre o movimento através do pensamento de Henri Bergson e Isaac Newton; e a compreensão de espaço, lugar e cidade por meio de autores como Yi Fu Tuan, Anne Cauquelin e Nelson Brissac Peixoto; para tratar de imagem numérica e fotografia química, nos baseamos em autores como Jonathan Crary, Edmond Couchot, Annateresa Fabris, Christopher James, Luiz Guimarães Monforte, Juan Fontcuberta; no que diz respeito aos referenciais artísticos que se pautam pelo movimento e o lugar ou que trabalham com processos químicos, utilizamos as obras de Lucas Simões, Feco Hamburger, Daniel Escobar, Cris Bierrenbah, Dan Estabook, Christine Elfman, Bihn Dahn, Tasha Lewis, Rodrigo Uriartt, Guilherme Maranhão, Michael Wesely, Jan Dibbets, David Hockney e Eriel Araújo. Assim, este texto apresenta discussões a partir dos resultados artísticos obtidos e uma reflexão acerca da produção artística e sua relação com o movimento da imagem, apresentando possibilidades de ampliação e atuação do campo da fotografia.

Palavras-chave: processos criativos, fotografia, processos químicos, movimento, tempo.

CHAGAS, Renata Voss. *Imagens moventes: o tempo-movimento e a materialidade da imagem fotográfica na construção de lugares*, 257f. il. 2017. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

ABSTRACT

This theoretical and practical research has as its guidelines the image movement and its relation to photography, a reflection on the photographic image resulting from the superpositions of operations and their materialities. Thus, we explore the dynamics of the photographic image and other understandings about the place, the space, the city. We start from the hypothesis that traditionally a photograph is perceived as representative of the "fixed", being possible an amplification of its understanding like image in movement, by means of an artistic work. The works produced during this research were grouped into two axes: time-movement in duration and time-movement of memory, the first being the group of works in which the physical displacement and the attacks against the program of the apparatus are north; and the second group of works in which the guidelines is the passage of time, the places and their memories - both thought from the past as suggesting the ruins of the future. The perception of the movement that includes the photographed subject in disappearance, the movement in relation to the subject photographed, photography as an object that moves, the development chemical processes, the relationship with memory, forgetting and fixing an image have led to the activities developed in this research. The studio practice for the accomplishment of the works was essential for the new ways of the movement understanding that we bring here being configured as an experimental practice. We seek to bring concepts about movement through the thinking of Henri Bergson and Isaac Newton; and the understanding of space, place and city through authors like Yi Fu Tuan, Anne Cauquelin and Nelson Brissac Peixoto; To deal with numerical image and chemical photography, we rely on authors such as Jonathan Crary, Edmond Couchot, Annateresa Fabris, Christopher James, Luiz Guimarães Monforte, Juan Fontcuberta; as for the artistic references that are based on movement and place or that work with chemical processes, we use the works of Lucas Simões, Feco Hamburger, Daniel Escobar, Cris Bierrenbah, Dan Estabook, Christine Elfman, Bihn Dahn, Tasha Lewis, Rodrigo Uriarttt, Guilherme Maranhão, Michael Wesely, Jan Dibbets, David Hockney and Eriel Araújo. Thus, this text presents discussions based on the artistic results obtained and a reflection on the artistic production and its relation with the movement of the image, presenting possibilities of expansion and performance of the field of photography.

Keywords: creative processes, photography, chemical processes, movement, time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia em abundância, Erik Kessels, instalação, 2011.....	28
Figura 2 - Imagens do livro The Pencil of Nature, de Fox Talbot, 1844.	34
Figura 3 - Photogenic Drawing of a Leaf, William Henry Fox Talbot, 1839 (Royal Society/ Science & Society Picture Library).	35
Figura 4 - Experimentação em atelier com papel salgado, 24x32cm, 2015.	36
Figura 5 - Anthotype de Herschel, Anthotype Portrait #10, 1840 (Photography Collection/Harry Ransom Center/ The University of Texas at Austin).	37
Figura 6 - Exemplificação das etapas da antotipia por Michael Zang.	38
Figura 7 - Anthotype #4, por Sir John Herschel. Fotografia de 1839 intitulada The Royal Prisoner. Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas, Austin.....	39
Figura 8 - Relógio, revelação direta na folha, Beth Lee, 2008.....	40
Figura 9 - Experimentação em atelier: antotipia com sumo do jamelão, 32x24cm, 2016.	40
Figura 10 - Exemplo de uso do cianótipo como método de reprodução de plantas.....	42
Figura 11 - Capa do livro British Algae: Cyanotype Impressions, Anna Atkins, 1843.	43
Figura 12 - Sargassum bacciferum, no livro British Algae: Cyanotype Impressions, Anna Atkins, 1843.	43
Figura 13 - Goma bicromatada de Tony Gonzalez, Melina/diving board, 2009.	46
Figura 14 - Alagoas late Clube, Renata Voss, goma bicromatada (tricromia CMY), 24x32cm, 2015..	47
Figura 15 - Alagoas late Clube, Renata Voss, goma bicromatada (tricromia CMY), 24x32cm, 2015..	47
Figura 16 - Marrom van dyke de Elizabeth Turk, década de 2000.	48
Figura 17 - Sasson digital camera, 1975.	51
Figura 18 - Imagem gerada pela Sasson digital camera, em 1977.	51
Figura 19 - Interface gráfica do Adobe Lightroom, aba "revelação".	52
Figura 20 - Voo do pelicano, Étienne-Jules Marey, cronofotografia, 1882.....	56
Figura 21 - Fotografia da série Mental Images, de Alison Jackson.	73
Figura 22 - Lucas Simões, Zoologischer Garten [quase-cinema], fotografias costuradas em madeira e tecido, 20x308 cm, 2010.	78
Figura 23 - Lucas Simões, detalhe de Zoologischer Garten [quase-cinema], fotografias costuradas em madeira e tecido, 20x308 cm, 2010.	78
Figura 24 - Feco Hamburger, Neutrino, videoinstalação, 10 minutos modo loop, 2010.....	79
Figura 25 - David Hockney, Don & Christopher, composite Polaroid, 31 1/2 x 23 1/4 in, 1982.	80
Figura 26 - David Hockney, Robert Littman Floating in My Pool, colagem fotográfica, outubro de 1982.	81
Figura 27 - Jan Dibbets, Land-Sea, fotocolagem, 41,6x104cm, 2011.....	82
Figura 28 - Michael Wasely, Still Life, fotografia, 2007.....	83
Figura 29 - Michael Wesely, Potsdamer Platz, Berlin, 1997-1999.....	84
Figura 30 - Série Pluracidades, Guilherme Maranhão, impressão fotográfica, 57x98cm, 2008.	85
Figura 31 - Série Pluracidades, Guilherme Maranhão, impressão fotográfica, 57x98cm, 2008.	85
Figura 32 - Daniel Escobar, Changing Landscapes (com Andrei Thomaz), software art, 2010.....	86
Figura 33 - Eriel Araújo, Baía, Bahia dia a dia de todos os santos, instalação, 2003.	87
Figura 34 - Eriel Araújo, Baía, Bahia dia a dia de todos os santos, instalação (detalhe), 2003. Fonte: SANTOS, 2009, p. 117.....	88
Figura 35 - Cronologia da utilização dos processos fotográficos. Fonte: Kennedy & Mustardo. Fonte: Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica 2, 2004.....	90
Figura 36 - Daguerreótipo que compôs a exposição Tempo Improvável, de Francisco Moreira da Costa, 2016.	94
Figura 37 - Cris Bierrenbach, Esquecidos (Haiti), daguerreótipo, 4x5 polegadas, 2010.	95
Figura 38 - Cris Bierrenbach, Esquecidos (Haiti), daguerreótipo, 4x5 polegadas, 2010.	96
Figura 39 - Dan Estabook, Fever (Nine Symptoms series), 35,5x27,9cm, papel salgado, aquarela e nanquim, 2004.....	97
Figura 40 - Christine Elfman, Anthotype Dress, September 2009 - January 2011.....	98

Figura 41 - Christine Elfman, Anthotype Dress, September 2009 - January 2011.....	98
Figura 42 - Christine Elfman, Anthotype Dress, September 2009 - January 2011. Fonte: http://christineelfman.com/pokeweed.html. Acesso em fevereiro de 2016.	99
Figura 43 - Jane Alden Stevens, Photograph beneath the Stencil on na Apple, S/D.....	100
Figura 44 - Bihn Danh, One Week's Dead - Gary McColloug 20, 17x14 polegadas, impressão em clorofila em grama e resina, 2008.	100
Figura 45 - Bihn Danh, One Week's Dead - Edison R. Phillips 19, 17x14 polegadas, impressão em clorofila em grama e resina, 2008.	101
Figura 46 - Tasha Lewis, Naturae Curiosa, Octopus, setembro 2011 a abril de 2012.....	102
Figura 47 - Tasha Lewis, Naturae Curiosa, Fish, setembro 2011 a abril de 2012.	102
Figura 48 - Meghann Junell Riepenhoff, Littoral Drift, 2015.	103
Figura 49 - Monitor utilizado no processo de pixigrafia de Rodrigo Uriartt.	104
Figura 50 - Rodrigo Uriartt, pixelgrafia.	104
Figura 51 - Guilherme Maranhão, Travessia, 2015.	105
Figura 52 - Guilherme Maranhão, Travessia, 2015.	105
Figura 53 - Kazuma Obara, 2015, imagem do trabalho premiado no World Press Photo 2016.	107
Figura 54 - Kazuma Obara, 2015, imagem do trabalho premiado no World Press Photo 2016.	107
Figura 55 - Livro Memória de Você, de Lucia Mindlin Loeb, 2011.....	108
Figura 56 - Fragmento de Avenida Celso Garcia – lado ímpar, Lucia Mindlin Loeb, 2004 acima e 2014 abaixo.	109
Figura 57 - Experimentação em cianotipia em tecido resultante de aula livre no Sesc Pompeia, Renata Voss, 2005.....	112
Figura 58 - Experimentação em cianotipia em madeira resultante de aula livre no Sesc Pompeia, Renata Voss, 2005.....	112
Figura 59 - Cine Plaza, Renata Voss, cianótipo sobre papel, 24x32cm, 2007.....	114
Figura 60 - Cine Plaza, Renata Voss, cianótipo sobre papel, 24x32cm, 2007.....	115
Figura 61 - Experimento em antotipia em folha de couve, Renata Voss, 2007.....	116
Figura 62 - Experimentação com colorização de fotografias preto e branco, 10x15cm, 2007.....	117
Figura 63 - Experimento em antotipia com sumo de beterraba, Renata Voss, 15x21cm, 2012.	118
Figura 64 - Experimentação com pinhole, Renata Voss, 2007.....	119
Figura 65 - Experimentação com pinhole, Renata Voss, 2006.....	119
Figura 66 - Da série Ruínas, Renata Voss, marrom van dyke sobre papel, 132x120cm, 2008.....	121
Figura 67 - Retroativo, Renata Voss, instalação: marrom van dyke e cianotipia em tecido e papel, 2008.....	123
Figura 68 - Retroativo (detalhe), Renata Voss, instalação: marrom van dyke e cianotipia em tecido e papel, 15x21cm, 2008.	123
Figura 69 - Sem título, Renata Voss, marrom van dyke e cianótipo sobre papel, 66x60cm, 2008.	125
Figura 70 - Dissolução, Renata Voss, fotografia, 25x40cm, 2012.	127
Figura 71 - Dissolução, Renata Voss, fotografia, 25x40cm, 2012.	127
Figura 72 - Película digitalizada com mais de um fotograma, Renata Voss, 2012.	128
Figura 73 - Película digitalizada com mais de um fotograma, Renata Voss, 2012.	129
Figura 74 - Rua da Frente, Renata Voss, cromo revelado pelo processo C-41, 60x40cm, 2012.	129
Figura 75 - Cartaz de divulgação do evento Instante Impreciso, Renata Voss, 2011.....	131
Figura 76 - Instante Impreciso, fotografia, 150x100cm, 2011.....	132
Figura 77 - Instante Impreciso nº 02, instalação, Galeria do Conselho, 2011.....	133
Figura 78 - Instante Impreciso nº 02, instalação, Galeria do Conselho, 2011.....	133
Figura 79 - Estudos iniciais das fotografias impressas nos barcos de papel, 2012.	135
Figura 80 - Primeiras experiências com o barco de papel, 2013.....	136
Figura 81 - Primeiras experiências com o barco de papel, 2013.....	136
Figura 82 - Piscina Natural, fotografia digital, 2013.	138
Figura 83 - Piscina Natural, fotografia digital, 2013.	138
Figura 84 - Piscina Natural, fotografia digital, 2013.	139

Figura 85 - Piscina Natural, Renata Voss, fotografias impressas em transparência, 21x30cm, 2013.	140
Figura 86 - Piscina Natural, Renata Voss, fotografias impressas em transparência, 21x30cm, 2013.	141
Figura 87 - Registro do processo: quadros de filme 35mm (diapositivo), 2014.	144
Figura 88 - Caderno de registro do processo criativo, 2014-2015.....	144
Figura 89 - Registro do processo: estudo com filme diapositivo de médio formato (120).....	145
Figura 90 - Registro do processo: estudo com filme diapositivo de médio formato (120).....	146
Figura 91 - Infinito, diapositivo, 10x80cm, 2015.....	147
Figura 92 - Infinito (detalhe), diapositivo, 10x80cm, 2015.	147
Figura 93 - Caderno de registro do processo criativo, 2014-2015.....	149
Figura 94 - Sem título, exposição Docentes em pauta, Galeria Canizares, Escola de Belas Artes UFBA, 2016.	150
Figura 95 - Sem título, rolo de diapositivo médio formato, 2015.	151
Figura 96 - Sem título, rolo de diapositivo médio formato, 2015.	152
Figura 97 - Exposição Docentes em pauta, Galeria Canizares, Escola de Belas Artes UFBA, 2016.	153
Figura 98 - Sem título, transferência de imagem Polaroid, 16x46cm, 2016.	154
Figura 99 - Frame de vídeo realizado no trecho interditado. Renata Voss, 2013. Disponível em: https://vimeo.com/73101650	156
Figura 100 - Imagens do processo: ideia do barco-cidade para a instalação.	157
Figura 101 - Registro do processo do trabalho Contenção, Aracaju, 2013. Foto: Renata Voss	157
Figura 102 - Registro do processo do trabalho Contenção, Aracaju, 2013. Foto: Renata Voss	158
Figura 103 - Registro do processo: exposição ao sol das cópias em cianótipo. Aracaju, 2014.	158
Figura 104 - Registro do processo: teste da ação da água na imagem, 2014. Foto: Renata Voss. ..	159
Figura 105 - Contenção, instalação (água, limites e fotografias em barcos de papel), dimensão variável, 2014. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.	160
Figura 106 – Contenção, instalação (água, limites e fotografias em barcos de papel), dimensão variável, 2014. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.	161
Figura 107 - Contenção, registro da ação da água na imagem. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.	162
Figura 108 - Contenção, registro da ação da água nos barcos ao final da exposição. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.	163
Figura 109 - Contenção, registro da ação da água na imagem ao final da exposição. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.	164
Figura 110 - Contenção nº 02, 15x30cm (cada), exposição Passagem, Pinacoteca Universitária - Ufal, setembro de 2015.....	165
Figura 111 - Contenção nº 02, exposição Perder de Vista, Galeria ACBEU, Salvador, março de 2016.	165
Figura 112 - Detalhe de Contenção nº 02, exposição Perder de Vista, Galeria ACBEU, Salvador, março de 2016.....	166
Figura 113 - Panorama em movimento: chegada a Maceió. Renata Voss, 2014.	168
Figura 114 - Experimentação com a captura durante caminhada. Praia da Sereia, 2015.	169
Figura 115 - Experimentação com captura a partir do interior de um ônibus utilizando a janela como moldura. Aracaju, 2014.	169
Figura 116 - Experimentação com captura a partir do interior de um carro, fragmentos da paisagem. Alagoas, 2014.....	170
Figura 117 - Experimentação com captura a partir do interior de um carro. Salvador, 2014.	170
Figura 118 - Da série Trajetos – Canavial, panorama em movimento, 200x900cm, 2014.....	171
Figura 119 - Registro de processo: montagem da obra na Pinacoteca da Ufal, Maceió, AL, setembro de 2015.....	171
Figura 120 - Da série Trajetos – Canavial, panorama em movimento, 200x900cm, Pinacoteca Universitária - Ufal, setembro de 2015.....	172
Figura 121 - Mapa da área ocupada por cana-de-açúcar em 2013.	173

Figura 122 - Mapa do IDH-M Educação 2010.	174
Figura 123 - Registro de processo: esboço da montagem das imagens no espaço expositivo, 2015.	175
Figura 124 - Da série Trajetos – Coqueiros, panorama em movimento, dimensão variável, 2015....	175
Figura 125 - Da série Trajetos – Coqueiros (detalhe), panorama em movimento, dimensão variável, 2015.....	176
Figura 126 - Da série Trajetos – Coqueiros, panorama em movimento, dimensão variável, Pinacoteca Universitária – Ufal, setembro de 2015.	176
Figura 127 - Artífcio, panorama em movimento, dimensão variável, Pinacoteca Universitária – Ufal, 2015.....	178
Figura 128 - Artífcio, panorama em movimento, dimensão variável, 2015.....	178
Figura 129 - Artífcio, panorama em movimento, dimensão variável, Pinacoteca Universitária – Ufal, 2015.....	179
Figura 130 - Da série Trajetos – Vegetação, panorama em movimento, 41x104cm, 2015.	181
Figura 131 - Registro de processo: consulta e utilização de imagens de arquivo.....	183
Figura 132 - Registro do processo de Horizontes, 2014.	186
Figura 133 - Fotografia do bairro Luzia, Renata Voss, 2014.	187
Figura 134 - Fotografia do bairro Grageru, Renata Voss, 2014.	187
Figura 135 - Fotomontagem para a obra Horizontes, bairro Jardins, 2014.	189
Figura 136 - Fotomontagem para a obra Horizontes, bairro São José, 2014.	189
Figura 137 - Registro do processo de Horizontes: exposição do cianótipo em contato com o negativo em fofolito ao sol, 21 de fevereiro de 2014.	189
Figura 138 - Registro do processo de Horizontes: avaliação das cópias obtidas, 12x32cm (cada), 21 de fevereiro de 2014.	190
Figura 139 - Croqui da instalação Horizontes, 2014.....	191
Figura 140 - Instalação Horizontes, instalação (cianótipos digitalizados impressos em adesivo transparente), dimensão variável, Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE, julho de 2014.	191
Figura 141 - Instalação Horizontes (detalhe da sobreposição das imagens), instalação (cianótipos digitalizados impressos em adesivo transparente), dimensão variável, Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE, julho de 2014.	192
Figura 142 - Experimento com goma bicromatada, 2014.....	195
Figura 143 - Imagem do Alagoas late Clube em funcionamento. Foto: Moacir F. Mendonça.	196
Figura 144 - Da série Alagoas late Clube, goma bicromatada - tricromia, 42x51cm, 2015.....	197
Figura 145 - Alagoas late Clube, Renata Voss, goma bicromatada (tricromia CMY), 42x51cm, 2015.	197
Figura 146 - Registro do processo de exposição ao sol da cópia em papel salgado, 2015.....	199
Figura 147 - Da série Alagoas late Clube, papel salgado, 42x51cm, 2015.....	199
Figura 148 - Da série Alagoas late Clube, papel salgado não fixado, 42x51cm, registro de junho de 2016.....	200
Figura 149 - Da série Alagoas late Clube, papel salgado não fixado, 42x51cm, registro de fevereiro de 2017.....	201
Figura 150 - Da série Alagoas late Clube, papel salgado, 42x51cm, 2015.....	202
Figura 151 - Registro de detalhe do apagamento da imagem, Renata Voss, fevereiro de 2017.....	203
Figura 152 - Fotografia do papódromo, Renata Voss, 2013.....	204
Figura 153 - Impressora térmica da Polaroid, que utiliza a tecnologia Zink (sem tinta), 2009.	205
Figura 154 - Registro do processo de Papódromo: secagem da imagem depois do tempo em água, 2015.....	205
Figura 155 - Papódromo (detalhe), transferência de imagem, 2015.	206
Figura 156 - Imagem de Papódromo no espaço expositivo, 45x63cm, Pinacoteca da Ufal, Maceió, AL, setembro de 2015.....	206
Figura 157 - Alguns dos retratos realizados em estúdio entre 2004 e 2006: Flávio Rabelo, Isaac Vale, Eris Maximiano, Gustavo Roque.....	209

Figura 158 - Márcia, fitotipo em folha de girassol, 2012. Registro da época em que foi revelada.	211
Figura 159 - Registro do processo: positivo em contato com a folha, 2015.	213
Figura 160 - Registro do processo: positivo em contato com as pétalas, 2015.	213
Figura 161 - Eris (detalhe), fitotipo em folha de girassol, 32x24cm, 2015.	214
Figura 162 - Exposição Passagem, Pinacoteca da Ufal, Maceió, AL, 2015.	215
Figura 163 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.	217
Figura 164 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.	218
Figura 165 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.	218
Figura 166 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.	219
Figura 167 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.	219
Figura 168 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.	220
Figura 169 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.	220
Figura 170 - Estudo para perder de vista, 21x29,7cm, cianótipo, 2015.	221
Figura 171 - Estudo para perder de vista, 29,7x42cm, papel salgado, 2015.	222
Figura 172 - Estudo para perder de vista, Renata Voss, goma bicromatada com pigmentação em aquarela vermelha, 15x21cm, 2015.	222
Figura 173 - Registro do processo: revelação em cianotipia, Renata Voss, 2015.	223
Figura 174 - Registro do processo: montagem da obra na exposição Passagem, Maceió, AL, 2015.	224
Figura 175 - Registro de processo: escolha da composição na montagem da obra, 2015.	225
Figura 176 - Estudo para perder de vista, exposição Passagem, Pinacoteca Universitária, Maceió, AL, 2015.	225
Figura 177 - Registro do processo: diluição dos reagentes químicos, 2016.	226
Figura 178 - Registro de processo: avaliação do limite de área a ser emulsionada, 2016.	227
Figura 179 - Registro de processo: aplicação da emulsão no papel, 2016.	227
Figura 180 - Registro de processo: cópia na mesa de luz, 2016.	228
Figura 181 - Registro de processo: cópia sendo lavada, 2016.	228
Figura 182 - Registro de processo: cópia sendo retirada da lavagem final, 2016.	229
Figura 183 - Cavalo-marinho, 72x151cm, Exposição Perder de Vista, Galeria do ACBEU, Salvador, BA, 2016.	229
Figura 184 - Coleção, fotografia, 20x30cm, Renata Voss, 2013.	230
Figura 185 - Registro do álbum de José Maria Carnaúba (Zequinha).	231
Figura 186 - Resultado da pesquisa na Residência Artística Faap, 21x21cm 2017.	232
Figura 187 - Resultado da pesquisa na Residência Artística Faap, 21x21cm, 2017.	233
Figura 188 - Igreja do município de Barra de Santo Antonio, AL. Experimentação com fotogravura método xerox, 2017.	234
Figura 189 - Igreja do município de São Luís do Quitunde, AL. Experimentação com gravura gum print, 21x21cm, 2017.	234
Figura 190 - Igreja do município de Porto de Pedras, AL. Experimentação com gravura gum print - tricromia, 13x19cm, 2017.	235
Figura 191 - Experimentação em cianotipia sobre papel de curauá, 2017.	236
Figura 192 - Experimentação em dusting on, 2017.	237
Figura 193 - Experimentação em dusting on, Renata Voss, 2017.	238
Figura 194 - Experimentação com ambrótipo, 2017.	239

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	24
TEMPO-MOVIMENTO E A IMAGEM FOTOGRÁFICA: UM OLHAR PARA A HISTÓRIA, O LUGAR E A CIDADE	24
1.1 Da química ao numérico: algumas possibilidades para a imagem fotográfica	31
1.2 Tempo-movimento e a fotografia	55
1.3 O lugar, o espaço e a cidade.....	63
CAPITULO 2	67
TEMPO-MOVIMENTO NA DURAÇÃO E TEMPO-MOVIMENTO DA MEMÓRIA E A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	67
2.1 Tempo-movimento duração e a produção artística contemporânea.....	77
2.2 Tempo-movimento da memória e a produção contemporânea	88
CAPÍTULO 3	110
TEMPO, MEMÓRIA E A MATERIALIDADE DA FOTOGRAFIA NUM PERCURSO PESSOAL	110
CAPITULO 4.....	142
TEMPO-MOVIMENTO NA DURAÇÃO: DESLOCAMENTOS PARA UMA FOTOGRAFIA.....	142
4.1 O quadro como sequência	143
4.2 Contenção: a imagem naufragada	155
4.3 Panoramas em movimento	166
CAPÍTULO 5	182
MODOS DE DESAPARECER: TEMPO-MOVIMENTO DA MEMÓRIA E AS DINÂMICAS DE APAGAMENTO ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA	182
5.1 A cidade oculta	185
5.2. Arruinar: o lugar em desaparecimento.....	193
5.3 Morte e vida através do retrato	207
5.4 Tornar próximo o que está longe: dinâmicas de uma memória coletiva	216
CONSIDERAÇÕES FINAIS	241
REFERÊNCIAS.....	247
ANEXOS	256

INTRODUÇÃO

A fotografia e as suas variadas materialidades e intersecções com outras linguagens artísticas formam um vasto campo de pesquisa que vem sendo explorado por artistas e pesquisadores. Entender a fotografia como meio principal da criação artística e de que forma através dela pode-se tratar de diversos temas explorando características próprias da linguagem é o que norteia esta pesquisa. Algo que me motiva a conhecer, produzir e refletir como artista e pesquisadora.

A presente investigação trata de um processo de criação que utiliza a fotografia e o tempo-movimento como elemento central, desdobrando-se em trabalhos no eixo da duração e no eixo da memória. Durante a pesquisa, foram investidas experimentações que conduziram a um pensamento acerca da materialidade da fotografia e sua dimensão de presença na contemporaneidade, especialmente na pesquisa e no entendimento da utilização de processos químicos do século XIX na produção artística atual.

Embora compreendida tradicionalmente pela sua gênese e conexão com as coisas do mundo, os estudos sobre fotografia ao longo do tempo vêm demonstrando a sua capacidade também de criar mundos. Neste sentido, o conhecimento – em 2010 – da exposição “A invenção de um mundo - Coleção da *Maison Européenne de la photographie*, Paris” (2009), que reuniu trabalhos com um viés de criação de realidades e que investem na subjetividade implicada em um trabalho fotográfico, fez ampliar a minha percepção da diversidade de abordagens e procedimentos na criação de trabalhos em fotografia. Em 2010, durante o 2º Fórum Latino-Americano de Fotografia, ocorrido em São Paulo, pude participar de um workshop com Joan Fontcuberta, no qual ele abordava o excesso de imagens na contemporaneidade e considerando a boa fotografia como aquela que nos faz pensar, aquela imagem que nos intriga e nos leva à reflexão sobre o que elas nos provocam.

Estas experiências e conhecimentos desta vertente da fotografia me conduziram ao projeto que realizei no mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal da Bahia, entre 2011 e 2012, intitulado “Memórias (re)veladas: O Lugar Imaginado a partir de Ações Fotográficas e do Movimento da Imagem”. Nesta pesquisa, realizei um trabalho tendo o Cine Plaza – cinema de bairro da cidade de

Maceió que pertencia a meu avô – como local de desenvolvimento das estratégias artísticas. O cinema funcionou entre 1950 e 1996 e se encontra desativado. Nos trabalhos que realizei, havia o interesse de operar neste sentido da criação de mundos e da fotografia como algo múltiplo que pode se associar a diversos procedimentos. Compreendi que aquele cinema abandonado – que não exibia mais imagens – ainda poderia gerar imagens através de estratégias artísticas ao realizar ações neste espaço em que a memória e a imaginação estavam relacionadas.

Naquela pesquisa, utilizei o princípio de deslocamento como estratégia para a criação artística e reflexão teórica em meus trabalhos. Acredito que a obra que me conduziu até a proposta de projeto para o doutorado foi “Instante Impreciso” (2011), em que realizei uma ação informando que o Cine Plaza iria exibir as suas últimas imagens. No entanto, estas imagens eram fotografias de minha autoria impressas em transparências que seriam lançadas pela fachada do cinema, visto que, por ser ruína, o cinema não tinha mais telhado. Estas fotografias foram amarradas a balões pretos com gás hélio e, em movimento, foram voando pelo ar sem rumo. Perder imagem tratando de um cinema que desaparece da cidade, mas que vive na imaginação daqueles que o conheceram. Entendendo que o artista constrói o seu objeto de estudo a partir de sua prática artística, acredito que foi a partir deste trabalho que me levou a pensar a fotografia e o movimento chegando à proposta de pesquisa do doutorado.

No ano de 2013, pude visitar a exposição “Fronteiras Incertas: Arte e Fotografia no Acervo do MAC USP”, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Esta mostra reunia obras pautadas pela diluição de fronteiras entre fotografia e arte, produzidas no período compreendido entre 1962 e 2010, trazendo a fluidez de técnicas e procedimentos em obras como “O Beijo”, de Waldemar Cordeiro, os retratos em daguerreótipo “Sem título” de Cris Bierrenbach, o trabalho de Odires Mlászho, David Hockney, dentre outras. A experiência desta mostra ativou o meu pensamento e interesse sobre a materialidade da imagem fotográfica na arte.

Sobre a pesquisa em arte, sabemos que é “relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão, ou seja, todos os componentes de um pensamento visual estruturado” (CATTANI, 2002, p. 38). Em “Imagens moventes: o tempo-movimento e a

materialidade da imagem fotográfica na construção de lugares”, desenvolvo uma pesquisa de caráter teórico-prático que tem como fio condutor o movimento e sua relação com a fotografia num processo de criação artística. Quando falamos da fotografia no campo das artes visuais, nos deparamos com muitos procedimentos e abordagens adotados pelos autores e artistas. Interessa-nos como objeto de pesquisa esta investigação a reflexão sobre a imagem fotográfica resultante das sobreposições de operações e de suas materialidades na contemporaneidade a partir da prática em atelier. As ações definidas num determinado trabalho artístico, que envolve o ato fotográfico, processos de revelação e apresentações em suportes e sistemas não convencionais. As imagens aqui produzidas assumem um papel que se configuram num campo experimental.

Ao longo do tempo, a fotografia foi concebida como um recurso para a fixação de uma fração do tempo. Os primeiros experimentos para registro da imagem por meio da luz eram resultantes de algumas horas de dedicação, dependendo de temas fixos ou, posteriormente, de aparatos como superfícies de apoio para as pessoas retratadas e lugares que não se moviam para evitar o efeito “borrado” do movimento. Através de tecnologias posteriores, a fotografia pôde fixar uma fração cada vez menor do tempo, sendo capaz de congelar um milionésimo de segundo daquilo que estava sendo retratado saindo das iniciais longas exposições para obter a imagem.

Nesse recorte de um tempo passado, a fotografia esteve associada àquilo concebido como “fixo”, estático, cabendo ao cinema e depois ao vídeo obter a sugestão de movimento através dos inúmeros quadros que passam por segundo, à frente dos olhos do espectador. Segundo Stiles (1996, p. 384, tradução nossa), “nos últimos dois séculos a junção da arte com a tecnologia objetivou a manipulação da luz, do movimento e do som por meio de novos materiais e tecnologias”¹. Desse modo, o impacto do uso da fotografia, do vídeo e de outros aparatos tecnológicos na produção artística abriu novas possibilidades e criou outras visibilidades e relações com as imagens. Ao pensarmos na fotografia digital, podemos pensar em uma desmaterialização em relação à fotografia química. Acreditamos que a partir da experimentação no campo da arte há uma possibilidade de trazer outros significados acerca das relações entre movimento e fotografia. Assim, a reflexão sobre o instante

¹ “For the last two centuries, the pairing of art with technology has been aimed at the manipulation of the light, movement, and sound in new materials and technologies.”

na fotografia, a duração, a memória e o apagamento são questões desta pesquisa. Se a tecnologia se encaminhou para perseguir o instante como ideal, o que significa pensar no momento atual numa imagem fotográfica implicada em durações mais longas?

Nesta pesquisa, exploro a dinâmica da imagem fotográfica, através da realização de imagens que permitiram outros entendimentos sobre o lugar, o espaço, a cidade. Ao compreendermos a fotografia como um meio de tornar visível determinadas situações e lugares, podemos colocá-la como uma forma de construção de mundos. Como afirma Rouillé (2009, p. 18), “como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos”. Assim, na contemporaneidade, a fotografia pode ser entendida como uma forma de criação indo além do registro de cidades, objetos, pessoas, situações. Envolvendo uma rede de procedimentos para gerar determinado trabalho, pude realizar algumas obras que tratam das cidades de Aracaju (SE) e Maceió (AL), a partir dos seus bairros e marcos, entendendo o lugar como construído a partir da relação de afeto e a cidade como paisagem contemporânea em constante movimento.

O interesse pelo movimento nesta pesquisa também se dá pela minha rotina nos últimos anos, que envolveu o deslocamento entre Maceió (AL), que é minha cidade natal, Aracaju (SE), onde morei entre 2010 e 2014, e Salvador (BA), onde resido desde 2014. Devido a atividades profissionais e pessoais, fez parte da minha rotina o deslocamento entre estas e outras cidades nos últimos anos. Muitas das obras criadas têm como motivação as relações de presença e ausência destes lugares e cidades ou foram feitas durante estes deslocamentos, entendendo o caminho como atelier. Os caminhos como um espaço de pensamento sobre as cidades, os lugares e sobre estar em movimento. Os caminhos como espaço de criação artística.

Aqui, partimos da hipótese de que tradicionalmente a fotografia é percebida como representante do “fixo”, sendo possível a ampliação do seu entendimento como imagem criada a partir do movimento, por meio de um trabalho artístico. Entende-se, inicialmente, aqui, uma fotografia enquanto objeto físico e a sua movimentação como seu deslocamento de um ponto a outro do espaço. Através do trabalho em atelier, ao longo da pesquisa, passei a compreender o movimento não só como este

deslocamento físico, mas também como elemento conceitual que se relaciona com a memória e o apagamento; com a cidade e seus marcos em constante transformação. Espaço, lugar e cidade são elementos fundamentais que surgem como temas dos trabalhos desenvolvidos, assim como o pensamento sobre a dimensão de presença da fotografia na contemporaneidade.

Esta pesquisa teve como objetivo geral realizar uma investigação teórico-prática sobre a fotografia e o movimento, por meio de diversas ações e procedimentos, tendo como fio condutor a questão do lugar, relacionando a fotografia e sua materialidade com os espaços selecionados para cada trabalho. Trata-se da continuidade de uma reflexão sobre lugares (a cidade, os bairros, a casa etc.) em minha produção artística e da investigação da dimensão de presença da fotografia, instaurando um problema sobre a condição da imagem fotográfica como representante do “fixo”, o aprisionamento de um instante e ampliando a percepção da fotografia criada a partir da noção de movimento.

Dentre os objetivos desta investigação, estiveram o interesse em pesquisar as possíveis formas de utilização do movimento nos processos artísticos por meio do estudo da obra de outros artistas; pesquisar formas e aparatos para dar movimento ao objeto fotografia, o que direcionou a pesquisa voltada para o trabalho em atelier que envolve o estudo sobre os possíveis suportes e formas que a fotografia pode assumir, como os processos químicos e outros meios de impressão. Pudemos pensar na flexibilidade de suportes possíveis através dos quais a fotografia digital pode se materializar. Também teve, esta pesquisa, o objetivo de procurar conceituações acerca da temática do lugar e da fotografia em movimento, temas essenciais advindos das obras produzidas. A investigação procurou também compreender os modos de exposição da fotografia na ocupação do espaço expositivo e como estas escolhas reforçam as intenções da obra; E, por fim, procuramos contribuir nas pesquisas sobre a fotografia e suas formas de utilização na arte contemporânea.

Como procedimento metodológico, foram realizadas práticas experimentais na criação das imagens fotográficas, envolvendo a captura digital de panoramas por meio da câmera de celular, a utilização de filmes diapositivos, a realização de transferência de imagem *Polaroid* e a utilização de processos antigos de cópia, como a cianotipia, goma bicromatada, antotipia, fitotipo, papel salgado e marrom van dyke e as variações

de aplicações das emulsões, bem como suas utilizações nos suportes, a exemplo das experimentações com fotografias em barcos de papel. Compreendendo que na pesquisa em artes a dimensão teórica vem da própria obra e que a pesquisa parte dos modos como obras são feitas buscando a “instauração de uma verdade” (REY, 2002, p. 132), estas investigações experimentais que foram realizadas ao longo do curso direcionaram o nosso olhar para os conceitos essenciais ali contidos. Se todo trabalho tem a sua parte formal e material visível e uma parte invisível, que seriam os conceitos e o pensamento ali empreendidos (ibidem), acreditamos que foi necessário este olhar para o conjunto de obras produzidas ao longo desta investigação para observar conceitos como duração, efemeridade, apagamento e memória a partir das práticas de atelier.

Nesta investigação, foi empreendida também a pesquisa bibliográfica acerca desses conceitos derivados e delimitados a partir das obras desenvolvidas na prática em atelier, como a noção de duração, movimento e memória, espaço e lugar, como também foi realizada investigação acerca da história da fotografia com ênfase nos processos químicos empreendidos nesta prática artística. Conforme Rey (1996, p. 85), “a teoria busca respostas para o porquê de fazer isto ou aquilo, especula sobre as implicações daquilo que estou fazendo com o que já foi feito”. Como muitos dos procedimentos experimentais envolvem técnicas do século XIX, acreditamos que o conhecimento da história e dos usos destas são importantes para pensar o seu emprego na contemporaneidade.

A consulta e o conhecimento da produção de outros artistas que são guiados pelo movimento como elemento-chave, que tratam da construção e representação de lugares ou trabalham com processos químicos em fotografia, também foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. Ao compreender os procedimentos empreendidos e as suas abordagens, pudemos identificar aproximações com os interesses desta investigação, seja por afinidades técnicas ou conceituais, refletindo sobre a utilização da fotografia na produção artística atualmente.

Reforçamos que a prática em atelier para realização dos trabalhos foi essencial para os novos caminhos do entendimento de movimento que trazemos aqui, configurando-se como uma prática experimental. Acredito que o olhar atento a esta

produção e a compreensão dos conceitos ali constantes foram essenciais para a construção da investigação aqui apresentada. Se, inicialmente, o entendimento era da fotografia como um objeto que se deslocava no espaço, os desvios da pesquisa em atelier direcionaram para a criação de duas categorias – tempo-movimento da memória e tempo-movimento duração –, nas quais agrupamos as obras realizadas durante esta investigação desde 2013.

Destaco ainda outro fator que contribuiu para os encaminhamentos desta pesquisa: o meu ingresso como professora de fotografia da Escola de Belas Artes na UFBA, em junho de 2014. As atividades desenvolvidas nas disciplinas envolvem processos de revelação em preto e branco; com isso, o dia a dia no Laboratório de Fotografia me fez ter contato mais constante com a produção de imagens fotográficas por processos químicos possibilitando ampliar o conhecimento e ter uma prática mais frequente. Deste modo, pude associar as práticas de atelier em laboratório fotográfico e os vários modos de produção da fotografia química e sua interação com a imagem digital, o deslocamento e o tempo.

Faz-se necessário esclarecer que, na construção do presente texto, o leitor irá perceber o uso, por vezes, da primeira pessoa e, outras vezes, da terceira pessoa. Conforme Rey (2002), ao tratar do estilo de texto para a pesquisa em arte, entende-se que a utilização da primeira pessoa pode se dar quando se trata do relato e reflexão sobre a elaboração das obras e procedimentos empreendidos pelo artista, o emprego da terceira pessoa quando se trata da discussão de conceitos, autores, citações e obras de outros artistas e o impessoal ao abordar técnicas ou procedimentos de comum domínio.

O texto desta pesquisa foi estruturado em cinco capítulos, optando-se por uma estrutura em que os conceitos essenciais derivados do pensamento das obras produzidas e os referenciais artísticos da pesquisa são apresentados inicialmente e, posteriormente, são apresentadas algumas reflexões sobre processos de trabalhos fotográficos que antecedem e que conduziram ao projeto inicial desta pesquisa e, por fim, são apresentadas as obras realizadas durante esta investigação e respectivas reflexões. Acreditamos que com esta estrutura são ofertados ao leitor os conceitos e referências que norteiam e conduzem a discussão aqui apresentada, localizando conceitual e historicamente alguns dos elementos relacionados ao tema proposto.

No primeiro capítulo, tratamos da fotografia e sua relação com o campo da imagem e da sua materialidade hoje – por meio de autores como Hans Ulrich Gumbrecht, Vilém Flusser, Edmond Couchot, Jonathan Crary – e também são apresentados aspectos históricos das técnicas empreendidas nesta pesquisa, tais como papel salgado, antotipia, cianotipia, goma bicromatada, marrom van dyke, até chegar na fotografia digital, visto que a interação entre tradição e contemporaneidade faz parte dos interesses desta pesquisa. Ainda no primeiro capítulo, abordamos como se dá a conexão da fotografia com o movimento ao longo da história e buscamos trazer conceitos sobre o entendimento do movimento através do pensamento de Henri Bergson e Isaac Newton, abordando os conceitos de tempo-movimento da memória e tempo-movimento duração, através dos quais as obras produzidas nesta pesquisa são agrupadas. Outros conceitos importantes são a compreensão de espaço, lugar e cidade que buscamos discutir por meio de autores como Yi Fu Tuan, Anne Cauquelin e Nelson Brissac Peixoto.

No segundo capítulo, discutimos acerca da produção fotográfica na contemporaneidade trazendo conceitos de autores como Jonathan Crary, Charlotte Cotton, André Rouillé, Eder Chiodetto, Ronaldo Entler, Juan Fontcuberta, dentre outros. Abordamos também a produção de artistas que se aproximam dos interesses desta pesquisa, divididos naqueles que se aproximam do eixo do tempo-movimento na duração, com obras aquelas em que pode haver investidas contra o aparato fotográfico ou mesmo o deslocamento físico da imagem, tais como os trabalhos de Lucas Simões, Feco Hamburger, David Hockney, Jan Dibbets, Michael Wesely, Guilherme Maranhão, Daniel Escobar e Eriel Araújo; e aqueles pautados pelo tempo-movimento da memória, que se utilizam de processos químicos em sua produção hoje tratando de questões ligadas à memória, como Francisco Moreira da Costa, Cris Bierrenbach, Dan Estabook, Christine Elfman, Bihn Dahn, Tasha Lewis, Meghann Junell Riepenhoff, Rodrigo Uriartt, Kazuma Obara e Lucia Mindlin Loeb.

No terceiro capítulo, há uma rememoração de obras anteriores que me conduziram até esta pesquisa: dos primeiros experimentos com processos químicos até chegar às relações da fotografia e movimento. Neste capítulo, apresento aspectos de determinados trabalhos produzidos entre 2005 e 2012, os quais acredito que vão se desdobrar na produção aqui reunida. As primeiras experiências com imagens em barco de papel, que foram o início da pesquisa artística do doutorado, também

constam neste ponto do texto. Por ser o trabalho que lançou o pensamento inicial acerca do movimento, optei por apresentá-lo nesta etapa em que elaboro o percurso do pensamento artístico que me direcionou para esta pesquisa. Os demais trabalhos desenvolvidos entre 2013 e 2017 foram agrupados nos dois últimos capítulos a partir das categorias do tempo-movimento duração e do tempo-movimento da memória.

Desta maneira, no quarto capítulo, reúno trabalhos que passam pela questão do tempo-movimento na duração e são movidos sobre os lugares, sobre estar de passagem. O estar em movimento como ponto de partida para a criação das obras. A discussão traz o pensamento de autores como Arlindo Machado, Rosalind Krauss, Philip Dubois, Regis Durand, Henri Bergson, ao tratar das seguintes obras: “Infinito” (2015), “Sem título” (2015 e 2016), “Contenção” (2014), “Contenção nº 02” (2015) e da série de panoramas em movimento desenvolvida entre 2013 e 2015. São obras em que a noção de duração é o norte, seja com a captura da imagem enquanto passo por um trajeto, na duração através da captura consecutiva de imagens na película fotográfica ou no barco-imagem que naufraga e tem a sua imagem apagada durante sua exibição no espaço expositivo.

No quinto e último capítulo, reúno quatro grupos de obras que passam pela questão do tempo-movimento da memória. São obras que têm o apagamento, o desaparecer como movimento, sendo: (1) a fotografia como forma de ocultar, na obra “Horizontes” (2014); (2) o assunto fotografado como ruína no espaço urbano, nas obras “Alagoas late Clube” (2015) e “Papódromo” (2015); (3) o retrato como experiência de morte, em “Eris” (2015) e “Márcia” (2012); e (4) a memória coletiva dos lugares e o esquecimento, nas obras “Alagoas, 2015” (2015), “Estudo para perder de vista” (2015), “Cavalo Marinho” (2016), “Coleção” (2013). Neste capítulo, trago também a experiência da Residência Artística da Faap (SP), da qual participei entre março e maio de 2017 desenvolvendo um projeto de livro que parte do colecionismo e reúne fotografias de Igrejas Matriz dos Municípios de Alagoas. Neste capítulo, trazemos o pensamento de Tuan e Peixoto acerca dos lugares e da cidade, de Fiúza e Parente acerca de ensaio fotográfico, Fabris e Barthes sobre o retrato, Ricouer sobre a memória, dentre outros autores que trazem discussões acerca de temas relacionados a estas obras.

Num momento em que (co)existem diversas técnicas e procedimentos para a criação de imagens e que nos relacionamos com fotografias cotidianamente, podemos perceber que a produção artística convive com este contexto. É neste ambiente, e a partir dele, que novas imagens surgem entrando neste fluxo e tentando propor fricções e aderências ao seu espectador. O artista, ao pensar um trabalho, parte deste ambiente gerando novas visibilidades. Afinal, como criar novas imagens? De que matéria e de que modo são feitas? O que mostram? De que modo nos afetam? Há, em todo trabalho artístico, uma intenção e um modo de fazer. Na presente investigação, procurei investir na pesquisa da materialidade fotográfica e do movimento, temas que vinham se desenhando ao longo dos anos em minha produção artística. É preciso refletir que, diante do acelerado ritmo de produção de imagens, vivemos num ambiente de excessos: é neste contexto que fotografias entram em circulação, por diversos meios e intenções, inclusive no campo da arte. Uma imagem que pode ser criação, imaginação, representação, memória, presença.

CAPÍTULO 1

TEMPO-MOVIMENTO E A IMAGEM FOTOGRÁFICA: UM OLHAR PARA A HISTÓRIA, O LUGAR E A CIDADE

Fotografamos com muita frequência. Pensar sobre a fotografia no momento atual se revela como um grande desafio, pois, com a ampliação dos dispositivos móveis que são equipados com câmeras fotográficas, o ato de fotografar se tornou corriqueiro, acontecendo constantemente em vários lugares. A fotografia toma corpo e presença renovando os seus usos e funções, se tornando, por exemplo, um modo de se comunicar: ao invés de dizermos onde estamos, enviamos uma fotografia do lugar ou da situação vivida. A imagem que substitui a palavra e se faz presente nas rotinas pessoais. A imagem fotográfica como uma presença cada vez mais constante. A imagem em movimento.

No campo das artes, ao longo dos últimos anos, a fotografia tem estado presente através de múltiplas estratégias e procedimentos escolhidos pelos artistas na elaboração de suas obras. Embora, por um lado, esta linguagem apresente uma vinculação muito estreita com aspectos técnicos, por outro lado também abre espaço para que se explore conceitualmente os modos de construção do trabalho, seja investigando a captura do tempo/espaço, seja criando relações com o fotografado, utilizando arquivos e memórias, interferindo no aparato, dentre outros caminhos possíveis. A fotografia na contemporaneidade abrange muitos modos de fazer arte, evocando problematizações em distintas propostas apresentadas por seus autores. Estas estratégias e procedimentos fazem parte do meu campo de interesse como artista-pesquisadora, a fim de compreender as possibilidades trazidas por esta linguagem e ampliar o entendimento da fotografia nas artes visuais através de uma pesquisa em processos criativos.

No percurso que me conduziu a esta pesquisa, dediquei-me a investigar a fotografia em meu trabalho artístico considerando que o mesmo não se encerra no momento da captura da imagem no filme ou sensor. A possibilidade de realizar diversos caminhos para obter a imagem final sempre me interessou desde as primeiras proposições ocorridas em 2004. A revelação de filmes por processo cruzado, em que um determinado tipo de filme é revelado por um processo diferente – por exemplo, um cromo revelado pelo processo C-41 – do que deveria ser revelado gerando alterações cromáticas obtendo imagens mais saturadas; a experimentação

com câmeras artesanais *pinhole*, em que na captura da imagem fotográfica não se sabe o que está no enquadramento, nem temos controle exato do tempo de exposição para aquela fotografia; a realização de encenações e performances construídas para serem fotografadas; e a experimentação com processos químicos, como a cianotipia, foram algumas das estratégias que empreendi nos primeiros trabalhos que realizei e que venho aprofundando ao longo do tempo. Estas experiências foram essenciais para o encaminhamento da pesquisa realizada durante o doutorado, que engloba o movimento, tempo e memória num processo que resulta em obras em que emprego de tecnologias digitais e processos químicos fotográficos evocam uma discussão sobre a dimensão de presença da fotografia hoje.

Gumbrecht (2015), ao abordar a cultura da presença, vai comentar uma integração da existência física e espiritual na autorreferência humana: por presença, o autor quer dizer que “as coisas estão a uma distância de ou em proximidade aos nossos corpos; quer nos ‘toquem’ diretamente ou não, têm uma substância” (GUMBRECHT, 2015, p. 9). Acredito que esta noção perpassa toda a produção artística que desenvolvi nos últimos anos ao investir na pesquisa em relação à materialidade da fotografia.

Durante esta breve trajetória, pude sentir a necessidade de perceber e investigar estas fotografias geradas por estes processos como inscrita no amplo campo da imagem e das suas relações com o tempo e o movimento, elementos que conduziram a pesquisa realizada ao longo do doutorado. Outro ponto de interesse em meu processo criativo nos últimos anos tem sido explorar as temáticas do espaço, do lugar e da cidade em minhas obras, de modo que, neste capítulo, irei traçar alguns desses conceitos essenciais para a presente pesquisa, que se desdobram na minha produção artística.

O desenvolvimento tecnológico trouxe a possibilidade de estarmos sempre aptos a registrar, em imagens, o mundo a nossa volta. Aquilo que antes era restrito ao aparelho fotográfico – gerar fotografias – hoje está presente em diversos dispositivos que têm múltiplas funções. Se antes tínhamos que nos programar para sair com o aparelho fotográfico de maneira planejada e direcionada, hoje podemos estar de prontidão com uma câmera no bolso. Conforme afirma Flusser (2008, p. 13), “(...) é quase certo que as imagens técnicas concentrarão os interesses existenciais dos homens futuros”. Neste sentido, o nosso movimento é acompanhado por tecnologias, tornando-nos capazes de registrar os fatos ocorridos ao nos deslocarmos

de um lugar a outro. Mudam os meios de captura, mudam os autores, mudam as visibilidades, muda a postura diante da fotografia, surgindo, assim, outras qualidades de imagens.

Esta possibilidade de prontidão com pequenos aparatos conduziu, na presente pesquisa, uma série de trabalhos de panoramas em movimento, os quais serão apresentados nos próximos capítulos. Estar em movimento me deslocando entre várias cidades – especialmente Salvador, Aracaju e Maceió –, ao longo dos últimos anos, culminou com uma série que foi toda elaborada por meio da captura de panoramas com celular, num processo que foi engatilhado pela experimentação ao longo destes caminhos de viagens. Neste trabalho, acredito explorar as potencialidades do aparato disponível naquele momento para construção das imagens apostando nas diferentes qualidades de imagem que ele é capaz de gerar. Estar em movimento em um caminho e gerar imagens de breves durações de percursos. O movimento como deslocamento e o movimento como memória destes lugares. Fazer dos caminhos atelier, tanto como momento de captura de imagens como os caminhos como momento de reflexão sobre estes trabalhos.

O momento atual é identificado por algumas mudanças no ato fotográfico e apresentação destas imagens. A fotografia se transforma em dados, em informação – uma das características da contemporaneidade –, ela atinge a zero-dimensionalidade (FLUSSER, 2008). Lidamos com dados virtuais e vemos as imagens em telas eletrônicas, superfícies capazes de armazenar, reduzir e ampliar muitas imagens ao mesmo tempo, gerando uma situação distinta de captura e contemplação em relação à tradicional fotografia revelada em papel. Couchot (2003, p. 155) afirma que, “do ponto de vista técnico, não se trata mais exatamente de imagens, mas de informação”. A interação da fotografia com a informática nos trouxe um outro modo de fotografar, de guardar, de nos relacionarmos com fotografias e, principalmente, de estar em fluxo com estas imagens.

Compreendemos que a fotografia está implicada no campo da imagem que se configura como uma área de pesquisa muito mais ampla com diversos campos de interesse, abarcando diversos movimentos, estratégias e aproximações. De acordo com Flusser (2008, p. 23), “toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade, porque toda imagem é resultado de codificação simbólica fundada sobre código estabelecido”. Fotografias fazem parte

do fluxo de imagens que produzimos e vemos todos os dias, sejam elas digitais ou feitas por processos químicos.

Imagens nos impactam, nos convidam a pensar, oferecem “ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar” (SAMAIN, 2012, p. 22). Toda imagem irá abranger uma ideia, um pensamento e vai se conectar com a memória ou com outras imagens. Vai abrir possibilidades de leituras a partir do contato com o outro, mas “o que elas nos mostram nunca será um pensamento único, nem uma memória acabada” (ibidem, p. 33). No momento atual, são muitos os canais com os quais temos contato com imagens de diversas origens, autorias e propósitos.

Quando refletimos sobre a condição da imagem hoje, percebemos que está implicada num fluxo intenso de produção e circulação. Verificamos então que uma das características da contemporaneidade é a simultaneidade: vemos muitas imagens, produzimos muitas imagens. Bergson (2010, p. 2) propõe que imagem é

uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”

O artista toma como base as coisas do mundo – sejam elas físicas ou subjetivas – e constrói suas imagens a partir daí. De acordo com Machado (2007, p. 13), “questões essenciais da arte contemporânea (como o estranhamento, a incerteza, a indeterminação, a histeria, o colapso, o desconforto existencial) não estão obviamente no horizonte do mercado e da indústria”. O artista pode escolher operar nessas frestas para ir além do que se espera como a lógica da indústria das imagens, seja na manipulação da técnica de um modo diferente ou ao reviver e subverter estilos canônicos de produção de imagens.

Conforme Berger (1972, p. 14), “as imagens foram feitas, de princípio, para evocar a aparência de algo ausente. A pouco e pouco, porém, tornou-se evidente que uma imagem podia sobreviver àquilo que representava”. Criação, imaginação, representação, presença. Uma imagem pode ter sido produzida ao longo do tempo por diversas motivações. Quando produzimos uma imagem hoje, temos um lastro do passado de muitas outras imagens que antecedem a produção atual, servindo como referência para a contemporaneidade. No entanto, hoje, o ritmo de produção de imagens é muito acelerado, nos conduzindo aos excessos e à dispersão da atenção.

O artista holandês Erik Kessels realizou um trabalho em 2011 que trata da questão do volume de imagens que produzimos no momento atual. Em *Fotografia em abundância*, o artista imprime todas as fotos que foram postadas no dia 4 de agosto de 2011 em um site de compartilhamento de imagens – o *Flickr* – e as reúne no espaço expositivo. Foram quase 6 milhões de fotografias que resultaram no Museu Foam, na Holanda, inundado por imagens fotográficas. Quando pensamos na fotografia digital, raramente nos ocorre pensar sobre o volume do espaço real que ela ocuparia, caso fosse materializada.

Figura 1 - *Fotografia em abundância*, Erik Kessels, instalação, 2011.



Fonte: <http://www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos>.

Este momento de grande fluxo de imagens em meu processo criativo me faz refletir sobre a escolha de temas e questões a se trabalhar nas proposições artísticas. Diante de tantas imagens que seriam passíveis de ser motivo para uma obra, por que selecionar uma em detrimento de tantas outras? Acredito que essas escolhas fazem parte de um grande exercício de busca pessoal dos reais interesses do artista no encontro com sua verdade. Ao longo de minha trajetória, identifico o interesse em tratar da questão da imagem da cidade, dos lugares e da memória, temáticas que serão detalhadas posteriormente.

Para Crary (2012, p. 31), “os significados e efeitos de qualquer imagem estão sempre muito contíguos a esse ambiente sensorial plural e sobrecarregado, no qual o observador habita”. Em meio a tantas imagens, ficam os questionamentos acerca do quanto a nossa atenção está voltada para elas: o que é capaz de nos afetar estando

diante de tantas imagens? O que nos motiva para gerar mais imagens? Que tipo de experiências temos diante das coisas do mundo ao estarmos sempre buscando novas imagens? Se, por um lado, é muito positiva a ampliação daqueles que podem produzir fotografias, por outro lado, refletimos sobre o quanto de atenção – ou de sua falta – há no momento de fotografar, que tipo de conexão essas pessoas estabelecem com o mundo e por quanto tempo depois do ato fotográfico essas imagens são acessadas e vistas. Flusser (2008, p. 32) pontua:

“Informar!” é a resposta que o homem lança contra a morte. Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras coisas, os aparelhos produtores de imagens. O propósito dos aparelhos é o de criar, preservar e transmitir informações. Nesse sentido, as imagens técnicas são represas de informação a serviço da nossa imortalidade.

Tentamos, através das imagens, guardar informações para o futuro, sejam elas sobre a aparência do mundo ou de algo que gostaríamos de lembrar ou mostrar para futuras gerações. É nesse cenário de produção da imagem fotográfica que se divide o automatismo da produção de imagens e a intencionalidade do autor de projetos artísticos. Com isso, podemos dizer que a imagem está implicada na atuação de um sujeito. Joly (1996, p. 13), ao tratar sobre imagem, indica que é algo que “embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”. Lembramos ainda que este sujeito tem influência do contexto cultural em que vive, pois as suas crenças, repertório e experiências são implicadas em sua produção.

Acreditamos que um dos principais eixos de ação quando tratamos da imagem fotográfica implicada na arte é a ação do sujeito que age contra o automatismo, através de sua *poiética* e suas proposições particulares. Couchot (2003), ao tratar do automatismo que se instaura com a invenção da fotografia, vai apontar essas relações que se dão entre um “sujeito-NÓS” implicado no tecnicismo e do “sujeito-EU” que vai tentar lutar contra os automatismos das técnicas. Procura-se então um caminho para atuar nas frestas do programa do aparelho descortinando novos caminhos criativos. Não deixar que o automatismo realize o trabalho, mas se colocar de maneira crítica e ativa no processo de criação.

Quando um novo meio de produzir imagens surge, ele traz consigo outros modos de trabalho e de percepção, se misturando com meios anteriores a ele. A

fotografia quando implicada no meio digital vai trazer essa outra configuração que faz com que mais pessoas sejam agentes do processo e traz outros meios de visualização da imagem. Embora estejamos em um momento em que temos uma diversidade de aparatos tecnológicos, não podemos deixar de mencionar que são criadas novas convenções às quais somos submetidos e nos adaptamos. De acordo com Crary (2012, p. 11), “cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização, de acordo com os quais funcionam os principais processos sociais e instituições”. Se a tecnologia e produção indica a visualização e compartilhamentos em telas, é neste ambiente que iremos viver. Por este motivo, acreditamos que cabe ao artista pensar neste trânsito de imagens e refletir sobre o que significa produzir imagens hoje e de que modo apresentá-las. Ao utilizar determinadas tecnologias de outra maneira que não é a programada pelos seus criadores, o artista revela novas possibilidades criativas.

Neste sentido, em meu trabalho, investigo estes aspectos de modos de materialização da fotografia e as possibilidades de apresentação no espaço expositivo. Acredito que, nas proposições artísticas, as tecnologias contemporâneas se misturam facilmente com processos anteriores gerando um campo bastante fértil de experimentação. Uma câmera antiga, que pode ser equipada com sensores digitais, ou mesmo uma fotografia digital, que pode ser revelada por processos químicos do século XIX. A respeito do contexto da produção de imagens, Fatorelli (2013, p. 8) afirma que “a percepção das reconfigurações das imagens fixas e das imagens em movimento no presente contexto de hibridização encontra-se diretamente associada aos modos de observar e de experimentar as imagens na atualidade”.

Este caminho de construção do trabalho foi aplicado em algumas das obras realizadas durante esta pesquisa, que reúne trabalhos em que emprego apenas tecnologia digital e trabalhos em que utilizo processos químicos e também tecnologias digitais em sua execução. São inúmeras as possibilidades de misturas e estes procedimentos são muito relevantes nesta pesquisa, pois entendo que a sobreposição de tecnologias para a produção de imagens se configura como um lugar de produção de conhecimento e de experimentação *poiética* a partir dessas experiências. Por este motivo, a seguir segue-se um breve apanhado histórico de algumas técnicas fotográficas que serão abordadas ao longo dos capítulos, seja pela sua utilização na elaboração das obras, seja pela utilização por artistas que fazem parte do referencial desta pesquisa.

1.1 Da química ao numérico: algumas possibilidades para a imagem fotográfica

Ao longo do tempo, foram muitos os materiais, técnicas e suportes utilizados pelos inventores e estudiosos de várias áreas do conhecimento para se obter imagens por meio do registro da luz. Desde o anúncio do seu invento feito em 1839 pela Academia de Ciências na França e das pesquisas feitas por outros autores em alguns países até os dias atuais, muitas mudanças aconteceram e o que entendemos como fotografia é bastante amplo, podendo alcançar e atravessar diversas áreas do conhecimento.

Aqui, iremos empreender um esforço para tratar dos materiais e suportes que foram empregados na produção fotográfica ao longo do tempo – como placas de metal, papéis e reagentes químicos distintos – e abordaremos processos como o papel salgado, o daguerreótipo, a goma bicromatada, a antotipia e o cianótipo, ilustrando por vezes com imagens histórias, com a produção de alguns artistas e com experiências de atelier. A ênfase dessa discussão será dada em técnicas fotográficas que utilizo em minha produção artística e que fazem parte desta pesquisa. Conforme Fatorelli (2013, p. 45),

de outro modo, uma vez contraposta à imagem digital, a fotografia exhibe a sua face analógica, dependente de filmes e de papéis sensíveis, de projeções ópticas e variáveis químicas, uma imagem-objeto dotada de peso e com dimensões variáveis, mas, sobretudo, dependente tanto de um operador situado no tempo e no espaço, que procede com base em um ponto de vista circunstancial, quanto da ação física da luz sobre uma superfície material.

Entendemos que, embora tenha havido bastante empenho no desenvolvimento tecnológico para que chegássemos à fotografia digital, o retorno aos processos antigos de revelação e fixação de imagens fotográficas é algo que tem despertado o interesse de muitos artistas-pesquisadores na atualidade. Acredito na junção do antigo e do atual como potência para criação de imagens. Iremos, inicialmente, relatar um pouco da história das técnicas e, no próximo capítulo, trataremos das suas retomadas por artistas contemporâneos.

Ao longo da história, o aprimoramento da técnica fotográfica se refletiu nos temas e possibilidades estéticas da imagem que poderia ser gerada. Se, inicialmente,

com os experimentos pioneiros de Niepce eram necessárias oito horas de exposição, havia apenas registros de temas estáticos, tais como naturezas-mortas e monumentos, com a redução do tempo de exposição – com o aprimoramento da sensibilidade nos materiais utilizados – foi possível a captura do movimento, ampliando o tema para que a figura humana também aparecesse nesse tipo de imagem.

Os inventores da fotografia se empenharam em investigar o uso de materiais químicos mais sensíveis à luz para ampliar o registro de imagens em frações de segundo. Em 1725, o médico alemão Johann Heinrich Schulze acidentalmente descobriu a propriedade que tem a mistura de ácido nítrico, nitrato de prata e carbonato de cálcio de escurecer quando atingida pela luz, que resultava na criação do carbonato de prata. Foi essa descoberta que o levou a realizar experimentos relacionados à sensibilidade à luz com sais de prata (JAMES, 2015).

Essa distinção entre materiais e tempos de captura da imagem interessa à presente pesquisa por provocar o pensamento direcionado à noção de instantâneo na fotografia. O desenvolvimento das tecnologias se direcionou para reduzir os tempos de exposição e procurar congelar frações de tempo numa mesma imagem. Esta temática do tempo-movimento, seja ele dilatado ou reduzido, está presente nas obras realizadas nesta pesquisa. No que implicaria pensar neste tempo-movimento dilatado numa produção autoral hoje? Quais desdobramentos estéticos e conceituais podemos ter diante de imagens com estas características? O tempo de obtenção de uma imagem fotográfica foi-se reduzindo bastante no decorrer dos anos, pautado pela lógica da velocidade.

Acreditamos que, a cada procedimento técnico que tivemos ao longo da história da fotografia, ampliaram-se as possibilidades estéticas e de inovação do seu uso. Conforme Crary (2012, p. 17), “(...) a tecnologia é sempre uma parte concomitante ou subordinada a outras forças”. Neste sentido, entendemos que a técnica depende muito do uso que se faz dela, do contexto social e temporal. O que implica em retomarmos certos procedimentos antigos no momento atual? De acordo com Couchot (2003, p. 19), “uma nova técnica figurativa não conduz forçosamente a uma nova arte, mas faz surgir as condições para sua aparição”. No processo de

criação aqui em questão, aposto na coexistência de técnicas e processos antigos e atuais.

É patente que a invenção da fotografia trouxe uma nova visibilidade à época, servindo para o registro de lugares distantes; para realização de retratos de pessoas de classes sociais que não tinham poder aquisitivo para encomendar uma pintura; para o registro judiciário colaborando para a identificação de indivíduos suspeitos; dentre tantos outros usos. A fotografia operou mudanças sociais, assumiu múltiplas funções e teve como maior rival, ao tentar se inserir no campo da arte, aquele que foi o seu maior benefício naquele momento: a relação direta com o registro da realidade (FABRIS, 1998).

A reprodutibilidade é uma característica bastante marcante quando pensamos em fotografia. No entanto, a daguerreotipia é uma técnica que tem como uma de suas características o fato de gerar uma imagem única; contudo, com a invenção da técnica do calótipo, patenteado em 1841, houve a possibilidade da cópia a partir de um negativo. Este princípio do negativo-positivo se mantém em outras técnicas com outros materiais, como o vidro e, posteriormente, o poliéster. A partir de uma matriz, é possível a obtenção de várias cópias da mesma imagem. Na técnica desenvolvida por William Henry Fox Talbot, o papel é preparado com nitrato de prata e iodeto de potássio e, antes de expor à luz, sensibilizado com nitrato de prata e ácido gálico; após exposto, é revelado e fixado com hipossulfito de sódio e depois pode ser dado um banho de cera derretida sobre o papel, tornando-o transparente. A partir desta matriz, faz-se cópias em um papel salgado com dimensão igual à do negativo.

Graças a esta possibilidade de reprodução com o sistema negativo-positivo, Talbot publicou o seu livro *O Lápis da Natureza*, entre 1844 e 1846, composto por calótipos colados artesanalmente em um álbum (SOUGEZ, 2001). Acreditamos que é essencial a capacidade de reprodução da fotografia para ampliar a sua capacidade de difusão. Com a cópia, aumenta-se o alcance daquelas imagens que serão vistas por mais pessoas. Não podemos deixar de mencionar que esse livro é considerado o segundo livro de fotografia, sendo o primeiro o de Anna Atkins, publicação realizada em cianotipia, o qual abordamos adiante.

Figura 2 - Imagens do livro *The Pencil of Nature*, de Fox Talbot, 1844.



Fonte: <http://www.imagineiro.com.br/o-lapis-da-natureza-the-pencil-of-nature-1844-de-william-henry-fox-talbot/>

A fixação foi outro elemento-chave para a consolidação da imagem fotográfica e foi objeto de atenção dos seus inventores: era preciso, além de conhecer os materiais que eram sensíveis à luz, também conhecer o que seria capaz de fixar esta imagem para que ela pudesse atravessar o tempo e ser vista sem que se precisasse conservar na escuridão. Foi o astrônomo John Herschel que, em 1819, identificou as propriedades de fixação do hipossulfito de sódio (tiosulfato de sódio), e, anos depois, Talbot sugeriu o uso desse material, solucionando a etapa que faltava para a fotografia se consolidar como imagem fixada. Com a autorização de John Herschel, Talbot passou a incluir essa etapa ao seu processo fotográfico. Foi Herschel também que utilizou a palavra “fotografia” em suas descrições e cunhou termos como “positivo e negativo” e “instantâneo”, tão comuns à fotografia (JAMES, 2015).

No trabalho que realizei nesta pesquisa, a noção de cópia será importante na medida em que me faz refletir sobre este caráter múltiplo da fotografia, por um lado, e, por outro, no aspecto de objeto único que é conferido à cópia quando trabalho com processos artesanais de revelação. Embora muitas vezes tenha como ponto de partida um negativo, que é a matriz que gera os múltiplos, o gestual implicado na aplicação da emulsão e o tempo de exposição à luz do sol vão resultar em imagens únicas, pois dificilmente tenho mais de uma cópia com os mesmos parâmetros.

A capacidade de fixação de uma imagem fotográfica influencia a minha obra por perseguir, em alguns momentos, o seu oposto: o apagamento. Algumas obras vão ter como norte esta temática, e a escolha de técnicas que me dão a possibilidade de

não fixar a imagem para que ela lentamente se apague me parece um elemento que contribuiu para a poética da obra. Imagens que desaparecem e perdemos de vista. Trabalhos que tratam do tempo-movimento da memória pautando-se por um paradoxo: ser uma fotografia, documento a favor da memória, mas que não levará adiante a imagem que está inscrita na sua superfície. A vontade de guardar as aparências contraposta ao curso natural das coisas do mundo, em que tudo desaparece. Tudo tem seu fim.

Configurando o que se conhece por papel salgado, Fox Talbot também desenvolveu o que chamou inicialmente de “Photogenic Drawing”, que consistia em um papel preparado com cloreto de sódio e sensibilizado com nitrato de prata. Em 1777, tentou fixá-lo com uma solução de amônia, mas não obteve sucesso, somente resolvendo esse ponto com a ideia de Herschel (JAMES, 2015). Para a realização de imagens com esse processo, é necessário aplicar, primeiro, a solução com sal no papel, esperar que ele seque; depois, em ambiente com baixa luminosidade, aplica-se a solução com nitrato de prata, e, depois de seco, o papel é exposto à luz. Para a revelação, é necessária a lavagem para retirada do excesso de reagentes químicos não expostos à luz, depois a fixação em tiosulfato de sódio e, finalmente, de novo, uma nova lavagem em água corrente para retirar o excesso do fixador.

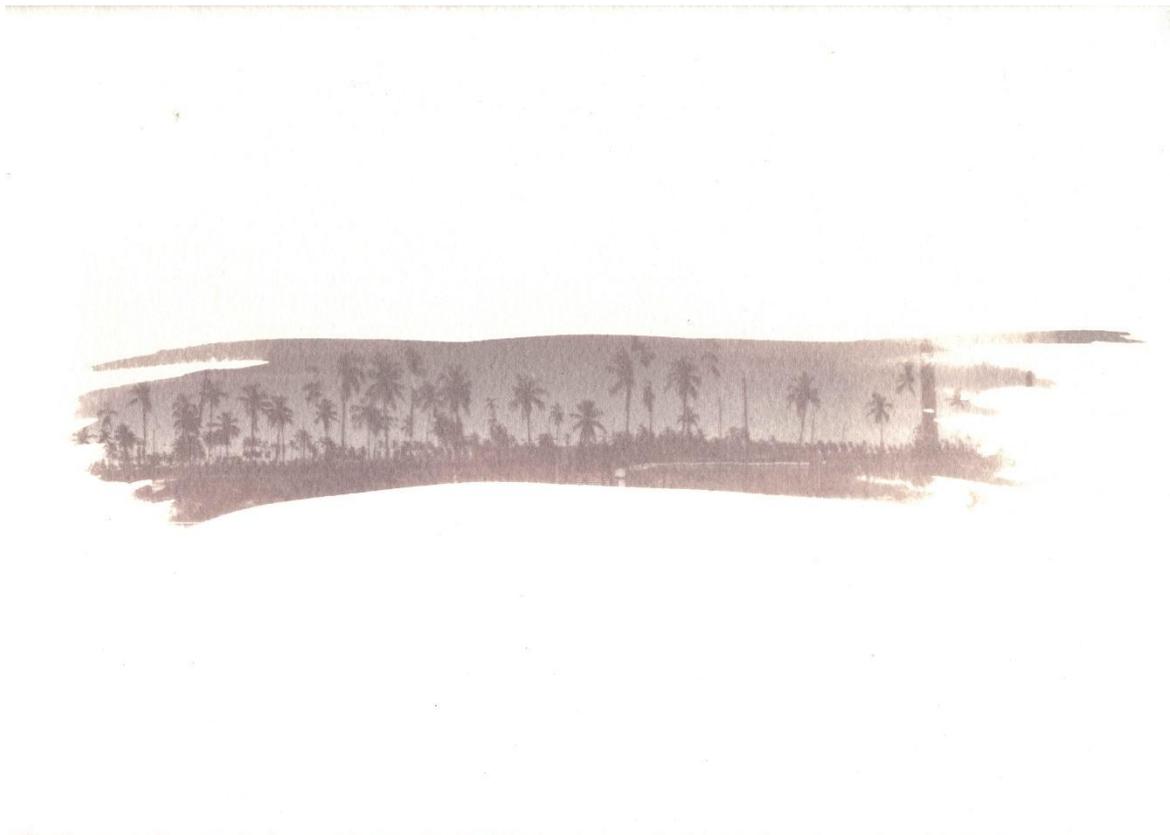
Figura 3 - *Photogenic Drawing of a Leaf*, William Henry Fox Talbot, 1839 (Royal Society/ Science & Society Picture Library).



Fonte: JAMES, 2015, p. 121.

No meu primeiro contato com a experiência de cópia com papel salgado na experiência em atelier, que ocorreu durante participação em residência promovida pelo Coletivo Filé de Peixe, pude perceber que há como característica algo que difere dos demais processos que serão apresentados a seguir: a solução de nitrato de prata no papel é transparente e, quando seco, não há como saber qual parte está emulsionada ou não. Só é possível saber isto quando o papel é exposto à luz e há o enegrecimento das áreas sensíveis a partir da reação com a luminosidade. Nas demais técnicas, temos como ver pela cor da emulsão a área que foi sensibilizada. Assim, o papel salgado se revelou neste processo como potência para explorar o acaso na fotografia. Aplicar a emulsão e somente saber qual área seria revelada ao expor à luz.

Figura 4 - Experimentação em atelier com papel salgado, 24x32cm, 2015.

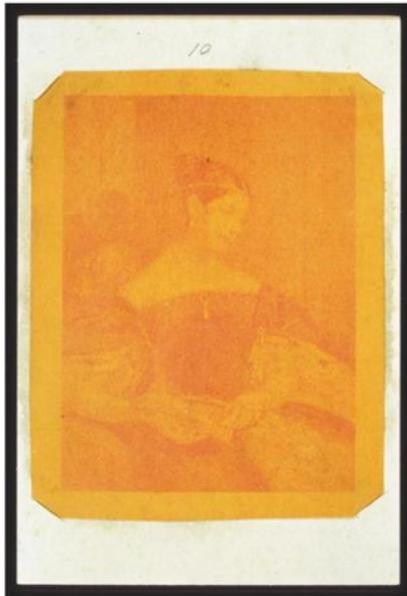


Fonte: a autora.

Foi também John Herschel que, na década de 1840, dedicou-se ao estudo da ação dos raios ultravioleta (UV) em compostos orgânicos, a que deu o nome de

anthotype (antotipia): do grego “*anthos*”, que significa flor, e “*typus*”, impressão, marca. A antotipia teve contribuição também de Henri Vogel e da astrônoma Mary Somerville, que relatou detalhadamente, em 1845, o clareamento e a mudança da cor em flores vermelhas e azuis quando atingida pela luz solar. A partir do conhecimento de que os artistas procuravam trabalhar com pigmentos minerais retirados da natureza – pelo fato de serem mais duráveis do que aqueles originários de plantas e vegetações –, Herschel procurou realizar experimentos para verificar esse desbotamento pela ação da luz e pôde perceber que, “enquanto uma cor estava refletindo a sua própria cor, seus pigmentos poderiam ser clareados pela cor complementar”² (JAMES, 2015, p. 46, tradução nossa).

Figura 5 - Anthotype de Herschel, *Anthotype Portrait #10*, 1840 (Photography Collection/Harry Ransom Center/ The University of Texas at Austin).



Fonte: JAMES, 2015, p. 46.

O processo da antotipia consiste na extração do sumo de folhas, frutas e flores frescas, na sua aplicação em um suporte – que pode ser um tecido ou papel, por exemplo – e na sua consecutiva exposição à luz com positivos de imagens fotográficas ou com a disposição de objetos por contato. O que acontece é que a área que está protegida da luz não irá mudar de cor e a área que está exposta à luz tenderá a clarear,

² “(...) while a color was reflecting its own color, its pigments could be bleached by the color of its complement” (JAMES, 2015, p. 46).

sendo necessária, portanto, a utilização de positivos e não de negativos para obtenção da imagem. Neste processo, pode haver alterações cromáticas e também há a possibilidade do uso de álcool para misturar ao sumo e aplicar no suporte (ibidem). É preciso considerar também que, quanto mais frescos forem os vegetais utilizados na preparação do papel, melhor será a cor da imagem. O tempo de exposição à luz pode variar, podendo ser necessárias algumas horas ou mesmo alguns dias, a depender do sumo usado, do papel, da intensidade da luz ou mesmo da época do ano. Podemos visualizar estas etapas na imagem abaixo.

Figura 6 - Exemplificação das etapas da antotipia por Michael Zang.



Fonte: <http://petapixel.com/2012/04/06/create-anthotype-photos-using-the-photosensitive-juices-of-plants/>

Figura 7 - Anthotype #4, por Sir John Herschel. Fotografia de 1839 intitulada *The Royal Prisoner*. Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas, Austin.



Disponível em: <http://www.alternativephotography.com/the-history-of-anthotypes/>. Acesso em janeiro de 2017.

Pelo mesmo princípio de clareamento das áreas não protegidas funciona também a técnica que alguns chamam de *photosynthesis* ou fitotipo e outros também incluem como uma categoria da antotipia, que consiste na impressão feita diretamente em folhas de plantas. Este tipo de procedimento, assim como o que utiliza o sumo de vegetais, não utiliza substâncias químicas para a revelação, não tendo, conseqüentemente, a possibilidade de fixação destas imagens, podendo elas sofrerem desbotamento ao longo do tempo. Por este motivo, esta técnica foi deixada de lado no século XIX, dando lugar a processos mais seguros com outros materiais químicos. É necessário, para o prolongamento da aparência deste tipo de imagem, a sua reprodução por meios fotográficos mais duradouros, como reprodução fotográfica ou mesmo por meio da digitalização através de escâner.

Figura 8 - Relógio, revelação direta na folha, Beth Lee, 2008.



Disponível em: <https://bethlee.wordpress.com/tag/anthotype/>. Acesso em janeiro de 2017.

Em meu percurso, realizei algumas experimentações em antotipia – tanto utilizando a folha como suporte, como com a extração do sumo de vegetais – que se desdobraram em obras durante o doutorado. A efemeridade e a instabilidade da técnica contribuíram para as temáticas que investiguei durante esta pesquisa. As primeiras experiências e estas obras serão apresentadas nos próximos capítulos.

Figura 9 - Experimentação em atelier: antotipia com sumo do jamelão, 32x24cm, 2016.



Fonte: a autora.

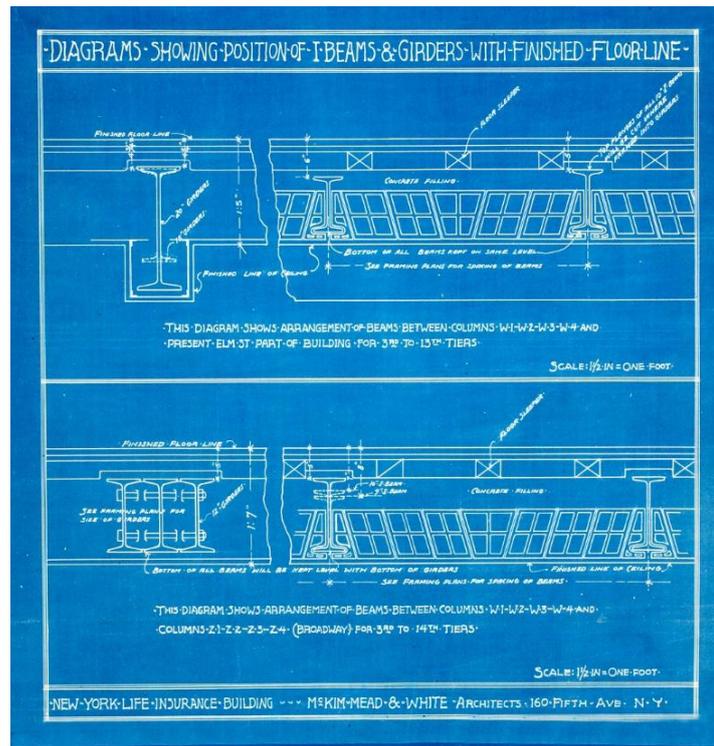
No mesmo período em que apresentou a técnica da antotipia, em 1842, John Herschel também desenvolveu o cianótipo, técnica que não se baseia no uso dos sais

de prata, mas, sim, nas propriedades sensíveis de sais férricos em sua composição. Herschel se interessava pela ideia de obter cópias coloridas em tons diferentes da técnica do papel salgado, que gerava imagens em tons marrons. Ele fez experimentos que resultaram nesta técnica que gera imagens somente em tons de azul. Utilizando o ferricianeto de potássio e observando a sensibilidade à luz do citrato de ferro amoniacal, ele percebeu que, quando combinados e aplicados sobre uma folha de papel exposta à luz, formam-se imagens com tons do azul da Prússia, que é o tom característico desse processo. A revelação de tal processo se dá pela lavagem da cópia em água corrente para retirada do excesso de reagente químico não exposto à luz (JAMES, 2015). Conforme descrevem Gorri e Eischler (2012, p. 1):

A construção dos cianótipos no papel se faz por meio da formação de azul da Prússia ($\text{Fe(III)}_4[\text{Fe(CN)}_6]_3$). Este pigmento é um sólido inorgânico de ferrocianeto férrico, onde os íons de ferro se encontram em estados de oxidação +2 e +3, unidos pelas pontes de cianetos. A origem da cor desta reação se dá pela redução de Fe^{3+} para Fe^{2+} , devido à exposição à luz ultravioleta.

O cianótipo acabou tendo o seu uso restrito devido aos tons azulados, tendo em vista a predileção dos fotógrafos aos processos que geravam imagens em tons marrons e acinzentados. Seu uso foi mais explorado para fins comerciais para a obtenção de cópias de plantas de engenharia e arquitetura, como um método de duplicação. O fato dos sais férricos serem mais “lentos” também foi outro ponto negativo para este processo, visto que os processos que utilizavam a prata precisavam de um tempo menor de exposição à luz para se obter a imagem (JAMES, 2015).

Figura 10 - Exemplo de uso do cianótipo como método de reprodução de plantas.



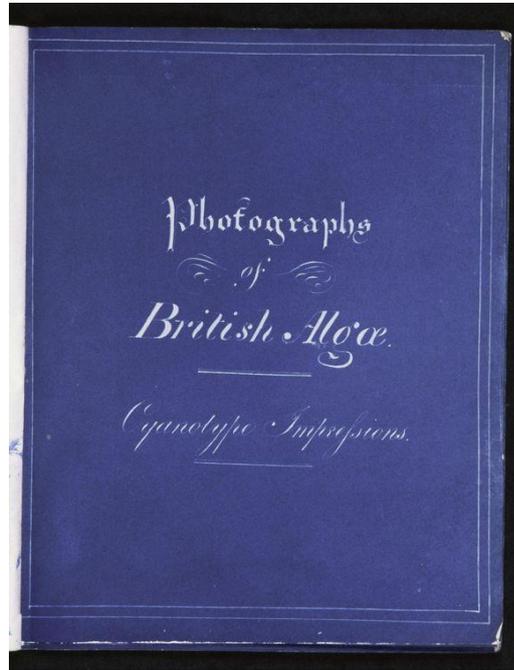
Fonte: <http://blog.nyhistory.org/wp-content/uploads/2012/01/blueprintNYLifeMMW.jpg>. Acesso em janeiro de 2016.

Foi com esta técnica, ensinada por Herschel, que Anna Atkins, botânica e considerada a primeira fotógrafa mulher, publicou o primeiro livro de fotografias. O livro *British Algae: Cyanotype Impressions* é resultado da catalogação de imagens de algas feita com esta técnica, tendo ela realizado também a catalogação de imagens de samambaias e penas. O processo de impressão se dá pela técnica do fotograma em que há o contato direto do papel sensibilizado com o objeto a ser registrado. Tem-se registro de trinta exemplares desse livro, feitos de maneira artesanal. Posteriormente, Atkins publicou três volumes contendo a sua catalogação científica de espécies de algas e plantas, facilitando a identificação e consulta por meio destas ilustrações (JAMES, 2015).

Fox Talbot, em *O Lápis da Natureza*, apresenta imagens que tentam dar conta da versatilidade da imagem fotográfica, ao registrar diversos temas distintos e uni-los em uma mesma publicação. Assim, Talbot pretendia demonstrar a capacidade de difusão da fotografia e também defendê-la como a inscrição da natureza em si, sem o auxílio do lápis do artista, sendo uma imagem de apreensão da realidade. Enquanto que a publicação de Anna Atkins reunia apenas registros obtidos por contato direto

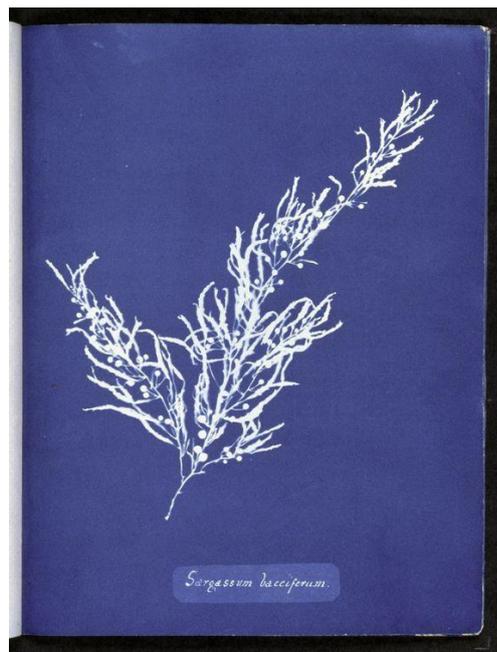
com o papel das espécies que a botânica pretendia catalogar. Dessa maneira, o livro *British Algae: Cyanotype Impressions* se caracteriza pela utilização de um processo fotográfico para fins científicos ao reunir e difundir as espécies ali catalogadas.

Figura 11 - Capa do livro *British Algae: Cyanotype Impressions*, Anna Atkins, 1843.



Fonte: <http://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation&scrol>. Acesso em janeiro de 2016.

Figura 12 - *Sargassum bacciferum*, no livro *British Algae: Cyanotype Impressions*, Anna Atkins, 1843.



Fonte: <http://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation&scrol>. Acesso em janeiro de 2016.

O meu primeiro contato com a cianotipia foi a partir de uma aula ocorrida no Sesc Pompeia, em São Paulo, em 2005. Foi a partir desta experiência que conheci estes processos químicos, pude realizar experimentos com suportes diferentes, como o tecido e a madeira, e pude continuar pesquisando outras técnicas buscando também relacionar isto a uma pesquisa poética. Venho buscando ao longo do meu percurso, utilizar estes e outros processos fotográficos para tratar de temas como o tempo, a memória, a imaginação. Acredito que os processos químicos reforçam a conexão com um momento do passado gerando imagens que esteticamente nos remetem a algo que é característico de outra época. Assim, estes processos podem servir como suporte para tratar de ruínas, espaços abandonados, imagens de arquivos, dentre outras estratégias que venho desenvolvendo ao utilizar estes processos em minhas obras. A investigação consiste não só no experimento técnico, mas no empenho em refletir sobre de que modo as características inerentes a estes processos podem potencializar questões do trabalho artístico proposto.

A goma bicromatada é outro processo de revelação fotográfica que utiliza a goma arábica, pigmentos como a aquarela, por exemplo, e o dicromato de potássio como elemento sensível à luz. Foi o químico francês Louis-Nicolas Vauquelin que, no final de 1700, registrou as primeiras observações sobre a ação dos raios ultravioleta nos dicromatos. Em 1839, o inventor escocês Mungo Ponton ampliou essa pesquisa impregnando papéis com dicromato de potássio e expondo à luz. Em seguida, o papel era lavado para que o reagente químico não exposto à luz fosse removido. No entanto, essa cópia, ao longo do tempo, tendia a mudar de coloração sépia para esverdeado (JAMES, 2015).

Em 1840, temos a contribuição de Edmund Becquerel, que partiu das observações de Ponton, o qual realizou experimentos combinando iodo com amido chegando à percepção de que, ao misturar o dicromato de potássio com a goma arábica e expor à luz UV, a parte que fora atingida pela luz se tornava insolúvel e a parte não exposta permanecia solúvel em água, sendo retirada durante a lavagem. Em 1854, Fox Talbot investigou a reação entre o dicromato de potássio e coloides, como a gelatina ou goma, percebendo que, quando misturados e expostos à luz, gerava o seu endurecimento (ibidem).

Na década de 1850, John Poncy chegou à conclusão de que, ao ser atingido pelos raios UV, a parte sensibilizada do papel preparado com a goma bicromatada se tornava insolúvel na proporção direta à quantidade de luz que o atingia. O processo da goma bicromatada funciona pelo seguinte princípio: ao misturar uma solução saturada de dicromato (de potássio ou amônia) com um coloide como a gelatina, goma arábica, cola ou amido, essa mistura se torna sensível à luz. Essa emulsão é aplicada em um suporte, como o papel, que, após estar seco, é exposto à luz por contato com um negativo ou objetos. Com essa mistura, gera-se uma imagem alaranjada devido à forte coloração do dicromato (ibidem). É possível, então, misturar a essa emulsão alguma pigmentação como aquarela ou guache e assim obter imagens coloridas.

Para este processo, é necessário realizar o pré-encolhimento das fibras do papel e, conforme recomendado por alguns autores, o seu encolamento antes da aplicação da emulsão. Pelo fato da pigmentação ser definida pelo autor, é possível obter cópias coloridas através da divisão da imagem em camadas de cor, sendo revelada uma cor por vez e, ao final, gerando uma cópia colorida. Para isso, pode-se trabalhar tanto com o padrão CMYK³, em que são feitas na seguinte ordem: revela-se a primeira camada com informação de cor ciano, depois os tons magentas, depois os amarelos e depois os tons pretos. Entre a aplicação de uma camada e outra é preciso esperar que a cópia seque. É possível também fazer cópias somente com as camadas CMY ou mesmo experimentar tons diferentes de azul, vermelho e amarelo gerando outros tipos de resultado. Pode-se ainda realizar quantas camadas de cor forem necessárias, não havendo limites ou restrições quanto a isso, possibilitando um espaço de livre experimentação. A revelação deste processo se dá pela lavagem da cópia em água corrente para retirada das áreas não atingidas pelos raios UV que se desprendem do suporte com a ação da água. Na imagem abaixo, podemos ver um exemplo do processo com a separação de cores em obra do artista Tony Gonzalez, que utiliza a goma bicromatada em seus trabalhos muitas vezes aplicando diversas camadas de cores diferentes.

³ Padrão de cor utilizado pela indústria gráfica para impressões. Conforme Bann (2012, p. 36), “Ao imprimir, começamos com o papel branco e a luz branca que ele reflete. O que precisamos fazer para ver o espectro completo das cores é usar cores de tinta (pigmentos) que subtraem comprimentos de onda da luz e, assim, exibem uma cor. Ciano, por exemplo, é a cor que subtrai o vermelho, magenta é a cor que subtrai o verde, e amarelo é a cor que subtrai o azul. Quando as três cores primárias subtrativas, C, M, Y, são combinadas, um marrom-escuro é produzido. Por causa das imperfeições dos pigmentos, é necessário adicionar preto para obter um preto sólido limpo.”

Figura 13 - Goma bicromatada de Tony Gonzalez, *Melina/diving board*, 2009.



Fonte: <http://tonygonzalezartist.com/portfolio-nudes-2002-present/-/pool-2009-2013-> . Acesso em janeiro de 2017.

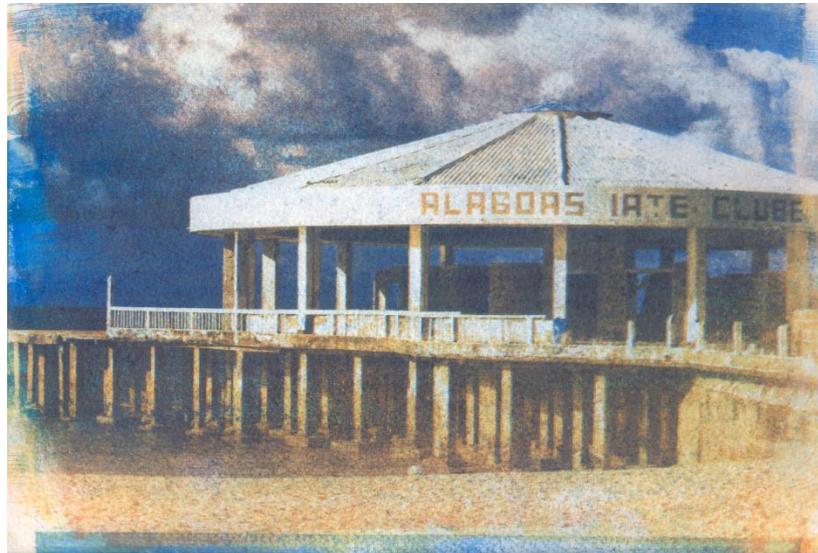
Durante a residência com o Coletivo Filé de Peixe, em 2015, pude experimentar a utilização de diferentes pigmentações a fim de obter cópias distintas a partir de uma mesma imagem. O processo da goma bicromatada favorece a noção da cópia fotográfica como uma interpretação e criação particular de uma imagem. Pode-se aplicar diversas camadas de cor diferentes com o intuito de alterar a coloração final da cópia.

Figura 14 - *Alagoas Iate Clube*, Renata Voss, goma bicromatada (tricromia CMY), 24x32cm, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 15 - *Alagoas Iate Clube*, Renata Voss, goma bicromatada (tricromia CMY), 24x32cm, 2015.



Fonte: a autora.

Dentre os processos que utilizam o citrato de ferro amoniacal, está, além do cianótipo, o marrom van dyke, que gera imagens em tons marrons e foi desenvolvido em 1889 por Arndt & Troos. Devido ao tom gerado por esta técnica, foi só por volta de

1900 que alguém no Reino Unido remeteu à relação com os tons das pinturas do artista Anton van Dyck (JAMES, 2015).

O marrom van dyke utiliza em sua fórmula o citrato de ferro amoniacal, o ácido tartárico e o nitrato de prata. A emulsão feita com a combinação dessas três soluções se torna sensível à luz e pode ser aplicada ao suporte. Depois de seco, o suporte é exposto à luz e, em seguida, a revelação se dá pela lavagem em água corrente, fixação em solução de tiosulfato de sódio e uma última lavagem é feita para retirar os resíduos químicos da cópia.

Figura 16 - Marrom van dyke de Elizabeth Turk, década de 2000.



Fonte: <http://www.elyzabethturk.com/>. Acesso em janeiro de 2017.

Estes dois processos também se fizeram presentes em minha prática artística: a goma bicromatada, especialmente a partir de 2015, e o marrom van dyke, desde experiências desenvolvidas durante 2008. Como a pesquisa em artes é um *continuum* em que um trabalho aponta direcionamentos que se desdobram em outras obras, acredito que todo o percurso realizado anteriormente é de suma importância para culminar com a pesquisa aqui em questão. Uma prática pessoal que leva a uma reflexão sobre a fotografia no campo da arte.

Ressaltamos que todos esses processos que abordamos têm as suas variações e alterações, mas pontuamos que, como o nosso enfoque são os processos utilizados na pesquisa poética aqui apresentada, nos dedicamos apenas a estes. Existem vários outros processos ao longo da história da fotografia, tais como a albumina, impressão carbono, platina/paládio, o ambrótipo, o bromóleo, as variações dos processos com dicromato de potássio. No entanto, não iremos nos deter neles, embora acreditemos que formam um campo vasto de pesquisa e experimentação artística que nos interessa ampliar futuramente ao desdobrar a pesquisa atual.

Como pôde-se perceber, ao longo da história para se fazer fotografias, era necessário um conhecimento técnico a respeito da física e formação da imagem e da manipulação das substâncias químicas. Estas características faziam com que nem todos conseguissem ou se interessassem por este tipo de produção de imagens. A grande etapa para a popularização da fotografia aconteceu com as contribuições de George Eastman, que popularizou o filme fotográfico flexível. Em 1888, Eastman lança a Kodak, com o slogan “aperte o botão, nós faremos o resto”, que, em nossa leitura, remete a todo o trabalho artesanal próprio dos processos anteriores, que exigiam conhecimentos específicos. Se pensarmos no trabalho necessário para se obter cem exposições por meio dos processos anteriores, podemos perceber que a fotografia passa a se relacionar mais com a questão do volume de produção de imagens a partir deste momento.

Se usualmente costuma-se pensar nesta popularização como uma facilitação do processo fotográfico com a gelatina seca, Szarkowsky (apud LISSOVSKY, 2008, p. 48) comenta sobre como, na verdade, a tecnologia complicou tanto que não poderia ser mais deixada na mão dos fotógrafos que antes preparavam os seus papéis. O processo artesanal, embora implique em etapas a mais de trabalho para o fotógrafo, prevê também o controle sobre as etapas de produção da imagem. Por um lado, com a retirada desta etapa da responsabilidade do fotógrafo ganha-se tempo e agilidade, por outro, pensamos nestes processos também incluídos na duração do processo fotográfico. Ao escolher trabalhar com processos químicos hoje, sabe-se que cada técnica tem seu tempo e isso faz parte da construção do trabalho.

Das experiências pioneiras com os primeiros processos fotográficos até o século XX, tivemos mudanças não só no suporte e aparência de uma imagem

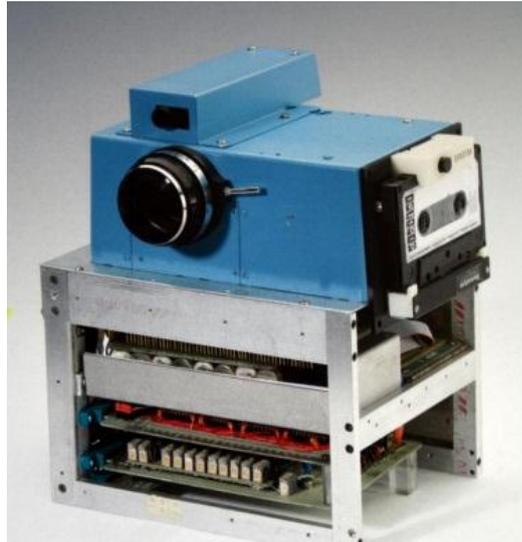
fotográfica, mas também como nos relacionamos com ela, que tipo de uso fazemos e como ela penetra em nosso cotidiano. Se na época do seu invento ela foi considerada a imagem que estava de acordo com os valores da sociedade industrial, por ser exata, fiel à realidade, de rápida execução, hoje vivemos uma relação de urgência muito maior do que aquela época e a fotografia digital segue respondendo aos anseios da sociedade atual em que há uma valorização da informação.

Se com os processos de formação de imagens em película sensível à luz e posterior revelação o tempo de trabalho foi reduzido, por outro lado ainda havia uma espera. Quando expomos um filme completo, temos que esperar a sua revelação. É evidente que este tempo de espera cada vez foi se tornando mais veloz com o desenvolvimento das técnicas e processos com maior sensibilidade à luz até o imediatismo da fotografia digital.

Foi na Kodak que foi desenvolvida a primeira câmera digital e houve o seu patenteamento em 1978. Em 1975, Steve Sasson, engenheiro mecânico da empresa, desenvolveu um protótipo de câmera que chamou de "*film-less photography*", ou seja, fotografia sem filme. Para isso, ele utilizou um sensor, um CCD (*charge-coupled device*) de 0,01 megapixels e acoplou a partes de uma câmera de vídeo e a um monitor de televisão. A câmera levava 23 segundos para gravar uma imagem em uma fita cassete e mais 23 segundos para mostrar a imagem na tela de televisão. O maior esforço do projeto era desenvolver um meio de reprodução que lesse a imagem da fita cassete e produzir um sinal NTSC⁴ da imagem para que houvesse a visualização. Assim, o microprocessador era programado para transformar as linhas de dados capturadas em linhas para exibição na televisão. Cada pixel tinha profundidade de 4 bits, a câmera pesava mais de 3,5kg e tinha um formato muito grande (GUSTAVSON, 2009, p. 336).

⁴ National Television Standards Committee. Padrão de transmissão de imagens. O sistema NTSC fornece 525 linhas e 29,97 fotogramas por segundo.

Figura 17 - Sasson digital camera, 1975.



Fonte: GUSTAVSON, 2009, p. 336.

Figura 18 - Imagem gerada pela Sasson digital camera, em 1977.



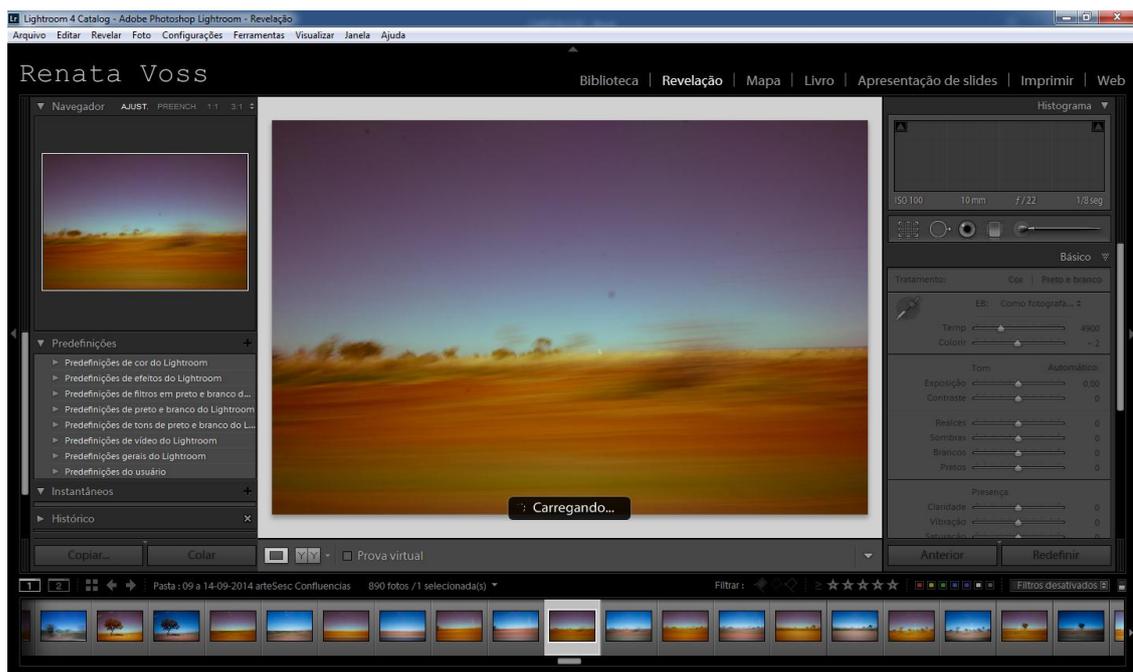
Fonte: GUSTAVSON, 2009, p. 336.

Embora houvesse uma relação imediata com a visualização da imagem, a empresa apresentou algumas questões a serem resolvidas a respeito desse projeto, conforme relata Steven J. Sasson. A primeira seria quando esse conceito seria viável para o consumidor, visto que era um momento em que as câmeras já tinham reduzido de tamanho e de peso, além da Polaroid responder bem à questão do instantâneo; também questionava-se por que alguém gostaria de ver suas imagens numa TV, já que os álbuns eram a formatação padrão do momento tendo características muito diferentes da visualização da imagem em uma televisão. De que modo as pessoas iriam guardar as suas imagens? Como seria a aparência de um álbum de fotos

eletrônico? Além do mais, a qualidade da imagem em termos de nitidez era inferior aos resultados obtidos com película em câmeras bastante compactas (ibidem, 2009).

Com a aparição de imagens digitais, um software para processá-las era essencial. Sendo assim, em 1987, um doutorando da Universidade de Michigan desenvolveu um programa somente para mostrar fotografias em preto e branco num Macintosh. Thomas e John Knoll deram o nome de Display, depois de ImagePro e, depois, Photoshop. Hoje, é praticamente impossível pensar sobre fotografia digital sem associar aos softwares de edição. Se antes tínhamos a manipulação em laboratório, hoje essa prática se dá com o intermédio desses programas, que, inclusive, utilizam metáforas ou ferramentas digitais baseadas nos resultados visuais dos processos químicos. Conforme aponta Royo (2008, p. 53), “(...) os espaços reais de nosso mundo começam a se estabelecer como espaços virtuais, espaços de informação representados por metáforas e ícones”. Por exemplo, o *Adobe Lightroom*, programa de edição de fotografias, nomeia a parte em que são feitas as alterações nas fotografias de “Revelação”. É neste espaço em que é possível realizar ajustes de exposição, contraste, sombras, saturação, dentre outros que antes eram feitos manualmente, no momento de revelação de uma cópia fotográfica.

Figura 19 - Interface gráfica do Adobe Lightroom, aba "revelação".



Fonte: a autora.

Seria o fim do filme fotográfico? Este é um amplo campo de discussão, pois percebemos que, embora a predominância hoje seja da fotografia digital, especialmente se pensarmos nos seus usos, funções e aplicações, no jornalismo, na fotografia social, na fotografia documental, na publicidade e no design, temos também, simultaneamente, a investida de muitos artistas e fotógrafos em retomar processos anteriores ou fundi-los com as novas tecnologias para produção de suas imagens.

É desta intersecção que surgem os interesses da minha pesquisa, que, embora em parte seja feita com processos químicos, envolve uma matriz digital. Ou mesmo ao pensar em procedimentos por meio da fotografia digital que vão lutar contra o programa do aparelho resultando em imagem não previstas. A coexistência dos dois modos de fazer vai me fazer refletir sobre a realização de fotografias no momento atual.

Joan Fontcuberta (2012, p. 12), a respeito da fotografia hoje, propõe que nós “não sabemos se a nova ‘fotografia’, a pós-fotografia, salva ou condena a velha fotografia, mas com certeza ela nos situa em uma posição conveniente para fazer uma radiografia do mundo em que estamos”. Acreditamos que a fotografia hoje, e parte da produção artística que utiliza esta forma expressiva, acaba provocando reflexões sobre o próprio status do meio. Estaríamos em um processo de ruptura? Vivemos uma mudança de natureza da fotografia. Ainda para Fontcuberta (ibidem, p. 14),

A materialidade da fotografia argêntica corresponde ao universo da química, ao desenvolvimento do aço e da ferrovia, à maquinaria e à expansão colonial incentivada pela economia capitalista. A fotografia digital, por sua vez, é consequência de uma economia que privilegia a informação como mercadoria, os capitais opacos e as transações informáticas invisíveis. Tem como material a linguagem, os códigos e os algoritmos.

A passagem do tempo então nos revela que a fotografia química em seu tempo já foi símbolo do desenvolvimento e velocidade, embora hoje estes procedimentos sejam percebidos como lentos e conectados com este momento do passado. Gumbrecht (2015) propõe que em nosso tempo não deixamos o nosso passado para trás, mas somos interpelados pela presença de objetos do passado e por suas memórias. Acreditamos que o contraponto destes processos com a fotografia digital

acentua esta percepção e reforça a coexistência de objetos e processos na contemporaneidade.

A fotografia antes ocupava espaço físico, hoje muitos têm a percepção de que não é mais necessário que haja um suporte físico, mas quando vemos uma fotografia digital estamos diante de uma tela que ocupa um espaço físico. As imagens numéricas têm outro modo na maneira como são produzidas e na sua distribuição também (COUCHOT, 2003); no caso da fotografia digital, ela pode ser obtida através da digitalização de um original por meio de escâner ou gerada diretamente em uma câmera digital. Acreditamos que, diferente de outras formas de arte numérica, a fotografia mantém, em parte, os princípios da fotografia química. A formação da imagem se dá num sensor eletrônico, que irá registrar as informações através das suas camadas de cor e da sensibilidade do sensor à luz.

A respeito da materialidade, mesmo com as imagens numéricas, existe uma dependência de um meio físico, pois é necessário exibi-las de alguma maneira, assim “o suporte material, entendido como tela, écran ou anteparo, permanece imprescindível, mesmo nos casos em que se encontre reduzido à sua expressão mínima” (FATORELLI, 2013, p. 143). Ou seja, embora se encaminhe para uma suposta desmaterialização, a visualização, produção e armazenamento das imagens ainda se dá através de algum material.

Gumbrecht (2015, p. 32), acerca do nosso cotidiano diante destas realidades e presenças virtuais, afirma que “as tecnologias modernas da comunicação nos deram onipresença e, dessa forma, eliminaram da nossa existência o espaço, um cotidiano em que a presença real do mundo encolheu e é uma presença na tela”. No momento atual, percebemos e identificamos que o numérico traz novos questionamentos para a fotografia e as nossas vidas, ao mesmo tempo em que gera o interesse em experimentar e compreender processos fotográficos anteriores, movimento que retomaremos no próximo capítulo, no qual apresentaremos artistas contemporâneos que trabalham neste sentido. A seguir, abordaremos a fotografia e sua relação com o tempo-movimento.

1.2 Tempo-movimento e a fotografia

Tempo e espaço sempre foram elementos fundamentais para a fotografia. Ao “recortar” fragmentos do tempo e de um lugar, a fotografia trouxe novos modos de ver o mundo em imagens. O movimento passou a ser um ponto de interesse daqueles que geravam esses tipos de imagens, seja pelo congelamento de um instante, seja pela ideia de duração. De acordo com Lissovsky (2008, p. 8),

(...) admitindo-se que a fotografia seja, como quase unanimemente se afirma, uma “experiência” tão caracteristicamente moderna, não é possível conceber uma experiência sem duração, tal como se costuma definir o instante.

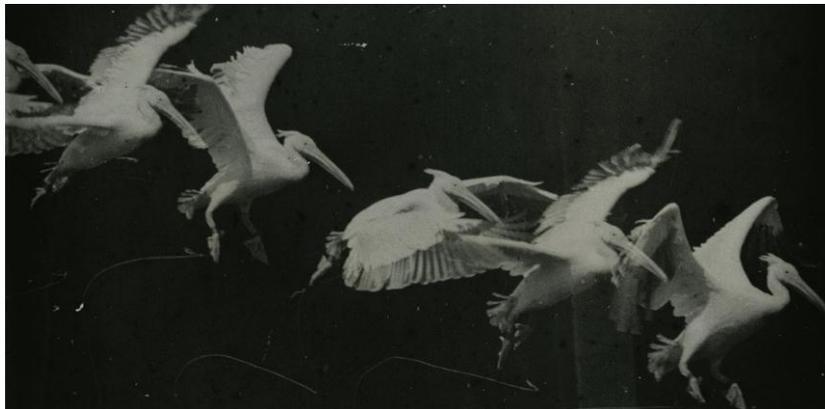
Além de perseguir a ideia de tornar visível o aspecto do mundo, o desenvolvimento tecnológico, no que diz respeito à investigação de materiais e suportes para a fotografia, se encaminhou para o fazer da maneira mais veloz possível. Cray (2012, 41) afirma que “o movimento e a temporalidade, tão evidentes na câmara escura, sempre foram anteriores ao ato da representação: movimento e tempo podiam ser vistos e experimentados, mas nunca representados”. Diminuir o tempo de exposição até se chegar no congelamento de um instante foi algo que se buscou ao longo do tempo. E assim o desenvolvimento seguiu até que se conseguisse registrar aquilo que com longos tempos não se conseguia.

Em *Boulevard du temple* (1838), Louis Daguerre realizou o primeiro registro fotográfico de uma vista da cidade com a presença da figura humana. Mas é a partir de 1851 que os registros do movimento se tornam mais satisfatórios, e a partir dos anos 1870 e 1880 que a fixação se dará de uma maneira mais rápida conseguindo dar conta de capturar instantes do mundo, indo além daquilo que era visto e percebido pelo olho humano (FABRIS, 2011). A fotografia irá servir para comprovar algo que a percepção humana não seria capaz de alcançar, se revelando, desta maneira, como uma grande ferramenta para as ciências, a exemplo do trabalho de Eadweard Muybridge, já discutido por muitos teóricos, que foi essencial ao registrar ciclos de ações e movimentos de um cavalo, demonstrando a correta posição do corpo do animal em cada situação do deslocamento. Essa pesquisa foi de grande contribuição para compreensão do movimento, sendo amplamente consultada, até hoje, por

artistas e animadores que dependem dessa compreensão e registro para aprimorar o seu trabalho.

A pesquisa de Muybridge se desenvolveu dessa maneira pela influência dos estudos de Étienne-Jules Marey, que, num mesmo fotograma, registrava o desenrolar do movimento. A diferença principal entre as imagens de Marey para as de Muybridge é que o segundo registrava as fases de um movimento em imagens separadas e estáticas, enquanto o primeiro registrava as consecutivas posições que o assunto fotografado ocupava durante a ação do movimento em uma mesma chapa (FABRIS, 2011).

Figura 20 - Voo do pelicano, Étienne-Jules Marey, cronofotografia, 1882.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e0/Marey_-_birds.jpg/1024px-Marey_-_birds.jpg. Acesso em julho de 2017.

Ao refletirmos sobre a questão do movimento na fotografia, essas imagens do registro da figura humana, as fotografias de Muybridge e Marey fazem parte da iconografia da história da fotografia, sendo praticamente impossível não pensar nestes trabalhos ao abordar o tema. Em meu processo criativo, existe uma conexão com o tempo e o lugar: seja ao refletir sobre aspectos históricos que podem trazer discussões sobre o problema do instante e da duração na fotografia ao lançarmos o olhar para a prática fotográfica ao longo do tempo e refletir sobre as possíveis práticas, hoje com processos atuais ou antigos; seja pela utilização de processos antigos de revelação; seja por tratar de locais que estão em processos de arruinamento no espaço urbano ou mesmo ao operar com o aspecto do movimento ligado à memória ao tratar de lugares comuns às lembranças de diversas pessoas.

Outro elemento que poderíamos abordar a respeito da percepção e representação do movimento é a invenção do cinema com suas imagens em movimento. Para Venturelli (2004, p. 22), a chegada do cinema “constituiu todo um

modo novo de ver um comportamento perceptivo e expressivo, muito diferente, baseado, sobretudo, na ênfase criada pelo elemento motor-cinético”. Com o cinema, temos uma percepção diferente do tempo e de sua passagem em relação a épocas anteriores. Nesse sentido, podemos admitir que a produção artística é inevitavelmente influenciada pelas imagens de Muybridge, de Marey e pela invenção do cinema. Há uma mudança da lógica de produção. A pintura com as experimentações de vanguarda passa a ter influência desses modos de produzir imagens do instante e da duração. Conforme Lissovsky (2008, p. 36), “ao contrário do que se supõe, a questão que interessa no instantâneo não diz respeito à diminuta extensão física temporal, que ainda lhe resta, mas à desaparecimento do durante no interior do ato fotográfico”. No entanto, devemos pensar que essa ideia do instante na fotografia é um recorte, há um antes e um depois. Todo instante está implicado na duração, no simultâneo.

Marien (2012), ao comentar sobre a produção de Marey, afirma que as cronofotografias agitaram o mundo da arte, pois as convenções para representação do movimento eram guiadas por princípios clássicos e renascentistas. Enquanto alguns artistas achavam que o movimento em Marey era desequilibrado, outros passaram a se interessar em pintar o mundo como esse novo modo de fotografar registrava. Assim, temos produções como o *Nu descendo a escada* (1912), de Marcel Duchamp, *Dinamismo de um cão na coleira* (1912), de Giacomo Balla, e *Dinamismo de um corpo humano* (1913), de Umberto Boccioni. De acordo com Venturelli (2004, p. 21),

(...) o tempo e o movimento, seu principal componente, tornaram-se a nossa maior realidade e são os elementos responsáveis pelas profundas metamorfoses no nosso modo de visualizar o mundo exterior, tanto no plano estético quanto no plano perceptivo.

Tempo real, tempo percebido, espaço e movimento passam a se relacionar e modificar nosso modo de perceber o mundo. O movimento está intrinsecamente relacionado com tempo e espaço. A passagem do tempo pode ser entendida como um movimento e as imagens que vemos durante esse período constitui nossa memória. Estamos em movimento o tempo inteiro. Quando nos relacionamos com lugares ou pessoas sempre há um novo olhar, uma mudança. Para Bergson (2006, p. 2),

por mais que o objeto permaneça o mesmo, por mais que eu olhe para ele do mesmo lado, pelo mesmo ângulo, sob a mesma luz, a visão que tenho dele não difere menos daquela que acabo de ter, quando mais não seja porque ela está um instante mais velha.

O processo de criação e as práticas de atelier desta pesquisa estão implicadas nas mudanças, nos deslocamentos, na passagem do tempo como elemento essencial para o desenvolvimento dos trabalhos. A duração é incontestável, pois o passar do tempo é contínuo. É progressão. Se lanço o meu olhar para uma cidade que não vejo há alguns anos, para elaborar um trabalho, e o faço novamente, no momento atual há mudanças: nem eu sou a mesma, nem o lugar.

Bergson (2006) trata ainda do movimento como estar em estado de imobilidade em lugares sucessivos. Para isso, se utiliza do exemplo de uma flecha que voa. Há movimento, mas ela se apresenta em repouso em cada ponto de sua trajetória. Em seu movimento está imóvel em relação ao ponto de atenção. Ela nunca está em nenhum ponto por seguir um movimento. Para o autor, a duração existe, é ato em progresso, mas discorda da ideia de que se apresenta para nós havendo distinção um antes e um depois, mas havendo, sim, simultaneidade. O movimento é ato contínuo. Na presente pesquisa, a ideia de duração é importante na medida em que se instaura como elemento central para a construção de alguns trabalhos. Seja no entendimento da duração na captura de uma fotografia ou na ideia de duração ao trabalhar com sequências de imagens. A passagem do tempo é movimento.

Gumbrecht (2015) aborda etapas da percepção do tempo sugerindo que, primeiramente, nos imaginávamos num percurso linear avançando no tempo sendo todos os eventos afetados por essas mudanças: o tempo como transformação. Por avançarmos ao longo do tempo, acreditamos que algo fica para trás: o passado. É o tempo que vai demarcar experiências anteriores e o futuro vai-se configurar como aberto a possibilidades em que podemos construir o novo. No entanto, o autor aponta que a nossa percepção, hoje, do futuro é muito mais fechada e se apresenta como ameaça. Para Gumbrecht (2015, p. 16), “os passados inundam o nosso presente” e “o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem”.

Acredito que, no trabalho que desenvolvo, esta noção do tempo está presente não só pela fotografia inevitavelmente tratar do passado, mas pelo curto-circuito entre passado e presente ao operar com processos químicos históricos. A presença destas imagens remete a um passado, mas tendo a sua existência e criação no momento atual. Este trânsito entre estes tempos e sua ligação com a memória me interessa e

influencia o processo criativo dos trabalhos aqui apresentados. Ainda para Gumbrecht (ibidem, p. 48), “hoje sentimos cada vez mais que o nosso presente foi expandido, pois agora está rodeado por um futuro que não conseguimos mais ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás”. Passado, presente e futuro se encontram num fluxo constante tendo limites tênues entre si: “no novo cronótopo somos inundados pelas memórias e pelos objetos do passado” (ibidem, p. 104).

Uma percepção que podemos também apresentar é o entendimento do movimento e sua relação com o passado. Para Bergson (ibidem, p. 49), “o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia”. É preciso que o tempo passe para que possamos rememorar, para que a lembrança retorne como imagens. No processo de criação artística, acreditamos que algumas imagens do passado se unem com as nossas percepções atuais para possibilitar criar novos modos de perceber e agir. Assim, as imagens se atualizam e se conectam com o momento atual.

Já Newton (1979, p. 62), em *O peso e o equilíbrio dos fluidos* propõe que “movimento é a mudança de lugar”, enquanto “repouso é a permanência no mesmo lugar”. Esse conceito vai dar conta do movimento como o deslocamento de um corpo de um lugar a outro do espaço. Inicialmente, é por este caminho que as proposições *poiéticas* constantes nesta pesquisa vão se encaminhar conforme será apresentado nos próximos capítulos. No entanto, a partir da experiência e do desenvolvimento dos trabalhos, passei a perceber o movimento presente de algumas maneiras além desta condição física, seguindo para uma abordagem conceitual. O movimento como princípio *poiético*. Primeiramente, em mim, pelo fato de viajar constantemente e este deslocamento me levar às reflexões sobre estes lugares e me conduzir à criação enquanto me deslocava entre cidades; o movimento enquanto tema fotografado, ao optar por trabalhar com cidades e seus locais em transformação constante; o movimento de desaparecimento do assunto fotografado ou da própria imagem fotográfica, ao trabalhar com processos instáveis que não têm a sua durabilidade garantida.

Deste modo, os trabalhos realizados nesta pesquisa serão agrupados por aqueles que são guiados pelo tempo-movimento na duração e aqueles que são guiados pelo tempo-movimento da memória. Sendo o primeiro conjunto de obras

aquelas em que o deslocamento físico e as investidas contra o programa do aparelho são o norte; e o segundo grupo de obras em que o fio condutor dos trabalhos é a passagem do tempo, os lugares e suas memórias – tanto pensada a partir do passado como sugerindo as ruínas do futuro. Neste último conjunto de trabalhos, iremos muitas vezes trabalhar com a noção de apagamento e esquecimento como equivalentes deste caráter fugidio que as memórias e seus lugares podem ter ao se encaminhar para as ruínas e para o esquecimento. Estes trabalhos serão apresentados nos dois últimos capítulos.

Outro ponto que podemos destacar nesta pesquisa é o estar-em-movimento, pois, nos últimos anos, me desloquei semanalmente entre Aracaju, Salvador e Maceió. Estes deslocamentos certamente contribuíram para os resultados desta pesquisa. Chegar e partir fizeram parte de uma rotina semanal. Um corpo em movimento que se deixa afetar por este deslocamento e pelas imagens desses lugares. Bergson (2006, p. 80) afirma

É fácil ver como as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. Também é fácil ver como esse corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Portanto, no conjunto do mundo material, meu corpo é uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe.

Compreendendo o corpo como um centro de ação, o movimento de viajar toda semana fez parte de minha rotina e afetou a minha percepção sobre esses lugares. Estar em Salvador e refletir sobre Maceió, estar em Maceió e refletir sobre Aracaju. Estar em movimento me fez lançar o meu olhar e a minha criação para os lugares. A junção da percepção do passado com o afeto atual como um fluxo que me fez gerar imagens voltadas para estes lugares de memória. Bergson (2010, p. 60) pontua que “a afecção é portanto o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem”. Ao entrar em contato com esses lugares, me deixo afetar por eles. Ao estar distante, trabalho com a percepção que tenho deles.

Acredito que esta dinâmica ofereceu algumas possibilidades criativas sendo o gatilho para a realização das obras que são movidas pelo tempo-movimento na duração. Ou seja, o contexto em que a percepção destes lugares ocorreu me conduziu

a ter outro tipo de estímulo para pensar as suas imagens. Flusser (2008, p. 34) afirma que o fotógrafo “pode fotografar apenas imagens que constam do programa do seu aparelho. Por certo, o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer”. Realizei também trabalhos que passam por esta questão do aparato ligada também à temporalidade: seja no tempo consecutivo por meio do registro sequenciado de fotografias em película ou pelas imagens que são construídas em um período de tempo durante a minha passagem por determinado trecho, como nos trabalhos em que realizo panoramas realizados com dispositivos móveis. Fatorelli (2013, p. 85) afirma que,

o trânsito das imagens e entre as imagens, inaugurado pela mobilidade da fotografia e expandido pelas tecnologias imagéticas eletrônicas e digitais, estabelece novas dinâmicas entre a obra e a sua percepção da ordem da mutabilidade.

Assim, produzi um conjunto de trabalhos que exploro tanto aparatos de outras épocas, como câmeras de médio formato, como também a utilização de dispositivos móveis, explorando imagens não previstas em panoramas. Há também, neste grupo, obras com o uso de processos químicos de revelação para tratar do apagamento físico-químico da imagem. Acredito que o conceito de duração de desdobra com diferentes vertentes nestes trabalhos como discutiremos de maneira mais detalhada no último capítulo.

Já no conjunto de trabalhos que são movidos pelo tempo-movimento da memória, o apagamento e o esquecimento são elementos-chave. A memória, assim como a fotografia, trata do passado lembrado em imagens. A fotografia, assim como a memória, trata de uma presença do ausente. Nestes trabalhos, exploro tanto as características próprias da fotografia – como registro do tempo passado – como os processos técnicos empregados ao escolher como procedimento operar com processos químicos antigos e também ao explorar a temática da representação dos lugares e da cidade. Para Peixoto (2003, p. 209),

as transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo.

Aqui, o movimento é o de olhar para trás e também trabalhar com materiais e técnicas que exigem uma velocidade mais lenta na produção das imagens como característica própria. Uma pausa na velocidade. Sabemos que a memória requer a passagem do tempo. É experiência anterior: “a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado” (RICOEUR, 2007, p. 107). Um dos grandes embates da memória é a luta contra o esquecimento. Lembramos para tentar não apagar rastros do passado. Ricoeur (2007, p. 48) afirma que “boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer”. A memória remete ao passado e quando nos lembramos pensamos em imagens. Recordar tem como base o (re)conhecer, tentar trazer para o presente uma primeira impressão de um momento passado: “é o reconhecimento que nos autoriza a acreditar: aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos, aprendemos não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo. Ele sobrevive” (RICOEUR, 2007, p. 443).

A memória também implica as relações com o corpo, o espaço e o mundo. Ao nos orientarmos em uma cidade, ao nos perder e ao rememorar através de certos marcos referenciais, conseguimos nos orientar e nos deslocar. Ainda conforme Ricoeur (ibidem, p. 58), “os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras”. Mas, seria a memória apenas individual?

Acreditamos que, embora parta de uma motivação pessoal ao escolher os lugares que são temas para as obras desenvolvidas nesta pesquisa, há um viés de memória coletiva envolvida. É possível ter certos aspectos da memória em comum com os outros. Bergson (2010, p. 30), propõe que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”. São as festas, ritos, locais, celebrações públicas, hábitos, paisagem que podem fazer parte de uma memória comum de um grupo. Dentre as mais notáveis destas lembranças, estão os lugares visitados que podem contribuir para lembrança de um grupo (RICOEUR, 2007). Aquilo que me lembro pode ser a lembrança do outro ao mesmo tempo que se deixa afetar pela imaginação.

Para Halbwachs (apud RICOEUR, 2007, p. 133),

embora a memória coletiva extraia sua força e duração do fato de que um conjunto de homens lhe serve de suporte, são indivíduos que se lembram enquanto membros do grupo. Agrada-nos dizer que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele ocupo e que, por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios.

Assim, acredito que os lugares evocados nos trabalhos realizados são de comum vivência para aqueles que moraram ou vivem nas cidades apresentadas. Conforme Bergson (2010, p. 39), “o que você tem a explicar, portanto, não é como a percepção nasce, mas como ela se limita, já que ela seria, de direito, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato àquilo que interessa a você”. Trago em cada trabalho um ponto de vista sobre estes lugares. Um aspecto motivado pela afecção da lembrança e pela vocação de arruinamento dos lugares. É uma tentativa de sobrevivência destes ausentes: “se uma lembrança volta, é porque eu a perderei; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera” (RICOEUR, 2007, p. 438).

Acredito, então, na possibilidade de o trabalho artístico promover o reencontro de lembranças. Trato do ausente ou do presente muitas vezes como uma ameaça de desaparecimento no futuro. As proposições se conectam ao passado, mas também ao futuro como promessa de ser passado. As temporalidades se sobrepõem, como coloca Ricoeur (2007, p. 442), “o passado é ‘contemporâneo’ do presente que ele foi”. O trabalho artístico pode ser propulsor de memórias comuns, por um lado, e, por outro, por trazer traços comuns a vários lugares e cidades, como as ruínas, monumentos que desaparecem do tecido urbano. Como o espaço, o lugar e a cidade fazem parte do campo de interesse desta pesquisa, iremos abordar a seguir alguns desses conceitos.

1.3 O lugar, o espaço e a cidade

O lugar ocupa uma posição de destaque em minha produção artística. Seja na relação com as cidades ou com alguns de seus marcos específicos. O lugar me influencia e me faz refletir e lançar imagens voltadas para eles. Iremos aqui trazer algumas conceituações que nos ajudarão a compreender melhor o que se entende por lugar. Tuan (1983) afirma que

“Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra” (p. 6).

Estamos em espaços. O lugar vai definir o espaço e a experiência é elemento essencial para nossa percepção e apreensão do lugar. Dewey (2010, p. 109) afirma que “as coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência *singular*. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si”. Acreditamos que é a partir da experiência que certos lugares vão nos afetar de maneira mais profunda e ser o ponto de partida para a criação artística.

O lugar é segurança, é onde atribuímos valores afetivos. Experimentamos o lugar através do nosso corpo, seja pelo tato, visão, olfato; nos conectamos com os lugares pelos sentidos ou mesmo conceitualmente. É certo que fazemos imagens dos lugares que nos afetam, sejam registros através de alguma linguagem ou em imagens em nossa mente. É a partir da experiência ao longo do tempo que nos conectamos afetivamente com os lugares. Para Ricoeur (2007, p. 59), “são alguns desses lugares notáveis que chamamos de memoráveis”. É na nossa relação com eles que o lugar se constitui.

O espaço é símbolo de liberdade. É poder caminhar livremente sem que haja impedimentos, nem sinalização, nem padrões. O espaço aberto nos expõe e nos deixa vulneráveis. Conforme Tuan (1983, p. 66), “o espaço, uma necessidade biológica de todos animais, é também para os seres humanos uma necessidade psicológica, um requisito social, e mesmo um atributo espiritual”. Quando tratamos de espaços fechados e organizados, tratamos de lugar. No lugar, há valores estabelecidos ao se comparar com o espaço. Nós precisamos de lugar e de espaço também (ibidem).

O espaço se torna lugar quando estamos familiarizados com ele. Quando desenvolvemos senso de direção, quando sabemos nos localizar e nos orientar, espacialmente. Para Tuan (1983, p. 153) “lugar é uma pausa no movimento”, mas para desenvolvermos a noção de lugar é preciso também a permanência nele. Somente nos familiarizamos e desenvolvemos afetividade ao permanecer por algum tempo no lugar. É preciso tempo para o lugar aderir em nós. A pausa e o repouso são

essenciais para espaço se tornar lugar. Se vivêssemos em constante movimento, não poderíamos desenvolver o sentimento de lugar.

Deste modo, a construção da noção de lugar passa por questões individuais. O que é lugar para mim, pode ser espaço para outros. Certas paisagens que me tocam, podem não afetar outras pessoas que não têm uma relação íntima com aquele lugar. Os lugares íntimos são pessoais e a lembrança faz parte da construção destes lugares. Como afirma TUAN (ibidem, p. 156),

os lugares íntimos são tantos quantos as ocasiões em que as pessoas verdadeiramente estabelecem contato. Como são estes lugares? São transitórios e pessoais. Podem ficar gravados no mais profundo da memória e, cada vez que são lembrados, produzem intensa satisfação, mas não são guardados como instantâneos no álbum de família nem percebidos como símbolos comuns: lareira, cadeira, cama, sala-de-estar (sic), que permitem explicações detalhadas. Não se podem desenhar nem planejar deliberadamente, com a mínima garantia de êxito, as ocasiões de troca genuína de intimidade.

A cidade onde nascemos pode ser entendida como lugar de intimidade. Parte dos trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa vão se voltar para este lugar. Acredito que, quando estou na minha cidade natal, Maceió (AL), vivo a experiência do lugar, mas, ao estar em outra cidade, passo a pensar como um objeto externo. O lugar virá “lá”, distante. Talvez desenvolva os trabalhos para tornar próximo o que está distante. O movimento de se aproximar deste lugar através das imagens. Ainda de acordo com Tuan (1983, p. 171), “o lugar é um arquivo de lembranças afetivas e realizações esplêndidas que inspiram o presente; o lugar é permanente e por isso tranquiliza o homem, que vê fraqueza em si mesmo e chance e movimento em toda parte”. Assim, a lembrança afetiva é o ponto de partida para uma série de trabalhos apresentados nesta pesquisa. A partir da afeição por lugares e pessoas que se dá com o tempo e o deslocamento.

Lugar e memória, então, se unem em minhas imagens. A fotografia e o colecionismo figuram como agregadores de paisagens da memória. A ideia da fotografia como elemento que vai ajudar a preservar e fazer viver a imagem dos lugares. De acordo com Cauquelin (2007, p. 93), a respeito da imagem do lugar feita pelos artistas, “a visualização de um lugar, qualquer composição feita pelo artista, atribui àquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece: as palavras podem mentir; a imagem, por seu lado, parece fixar o que existe”.

Trago também em alguns dos trabalhos uma imagem das cidades. Peixoto (2003, p. 11) afirma que “as cidades são as paisagens contemporâneas”; assim, parto das minhas percepções das cidades para construir novas imagens delas e para elas. Para tanto, as tecnologias contribuem para a formação e a difusão dessas imagens. A fotografia, o vídeo, o desenho, a gravura também vão tornar visíveis certos aspectos imaginados da cidade. A imagem fotográfica dá visibilidade ao que escapa do nosso olhar cotidiano. Nos relacionamos com as cidades, às vezes, através das imagens e não da experiência direta. Então, vivemos a imagem da cidade.

Em algumas das obras realizadas nesta pesquisa, trabalho com prédios que estão abandonados e em degradação pelo tempo. Conforme Peixoto (2003, p. 29), “os monumentos são como mapas: traçam inexoravelmente o perfil da cidade”. É através deles que podemos nos orientar ou lembrar de determinado trecho ou aspecto do lugar. Entretanto, me interessa abordá-lo pelo viés da destruição. Ruskin (2008, p. 79) vai defender que “é impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que já tenha sido grandiosa ou bela em arquitetura”. Para ele, a passagem do tempo e destruição e arruinamento fazem parte dos monumentos. Acredita que qualquer tentativa hoje de recuperar traços originais do passado soaria como falso. Nos trabalhos que escolho trabalhar com prédios e monumentos como temas, proponho apresentá-los da maneira como estão no momento em que fotografo. Entendendo essas transformações e passagens do tempo como característicos do movimento das cidades.

Ainda conforme Peixoto (2003, p. 148), “algo se produz, entre o olhar e o mundo, que não é simples representação, mas se dá à reprodução artística: a presença da paisagem”. A cidade é movimento, na medida em que muda sem parar. A paisagem urbana se dá trazendo algumas questões: deixamos de prestar atenção na cidade que, por sua vez, se torna invisível, mas, por outro lado, os artistas buscam atuar nesse campo de caçar essas possíveis visibilidades. A velocidade que toma conta do momento atual entra em conflito com o repouso que é necessário para lançar um olhar atento e crítico para os lugares para os quais sempre olhamos. Nesta pesquisa, é através da fotografia e sua relação com o tempo-movimento que iremos construir outras imagens e possíveis discussões *poiéticas* e reflexões teóricas. Pretendemos contribuir para ampliar o conceito da fotografia e seus usos nos processos contemporâneos através do enfoque sobre a dimensão do tempo, movimento e memória e a dimensão de presença da fotografia hoje.

CAPITULO 2 TEMPO-MOVIMENTO NA DURAÇÃO E TEMPO-MOVIMENTO DA MEMÓRIA E A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Das primeiras imagens registradas com sais de prata até a passagem para a fotografia digital, muitas transformações e usos ocorreram. A fotografia hoje assume um caráter múltiplo, sendo muitas as suas formatações e usos, especialmente no campo da arte. Iremos, neste ponto do trabalho, realizar uma contextualização do problema desta pesquisa abordando as relações da fotografia com a arte e de como atualmente a produção artística tem feito uso dos processos fotográficos em sua materialidade e buscando alterações no aparato para captura das imagens. Relacionaremos artistas que são referências para a presente pesquisa no sentido de se aproximarem do tempo-movimento na duração e tempo-movimento da memória. Iremos refletir sobre essas possíveis rupturas, sobre a coexistência de processos antigos e atuais e de como essas conexões podem potencializar questões conceituais da obra.

Sabemos que com a passagem para o numérico novas possibilidades de construção de imagens surgem. Neste sentido, Crary (2012, p. 12) questiona:

se há uma mutação em curso na natureza da visualidade, quais formas e modos estão sendo deixados para trás? Que tipo de ruptura é essa? Ao mesmo tempo, quais elementos de continuidade ligam a produção contemporânea das imagens às antigas organizações do visual?

A questão da *mímesis* foi um grande problema para aceitação da fotografia como forma de expressão artística. A potência de inscrição da realidade em si por meio de uma máquina foi o grande problema, visto que se alegava que neste tipo de imagem não havia intervenção da mão do artista. Movimentos como o pictorialismo, a Nova Objetividade e a foto-secessão vão, cada um ao seu modo, buscar incluir a fotografia no patamar de arte. Seja, inicialmente, tentando se aproximar esteticamente da pintura clássica ou buscando explorar características inerentes apenas à fotografia. Tais movimentos desdobraram resultados experimentais a partir de montagens, fotografia sem câmera, dentre outros procedimentos que tentavam esgotar as

possibilidades no campo fotográfico. A experimentação era a essência para salvar a fotografia de acordo Moholy-Nagy, que diz ainda:

O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de 'como fazer'. A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem ideias preconcebidas sobre a fotografia, ele não acredita que a fotografia é somente como ela é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados (...). Ele ousa chamar de 'fotografia' todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios fotossensíveis a químicos, à luz, calor, frio, pressão etc. (MOHOLY-NAGY, 1947, p. 197)

Embora todos os esforços se voltem para implicar a fotografia de uma subjetividade do autor e dotá-la de uma identidade autoral própria, estas escolhas pareciam não tornar a fotografia uma arte por ter em sua gênese o aparato técnico. No texto *Ontologia da imagem fotográfica*, escrito em 1945, André Bazin reflete sobre o impacto da fotografia nas artes e propõe uma visão do automatismo dessa técnica considerando que o fotógrafo apenas iria operar o aparelho fotográfico, afirmando que “todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência” (BAZIN, 1991, p. 22).

Percebe-se que o autor considera que a fotografia em sua gênese é feita por uma máquina. O entendimento que ele apresenta é de que, embora o fotógrafo opere escolhas no processo de criação, essas escolhas não são vistas como uma presença, como vai-se compreender posteriormente. É dessa maneira que as primeiras teorias da fotografia vão se fundar na relação da fotografia com a gênese técnica no momento da criação.

Ainda no que diz respeito às experimentações em fotografia, no Brasil tivemos significativos resultados no início na década de 1940 com os trabalhos desenvolvidos por Thomas Farkas, Geraldo de Barros, German Lorca e José Yalenti. Com a ativa participação do Foto Clube Bandeirante, em São Paulo, os fotógrafos buscavam um novo olhar e romper com a prática acadêmica. Conforme Costa e Rodrigues (1995, p. 48), “o experimentalismo foi deslocado da questão puramente técnica para a construção de uma nova sensibilidade”. A pesquisa era voltada para geometrização

dos temas, a exploração da arquitetura e dos temas urbanos, a presença de ritmos, texturas, da contraluz.

Geraldo de Barros foi o primeiro a realizar experimentações na imagem fotográfica por meio de estratégias diferentes do que vinha sendo produzido por outros fotógrafos. Barros se utilizava de procedimentos como a encenação, o uso de múltiplas exposições, recortes, superposições e desenhos nos negativos, montagens, cortes nas cópias prontas. Com tais experimentações, Geraldo de Barros teve certa dificuldade para ser aceito pelos fotógrafos, pois muitos não consideravam os resultados dos seus experimentos como fotografias, tendo maior vinculação e aceitação com as artes plásticas. Acreditamos que essas experimentações foram essenciais para os desdobramentos da fotografia até o momento atual, pois, ao utilizar tais procedimentos, o artista ampliou as possibilidades criativas da linguagem abrindo um campo de livre experimentação deslocando o olhar para uma produção em fotografia que não é pautada apenas pela captura de imagens, mas por empreender intervenções na pós-produção, entendendo essa etapa como um momento de criação também.

Pensamos que essa diluição de fronteiras entre a fotografia e as artes visuais ainda hoje é um ponto de conflito. André Rouillé (2009) divide o que ele chama de “arte dos fotógrafos” e “fotografia dos artistas”. Temos os espaços que são próprios de circulação de fotografias e a inserção na produção dos artistas e nem sempre há o trânsito entre um espaço e outro, por particularidades da formação e da cadeia produtiva de cada um. Desse modo, a produção que circula em festivais de fotografias nem sempre é a mesma que figura nos salões e mostras de arte contemporânea. Como indica Müller-Pohle (2009, p. 19), ao comentar que a variedade de abordagens que surgiram da década de 1970 “quase apagou a linha divisória entre ‘fotógrafos artistas’ e ‘artistas que fotografam’”.

A fotografia vai servir, além de instrumento para difusão de obras de arte, também para a criação de relações aproximadas com outras linguagens artísticas, quando, nas décadas de 1960 e 1970, ela é utilizada como forma de registro de obras de caráter transitório, como *performances*, *happenings*, *land art etc.* Com o passar do tempo, muda o entendimento que se tem desta linguagem. Para Entler (2009, p. 144), “é interessante também pensar que a fotografia penetrou efetivamente os espaços da

arte de um modo tanto mais evidente quanto menos esteve preocupada em responder aos fantasmas históricos que interrogavam sobre sua legitimidade artística”. Ou, como reitera Poivert (2015, p. 136),

Constata-se que, depois dos anos 1970, a atualidade mais evidente da fotografia se constituiu em sua relação com a arte contemporânea. Isto, no entanto, não pode ser pensado sem dificuldades, pois, de fato, a fotografia não se constituiu como corrente artística identificável de forma autônoma.

Saímos de reflexões que vão levar em conta apenas a gênese da fotografia a pensamentos que vão questionar a sua condição na contemporaneidade. Kossoy (2001) vai propor que, para toda imagem fotográfica, será necessário um assunto (tema escolhido); um fotógrafo, que é autor do registro, e também agente e personagem do processo; e uma tecnologia, que são os materiais fotossensíveis, equipamentos usados para a geração da imagem. Tudo isto inscrito num dado espaço geográfico e num tempo. O historiador propõe, ainda, que o autor atua realizando as suas imagens como um filtro cultural, em que todo o seu repertório, as suas crenças, intenções políticas, ideológicas e poéticas são transpostas para o seu resultado estético. Para Kossoy (*ibidem*, p. 36), “toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época”.

No entanto, entendemos também que podemos compreender essa ideia de registro com outras abordagens, hoje indo além da proposição de Barthes (2009), de que a fotografia é um análogo perfeito do real, o real em seu estado passado (isso-foi). Rouillé (2009, p. 72) indica: “de fato, entre a coisa e a fotografia opera-se um encontro. E o processo fotográfico é precisamente o acontecimento desse encontro”. A fotografia é criação no mundo sensível. É possibilidade de construção de mundos. O peso histórico de ser uma continuidade da realidade muitas vezes faz deixar de lado esse aspecto que é bastante explorado por fotógrafos e artistas, sendo necessário rever o tom negativo que há quando se pensa na relação entre manipulação e fotografia, visto que esse tipo de procedimento faz parte do processo fotográfico há muito mais tempo do que se imagina. Para Chiodetto (2013, p. 10),

a discussão sobre manipulação, veracidade e banalização que dominou a última década levou a um nível de reflexão sobre a fotografia que resultou, ao final, em mudanças paradigmáticas no campo experimental, no artístico e também no documental, tornando tênue o limite entre esses campos.

Acreditamos que a fotografia digital acaba por enfatizar a dúvida em quem observa imagens, se apresentando também como um grande campo de exploração para os artistas. As pessoas questionam a veracidade de certas fotografias digitais. Entendendo a manipulação não com um teor negativo de alteração em benefício próprio, mas, sim, como potência criativa. Se antes os processos de manipulação eram mais difíceis, Fontcuberta (2012, p. 66) propõe que

a diferença reside agora na familiarização do público com essas técnicas e com a simplicidade em seu manejo. O acesso aos computadores e aos programas de tratamento de imagens permite comprovar a simplicidade destas intervenções e desfetichizar seu alcance.

É preciso, ainda, considerar sobre a fotografia hoje e seu contexto, pois ainda, para Fontcuberta (2010a, p. 92), “é preciso que o espectador chegue a compreender que fotografias, sons e textos são mensagens ambíguas, o sentido final só depende da plataforma cultural, social, institucional ou política em que se encontram inserido”.

Percebemos a fotografia de maneira mais dialógica com o contexto e com os seus possíveis usos. Rouillé (2009, p. 15), a esse respeito, afirma que, no momento atual, “substitui-se o uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens. Mudaram as práticas e as produções, os lugares e os circuitos de difusão, bem como as formas, os valores, os usos e os autores”. Ou seja, é preciso se colocar diante de imagens sempre de maneira muito atenta e crítica, visto que determinados modos de circulação podem dar maior legitimidade às imagens.

Podemos exemplificar com o trabalho de Alison Jackson, que fotografa sócias de pessoas famosas em situações pouco prováveis da pessoa ter sido flagrada. Muitas dessas imagens da artista já foram tomadas como reais, no sentido de serem

veiculadas por meios de comunicação como sendo verdadeiras. O modo como ela os fotografa, de maneira distanciada e com teleobjetivas, faz com que suas fotos se pareçam com aquelas obtidas pelos *paparazzi* que ficam escondidos para flagrar as celebridades. A aproximação que acontece através do uso da lente e não da aproximação física em relação ao assunto fotografado.

Ao se aproximar de uma linguagem que é conhecida por tantas pessoas, a artista acaba por tirar proveito dentro do cânone de fotografias de *paparazzis*, sugerindo maior credibilidade às suas imagens. O uso de uma categoria de imagem para fazer com que o público acredite em tais imagens como sendo de origem de imprensa sensacionalista e invasiva. Esse trabalho acaba trazendo a questão do real e da ideia de manipulação: a cena é real, no entanto, quem ela fotografa apenas se parece com a pessoa em questão. Assim, desloca-se a discussão da noção da manipulação para outro ponto: através da encenação. Do ponto de vista da captura, tudo está, de fato, diante da câmera. A problematização seria, então, desvendar o modo como a imagem foi feita. Ao ser interpelada pelas figuras famosas que aparecem nas suas imagens, a artista apenas declara que não as fotografou, mas fotografou outra pessoa – que se parece fisicamente com os famosos escolhidos - de quem ela guarda o documento legal de autorização de captura da imagem. Essas imagens entram, então, num fluxo de circulação sobre o qual a fotógrafa não tem controle, levando à reflexão sobre a difusão das imagens e a multiplicidade de atribuição de sentido que uma imagem pode sofrer. Como indica Kossoy (2005, p. 39), “a fotografia é sempre ambígua, seja ela analógica ou digital, seja ela produto da realidade material ou virtual”. Toda imagem pode significar aquilo que ela não foi a depender de seu contexto, de sua circulação.

Figura 21 - Fotografia da série *Mental Images*, de Alison Jackson.



Fonte: <http://www.alison-jackson.co.uk/mental-images/grtcrwsffv1nviz9osyk40xbn0uixi>. Acesso em junho de 2017.

Interessa-me a noção de manipulação para produção de imagens em meu processo criativo no sentido de operar com as mãos, de dar forma a algo, preparar. Em parte dos trabalhos, opero nas alterações visuais geradas por usos não previstos do aparelho; manipulo ao editar imagens a partir de arquivo pessoal de fotografias; opero com as mãos ao revelar fotografias por processos artesanais. Emprego fotografias digitais juntamente com processos antigos conferindo-lhes outras aparências.

É neste contexto das imagens alteradas que se dá o encontro da fotografia e sua relação com a arte contemporânea, podendo compreender projetos fotográficos de caráter documental, ensaísticos e também processos experimentais que ampliam a linguagem da fotografia, ou mesmo hibridiza-se com outras linguagens. Interessamos aqui, também, o tipo de produção, que Rubens Fernandes Junior (2006) vai chamar, baseado no termo e aporte teórico de Rosalind Krauss, de fotografia expandida. Sendo aquele tipo de produção em que há uma ênfase nos procedimentos empreendidos na obra: seja com intervenção no aparato, na imagem ou na construção de algo a ser fotografado. Este tipo de fotografia que busca esgarçar os limites da linguagem, experimentando processos e materiais, subverte o seu programa e amplia as suas potencialidades. Pontuamos que estes são apenas alguns dos caminhos de criação e que eles ampliam e renovam o campo da imagem fotográfica promovendo

uma diversidade de abordagens e interesses dos artistas. Ainda conforme Fernandes Junior (2006, p. 15),

O projeto estético contemporâneo – e aqui se inclui a fotografia expandida – é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável. A fotografia contemporânea é hoje um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada.

Ou, conforme aponta Entler (2009, p. 143), “algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio”. No Brasil, podemos citar a exposição Geração 00, realizada em São Paulo, com curadoria de Eder Chiodetto, que em 2011 reuniu um recorte da produção fotográfica no país ocorrida entre 2001 e 2010, apontando os diversos caminhos e abordagens de construção dos trabalhos apresentados. Conforme Poivert (2015, p. 139),

Desde o início dos anos 1980 - e talvez hoje de uma maneira reativada pelas potencialidades dos novos dispositivos digitais – os artistas trabalharam por uma abertura do dispositivo fotográfico, através de mil desregulações, afim (sic) de obter resultados frequentemente inéditos. Trabalhos sobre a própria matéria da imagem, metamorfoses dos espaços, renovação das práticas de montagem atingindo os limites do heteróclito.

Seja operando diretamente no objeto fotografia, criando encenações para a câmera, realizando instalações, se apropriando de outras imagens, operando alterações no aparelho fotográfico, interferindo nos processos de revelação ou com procedimentos de tratamento digital da imagem, muito pode-se fazer dentro deste campo de atuação. Ainda de acordo com Poivert (2015, p. 140), a fotografia contemporânea não é

uma “categoria” da arte contemporânea, assim como tampouco se limita a uma única produção casando com os princípios da produção plástica contemporânea qualquer que seja sua diversidade. A pluralidade da fotografia contemporânea faz dela um fenômeno, não uma corrente ou um movimento, mas um momento onde a flutuação de valores da fotografia se encontra na sua amplitude máxima e sob vertentes diversas.

Ora, a fotografia produzida hoje no campo da arte tem muitas aparências e é feita por diversas estratégias. Entler (2009) vai propor o quanto é problemático abordar uma “fotografia contemporânea”, pois “tudo é contemporâneo a seu devido tempo”. Já para Danto (2006, p. 13), o contemporâneo “designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”. Os modos como se propõem trabalhos com fotografia são bastante livres, não segue um padrão único, cabendo pontuar os esforços de analisar e compreender esta produção. Neste sentido, Baqué (2004) e Cotton (2010) vão reunir a produção da fotografia contemporânea por abordagens, como o banal, a paisagem e o lugar, ficção, estratégias do retrato, a vida íntima, narrativas, físico e material, dentre outras categorias. Acreditamos que esses estudos são um esforço para aproximar artistas que têm motivações parecidas, lançando luz e agrupando o que foi feito nos últimos anos. Uma tentativa de compreender melhor estas multiplicidades de abordagens.

Agamben (2009, p. 62) afirma que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. O autor propõe ainda que aqueles que coincidem completamente com sua época não conseguem vê-la por aderir perfeitamente a ela. Acreditamos que na produção fotográfica atual há essa dissonância que muitas vezes desemboca na reflexão sobre o próprio campo da fotografia e da imagem. É essa dissonância que traz algo de novo e leva adiante a linguagem fotográfica.

Ao abordar as estratégias de informações relacionadas à fotografia, Müller-Pohle (2009) examina os procedimentos da fotografia enquanto arte e divide em fotografismo, que seria o empenho em documentar a realidade, o entendimento da fotografia enquanto documento que atualmente, sugere o autor, é uma abordagem esgotada. O autor identifica três estratégias para esse tipo de produção: a primeira,

em que há encenação e construção daquilo que será fotografado; a segunda, em que há o jogo na utilização do aparato num sentido não programado e não previsto pelo programa original; e a terceira estratégia, que seria a encenação da imagem, combinando com outros meios e elementos. Acreditamos que, hoje, alguns artistas procuram também o caráter de único na imagem fotográfica, mas não somente para ir em oposição ao múltiplo. Há também interesse em explorar as materialidades e características do meio.

Nesta pesquisa, interessa-nos esses tipos de abordagens, em que o trabalho nem sempre se encerra no momento de captura da imagem. A fotografia, como abordamos, vem ampliando as suas formas e rumos no cotidiano e na produção artística. É neste contexto que se dá a presente pesquisa, ao investir nas poéticas do tempo-movimento na duração e tempo-movimento da memória e procurando colocar em questão a dimensão de presença da fotografia no momento atual. Para Durand (1998), a fotografia nunca é somente passado: ela tem a capacidade de transformar passado em futuro, na condição de que ambos só têm sentido no presente. Neste sentido, realizo procedimentos que vão provocar estas simultaneidades de temporalidades. Ora com processos antigos, ora ao revisitar arquivos de fotografias de minha autoria e reavivar estas imagens hoje.

Gumbrecht (2015, p. 141) vai dizer que “é seguro afirmar que todos nós sentimos um anseio especial por momentos de presença no nosso amplo presente”. Minha produção artística passa por esta necessidade de investir na busca pelas possíveis materialidades da fotografia num momento em que seu principal suporte é a tela, que pode ser um monitor, uma televisão, um celular, um porta-retratos digital, dentre outras telas. Esta noção de um “desejo-de-presença” guia então os meus procedimentos operacionais por acreditar nesta conexão, neste contato com as coisas do mundo.

Iremos abordar, a seguir, algumas obras de artistas que trabalham com experimentações em fotografia, sendo o primeiro grupo aqueles que trabalham no sentido proposto do tempo-movimento duração e, depois, apresentaremos a produção de alguns artistas que acreditamos trabalhar dentro da conceituação que propomos para o tempo-movimento da memória, seja no direcionamento de retomar processos

antigos, tratando de temas históricos ou se utilizando de imagens de arquivo para elaboração da obra.

2.1 Tempo-movimento duração e a produção artística contemporânea

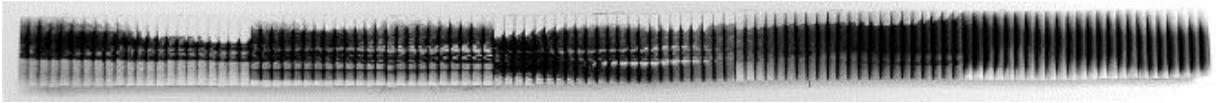
A fotografia sempre perseguiu o instante. O congelamento do ínfimo fragmento do tempo-espaço. Toda a tecnologia e pesquisa durante o aprimoramento do invento se dedicaram a isto: da possibilidade de registrar retratos até fenômenos que o olho humano não conseguia perceber. Entretanto, podemos pensar também no uso da fotografia para apreensão de um tempo dilatado baseado em uma duração. Conforme Bergson (2006, p. 47),

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança.

A sucessão faz parte do mundo nos possibilitando perceber a duração. Para Bergson (2006), a duração é movimento, é ato em progresso. A fotografia pode dar conta de um fragmento de tempo dessa duração ou tentar lidar com a duração de outras maneiras tirando proveito da passagem do tempo para a instauração do trabalho. Iremos, aqui, abordar alguns trabalhos que se encaminham nesses sentidos.

A obra *Quase-cinema* (2010), de Lucas Simões, por exemplo, transita entre o movimento e o estático. O artista trabalha com uma sequência de fotografias capturadas que são dobradas e costuradas em formato de ondas e são fixadas em um suporte de madeira. Assim, o autor consegue um efeito que remete à ideia de cinema, transmitindo a sensação de movimentos de câmeras ao passarmos o olhar pelo trabalho. O tempo e o espaço se dilatam ao longo da apresentação do trabalho. Tempo, espaço e movimento se apresentam em continuidade nesta série.

Figura 22 - Lucas Simões, *Zoologischer Garten [quase-cinema]*, fotografias costuradas em madeira e tecido, 20x308 cm, 2010.



Fonte: GERAÇÃO 00: A nova fotografia brasileira, 2013.

Figura 23 - Lucas Simões, detalhe de *Zoologischer Garten [quase-cinema]*, fotografias costuradas em madeira e tecido, 20x308 cm, 2010.



Fonte: GERAÇÃO 00: A nova fotografia brasileira, 2013.

Acreditamos ser através do sequenciamento das imagens fotográficas que se tem a noção da passagem do tempo, e por meio da justaposição dessas no espaço expositivo tem-se a sensação de movimento que esta sequência de imagens estáticas produz. O trabalho se parece com a experiência de estar em movimento diante de uma paisagem. Esta obra se aproxima do interesse desta pesquisa ao operar com o sequenciamento de imagens para tratar da passagem do tempo por fragmentos e por lidar com a paisagem como temática. Por estar em constante movimento devido a viagens nos últimos anos, a captura de sequências de fotografias da paisagem ou de panoramas enquanto realizava estes percursos fez parte da minha rotina de criação. O movimento ao deslocar, capturar e deixar para trás.

A respeito da efemeridade do tempo e das imagens, tem-se a obra *Neutrino* (2009), de Feco Hamburger. Nela, há uma estrutura que forma uma bolha de sabão para ser a tela em que imagens em movimento são projetadas. Há, nesta obra, a ideia

da fragilidade do suporte escolhido, que, a qualquer momento, pode se desfazer. Quando a bolha estoura, não vemos mais imagens. Aqui, há a imagem que nos escapa e a imprecisão da memória (CHIODETTO, 2013).

Figura 24 - Feco Hamburger, *Neutrino*, videoinstalação, 10 minutos modo loop, 2010.



Fonte: GERAÇÃO 00: A nova fotografia brasileira, 2013.

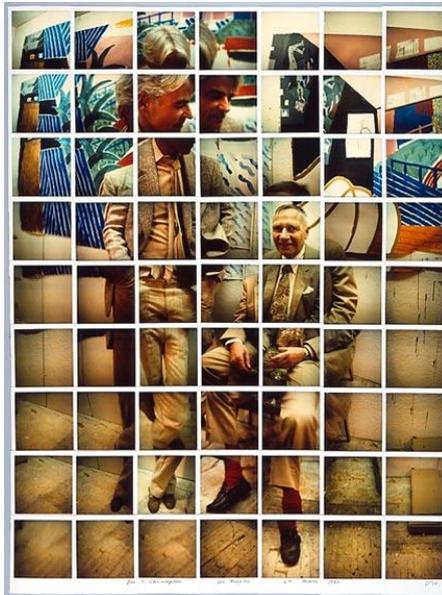
Flusser (1985, p. 187) afirma que “objetos são ruins como memórias: o papel se transforma em cinzas; edifícios, em ruínas; civilizações inteiras caem no esquecimento”. Aqui, a fotografia não tem um suporte duradouro. Ela repousa numa bolha que rapidamente se desfaz. Também aqui, a duração remete tanto à efemeridade como nos faz refletir sobre a longevidade das imagens que produzimos.

Acredito que esse trabalho se aproxima dos meus interesses artísticos, tanto pelo pensamento na imagem do espaço expositivo ao refletir sobre o suporte que será ofertado para estas imagens, como também pela efemeridade das imagens que duram o tempo que resista a bolha de sabão. Ao longo do meu percurso como artista e pesquisadora, especialmente nos anos que envolvem a presente pesquisa, me interessei pelo caráter efêmero da fotografia: uma memória visual que pode se apagar. Uma imagem que pode ser breve. Um sopro no curso do tempo.

Ainda a respeito da temporalidade, ao trabalhar com fotografias instantâneas (Polaroid), David Hockney desenvolve um trabalho que traz consigo a passagem do tempo através da justaposição de fotografias de partes que, ao serem dispostas

juntas, dão conta do todo. Hockney fotografa cada pedaço do que pretende formar a imagem completa. Para o artista, a fotografia instantânea da Polaroid vai atender a uma demanda que ele não estava dando conta ao tentar pintar: através delas, é possível ver a passagem do tempo e a construção da percepção de um espaço visto por muitos ângulos diferentes. Não há, nesse trabalho, uma preocupação de encaixe perfeito dos fragmentos, a ideia de continuidade se dá pelo todo. Cada fotografia tomada de maneira isolada não nos dá a noção de completude no trabalho.

Figura 25 - David Hockney, *Don & Christopher*, composite Polaroid, 31 1/2 x 23 1/4 in, 1982.



Fonte: <http://www.davidhockney.co/works/photos/composite-polaroids>. Acesso em janeiro de 2016.

Algo similar acontece com as colagens fotográficas em que, a partir de fotografias de fragmentos do assunto registrado, parte-se para a construção de uma outra imagem maior unindo as partes (figura 26), assumindo um formato irregular, ao contrário dos trabalhos com Polaroid, que têm uma borda regular. Para Hockney, o ato de fotografar de uma maneira muito aproximada e detalhada se dá por parecer com a lógica de construção de um desenho, que se dá por partes. Nos dois modos de elaboração do trabalho – com as cópias em papel e com as Polaroids –, o autor implica uma duração em seus trabalhos. Não há um interesse em querer forjar a duração com a passagem do tempo, sendo ela parte importante para a obra. Bergson (2006, p. 31) afirma que

Para nós, nunca há instantâneo. Naquilo que chamamos por esse nome já entra um trabalho de nossa memória e, por conseguinte, de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira que os apreenda numa intuição relativamente simples, tantos momentos quanto se queira de um tempo indefinidamente divisível.

Cada instantâneo em Hockney vem para reforçar a sua ligação com todas as fotografias que estão ao redor. O prolongamento do tempo se dá pela sua fragmentação e justaposição. Cada obra é resultado de uma duração que é definida pelo artista quando escolhe o intervalo de tempo entre cada imagem capturada. Há ainda o tempo de espera do processamento químico das imagens para que, somente depois, o autor possa ver os resultados e avaliar de que maneira essas imagens podem se sobrepor.

Figura 26 - David Hockney, *Robert Littman Floating in My Pool*, colagem fotográfica, outubro de 1982.



Fonte: <http://www.davidhockney.co/works/photos/photographic-collages>. Acesso em janeiro de 2016.

Num sentido parecido, podemos mencionar o trabalho de Jan Dibbets, que utiliza a justaposição de fotografias para juntar lugares distintos, como podemos ver na obra *Land-Sea* (2011). Nesse trabalho, a terra e o mar se unem numa mesma imagem por uma linha do horizonte construída pela justaposição de imagens distintas. A série é composta por várias imagens que são construídas pela mesma lógica do horizonte como elemento de ligação entre dois lugares que se fundem em uma só imagem. Se em Hockney a colagem tem como objetivo dar conta do todo pelas partes,

aqui a ideia é tornar próximos lugares que, na realidade, não estão juntos, criando uma linha de horizonte imaginada. Acredito que esse trabalho se aproxima do interesse da presente pesquisa, quando realizo trabalhos que compreendem a utilização da película fotográfica como uma só imagem, como abordaremos com mais detalhes no último capítulo.

Figura 27 - Jan Dibbets, *Land-Sea*, fotocoloragem, 41,6x104cm, 2011.



Fonte: <https://www.alancristea.com/collection-39-772-Land---Sea-Horizons>. Acesso em janeiro de 2016.

Ainda a respeito da duração como elemento condutor de trabalhos artísticos, não podemos deixar de citar o trabalho de Michael Wesely, que fotografa a passagem do tempo. O fotógrafo desenvolveu uma técnica especial por querer fotografar seus temas com longos tempos de exposição: em seu trabalho, temos registros que podem durar dias, meses ou mesmo anos. A captura é feita durante o tempo escolhido por ele para a produção de uma determinada imagem. O resultado são imagens que trazem consigo uma dinâmica por registrar o que se passa diante da câmera com a duração implicada. Wesely realiza tanto trabalhos em ambiente controlado, como o seu estúdio, como em ambientes externos. Nos trabalhos desenvolvidos em estúdio, podemos citar a série em que ele fotografa vasos com flores, acompanhando a ação da passagem dos dias onde as flores vão, aos poucos, murchando. No resultado, temos o fluxo entre vida e morte, e, principalmente, vemos a passagem do tempo. Na figura 28, por exemplo, foram nove dias de exposição ao material sensível para se chegar a esse resultado.

Figura 28 - Michael Wesely, *Still Life*, fotografia, 2007.



Michael Wesely 6.3. - 14.3.2007 (from the Still Life series)

Fonte: <http://www.galerie-fahneemann.de/kuenstler/michael-wesely/michael-wesely-stilleben-neu/>. Acesso em fevereiro de 2016.

Michael Wesely realiza também trabalhos externos, escolhendo lugares específicos para fixar a sua câmera. Conforme podemos perceber na figura 29, a imagem foi capturada durante três anos – de abril de 1997 a junho de 1999. O artista consegue resultados que são esteticamente ruidosos, justamente por ser a sobreposição de todas as ações acontecidas nesse local durante o período de tempo de exposição. A sobreposição delicada do que parecem ser construções ocorridas no local transmitem a sensação de fluxo, de movimento contínuo. Para conseguir tais resultados, sem que a imagem fique completamente clara – que seria o que supostamente aconteceria – caso expuséssemos um material por um mês ou um ano, Wesely desenvolveu técnicas com uso de filtros que não deixam passar uma grande quantidade de luz para atingir o material sensível que captura aquela imagem. As suas imagens parecem resultados de sobreposição de várias imagens. No entanto, a sobreposição se dá durante a captura e não em um momento posterior de pós-produção da imagem. Dessa maneira, as fotografias de Michael Wesely são resultado de uma duração que é sempre definida pelo autor.

Figura 29 - Michael Wesely, *Potsdamer Platz, Berlin*, 1997-1999.



Fonte: <http://www.galerie-fahnenmann.de/kuenstler/michael-wesely/michael-wesely-potsdamer-platz-leipziger-platz-neu/>. Acesso em fevereiro de 2016.

Em outro sentido, Guilherme Maranhão, em sua série *Pluracidades* (2008), desenvolve imagens a partir de lixos eletrônicos: o autor captura a imagem a partir de um escâner que é montado acoplado a uma câmera fotográfica. Segundo o autor, se a fotografia é uma fração de tempo, o escâner gera fotografias que são “uma fração do espaço e um recorte do tempo”. A imagem é capturada por linhas e quando algo passa diante da câmera é registrado dessa maneira, gerando essas imagens fragmentadas.

O erro aqui é o ponto de partida para o trabalho, a crença em que um equipamento supostamente obsoleto ou supostamente incapaz de gerar imagens na rua, gera um outro tipo de imagem não prevista atualizando e reinventando os modos de uso e os modos de ver. Chiodetto (2013, p. 114), a respeito desse lixo eletrônico, afirma que “apenas deixaram de olhar o mundo de forma obediente, conforme previa a programação formulada pelos engenheiros que os idealizaram”.

Figura 30 - Série *Pluracidades*, Guilherme Maranhão, impressão fotográfica, 57x98cm, 2008.



Fonte: <http://www.guilhermemaranhao.art.br/> . Acesso em março de 2016.

Figura 31 - Série *Pluracidades*, Guilherme Maranhão, impressão fotográfica, 57x98cm, 2008.



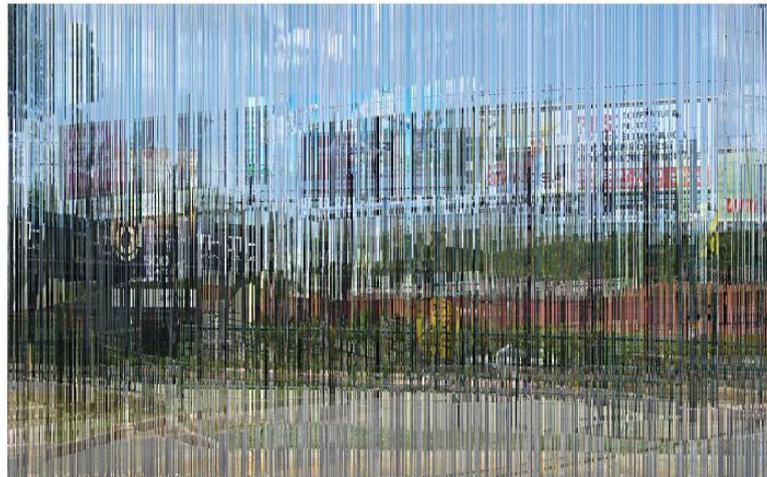
Fonte: <http://www.guilhermemaranhao.art.br/> . Acesso em março de 2016.

Durante esta pesquisa, realizei uma série de panoramas em movimento que têm como caminho o jogo contra as previsibilidades do aparato. Ao me deslocar por alguns trajetos, as fotografias realizadas com celular são resultado da duração do meu caminho até que os panoramas se completem. O resultado são imagens fotográficas de paisagens fragmentadas e tendo o seu ritmo pautado pela minha velocidade de deslocamento e pelos obstáculos do trajeto. Assim, tanto a temática da cidade como paisagem como do uso e intervenções nos aparatos me interessam na criação de imagens.

Neste sentido, é a partir da transformação da cidade que Daniel Escobar, em *Changing Landscapes* (2010), cria as suas imagens. O artista se apropria de fotografias que são feitas por empresas de placas de outdoor como meio de

comprovação da veiculação das placas para seus clientes e processa essas imagens digitalmente para gerar o trabalho, uma outra imagem. A partir de um software desenvolvido para fazer esse procedimento de junção das imagens, o artista acumula, em uma só imagem, a transformação da cidade e a dinâmica do tempo.

Figura 32 - Daniel Escobar, *Changing Landscapes* (com Andrei Thomaz), software art, 2010.



Fonte: <http://danielescobar.com.br/works/2009-2010/changing-landscapes/>. Acesso em março de 2016.

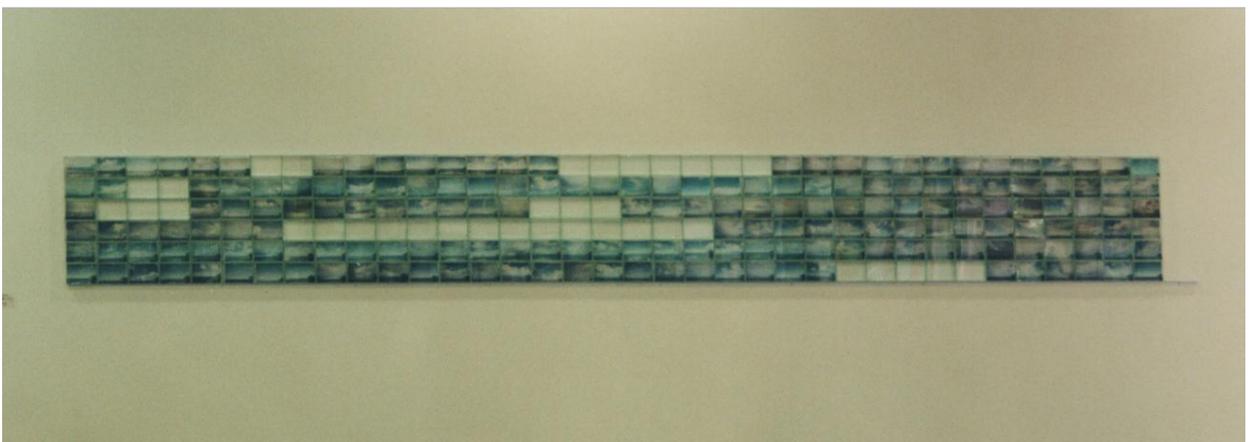
Machado (2015, p. 18) afirma que,

(...) ao representar, ao construir sistemas para operacionalizar o mundo, ao articular as relações em que se acha mergulhado, o homem necessariamente “inverte”, isto é, interfere, interpreta e altera o objeto representado, porque a ação do sujeito é sempre produtiva e não pode ser reduzida à atitude do espectador passivo.

Acreditamos que o artista, de fato, altera e cria a partir das coisas do mundo. Escobar, Maranhão e Wesely trabalham com a duração e a alteração no aparato fotográfico para resultar na imagem final que vão obter. Nestes trabalhos que abordamos aqui, a tecnologia entra em cena para interferir no objeto representado que se configura na imagem de maneira aparentemente considerada errada. Conforme Flusser (2008, p. 34), a esse respeito, “o seu desafio é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista do programa dos aparelhos”. Nas obras que abordamos, os artistas buscam extrair imagens não usuais a partir de aparatos fotográficos havendo o interesse em atuar nas frestas dos erros. Investigar aquilo para o qual aquele aparelho não está programado. O imprevisto.

Em *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos* (2003), Eriel Araújo coloca em questão a imagem, o tempo e o lugar. O artista capturou registros fotográficos da Baía de Todos os Santos diariamente durante o período de um ano a partir da vista de sua janela. As fotografias foram reveladas e, em seu verso, foram associadas ao santo referente a cada dia do ano de cada foto capturada e foram exibidas em pequenos aquários que continham água do mar da baía preenchendo até a altura do horizonte da imagem. O espaço geográfico da baía representado em imagem fotográfica que se diluiu e se desfez através das suas próprias águas. Nesse trabalho, há o lugar e a duração através da captura diária de imagens de um mesmo lugar, percebendo-se as mudanças climáticas e as alterações da paisagem ao longo do período de um ano. O tempo e a duração também se revelam por meio da ação da água contida nos pequenos aquários que promovem alterações na imagem fotográfica. Conforme Araújo relata sobre esse processo ocorrido com as imagens da obra, “o processo de evaporação e condensação, acompanhado pela variação da temperatura no ambiente, parecia aproximar-se do fenômeno ocorrido no espaço natural da Baía, formadores de nuvens e precipitações em forma de chuva” (SANTOS, 2009, p. 116). As imagens se apagam ao longo do tempo. Nesse trabalho, a passagem do tempo é essencial não só para a sua elaboração, mas também por estas alterações imprevisíveis que a ação da água pode causar tornando a imagem do lugar transitória.

Figura 33 - Eriel Araújo, *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos*, instalação, 2003.



Fonte: http://erielaraujo.com/baia_bahia.html. Acesso em julho de 2017.

Figura 34 - Eriel Araújo, *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos*, instalação (detalhe), 2003.



Fonte: SANTOS, 2009, p. 117.

Pudemos perceber a potência da duração como eixo conceitual em trabalhos com a fotografia. Se o instante foi o grande fetiche perseguido por muitos artistas, acreditamos que a passagem do tempo e os tempos dilatados se apresentam como um amplo campo de investigação *poiética*. Do instante ao durante, ainda há muito o que se explorar.

Acreditamos que criamos novas visibilidades fazendo uso da fotografia como vetor para questionar sua condição neste momento atual que é pautado pela instantaneidade, velocidade de difusão, pela aceleração. Tempos longos são condição para a existência dos trabalhos aqui reunidos. Nos trabalhos a seguir, iremos tratar das retomadas dos processos químicos na produção contemporânea e sua relação com o tempo-movimento da memória presente em alguns trabalhos de maneiras distintas.

2.2 Tempo-movimento da memória e a produção contemporânea

Sabemos da capacidade da fotografia para tratar da memória. Ela nos conecta ao passado e nós acabamos lidando com essas memórias que flutuam no campo fotográfico (KOSSOY, 2005). A imagem fotográfica, por envolver o recorte de um tempo e um espaço no instante de sua captura, nos remete às aparências de lugares e pessoas. Tais lugares podem não mais existir, tais pessoas podemos nem ter conhecido. Alguns lugares que vemos podem, com o tempo, desaparecer. A fotografia trata do ausente, assim como a memória. Podemos compreender a fotografia como a lembrança da finitude de todas as coisas.

Como pudemos conhecer, ao longo da história, muitos foram os materiais e suportes criados para a fotografia. A predominância de cada um deles ocorreu numa época específica, como podemos ver na figura 35, em que esses usos estão organizados de maneira cronológica. Essa é uma ferramenta interessante para o campo da conservação para a identificação e datação dos materiais pela identificação da técnica. No entanto, com os esforços em retomar os processos antigos, podemos ter versões contemporâneas dessas técnicas conforme abordaremos. Neste ponto do trabalho, reuniremos trabalhos que tenham relação com a memória, sendo a maior parte deles com a utilização de processos químicos fotográficos.

Figura 35 - Cronologia da utilização dos processos fotográficos. Fonte: Kennedy & Mustardo.

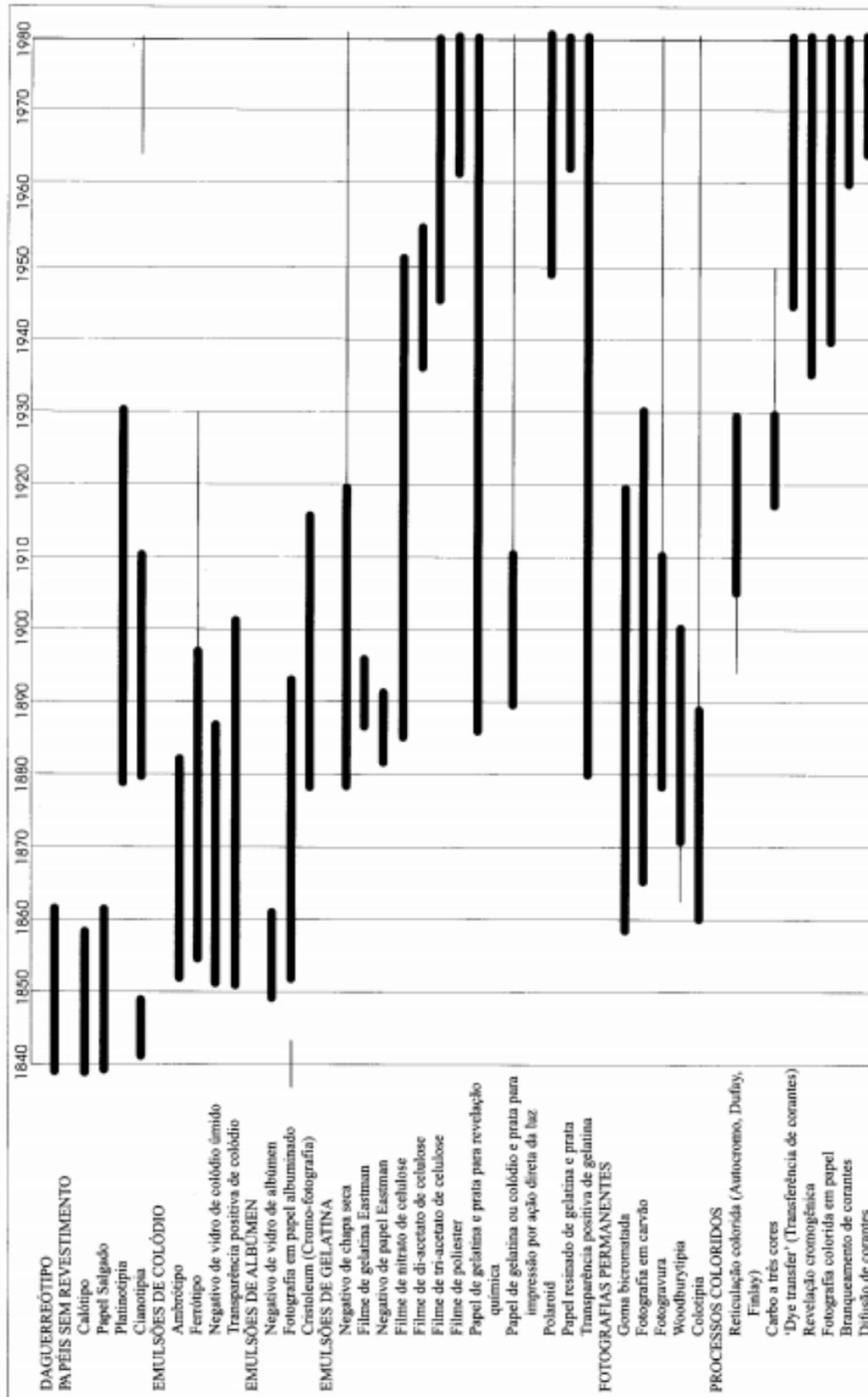


Figura 1. Cronologia da utilização dos processos fotográficos. A datação indicada representa o período aproximado da utilização do processo nos Estados Unidos e não da invenção ou descoberta. As datas são aproximadas e variam em função da área geográfica e do fotógrafo. A espessura da linha indica o uso relativo. Os processos listados são aqueles mais comumente encontrados em repositórios, com exceção dos calótipos, cristóleums e alguns dos processos coloridos.

Mary Lynn Ritzenthaler, Gerald J. Munoff, and Margery S. Long. *Archives and manuscripts: administration of photographic collections. Basic Manual Series*. Chicago: Society of American Archivists, 1984. Reimpresso com permissão da Society of American Archivists.

Fonte: Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica 2, 2004.

Como podemos observar no gráfico, alguns processos fotográficos foram vigentes em determinada época, tendo depois entrado em desuso. Por exemplo, a fotografia em papel albuminado, que foi bastante popular, foi utilizada de maneira predominante do início da década de 1850 até por volta da década de 1900. O nitrato de celulose como base para filmes foi utilizado até a década de 1950 quando foram substituídos pela base de di-acetato ou tri-acetato de celulose pelo fato do nitrato de celulose ser um material que pode entrar em combustão espontânea, sendo substituídos pelos chamados *safety film* ou filme seguro, compostos por materiais mais estáveis. Percebemos a coexistência de vários processos em vários períodos de tempo na cronologia e acreditamos nesse conhecimento histórico e técnico dos materiais fotográficos como potência para a criação artística contemporânea. Embora a substituição de um processo por outro, na época, tenha ocorrido por diversos motivos – materiais mais sensíveis que outros, suportes mais acessíveis ao público, diminuição do tamanho dos equipamentos, obtenção de cópias coloridas –, cada processo tem suas características e qualidades distintas, podendo ser um campo de experimentação para a produção artística atualmente.

Neste sentido, sabemos de algumas instituições e pesquisadores que têm como interesse os estudos sobre processos fotográficos antigos. Podemos exemplificar a atuação da George Eastman House e da Penumbra Foundation, nos Estados Unidos, que oferecem vários workshops com técnicas diversas que foram utilizadas ao longo da história; a atuação do Sesc-SP e Senac com a oferta de cursos de revelação em preto e branco e de processos artesanais; o grupo de pesquisa Espírito dos Sais, na UFRGS; a pesquisa do Roger Sasaki / Imagineiro (SP), que tem ênfase nos estudos de ambrótipos e calótipos; o Coletivo Filé de Peixe (RJ), que mantém um laboratório em que realiza as suas experimentações com processos artesanais; a Associação Fotoativa (PA), em Belém; a pesquisa dos professores Luiz Guimarães Monforte (Unesp) e Andréa Brächer (UFRGS), dentre outros. O fato é que o interesse por processos artesanais tem crescido e, com os fóruns on-line, a facilidade em se fazer vídeos e compartilhar, a troca de conhecimentos ou mesmo saber onde há alguém atuando com esses processos tornam mais fácil a difusão, o conhecimento e o aprendizado dessas técnicas. A respeito das escolhas de materiais nos trabalhos com fotografia, Cotton (2010, p. 219) afirma que

a fotografia artística contemporânea tornou-se menos a aplicação de uma tecnologia visual preexistente e plenamente funcional e mais uma iniciativa que envolve escolhas positivas a cada passo do processo. Este fato se encontra nitidamente ligado a uma decidida valorização da materialidade e da qualidade objetual desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX.

Acreditamos que, com esse tipo de produção, por um lado podemos pensar a fotografia enquanto um objeto que gera uma experiência para o autor em seu processo de revelação e, por outro lado, pensar que, para quem vê aquele trabalho, há a experiência de se ter contato com uma materialidade diferente da fotografia conhecida por formatos e técnicas mais convencionais. Tais experiências passam a ser ponto de reflexão e de motivação ao se escolher trabalhar com alguns processos químicos. Gumbrecht (2010) trata da tendência na contemporaneidade de se deixar de lado a relação com o mundo fundada na presença. O nosso ser-no-mundo se dá a partir do contato com as coisas. O autor aborda que a nossa relação de interpretação com o mundo não é dada somente pelo sentido, mas também pela experiência que é resultado da presença.

O autor nomeia como presentificação do passado os meios de que o mundo passado se torne presente novamente hoje. Acreditamos ser um tipo de presentificação do passado a fotografia por processos químicos. Quando revelamos uma fotografia em preto e branco ou qualquer outra técnica antiga, nos conectamos de algum modo ao passado. No entanto, estamos fazendo isso em outro momento e com meios atuais. Sabemos que há um traço de ligação com o passado, mas não é o passado efetivamente. Para isso, é necessária a presença desse objeto-fotografia, pois “as técnicas de presentificação do passado tendem obviamente a enfatizar a dimensão do espaço – pois só em exibição espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado” (GUMBRECHT, 2010, p. 154). Ou seja, por mais que a fotografia se encaminhe para o numérico, para esse tipo de produção que tratamos aqui a presença é fundamental. Ver uma reprodução de um daguerreótipo é uma experiência diferente de estar diante de um daguerreótipo e perceber as suas qualidades, como a espessura e a presença da placa de metal e a sua superfície espelhada através da qual ora vemos a imagem capturada, ora nos vemos naquela imagem-espelho. Ainda para Gumbrecht (2010, p. 172),

quanto mais perto estamos de cumprir os sonhos de onipresença e quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele.

Durand (1998) questiona em que medida para a fotografia a sensação vai ter relação com o material. Acredito que, mesmo com o domínio da fotografia digital – com a perda da diversidade do corpo da imagem fotográfica que dá lugar às telas de celular e de computadores –, a obtenção de imagens fotográficas e a experiência de ver estas imagens que tenham origem por meio dos processos químicos ainda exercem um fascínio que atrai as pessoas para ver estas imagens que possuem qualidades distintas quando comparadas às imagens por processos digitais. Posso observar isto tanto ao longo dos cursos que participei como ao expor trabalhos em que utilizo processos químicos e com a experiência em sala de aula. Percebo em cada uma destas situações certo fascínio, vontade de compreender como se dá o processo e de realizar experiências neste sentido.

Heidegger (2010, p. 41) afirma que “todas as obras têm esse caráter de coisa”. E, ainda, que “o caráter de coisa na obra é evidentemente a matéria, da qual ela é constituída. A matéria é a base e o campo para a modelagem artística” (HEIDEGGER, 2010, p. 63). Assim, seria outra imagem se não fosse a técnica escolhida para revelar. Quando o artista escolhe determinados materiais, tal escolha é uma parte da verdade da obra. Essa escolha é baseada no caráter do trabalho que está sendo feito. De modo que a escolha realizada não se sobressaia na obra, que esteja implicada numa escolha poética: “o caráter de coisa na obra não deve ser negado nem deixado de lado, mas ele tem que ser pensado a partir do caráter de obra, caso ele já pertença ao ser-obra da obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 95).

Ainda a respeito da materialidade na obra de arte, Dewey (2010, p. 233) afirma que “as obras de arte, assim como as palavras, são literalmente prenes de significado”. As escolhas dos materiais e técnicas fazem parte da proposição do artista. A seguir, vamos discutir algumas produções que se encaminham no sentido de trabalhar com a memória e com processos antigos de revelação.

O fotógrafo carioca Francisco Moreira da Costa desde 1996 se dedica à técnica do daguerreótipo, tendo desenvolvido o seu próprio equipamento por meio de adaptações com os materiais e meios atuais, partindo de manuais do século XIX. O processo do daguerreótipo é lento e requer muita atenção e cuidado, especialmente pelas substâncias que utiliza que são bastante nocivas, o que faz com que poucas pessoas invistam nessa pesquisa.

O fotógrafo – e engenheiro químico – realiza trabalhos em daguerreotipia e atua também no campo da formação através de palestras, demonstrações e workshops sobre a técnica, sendo esse tipo de ação muito importante para a difusão da daguerreotipia. Em 2010, tive a oportunidade de participar de palestra e workshop realizados na cidade de Aracaju (SE), podendo conhecer mais questões históricas e técnicas dessa técnica fotográfica. Em *Tempo Improvável*, exposição realizada em 2016 no Ateliê da Imagem (RJ), o autor apresentou uma série de daguerreótipos que têm como tônica a presença de um passado abandonado.

Figura 36 - Daguerreótipo que compôs a exposição *Tempo Improvável*, de Francisco Moreira da Costa, 2016.



Fonte: <http://rioshow.oglobo.globo.com/exposicoes/galerias/francisco-moreira-da-costa-tempo-improvavel-16680.aspx>. Acesso em junho de 2017.

Utilizando a daguerreotipia como suporte para o seu trabalho, a artista Cris Bierrenbach traz essa técnica em algumas de suas obras. Na obra *Esquecidos*, a autora produziu, tendo como ponto de partida fotografias digitais, 49 daguerreótipos em formato 4x5 polegadas. As fotografias foram realizadas na praça *Champs de Mars*,

em Porto Príncipe, no Haiti, apenas dois dias depois do terremoto que ocorreu em 2010 e destruiu o lugar (BIERRENBACH, 2015).

Nesse trabalho, as imagens trazem vestígios do que restou através de peças de roupas que estavam no chão. Temos a presença das pessoas que ali viveram e que não sabemos se sobreviveram à catástrofe: há morte e desaparecimento. Um memorial daqueles que foram levados pelo desastre. A escolha do daguerreótipo se dá, conforme relata a autora, por dois motivos: o primeiro é o retorno a um dos primeiros processos fotográficos e, depois, porque esse processo fotográfico era utilizado naquela época para o registro de mortos. Acreditamos ainda que, nesse trabalho, há a questão da passagem de uma matriz digital para um objeto único e particular como o daguerreótipo. Diferentemente de Francisco Moreira da Costa, que fotografa os objetos diretamente em daguerreótipo, em *Esquecidos*, a técnica funciona como uma cópia a partir da imagem digital.

Figura 37 - Cris Bierrenbach, *Esquecidos (Haiti)*, daguerreótipo, 4x5 polegadas, 2010.



Fonte: <http://crisbierrenbach.com/category/pessoal/daguerreotipo/>. Acesso em maio de 2017.

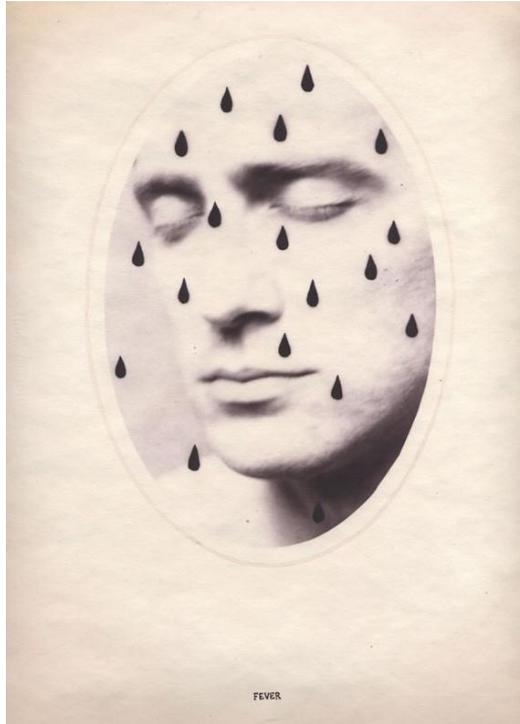
Figura 38 - Cris Bierrenbach, *Esquecidos (Haiti)*, daguerreótipo, 4x5 polegadas, 2010.



Fonte: <http://crisbierrenbach.com/category/pessoal/daguerreotipo/>. Acesso em maio de 2017.

Dan Estabrook, na série *Nine Symptoms*, se utiliza da técnica fotográfica com uso papel salgado para tratar das manifestações físicas que ocorrem quando ele se apaixona, nomeando assim cada imagem da série: falta de ar, aumento da frequência cardíaca, perda de apetite, insônia, fraqueza, febre, calafrios, delírio e euforia. As imagens são ovais, ao modo das fotografias antigas, e trazem interferências do artista em aquarela e nanquim diretamente nas cópias. Acreditamos que o papel salgado e a escolha pelo formato oval imprimem delicadeza à imagem e potencializam as questões metafóricas que o artista empreende em sua pesquisa: o sonho, o amor, a morte e o sexo.

Figura 39 - Dan Estabrook, *Fever (Nine Symptoms series)*, 35,5x27,9cm, papel salgado, aquarela e nanquim, 2004.



Disponível em: <http://danestabrook.com/portfolio/nine-symptoms/>. Acesso em maio de 2017.

A respeito do uso da técnica fotográfica antotípica, destacamos o trabalho *Anthotype Dress*, de Christine Elfman. O trabalho é composto por uma série de fotografias que registram o processo de criação de um vestido que é feito com revelação direta no tecido com esse processo fotográfico, que tende a desaparecer com o tempo. A passagem do tempo é registrada ao longo das estações do ano, quando cada etapa do trabalho é realizada. No verão, a artista escolhe as flores; no outono, ela extrai o sumo de pequenas frutas e aplica no tecido que será a parte interna do vestido; no inverno, ela coloca esse tecido em contato com flores e expõe ao sol; no verão seguinte, os tons magentas do sumo utilizado e exposto ao sol durante sete meses clareiam para um tom rosa claro. Esses antotipos revelados em tecido vão compor a parte interna do vestido. Por se tratar de um processo que não há fixação e a imagem tende a desaparecer, o vestido é exposto na galeria dentro de uma vitrine de vidro, sem ter as partes reveladas mostradas ao espectador para evitar a sua exposição à luz. Podemos ver as imagens através de fotografias que são exibidas junto com esse objeto (figura 42).

Figura 40 - Christine Elfman, *Anthotype Dress*, September 2009 - January 2011.



Fonte: <http://christineelfman.com/pokeweeds.html>. Acesso em fevereiro de 2016.

Figura 41 - Christine Elfman, *Anthotype Dress*, September 2009 - January 2011.



Fonte: <http://christineelfman.com/pokeweeds.html>. Acesso em fevereiro de 2016.

Figura 42 - Christine Elfman, *Anthotype Dress*, September 2009 - January 2011.



Fonte: <http://christineelfman.com/pokeweed.html>. Acesso em fevereiro de 2016.

Acreditamos que a passagem do tempo é essencial para esse trabalho. Para pensarmos sobre o seu longo processo de obtenção das imagens e da instabilidade do processo: não sabemos quanto tempo essa imagem irá durar. Outro ponto é o nosso desejo por imagens. Queremos ver e rever tudo o tempo inteiro. Ao colocar o vestido protegido em uma vitrine, a autora impede o público de ver diretamente. Temos uma visão mediada pelas reproduções fotográficas que estão ao redor. A fotografia como reprodução daquilo que está próximo de nós, mas que acessamos através de sua representação. Imagens que tendem a desaparecer, como relata a artista: “quanto mais você vê, mas rápido elas desaparecem”⁵.

Um outro uso da mesma lógica de formação da imagem da antotipia é feito por Jane Alden Stevens, que realiza um trabalho documental sobre o modo tradicional de plantio e colheitas de maçãs no Japão. É um trabalho sobre tempo, paciência e cuidado que há nesse modo de trabalho que implica também a fixação de estêncil nas maçãs, que gera a gravação do desenho na fruta devido a seu amadurecimento (figura 43).

⁵ Tradução nossa: “The more you see, the faster they disappear”. Disponível em: <http://www.christineelfman.com/pokeweed.html>. Acesso em fevereiro de 2016.

Figura 43 - Jane Alden Stevens, *Photograph beneath the Stencil on na Apple*, S/D.



Fonte: JAMES, 2015, p. 49.

Com a utilização do processo de revelação diretamente em plantas, temos o trabalho *One Week's Dead*, de Bihn Dahn, em que são revelados retratos de 242 jovens americanos que morreram na Guerra do Vietnã. Formando um conjunto de retratos que se assemelha aos famosos “livros do ano” realizados pelos americanos no ensino médio, Dahn dá forma aos retratos desses jovens utilizando como suporte a grama da selva onde eles morreram. Os retratos são depois encapsulados por uma camada de resina. Assim, Dahn, que aos dois anos saiu do Vietnã com sua família para viver nos Estados Unidos, faz sobreviver a imagem dessas pessoas.

Figura 44 - Bihn Danh, *One Week's Dead - Gary McColloug 20*, 17x14 polegadas, impressão em clorofila em grama e resina, 2008.



Fonte: <http://binhdanh.com/Projects/1Week/1Week.html>. Acesso em fevereiro de 2016.

Figura 45 - Bihn Danh, *One Week's Dead - Edison R. Phillips 19*, 17x14 polegadas, impressão em clorofila em grama e resina, 2008.



Fonte: <http://binhdanh.com/Projects/1Week/1Week.html>. Acesso em fevereiro de 2016.

Em *Naturae Curiosa*, Tasha Lewis apresenta esculturas de animais feitas com o processo da cianotipia. Trazendo a questão de preservação da vida após a morte, a artista emprega revelações feitas em cianótipo sobre tecidos para construir objetos, utilizando fita, madeira e arame na estrutura; as revelações são costuradas na camada exterior. A taxidermia⁶ figura, nesse trabalho, como um ponto de partida, no entanto, a forma dos animais é dada a partir de sua memória e com a ajuda de fotografias pesquisadas na internet. Para a artista, não importa que a forma deles esteja anatomicamente correta, mas, sim, o grau de realismo que a imagem fotográfica pode lhes conferir dando maior detalhe e profundidade.

⁶ “Técnica antiga de empalhar animal morto para conservá-lo com aparência de vivo e conservar-lhe as características” (MICHAELIS, 2017).

Figura 46 - Tasha Lewis, *Naturae Curiosa, Octopus*, setembro 2011 a abril de 2012.



Fonte: <http://www.tashalewis.info>. Acesso em março de 2016.

Figura 47 - Tasha Lewis, *Naturae Curiosa, Fish*, setembro 2011 a abril de 2012.



Fonte: <http://www.tashalewis.info>. Acesso em março de 2016.

Já Meghann Junell Riepenhoff, em *Littoral Drift*, trata das nossas relações com a paisagem, o sublime, o tempo e a impermanência. A artista sensibiliza o suporte com a solução química do cianótipo e as imagens são feitas pela ação direta da natureza, sem a utilização de câmera fotográfica: o vento, as ondas e os sedimentos se inscrevem na sua ação com o suporte. O cianótipo serve como meio de registro da

passagem do tempo e continua sofrendo mudanças sendo refotografado pela artista ao longo do tempo.

Figura 48 - Meghann Junell Riepenhoff, *Littoral Drift*, 2015.



Fonte: <http://meghannriepenhoff.com/>. Acesso em março de 2016.

Lançando mão da mistura de processos químicos com a tecnologia digital, Rodrigo Uriartt desenvolveu uma pesquisa que chamou de pixelgrafia, por se utilizar do papel fotográfico preto e branco e da tela de monitor de seu computador para expor a imagem no papel. O artista não utiliza o ampliador como elemento de projeção do negativo no papel como usualmente acontece no processo químico tradicional. Ao utilizar o monitor como elemento que emite informação luminosa para o papel, pode trabalhar com imagens digitais como matriz. Nos interessa, neste trabalho, a interface entre tecnologias digitais e processos químicos como fonte de obtenção da imagem, relação que vai se estabelecer também em algumas obras desenvolvidas durante esta pesquisa.

Figura 49 - Monitor utilizado no processo de pixigrafia de Rodrigo Uriartt.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/ruriak/3532199723/in/album-72157594484840861/> . Acesso em fevereiro de 2016.

Figura 50 - Rodrigo Uriartt, pixelgrafia.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/ruriak/3040481909/in/album-72157594484840861/> . Acesso em fevereiro de 2016.

Guilherme Maranhão, em *Travessia* (2015), utiliza filmes vencidos da fábrica tcheca Foma em sua obra. Os filmes venceram vinte anos antes do artista fazer o trabalho, acumulando fungos devido ao processo de deterioração ao longo do tempo pela condição ambiental em que estava guardado. O autor tira proveito das manchas e fungos que previsivelmente iriam se apresentar no material e fotografa vegetações

que vão se unir a esses ruídos. Dessa maneira, os ruídos e tema se confundem na formação da imagem. Os ruídos e certa imprevisibilidade da técnica e dos materiais escolhidos acabam por fazer parte da obra evocando também a memória dos próprios materiais escolhidos.

Figura 51 - Guilherme Maranhão, *Travessia*, 2015.



Fonte: MARANHÃO, 2015.

Figura 52 - Guilherme Maranhão, *Travessia*, 2015.



Fonte: MARANHÃO, 2015.

Também utilizando processo de revelação de filmes, o fotojornalista japonês Kazuma Obara desenvolveu um trabalho em 2015 a partir de vinte rolos de filmes encontrados por seu assistente em Pripjat, cidade-fantasma afetada pelo acidente de Chernobil, no norte da Ucrânia. Os filmes estavam vencidos desde 1992 e o fotógrafo passou a registrar locais que tinham relação com o acidente, tais como o apartamento de alguém que teve que se mudar por causa do acidente, escolas da região, hospitais que tratavam as pessoas que tinham doenças devido à radiação, dentre outros.

Os produtos químicos necessários para a revelação desses filmes não existiam mais, então Obara teve que improvisar e optou por revelar as imagens pelo processamento do filme preto e branco, escolha que, para o autor, ajudaria a estimular as pessoas a pensar sobre os problemas invisíveis relacionados ao acidente nuclear. Enfatizamos, nesse trabalho⁷, a escolha de um tema com base histórica e documental e a opção por trabalhar com um material fotográfico contemporâneo do problema abordado. Nesse trabalho, passado e presente se reúnem para lembrar de um acontecimento que afetou e afeta até hoje a vida e o ambiente em que viviam muitas pessoas.

⁷ Esse trabalho ganhou o primeiro lugar para séries fotográficas na categoria “Pessoas” do World Press Photo 2016, importante premiação que reconhece trabalhos fotográficos na área do jornalismo.

Figura 53 - Kazuma Obara, 2015, imagem do trabalho premiado no World Press Photo 2016.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/people/kazuma-obara>. Acesso em junho de 2017.

Figura 54 - Kazuma Obara, 2015, imagem do trabalho premiado no World Press Photo 2016.



Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/people/kazuma-obara>. Acesso em junho de 2017.

Operando num outro sentido da memória, Lucia Mindlin Loeb organizou fotografias oriundas de álbuns de família em que aparecem a sua mãe, a sua avó, a

autora e sua filha. São fotografias individuais que saem da coleção do álbum familiar para compor o livro de artista *Memória de Você*, publicado em 2011. São memórias particulares que nos fazem pensar na ancestralidade. O livro é composto por essas imagens que têm composições parecidas – todas aparecem de corpo inteiro nas fotos – e que são fragmentadas em três partes. Essa característica do livro da artista nos dá a possibilidade de combinar e recombinar partes diferentes de cada pessoa ligando tempos diferentes. Nesta pesquisa, em algumas obras me utilizo de fotografias de tempos diferentes ao usar como estratégia a busca em meu próprio banco de imagens para a realização dos trabalhos.

Figura 55 - Livro *Memória de Você*, de Lucia Mindlin Loeb, 2011.



Fonte: <http://galeriamariliarazuk.com.br/artistas/lucia-mindlin-loeb>. Acesso em junho de 2017.

Em *Avenida Celso Garcia*, Loeb fotografa os dois lados da paisagem que compõe a avenida localizada em São Paulo. Ela fez primeiro em 2004, a pedido de seu pai, o arquiteto Roberto Loeb, que precisava do registro para basear um plano de revitalização do corredor. Dez anos depois, em 2014, a autora retomou a atividade e o fez novamente, a fim de comparar a degradação ocorrida com a passagem do tempo. Mauricio Puls (2015, p. 56), ao comentar esse trabalho, traz um pensamento de Georg Simmel, que diz que “os homens não destroem o edifício, mas permitem

que ele desmorone”. Esse trabalho importa a esta pesquisa na medida em que há interesse pela relação da memória, dos lugares e da passagem do tempo.

Figura 56 - Fragmento de Avenida Celso Garcia – lado ímpar, Lucia Mindlin Loeb, 2004 acima e 2014 abaixo.



Fonte: <http://revistazum.com.br/revista-zum-9/avenida-celso-garcia/>. Acesso em junho de 2017.

Pudemos perceber que a produção dos artistas ao explorar os materiais, técnicas e suportes ampliam as possibilidades do uso da fotografia. A cada experimento, a linguagem se enriquece e se fortalece assumindo formas muito distintas e abarcando interesses *poiéticos* que vão além da técnica. A pesquisa que se direciona para estreitar os limites entre processos químicos e processos digitais acaba por enriquecer as proposições artísticas e discussões sobre a presença da imagem na contemporaneidade, considerando presença como a materialidade da imagem. Acreditamos que as escolhas de cada procedimento utilizado não se dão de maneira aleatória, mas, sim, através de definições bastantes pontuais que potencializam as questões que o artista pretende com o trabalho. A seguir, irei apresentar os trabalhos desenvolvidos antes desta pesquisa que me encaminharam em direção às problematizações aqui propostas.

CAPÍTULO 3 TEMPO, MEMÓRIA E A MATERIALIDADE DA FOTOGRAFIA NUM PERCURSO PESSOAL

Na fotografia, tenho me interessado ao longo dos anos pelas suas possibilidades de materialização. No decorrer da história, conforme já abordamos, vimos as diversas investigações de materiais químicos e suportes que nos permitem ampliar e fixar aquilo que entendemos como imagem fotográfica. É evidente que o papel se consolidou como suporte padrão da indústria no século XX, sendo a forma mais conhecida e que mais experimentamos através dos álbuns e das fotografias para documentos e apresentações artísticas. Com a fotografia digital, surgiram outras possibilidades de apresentação de imagens em diversos suportes, e com isso novos modos de criação e de apresentação da imagem fotográfica vieram somar aos métodos e técnicas anteriores. Se hoje, por um lado, temos a fotografia vista em telas de diversos dispositivos, por outro, tivemos a investida em novas técnicas de impressão e revelação.

Nos processos artísticos contemporâneos, a fotografia tem sido explorada de várias maneiras em suas diversas potencialidades, por artistas que se esforçam na tentativa de esgotar a fotografia e seus limites, incluindo outras linguagens, quando necessário. Lancri (2002, p. 22) aponta que é a produção pessoal do estudante de artes que pode levar a uma “reflexão original no campo da arte”. No processo criativo desta pesquisa, há o interesse em investigar a diversidade de processos de químicos de revelação, processos de impressão, materiais e modos de captura da imagem, tudo isso sempre relacionado de algum modo com as questões trazidas em cada obra.

Neste capítulo, irei apresentar obras que foram relevantes para o desenvolvimento do projeto desta pesquisa que é pautada pela dimensão de presença da fotografia, investindo no tempo-movimento na duração e no tempo-movimento da memória como eixos de trabalho. Lancri (2002, p. 20), a respeito da pesquisa em artes, considera que “o ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita”. Acredito ser a partir das obras reunidas aqui que me conduziram a esta pesquisa, compreendendo a pesquisa em artes como um *continuum*, tendo este projeto tomado corpo ao longo dos últimos anos.

O esforço em identificar os questionamentos e problemas trazidos em cada obra e a identificação de motivações para os trabalhos posteriores.

Algumas das imagens aqui apresentadas são experimentações que realizei ao longo dos anos para compreender algumas das técnicas fotográficas utilizadas nos primórdios da fotografia. Esta produção justifica e me conduz ao pensamento sobre a sua utilização em determinadas obras que fazem parte desta pesquisa. Rey (1996, p. 90) afirma que “a poética leva em conta a constituição de significado a partir de como a obra é feita”. Acredito que a prática em atelier foi fundamental para os desdobramentos que serão apresentados nesta pesquisa, compreendendo a presença da fotografia não só como desdobramento de uma técnica, mas também como a construção de um pensamento.

Dos processos antigos os quais abordamos neste trabalho, a cianotipia foi o primeiro com o qual tive contato durante uma aula livre nas Oficinas de Criatividade do Sesc Pompeia, em São Paulo (SP) em 2005. Esta experiência possibilitou a experimentação e o conhecimento do processo. Na oportunidade, pude realizar imagens reveladas não somente em papel, mas também em suportes, como tecido e madeira (figuras 57 e 58), fato que ampliou a minha percepção e o meu interesse pelas possibilidades que a fotografia poderia oferecer. Desde então, o estudo e o uso destas técnicas se fizeram presentes em meu caminho, fazendo com que empreendesse o estudo de aspectos técnicos e me abrindo possibilidades *poiéticas* na elaboração de minhas obras. Sobre o pesquisador em artes, Lancri (2002, p. 19) afirma que este atua “entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho”. Acredito no processo criativo em fotografia de modo que técnica, teoria e *poiética* sigam juntos na constituição do trabalho.

Figura 57 - Experimentação em cianotipia em tecido resultante de aula livre no Sesc Pompeia, Renata Voss, 2005



Fonte: a autora.

Figura 58 - Experimentação em cianotipia em madeira resultante de aula livre no Sesc Pompeia, Renata Voss, 2005



Fonte: a autora.

A experiência com este tipo de revelação me aproximou do ambiente de laboratório de fotografia como um espaço de criação. Para este processo, é preciso diluir os reagentes químicos que, ao serem misturados entre si, se tornam sensíveis à luz. Depois, esta emulsão pode ser aplicada em suportes como o papel, madeira e tecido, sendo expostos à luz por contato com objetos ou um negativo do tamanho que

se deseje a cópia. A partir desta experiência, passei a refletir sobre a cianotipia como uma possibilidade de centralizar no artista a realização de cópias, sobre as múltiplas possibilidades de suporte e, sobretudo, a relação que estas técnicas têm com o tempo. Seja pelo longo tempo necessário para o preparo dos materiais, exposição da cópia e lavagem, ou por sua conexão direta com um modo de fazer do passado, gerando resultados plásticos que remetem a outros tempos.

Acredito que uma pesquisa com fotografia passa por ciclos de aprendizado e pensamento, que ora se encaminham para estudos técnicos, ora para teoria – seja ela da fotografia, da arte, da filosofia –, ora para a construção de uma expressão particular. Estes caminhos se cruzam o tempo inteiro tentando dar respostas às inquietações do artista-pesquisador, visto que a pesquisa em artes busca as suas questões a partir daquilo que é produzido pelo artista. Rey (2002, p. 130) afirma que “as operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações de espírito, entendido, aqui, num sentido mais amplo: viabilização de ideias, concretizações do pensamento”.

Neste sentido, ainda em 2007, comecei a pensar obras com a utilização da cianotipia de modo a investir não somente na técnica, mas procurando articular com a intenção *poiética* da obra. De que modo esta técnica poderia contribuir para o pensamento proposto em minhas obras? Em *Cine Plaza* (2007), revisei meus arquivos de imagens deste cinema de bairro de Maceió (AL) que pertenceu a meu avô e que foi desativado na década de 1990, ficando abandonado ao longo dos anos. De tempos em tempos, eu visitava este lugar e fotografava. Então, selecionei algumas imagens capturadas em 2005 que trazem vestígios do que foi este lugar – ainda com as cadeiras originais desgastadas pelo tempo, restos do projetor e do sistema de som – e as revelei em cianótipo.

Para esta obra, escolhi uma técnica histórica para tratar de um lugar que vinha sendo atingido pela ação do tempo. Neste trabalho, o cianótipo vem para planificar estas temporalidades – em que passado, presente e a condenação de um futuro em ruínas coexistem – e, ao mesmo tempo, trazer a dúvida da real temporalidade daquela imagem. De que época seriam aquelas fotografias?

Na instauração desta obra, exploro também o gestual da aplicação da emulsão da cianotipia deixando as pinceladas evidentes nas bordas da imagem. Estas

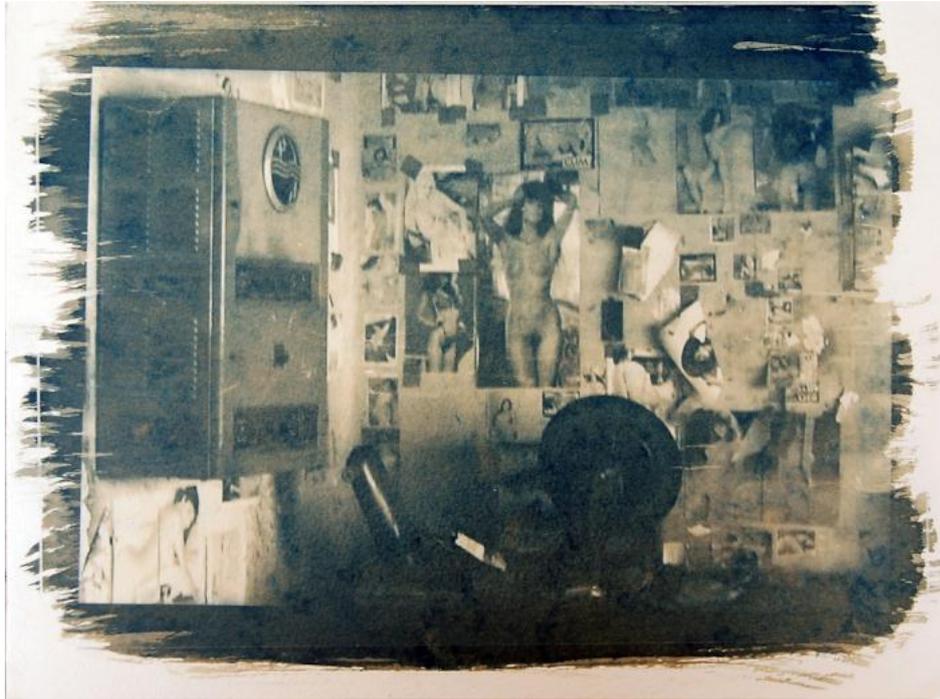
pinceladas dão vestígios do modo de fazer desta imagem, reforçando o caráter artesanal do processo e também conferindo unicidade a cada cópia, encaminhando o interesse pela materialidade da fotografia, visto que o gesto é feito através da aplicação dos reagentes químicos que compõem a fórmula de cianotipia. O gestual da pincelada também me interessa por dar a impressão de que é ele que revela, que descortina a fotografia que estaria oculta na superfície do suporte. No entanto, aqui, muitas vezes vemos a borda reta do negativo fotográfico. Posteriormente, na série *Estudo para perder de vista* (2015), que faz parte da presente pesquisa, vou explorar esse gestual como ato revelador de parte de uma imagem. O gesto-movimento que revela a fotografia.

Figura 59 - *Cine Plaza*, Renata Voss, cianótipo sobre papel, 24x32cm, 2007.



Fonte: a autora.

Figura 60 - *Cine Plaza*, Renata Voss, cianótipo sobre papel, 24x32cm, 2007.



Fonte: a autora.

Durante os anos de 2007 e 2008, após as experiências em laboratório que tive em alguns cursos nos anos anteriores, passei a investigar outras experimentações no campo da fotografia, que acredito terem contribuído para o meu pensamento e *poética* hoje. Realizei, nesse período, as primeiras experimentações com antotipia e também com a colorização manual de fotografias preto e branco. A primeira antotipia realizei em 2007, sendo utilizada uma folha de couve como suporte e uma fotografia do chão da casa dos meus avós, imagem que estava trabalhando à época para a exposição individual *Lugares Comuns ou Vazios Encenados*, que ocorreu em 2008. Tratava-se da investigação de suportes possíveis para as imagens fotográficas, procurando integrar com a temática dos lugares, do tempo e da memória. Esta mesma fotografia depois revelei em papel com cianotipia e marrom van dyke para a obra *Retroativo* (2008).

Figura 61 - Experimento em antotipia em folha de couve, Renata Voss, 2007.



Fonte: a autora.

Também no mesmo período, realizei experimentações com colorização de fotografias preto e branco com aquarela. Embora o uso de tintas seja um procedimento utilizado na fotografia para retoques e colorizações, o resultado e a experiência não me indicaram, até o momento, um caminho que me levasse a alguma produção neste sentido. Me interessa na fotografia pensar o que há de sensível à luz, o que há de composição química que permita gravar informações luminosas a partir de sua reação. No entanto, acredito que esta experimentação contribuiu para a percepção da relevância de operar com as materialidades da imagem fotográfica em meu percurso.

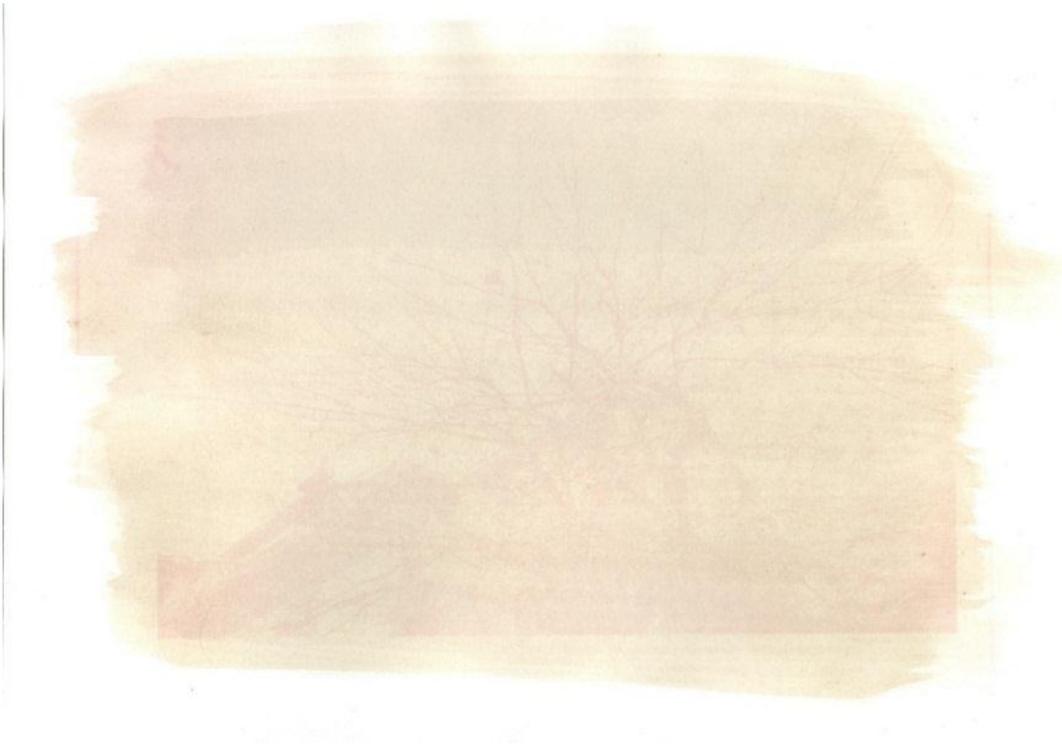
Figura 62 - Experimentação com colorização de fotografias preto e branco, 10x15cm, 2007.



Fonte: a autora.

Em 2012, retomei a antotipia, mas, desta vez, com a obtenção da cópia a partir do sumo de vegetais, observando e me interessando pela efemeridade deste tipo de imagem. Realizei experimentos com o sumo de beterraba e açafão percebendo o breve apagamento destas imagens. Este caráter de brevidade da antotipia me fez pensar sobre a finitude de todas as coisas, e, ainda em 2012, com a morte de uma amiga – Márcia –, realizei também revelação por este procedimento em folhas de girassol. Este trabalho retornou a meu processo criativo durante o doutorado devido à morte de um outro amigo – Eris – no ano de 2015. Nestes trabalhos, me interessa tratar da finitude não só da vida, mas também da imagem fotográfica que tende ao apagamento e ao desaparecimento com o passar do tempo.

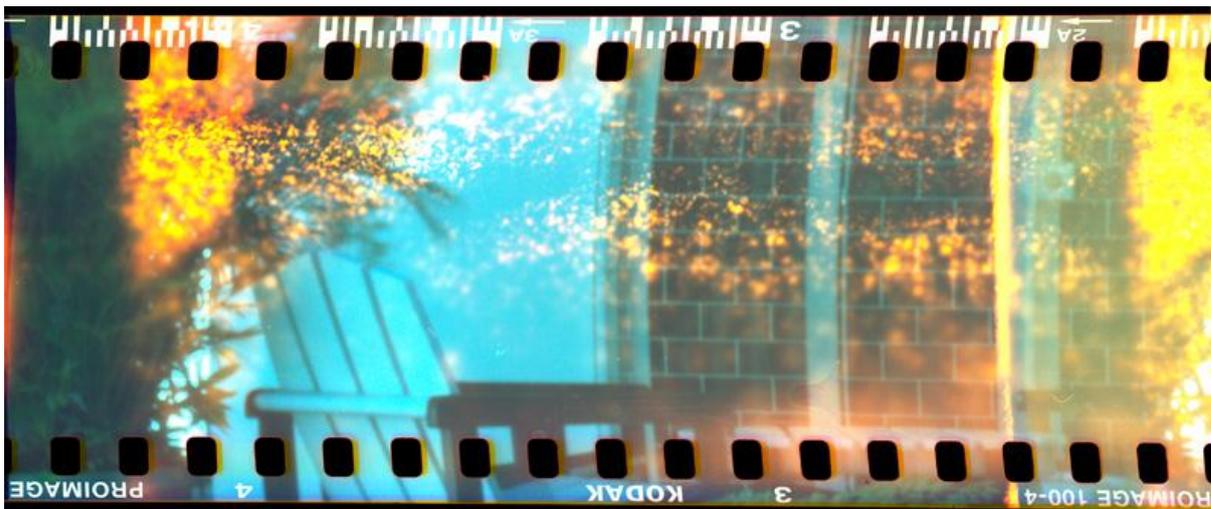
Figura 63 - Experimento em antotipia com sumo de beterraba, Renata Voss, 15x21cm, 2012.



Fonte: a autora.

Na pesquisa atual, pude realizar obras que têm como ponto de interesse explorar o fluxo entre quadros e a película fotográfica como uma só imagem. Identifico que há relação com uma experimentação com *pinhole* realizada em 2007 (figura 64), em que confeccionei uma câmera artesanal com uma caixa com formato largo, abrangendo uma área mais larga do filme. As imagens resultantes eram horizontalizadas ocupando uma área maior na película do que um fotograma de uma câmera tradicional. Havia a intenção, inclusive, de que a imagem se formasse também na área picotada da película, parte que normalmente não é exposta nas câmeras comuns por ser utilizada como transporte para avanço do filme no interior da câmera. Com estratégias como estas, acredito operar contra o programa: a área que usualmente não abriga imagens – e que é sensível à luz também – passa a ter imagem.

Figura 64 - Experimentação com pinhole, Renata Voss, 2007.



Fonte: a autora.

Figura 65 - Experimentação com pinhole, Renata Voss, 2006.



Fonte: a autora.

Outro ponto que destaco destas produções de fotografia com *pinhole* é a imprevisibilidade do resultado. Neste tipo de experimentação, não temos um visor para enquadrar, não temos a certeza do tempo de exposição, enfim, não sabemos o que irá sair na nossa imagem. Entler (1996) vai comentar que, antes do século XIX, a noção de arte era bastante ligada à noção de controle e eficiência na execução da

obra, enquanto que, depois da chegada das produções técnicas – como a fotografia, gravura, vídeo, cinema – e com as vanguardas modernas, esta percepção se desloca cabendo ao artista provocar situações e obter resultados através do acaso. Enquanto Rey (1996. P. 90) aponta que “a poética pressupõe três parâmetros fundamentais: liberdade (expressão de singularidade), errabilidade (direito de se enganar), eficacidade (se errou tem que reconhecer que errou e corrigir o erro)”. Assim, esta imprevisibilidade na fotografia *pinhole* e em outros métodos que podemos empregar acaba por fazer parte do processo de criação que envolve resultados tanto não previstos pelo aparelho, como também inesperados pelo artista. O acaso que gera imagens imprevistas. O fazer como percurso de criação.

Percebo estas experiências como um interesse pela fotografia em sua materialidade, como uma investigação de suportes que se desdobraram em obras desta pesquisa e pela busca de processos químicos na obtenção das imagens. Esta busca por imagens obtidas por estes processos me faz refletir que estas imagens fotográficas têm qualidades próprias, tais como manchas, às vezes pouca nitidez ou mesmo bordas irregulares por conta da aplicação manual da emulsão. Estas qualidades levam a um campo de experimentação que remete aos movimentos e dinâmicas que podemos explorar com a fotografia, abarcando interesses criativos que remetem à passagem do tempo e à memória que se revela num gesto-imagem.

Ainda neste sentido, em 2008, segui com a investigação acerca dos processos de revelação fotográficos, desenvolvendo obras com cianótipo e marrom van dyke. Esta produção foi exibida na primeira exposição individual *Lugares Comuns ou Vazios Encenados*, realizada na Pinacoteca Universitária da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió (AL). Desta, destaco a série *Ruínas* e a instalação *Retroativo*. *Ruínas* (2008) é composta por imagens também de arquivo de minha autoria de locais abandonados na cidade de Maceió (AL) reveladas em cianótipo e marrom van dyke. Por querer estabelecer uma relação de escala com a imagem em relação ao público da exposição, nesta série, cada fotografia é composta por 4 fragmentos a fim de obter uma imagem maior, fazendo com que a experiência no espaço expositivo se desse com estas grandes ruínas. O gestual de aplicação do químico no papel que deixa a imagem das bordas irregulares e não reveladas por completo. O gesto que nos permite ver a imagem.

Ruskin (2008, p. 55) afirma que “é ao se tornarem memoriais ou monumentais que os edifícios civis e domésticos atingem uma perfeição verdadeira”. Acredito que, neste trabalho – assim como em obras que desenvolvi durante o doutorado –, esta noção de celebrar as ruínas, os lugares que somem do tecido urbano e a passagem do tempo são um ponto de interesse que são potencializados ao escolher processos antigos como forma de materialização deste tipo de imagem. A passagem do tempo inscrita em um processo que é também de outra época.

Figura 66 - Da série *Ruínas*, Renata Voss, marrom van dyke sobre papel, 132x120cm, 2008.



Fonte: a autora.

Em *Retroativo*, instalação de 2008, experimento a revelação em tecido com marrom van dyke, revelando uma fotografia do meu bisavô, e, próximo desta peça, disponho várias cópias da fotografia do chão da casa dos meus avós em composição de vários tamanhos e algumas com intervenção com aquarela. Nesta obra, há o interesse por explorar a disposição e os modos de exibir fotografias como potência *poiética* do trabalho. Me interessava aí a experiência de estar diante de uma fotografia de uma pessoa, mas que ocupasse o meio do salão e não uma parede e ainda que esta imagem tivesse proximidade com o tamanho real de uma pessoa. Outro ponto é a conexão direta com a memória, por agregar fotos de arquivo familiar junto com a imagem do piso da casa, procedimentos que vão se repetir em alguns trabalhos posteriores, sendo recorrente a presença de arquivos e/ou da relação com a memória.

Para Peixoto (2003, p. 204), “o princípio da fotografia – interromper a passagem do tempo – é pervertido: essas imagens – incapazes de assegurar sua própria sobrevivência – só evidenciam seu inexorável transcorrer”. Acredito que, ao proceder com a utilização de fotografias de arquivos – sejam eles de épocas mais antigas ou mais recentes –, direciono o meu interesse para a passagem do tempo. Este interesse vai se direcionar, inicialmente, a questões de memórias pessoais – como com o uso de fotografias de família – e, posteriormente, aos poucos se desdobram como uma memória coletiva de espaços da cidade, a exemplo dos trabalhos acerca do Cine Plaza, que partem de motivação íntima e familiar, mas envolvem uma lembrança coletiva.

Figura 67 - *Retroativo*, Renata Voss, instalação: marrom van dyke e cianotipia em tecido e papel, 2008.



Fonte: a autora.

Figura 68 - *Retroativo* (detalhe), Renata Voss, instalação: marrom van dyke e cianotipia em tecido e papel, 15x21cm, 2008.



Fonte: a autora.

Ressalto ainda uma obra *Sem título* (2008) que fez parte da exposição *Lugares Comuns ou Vazios Encenados* em que utilizo duas fotografias de tempos e

locais distintos e as disponho na obra juntas e com a mistura de marrom van dyke com cianótipo. A fotografia e o processo de revelação figuram como possibilidade de junção de imagens: a porta de entrada de uma casa e a sombra de uma árvore que se unem a uma janela aberta com uma árvore repleta de folhas. Tanto o procedimento de revisitar meus arquivos de fotografias como a fusão de tempos e lugares distintos são estratégias que vão seguir acontecendo nas obras desenvolvidas nesta pesquisa. O olhar para trás, a atenção crítica ao que foi fotografado e de que modo estas imagens podem retornar nas obras fazem parte do percurso de construção do que venho produzindo.

Salles (2011, p. 135) afirma que, “à medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as características que passam a regê-la, e, assim, conhece o sistema em formação”. Ao longo dos anos, pude perceber a necessidade de um olhar atento à minha produção artística, desde o olhar para as fotografias e a identificação das temáticas de interesse orientadas para o lugar e a paisagem, à consciência do interesse por processos que têm a materialidade da imagem fotográfica como norte da construção da obra, passando pela recorrência na utilização de fotografias de arquivo no processo criativo ou pela execução de fotografias planejadas ou encenadas. Acredito que estas relações estabelecidas ao longo dos anos me conduziram para esta pesquisa que engloba todo este sistema na criação, visto que a obra se desenvolve ao mesmo tempo em que é realizada (ibidem).

Acredito, ainda, que a identificação e a sistematização destes procedimentos sugerem que eles estão interligados no processo criativo. Embora aqui estejam reunidos trabalhos de épocas diferentes, acredito que todas estas obras fazem parte desse campo de interesse de pensar a utilização da fotografia de maneira ampliada nos processos artísticos contemporâneos, direcionando o interesse e os esforços para esta pesquisa que trata do movimento, tempo e memória relacionados à dimensão de presença da fotografia.

Figura 69 - *Sem título*, Renata Voss, marrom van dyke e cianótipo sobre papel, 66x60cm, 2008.



Fonte: a autora.

Ainda a respeito da vontade de apagamento em meu processo criativo, na série *Dissolução* (2012), ensaio visual feito para a revista Graciliano⁸ a partir da literatura do alagoano Jorge Cooper, pensei em imagens que desaparecem. Da lembrança de lugares que ficam através de imagens, sejam elas físicas ou esboçadas em nossa memória. O que se pode ter ao se deixar algum lugar? Imagem, lembrança, alguma representação. Seria o mesmo ao voltar para esse lugar? Eu e o lugar. As camadas da memória vão se sobrepondo à realidade. Porque, com as distâncias do lugar com o tempo, essas imagens podem se dissolver em nossas lembranças. Talvez eu procure, aqui, o desaparecimento e a angústia que podem estar nos instantes de certas paisagens. Na obra de Cooper, temos um olhar para trás e o deslocamento geográfico como algo que afeta a produção. Deste modo, fotografo estas imagens em textura que parece se dissolver, se desmanchar para se esvaír. Para Peixoto (2008,

⁸ Revista editada pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos do Estado de Alagoas. O ensaio visual foi publicado na edição de janeiro/fevereiro de 2012.

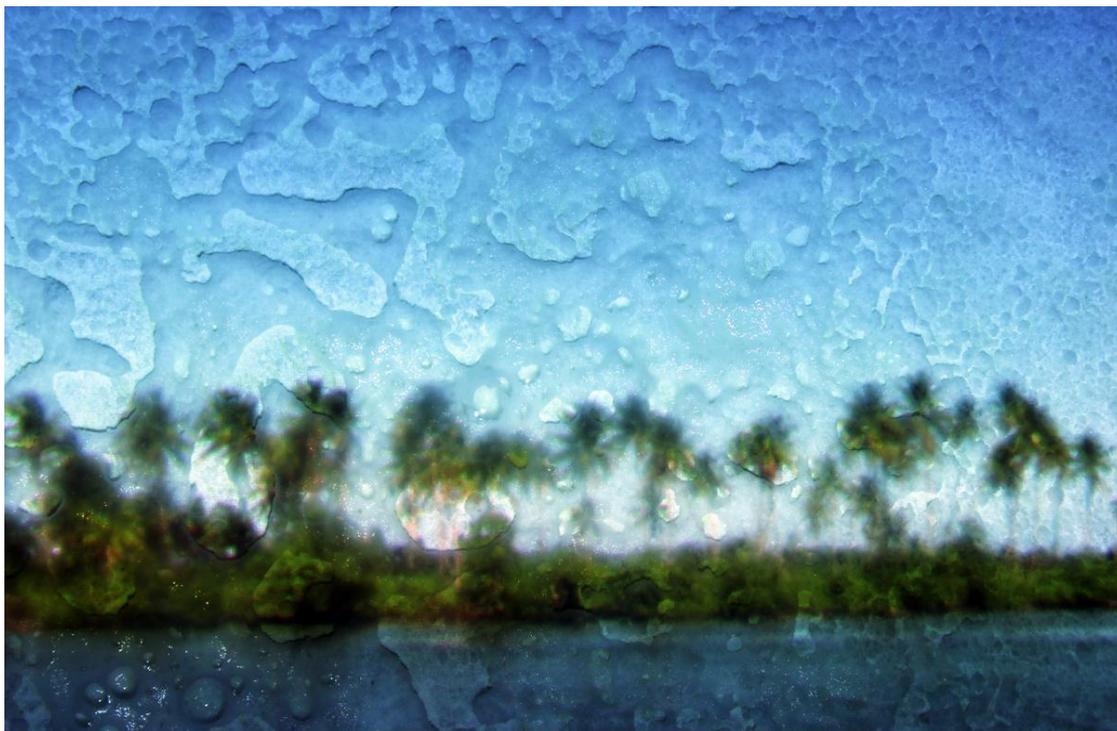
p. 204), “a decomposição do material parece tragar a imagem, deixando apenas o destino de suporte”. Aqui, o procedimento é também a partir de arquivo, o que acredito que reverbera na produção recente numa espécie de desejo de apagamento na imagem fotográfica.

Kossoy (2007, p. 132) indica que

a perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem.

No entanto, o autor aponta a fotografia como uma memória finita, tendo em vista o seu processo natural de deterioração. Acredito que, embora haja esta percepção da fotografia como imagem que atravessará o tempo portando memórias, o meu trabalho tem se encaminhado para tratar deste paradoxo: da vontade de ser memória à finitude a que está fadada este tipo de imagem. Um trabalho sobre a nossa vontade de reter imagens e a fragilidade desta vontade diante da passagem do tempo e do desgaste da matéria fotográfica. A fotografia, ainda para Kossoy (2007), tem o tempo de sua gênese e o de sua duração. Com o primeiro, nos conectamos a um acontecimento passado, e, com sua duração, esta representação ganha múltiplas vidas e interpretações. Assim, acredito que *Dissolução* trata de uma vontade de finitude da duração da imagem fotográfica. Da fotografia como vestígio, sonho, devaneio. Da fotografia como perda. Como coloca Barthes (1998, p. 138), a tratar dessa “imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida”.

Figura 70 - *Dissolução*, Renata Voss, fotografia, 25x40cm, 2012.



Fonte: a autora.

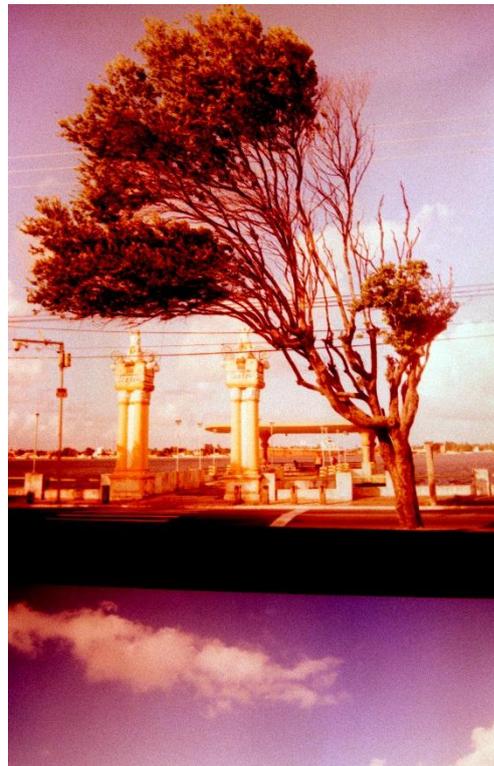
Figura 71 - *Dissolução*, Renata Voss, fotografia, 25x40cm, 2012.



Fonte: a autora.

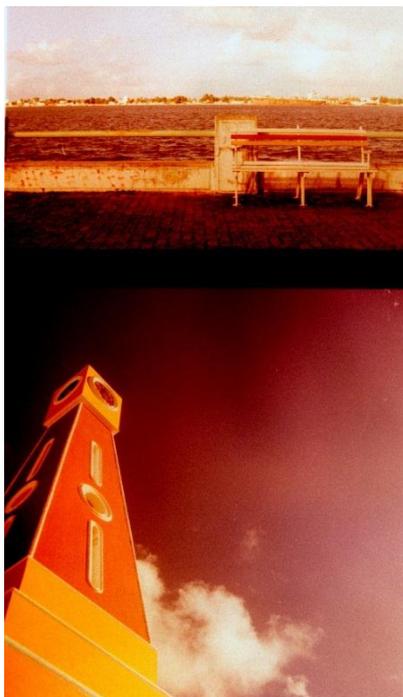
Ainda no campo de interesse da imagem da cidade, em 2012, realizei uma série de fotografias em película de médio e pequeno formatos, tendo como tema a cidade de Aracaju. Para obter cópias destas películas para expor, tive que digitalizar e no momento dessa digitalização acabei selecionando um fotograma inteiro e mais um pedaço de outro fotograma (abaixo). Como as imagens eram sequências de um mesmo ambiente urbano, este procedimento conferiu uma dinâmica à imagem e acabei optando por realizar o trabalho *Rua da Frente* (2012) desta maneira. Com a utilização deste recurso, considero trabalhar com as relações de movimento da fotografia que interessam aqui: temporalidades consecutivas de um mesmo dia de captura de imagens são justapostas. Dois fotogramas aparecem na imagem como num filme em que a passagem do tempo é dada pelo sequenciamento de cada fotograma. Fragmentos de tempos e espaços diferentes da cidade se unem numa mesma imagem.

Figura 72 - Película digitalizada com mais de um fotograma, Renata Voss, 2012.



Fonte: a autora.

Figura 73 - Película digitalizada com mais de um fotograma, Renata Voss, 2012.



Fonte: a autora.

Figura 74 - *Rua da Frente*, Renata Voss, cromo revelado pelo processo C-41, 60x40cm, 2012.



Fonte: a autora.

Salles (2011, p. 46) propõe que “o grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa”. Considerando que o artista em seu percurso busca a experimentação, os testes, problemas, encontros e acasos e que é ao longo deste caminho que vai se tomar consciência do seu propósito, acredito que todo o percurso de experimentação, realizado entre 2004 e 2010, me conduziu ao projeto que realizei durante o Mestrado em Artes Visuais, na Escola de Belas Artes, entre 2011 e 2012. A compreensão da fotografia enquanto criação de mundos e de conexão com a memória e a imaginação foi o elemento que guiou a produção dos trabalhos desta pesquisa realizados em 2011, que impulsionou também o projeto de pesquisa do doutorado.

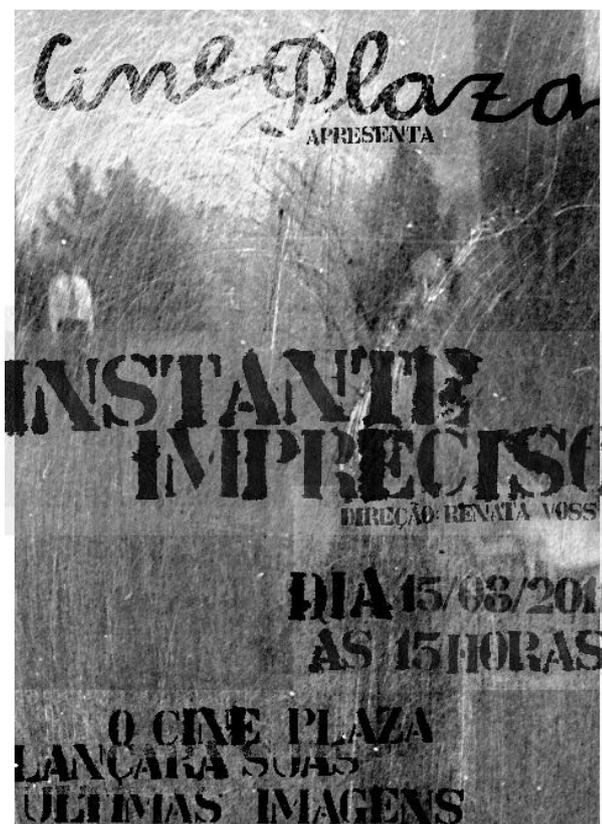
Vale ressaltar que a obra *Cine Plaza* (2007) foi ponto de partida para a pesquisa intitulada *Memórias (re)veladas: o lugar imaginado a partir de ações fotográficas e do movimento da imagem*, que foi desenvolvida no mestrado. Nesta pesquisa, o Cine Plaza foi local para o acontecimento de estratégias artísticas que buscavam aproximar tempo, imaginação e memória. Estando desativado e abandonado desde o seu fechamento – que ocorreu em 1996 –, pouco havia ali do que se identificasse como cinema.

Os procedimentos adotados na pesquisa de mestrado visaram promover deslocamentos de caráter físico, simbólico e conceitual ao realizar ações com fotografias no espaço do Cine Plaza. Compreender o cinema como uma fábrica ainda possível de imagens através da fotografia que levaram a resultados que apontam para a fotografia como criação de mundos e ferramenta para ativação da memória de um lugar. Um trabalho orientado para celebrar a morte do lugar, e que evocou algumas memórias daqueles que frequentaram este cinema de bairro em sua época de auge. Nesta pesquisa, trabalhei levando fotografias de minha autoria para este espaço, fazendo com que este lugar, que há muito tempo não exibia mais imagens, ainda me desse alguma imagem. Foi a partir desta pesquisa que foram suscitadas questões que se desdobraram nesta pesquisa de doutorado, como o movimento como fio condutor e o pensamento sobre a memória e a materialidade da imagem fotográfica.

Um dos trabalhos que realizei foi a ação intitulada *Instante Impreciso* (2011), em que anunciei que o cinema iria exhibir as suas últimas imagens do dia 15 de agosto daquele ano. O evento teve divulgação por meio de cartazes (figura 75) e na agenda

dos principais jornais do estado. No entanto, estas últimas imagens que seriam exibidas eram fotografias de minha autoria e o seu modo de exibição era por meio de balões com gás hélio, que saíam pela fachada do cinema. Imprimi as fotografias em transparência e, pelo fato do cinema não ter mais teto, lancei as fotografias amarradas em balões com gás hélio que levavam essas imagens embora (figura 76). Um filme em tempo dilatado: seguindo a lógica dos 24 quadros por segundo do cinema, escolhi 120 imagens, que compuseram este “filme” de 5 segundos que durou o tempo da dispersão dos balões no céu.

Figura 75 - Cartaz de divulgação do evento *Instante Impreciso*, Renata Voss, 2011.



Fonte: a autora.

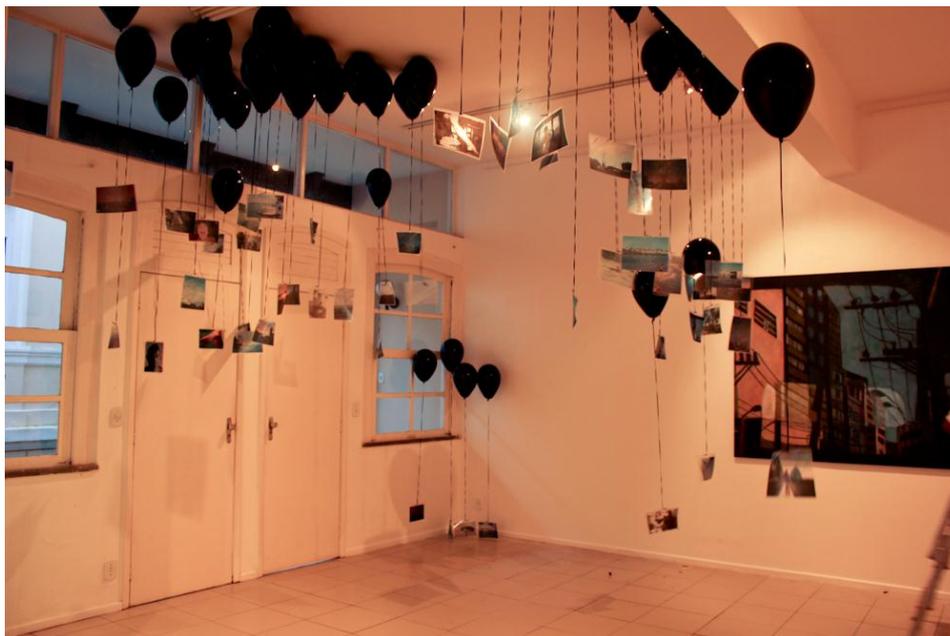
Figura 76 - *Instante Impreciso*, fotografia, 150x100cm, 2011.



Fonte: a autora.

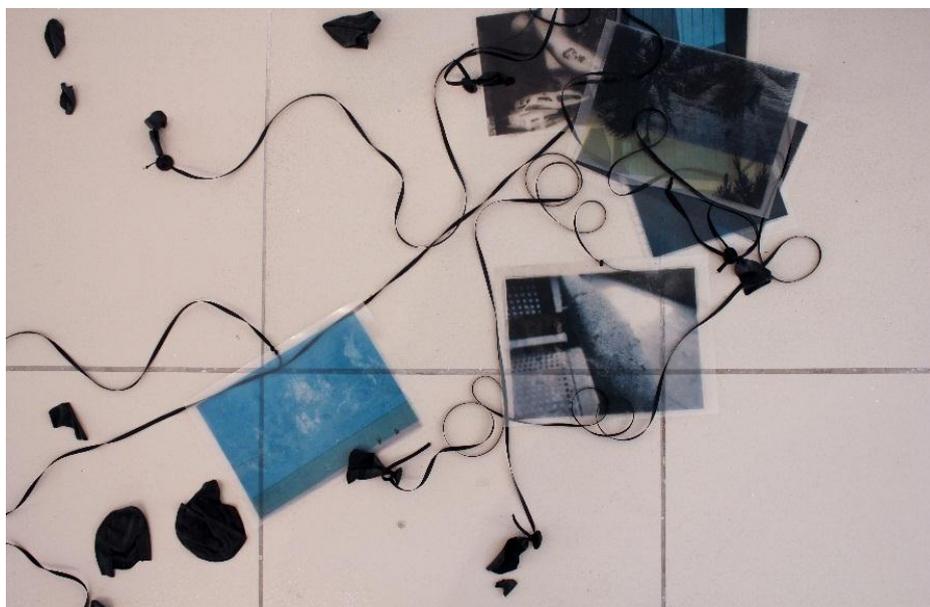
Os mesmos materiais foram utilizados na instalação *Instante Impreciso nº 02* (2011), trabalho apresentado na exposição *Quereres*, na Galeria do Conselho, em Salvador (BA). Se, no cinema, as imagens foram lançadas ao ar e o controle dos seus deslocamentos no espaço são imprecisos, na galeria, as imagens ficaram retidas no lugar. A galeria ou museu como lugar de memória que guarda imagens. Essas mesmas imagens que “morrem” ao longo do tempo, pois o gás hélio tem um tempo de ação restrito, aos poucos vai perdendo a capacidade de manter os balões no ar, as imagens aos poucos descem ao chão e ficam espalhadas no espaço da galeria. Imagens que morrem assim como cinema some no espaço da cidade.

Figura 77 - *Instante Impreciso nº 02*, instalação, Galeria do Conselho, 2011.



Fonte: a autora.

Figura 78 - *Instante Impreciso nº 02*, instalação, Galeria do Conselho, 2011.



Fonte: a autora.

Percebi, então, o movimento de imagens como elemento *poiético* para guiar uma nova pesquisa ao perceber que poderia explorar mais este elemento. Ao longo do percurso da pesquisa, pude perceber que poderia ampliar a percepção de movimento compreendendo o assunto fotografado em desaparecimento, o movimento em relação ao assunto fotografado, a fotografia enquanto objeto que se desloca, os

processos químicos de revelação, a relação com a memória e o esquecimento e pela fixação de uma imagem. Estes procedimentos vêm sendo empreendidos nas obras que venho produzindo desde 2013 e que estão agrupadas nesta pesquisa em tempo-movimento duração e tempo-movimento da memória, sendo o primeiro os trabalhos que têm ligação com o deslocamento físico e as investidas contra o programa do aparelho e o segundo grupo de trabalhos os que tratam dos lugares, suas memórias e da passagem do tempo como movimento.

Conforme Peixoto (2003, p. 237), “há muito tempo uma concepção energética de movimento, que supõe sermos a sua fonte: correr, lançar, resistir. Mas hoje vemos o movimento menos definido em relação a um ponto de partida”. Desse modo, o movimento pode ser compreendido de diversas maneiras, inclusive sem depender de um esforço, mas um “entrar no meio” (idem, 2003). É neste sentido que percebo o trabalho que venho desenvolvendo. Acredito que esta abordagem se relaciona com esta pesquisa na medida em que percebemos o mundo como um grande fluxo contínuo em que buscamos algumas suspensões, algumas pausas ou mesmo entramos e saímos destes fluxos para a realização dos trabalhos. As imagens que elaboro são fruto deste tipo de relação com o movimento. O movimento sendo entendido como algo amplo que abarca as diversas obras desenvolvidas durante este percurso.

Há também, nesta pesquisa, a escolha de se trabalhar com lugares como temática predominante das obras. Esta identificação e interesse vêm desde trabalhos anteriores, como *Cine Plaza* (2007), *Ruínas* (2008), *Dissolução* (2012), por exemplo. É algo que me interessa com a fotografia: como tratar de lugares e como suas representações podem ser construídas. A cidade e seus marcos, as ruas, os caminhos e deslocamentos passam a fazer parte desta investigação como temas que figuram nas obras. Conforme Tuan (1983, p. 151), “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”. A escolha dos lugares selecionados e presentes nos trabalhos que venho desenvolvendo também se dá pela relação de proximidade, pertencimento e experiências de afeto.

O primeiro elemento usado para dar continuidade às experiências artísticas e o movimento de imagens foi o barco de papel. No final de 2012, surge a proposição do barco como portador de uma imagem que poderia navegar em diversas águas se deslocando de um ponto a outro do espaço. Acredito que esta primeira proposição tem uma conexão estreita com a ação *Instante Impreciso* (2011), realizada no Cine

Plaza, ao pensar estratégias para fazer mover o objeto fotografia. Realizei alguns estudos para imprimir a imagem no barco e também para que tipo de imagem escolher, além da sua relação com o ambiente em que o barco iria estar.

Figura 79 - Estudos iniciais das fotografias impressas nos barcos de papel, 2012.



Fonte: a autora.

Inicialmente, realizei algumas experiências no mar (figura 80) utilizando uma imagem de um farol, elemento que serviria de sinalização e localização no mar, mas que se apresenta à deriva navegando no barco de papel. Também fiz estudos com barcos que continham imagens da textura da água do mar e de paisagens de praias e passei a pensar no tipo de embate com o ambiente que cada barco figurava. A partir desta ação, passei a me interessar pelo desgaste sofrido pelo barco/imagem decorrente da ação da água (figura 81), passando a refletir sobre o movimento não só como deslocamento físico da imagem, mas também como elemento conceitual ao pensar sobre o apagamento ou destruição da imagem fotográfica. Conforme afirma Peixoto (2003, p. 204), “materialidade da imagem, quando se manifesta, é apenas para atestar sua natureza perecível”. O movimento aqui presente não só no deslocamento, mas na própria ação de fazer desaparecer o barco na paisagem e possivelmente a imagem, pela ação do tempo.

Figura 80 - Primeiras experiências com o barco de papel, 2013.



Fonte: a autora.

Figura 81 - Primeiras experiências com o barco de papel, 2013.



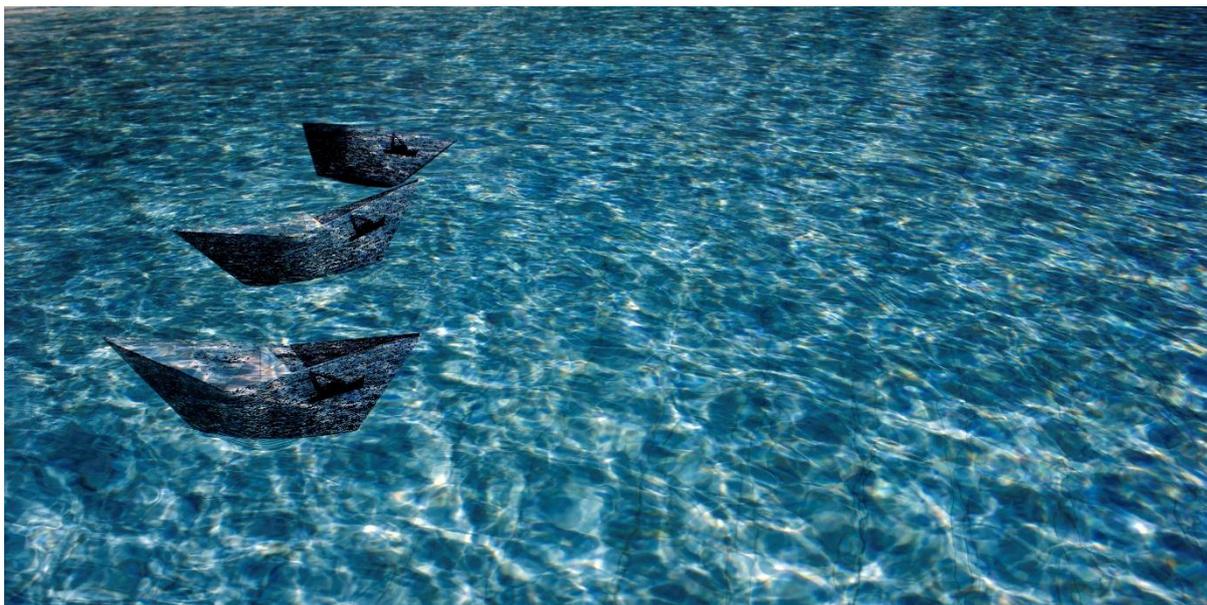
Fonte: a autora.

Após as primeiras experiências com as fotografias impressas em barcos de papel, pude refletir sobre o tipo de papel a ser utilizado e que estrutura daria. Com papéis mais finos, as ondas do mar logo naufragavam o barco-imagem. No que diz respeito à impressão, utilizei impressões a laser coloridas, pois em testes que realizei em atelier, pude perceber que o contato com a água não alterava a imagem. Pensei também na relação de proporção do barco com a dimensão da paisagem em que ele navega. Como pode-se perceber, a imagem de registro da ação não nos fornece pistas de que lugar é esse. Para que o barco ocupe uma parte considerável da imagem, é preciso adotar ângulos de visões mais fechados.

Passei a pensar no embate da relação imagem *versus* lugar e, em seguida, elaborei o trabalho intitulado *Piscina Natural* (2013). O barco, desta vez, portava a imagem de paisagens de praias e de ondas do mar. Coloquei-os para navegar em uma piscina artificial. O barco, que antes tinha a potência para navegar e sumir na ampla paisagem da praia, agora navega em um ambiente restrito, limitado. Cauquelin (2007, p. 13) questiona: “a realidade não estaria contaminada pelos simulacros, o real pelo virtual? Ainda seria possível distinguir entre verdade e verossimilhança?”. Nesta obra, o natural e o artificial estão em contato: a paisagem daquilo que é grandioso está contida num ambiente construído e muito menor. Há aí também o aspecto de simulação. Seja da piscina ou da imagem do mar no barco. A fotografia como simulação do real.

Como procedimento, ao soltar o barco de papel na piscina, fotografei em sequência o trajeto do barco no intuito de capturar os instantes consecutivos desta trajetória. Depois, com estas imagens, realizei sobreposições de algumas delas na sequência em que foram fotografadas. Aqui, há o movimento do deslocamento do barco-imagem congelado na imagem fixa utilizada para capturar este trajeto. Desta maneira, acredito operar inicialmente com o movimento enquanto deslocamento de uma posição a outra deste objeto-fotografia e também com as camadas sucessivas de temporalidades ao trabalhar com esta sequência de captura de imagens sobrepostas por fusão digital (figuras 82 a 84).

Figura 82 - *Piscina Natural*, fotografia digital, 2013.



Fonte: a autora.

Figura 83 - *Piscina Natural*, fotografia digital, 2013.



Fonte: a autora.

Figura 84 - *Piscina Natural*, fotografia digital, 2013.



Fonte: a autora.

Encaminhando a pesquisa para a materialidade da imagem fotográfica, em 2013, produzi uma obra desta série, mas não através de uma impressão digital desta sobreposição. Trabalhei com impressões individuais em transparência sobrepostas e montadas numa estrutura de moldura (figuras 85 e 86). Com este modo de apresentação, pode-se ver os dois lados da imagem conferindo uma dinâmica à obra e também com as sobreposições que acontecem devido à imagem ser transparente e

permitir estes acúmulos de temporalidades. O movimento que é deslocamento se une de maneira simultânea.

Figura 85 - *Piscina Natural*, Renata Voss, fotografias impressas em transparência, 21x30cm, 2013.



Fonte: a autora.

Figura 86 - *Piscina Natural*, Renata Voss, fotografias impressas em transparência, 21x30cm, 2013.



Fonte: a autora.

Acredito que, neste capítulo, tenha identificado pontos de interesse e de investigação que têm início em outros momentos e que se desdobram na pesquisa atual. Conforme Dewey (2010, p. 223), “o artista descobre para onde vai graças ao que fez antes; ou seja, o estímulo e a emoção originais de um contato com o mundo passam por transformações sucessivas”. Compreendendo a pesquisa em artes visuais como um processo contínuo, entende-se que o problema do movimento e sua relação com a fotografia vem se desenhando há algum tempo, seja pela escolha dos temas ou pelos procedimentos utilizados. Nos próximos dois capítulos, serão apresentadas as obras desenvolvidas ao longo do doutorado, agrupadas em tempo-movimento duração e tempo-movimento da memória.

CAPITULO 4 TEMPO-MOVIMENTO NA DURAÇÃO: DESLOCAMENTOS PARA UMA FOTOGRAFIA

Chegar e partir. Estar em movimento. Deslocar-se. Ao longo dos últimos anos, este impulso esteve presente em meu percurso cotidianamente. Nasci em Maceió e me mudei para Aracaju em 2010. Com o início do mestrado em 2011, em Salvador, viajava todas as semanas de uma cidade para outra e, esporadicamente, também para Maceió. Em 2014, me mudei para Salvador e participei de um projeto em 2015 em que precisava realizar várias viagens com frequência. Estar em trânsito passou a fazer parte do meu dia a dia nos últimos anos e acredito que esta dinâmica repercutiu em minha produção artística. Passei a pensar em trabalhos que acredito serem frutos deste movimento. Estar em certos lugares me fez refletir sobre os lugares dos quais eu estava distante, ao mesmo tempo que tive a oportunidade de capturar imagens dos caminhos e cidades por onde passei.

Pensar sobre os lugares, sobre estar de passagem, sobre percorrer um caminho, passou a ser objeto de atenção para a minha produção artística. Seja no olhar mais atento para as cidades, para os caminhos que passamos para chegar em determinados destinos ou na percepção do tempo-espaco-movimento. Neste capítulo, estão reunidos os trabalhos desenvolvidos ao longo do doutorado que têm relação com o tempo-movimento na duração como eixo conceitual que norteia este recorte da minha produção.

Conforme abordamos no segundo capítulo, o tempo-movimento na duração se apresenta por meio de procedimentos e estratégias bastante diversos na produção contemporânea, se direcionando muitas vezes num movimento contrário à previsibilidade da indústria. Nas obras a seguir, exploro este tempo-movimento na duração quer seja na instauração de um tempo dilatado orientado para o apagamento e deslocamento da imagem-objeto, como nos trabalhos *Contenção* e *Contenção nº 02*, quer seja nos panoramas em movimento, em que a imagem imprevisível é resultante de uma captura enquanto me desloco por um determinado trajeto; ou ao trabalhar com o enquadramento e sequência do ato fotográfico como condição para construção de uma imagem única, ao entender um rolo de filme como uma só unidade.

4.1 O quadro como sequência

Quando fotografamos, o enquadramento faz parte das escolhas que temos que realizar. É através dele que definimos o que nos interessa colocar em evidência e o que não é do nosso interesse podendo deixar fora de campo, ausente da imagem. A fotografia, ao contrário de outras linguagens em que o início se dá pelo espaço em branco, se dá pela disposição do todo diante de nossos olhos. É preciso sempre fazer escolhas e, principalmente, exclusões. Não é somente pelo que aparece na fotografia que acrescentamos informação ou sensações para uma imagem, aquilo que imaginamos ter ficado de fora pode fazer parte do trabalho por meio da ideia de continuação do quadro. A fotografia é um recorte de um instante que tem um antes e um depois. Para Machado (2015, p. 90),

o primeiro papel da fotografia é selecionar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis.

Com os filmes fotográficos há uma sequência física de fotografias que se fixam lado a lado na película. Se trabalho com um filme de 36 poses, posso fazer 36 escolhas de enquadramento diferentes. Ao realizar trabalhos com filmes preto e branco, coloridos ou cromos passei a pensar na possibilidade de explorar o filme como um todo para elaboração de um trabalho. Cada enquadramento como um encadeamento entre as imagens que vêm antes e depois. A película compreendida como um só trabalho. As partes colaborando para o todo formando uma só imagem. A ideia inicial surgiu a partir da intenção de utilizar diapositivo (cromo) como material mais adequado para apresentação deste tipo de trabalho, já que ele fornece a imagem em cores e em positivo para a visualização direta, ao contrário dos negativos preto e branco e colorido, que seriam matrizes para realização de cópias. Para realizar as primeiras experiências, aproveitei o final de um cromo que já estava em uma câmera e que já havia fotografado algumas poses. Utilizei o seu final para um primeiro teste e

fotografei uma paisagem de uma praia em Alagoas utilizando a linha de horizonte como ligação entre os quadros.

Figura 87 - Registro do processo: quadros de filme 35mm (diapositivo), 2014.



Fonte: a autora.

Após revelar este filme, pude avaliar o resultado e perceber que ele estava há muito tempo na câmera, pois havia fotografias de anos anteriores e de lugares distintos: tanto fotos capturadas em Maceió como em Aracaju. É provável que o filme tenha passado dois anos até que eu o finalizasse e o revelasse. Diante disto, passei a refletir sobre a potência de utilizar esta estratégia no meu trabalho: utilizar um mesmo filme para juntar lugares e tempos distintos. A espera como elemento criativo. A junção da passagem do tempo através dos enquadramentos. A partir desta experiência, registrei algumas possibilidades de ideias.

Figura 88 - Caderno de registro do processo criativo, 2014-2015.



Fonte: a autora.

Este procedimento de correlacionar fotogramas de um mesmo filme acredito ser um desdobramento das experiências com *pinhole* e de *Rua da Frente* (2012), apresentadas no terceiro capítulo, em que inicio a experimentação de ocupar uma área maior da película com a captura em *pinhole* e estabeleço ligações entre os fotogramas em *Rua da Frente*, sendo este capturado em negativo e essa junção ocorrendo na digitalização.

Aqui, escolhendo expor no espaço da galeria o rolo do diapositivo como o trabalho finalizado, comecei a pensar em trabalhar com filmes de médio formato por ter uma dimensão e área maior do que o filme de 35mm. Passei a fazer também alguns testes com esse formato. Uma dificuldade desta escolha tem relação com o tipo de câmera que utilizo: por ser uma Rolleiflex, a imagem aparece no visor de forma espelhada, e para alinhar o horizonte no meio do quadro é preciso trabalhar com a câmera na horizontal em relação à paisagem já que pretendo compreender o filme como um todo, promovendo a ligação entre os quadros por meio da linha do horizonte. Para Durand (1998), a sequência é uma maneira de representar o tempo na fotografia por provocar um tempo virtual entre as diferentes fases e quadros. Neste trabalho, exploro o sequenciamento de imagens como duração, que pode ser de um breve instante entre uma captura e outra ou muitos meses até a finalização.

Figura 89 - Registro do processo: estudo com filme diapositivo de médio formato (120).



Fonte: a autora.

Figura 90 - Registro do processo: estudo com filme diapositivo de médio formato (120).

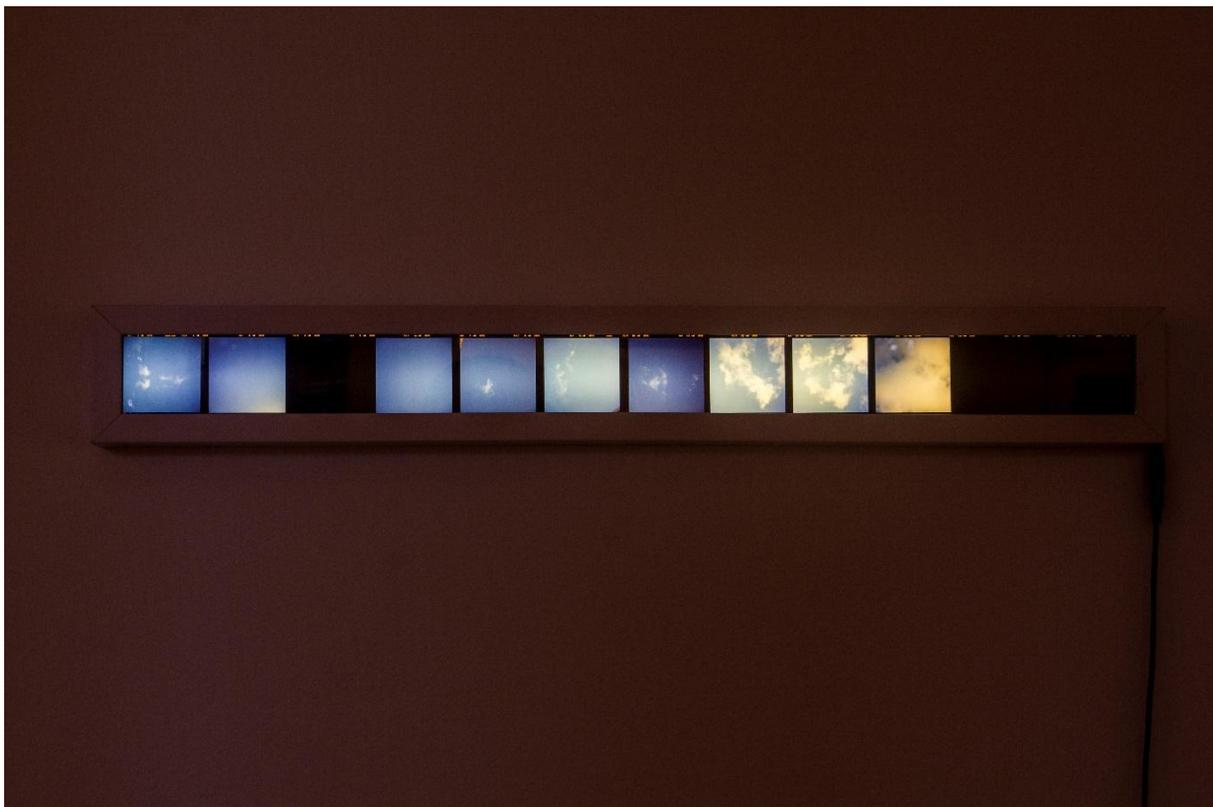


Fonte: a autora.

Machado (2015) afirma que os esforços para a produção de imagens vêm sendo aperfeiçoada ao longo do tempo no intuito de buscar uma captura automática das coisas do mundo, isentando o usuário da criação de estilos pessoais. Me interessa pensar na película fotográfica como um suporte que pode ser utilizado livremente indo além dos formatos estabelecidos pela convenção da indústria. Este interesse se desdobra em trabalhos que realizei em 2015, nos quais utilizo a película de filmes positivos de médio formato compreendendo-a como um todo, como uma peça única. Cada fotograma colabora na construção da obra e está posto em relação com todos os fotogramas da película.

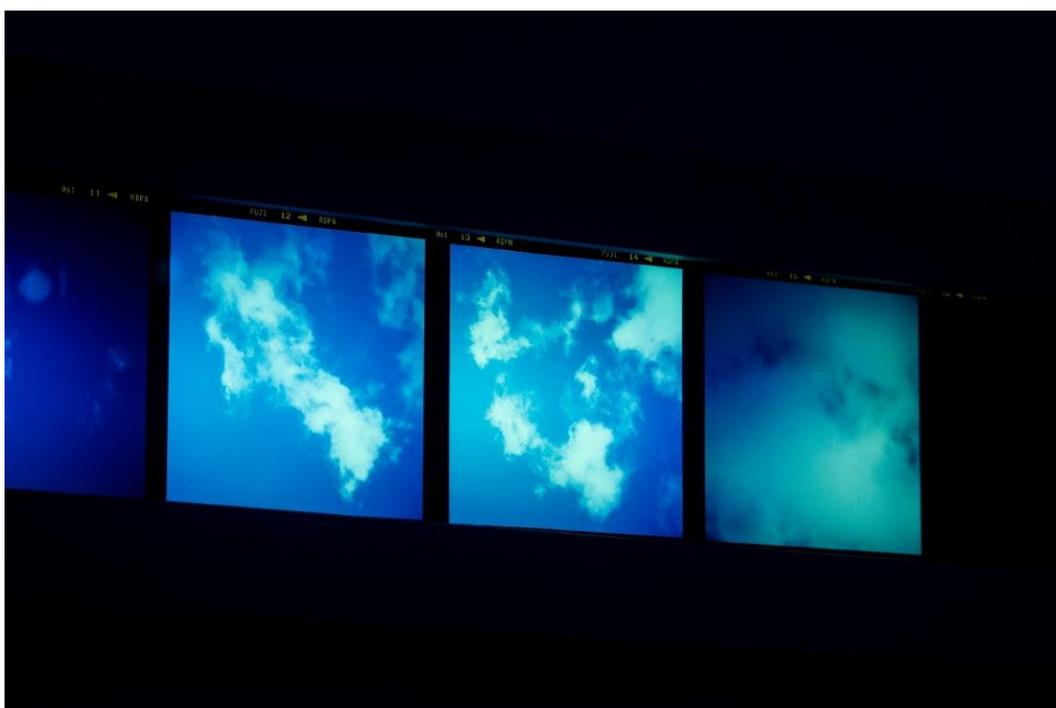
Depois dos primeiros estudos com o filme de médio formato, decidi por alguns percursos na construção destes trabalhos: um deles gerou a obra *Infinito* (2015), que consiste em fotografias de céus. Estes vários céus são resultado de vários tempos e lugares diferentes: Salvador, Maceió, Aracaju. Para Bachelard (2001, p. 189), “as nuvens contam-se entre os ‘objetos poéticos’ mais oníricos. São os objetos de um onirismo do pleno dia. Determinam devaneios fáceis e efêmeros”. Uma imensidão que se reúne no fragmento de película. Uma duração que se apresenta pela continuidade de cada quadro. Ao invés de tratar o filme como algo que geraria doze fotografias isoladas, penso no filme inteiro como uma imagem só. Tempos e céus de lugares diferentes se unem num só grande quadro. A finitude, a vida e a morte através de nuvens que passam.

Figura 91 - *Infinito*, diapositivo, 10x80cm, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 92 - *Infinito* (detalhe), diapositivo, 10x80cm, 2015.



Fonte: a autora.

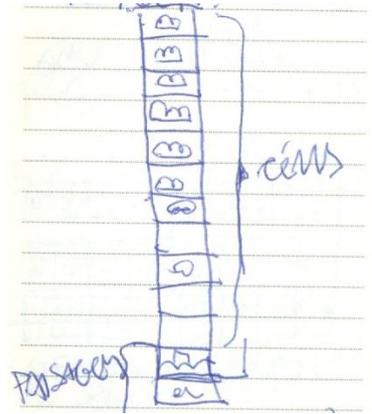
Este trabalho é apresentado em uma montagem com caixa de luz. Por se tratar de imagens em um material translúcido, o meio mais adequado para sua exibição é fazer atravessar luz por trás do material. A respeito de fotografias de nuvens, devemos mencionar o trabalho de Alfred Stieglitz em sua série *Equivalentes*, que foi realizada entre 1922 e 1935. A respeito deste trabalho, Stieglitz (apud DUBOIS, 1993, p. 201) diz,

Quis fotografar as nuvens para descobrir o que me haviam ensinado quarenta anos de fotografia. Através das nuvens, deitar no papel minha filosofia de vida – mostrar que as minhas fotografias não se desviam ao conteúdo e aos sujeitos – a árvores singulares, a rostos, a interiores, nem a dons particulares – as nuvens estão ali para todos – não se cobra taxas sobre elas até o presente – são livres.

Dubois (1993, p. 205) aponta que a fotografia vai fixar, deter a aparência da nuvem, enquanto que a nuvem em si é da ordem do passageiro, pois passa “mudando, fazendo a chuva e o bom tempo em cada lugar que passa”. Nuvem é movimento. Stieglitz, ao escolher estes enquadramentos em *Equivalentes*, não dá ao expectador qualquer elemento que o localize no quadro, quer seja a terra ou o horizonte. Para ele, esta série é a própria fotografia. Krauss (2002, p. 141), sobre este trabalho, afirma que “não só o céu é imenso e uma fotografia apresenta uma parte extremamente limitada dessa extensão, mas também o céu, por essência, não é composto”. A escolha do recorte garante o impacto que as imagens podem ter. Ao tomar uma forma abstrata pode trazer diversas leituras e identificações de estados, emoções ou ideias para quem as vê. A nuvem é duração, é imagem fugidia.

O outro caminho que utilizei ao compreender todo o rolo de filme como uma só imagem foi a decisão da imagem da base ser uma fotografia de uma paisagem e todas as imagens acima serem uma continuidade do céu (figura 93). O primeiro estudo dessa série não funcionou da maneira planejada, pelo fato da imagem da paisagem ter ficado acima de todas as fotos. A partir daí, percebi que, de fato, a primeira fotografia a ser capturada teria que ser da paisagem e depois as dos céus, pelo fato da imagem se formar invertida no filme fotográfico.

Figura 93 - Caderno de registro do processo criativo, 2014-2015.



Fonte: a autora.

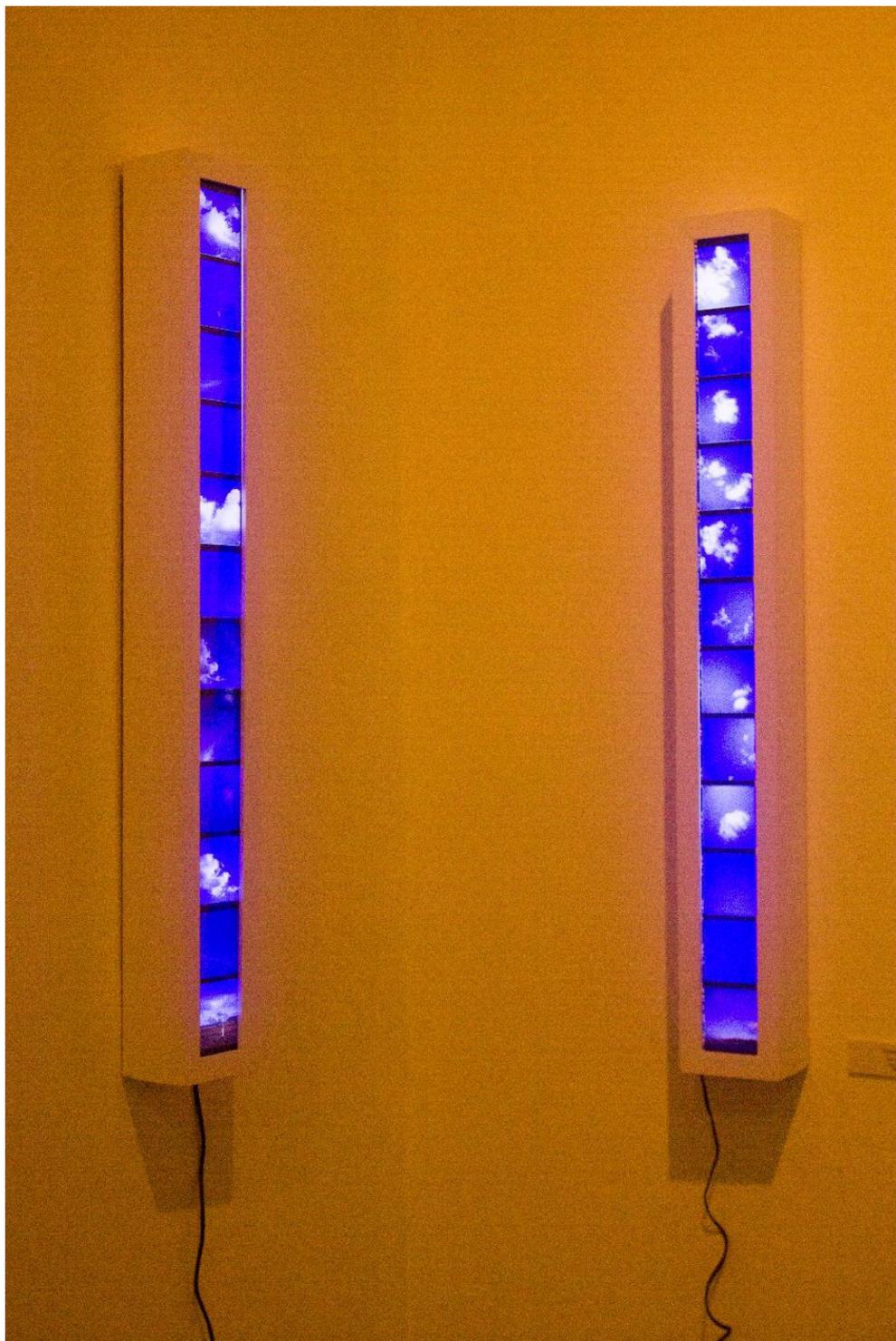
Ao compreender o procedimento correto para realização do trabalho, passei a levar a câmera de médio formato comigo e alguns cromos, tendo utilizado dois deles em Palmas, no Tocantins. Durante 2015, fiz algumas viagens para Palmas e sempre me interessou tanto a cor avermelhada da terra como a intensidade azul do céu. Acredito que esses registros são resultado de um olhar de alguém que está ali de passagem. Como aponta Tuan (1983, p. 203),

(...) “quanto demora para se conhecer um lugar?” O homem moderno se movimenta tanto, que não tem tempo de criar raízes; sua experiência e apreciação de lugar é superficial. Esta é uma sabedoria convencional. O conhecimento abstrato *sobre* um lugar pode ser adquirido em pouco tempo se se é diligente. A qualidade visual de um meio ambiente é rapidamente registrada se você é um artista. Mas “sentir” um lugar leva mais tempo: se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e através dos anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar.

Para este trabalho, fotografei primeiro a paisagem de Palmas e, todos os onze quadros com céus que vêm acima da paisagem, fiz questão de capturar no momento consecutivo devido à intensidade de cor que o lugar oferecia. Para Tuan (1983, p. 138), “sob a influência das imagens de paisagem, pintadas ou captadas pela máquina fotográfica, aprendemos a organizar os elementos visuais em uma dramática estrutura

espácio-temporal”. Percebo, nesta série, a potência de se trabalhar com tempos consecutivos ou com longos espaços de tempo organizados no quadro fotográfico. Aqui, a duração pode ser de alguns minutos, horas, dias ou meses.

Figura 94 - *Sem título*, exposição *Docentes em pauta*, Galeria Canizares, Escola de Belas Artes UFBA, 2016.



Fonte: a autora.

Figura 95 - *Sem título*, rolo de diapositivo médio formato, 2015.



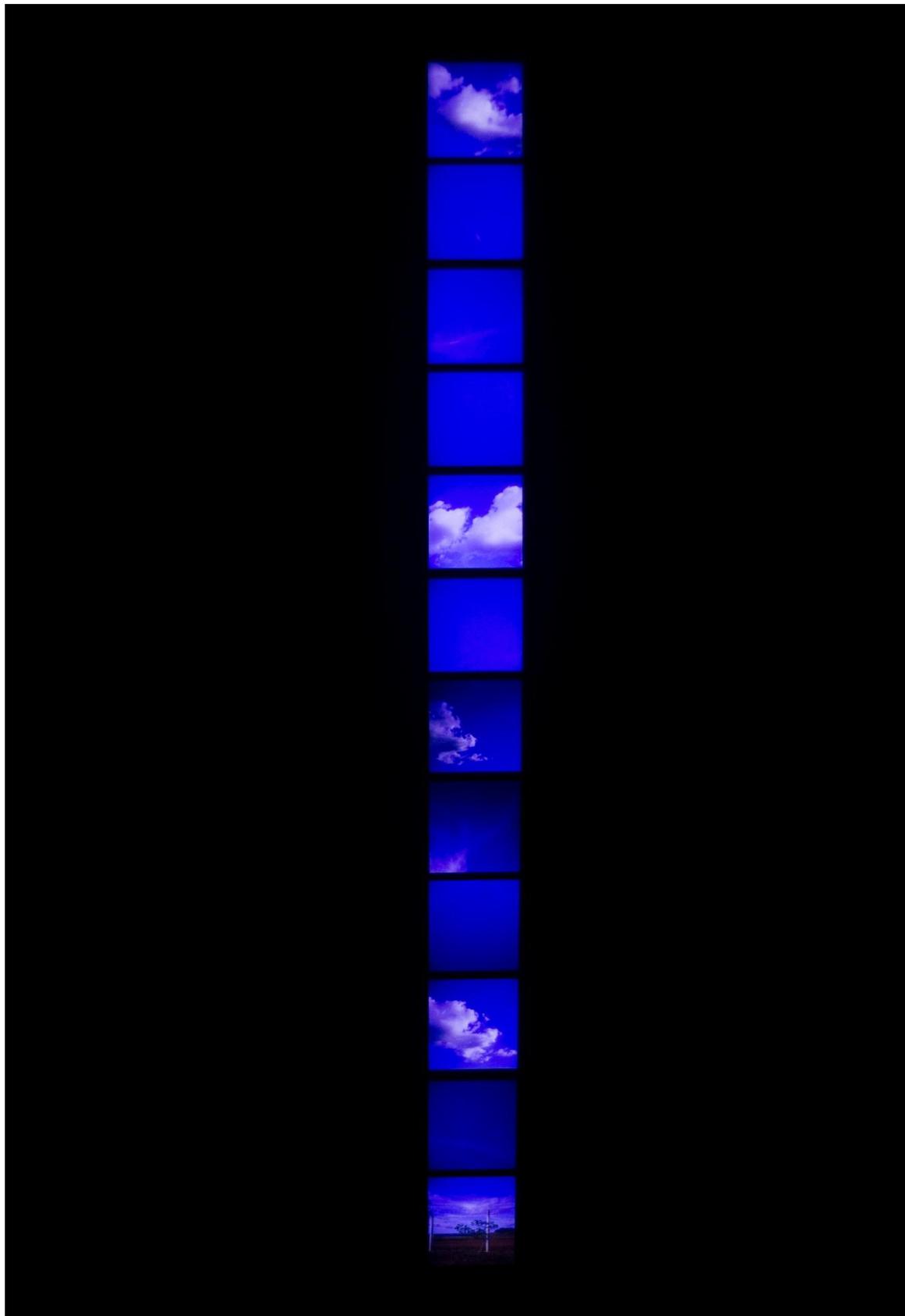
Fonte: a autora.

Figura 96 - *Sem título*, rolo de diapositivo médio formato, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 97 - Exposição *Docentes em pauta*, Galeria Canizares, Escola de Belas Artes UFBA, 2016.



Fonte: a autora.

Ainda com o propósito de trabalhar temporalidades consecutivas numa mesma imagem, desenvolvi um trabalho com transferência de imagem Polaroid montada de maneira justaposta a fim de formar uma imagem panorâmica. Para estas séries, ora me posiciono em um ponto fixo e vou fotografando fragmentos da paisagem, ora fotografo enquanto passo pelo lugar de carro ou ônibus. O resultado são fotografias que se ligam umas às outras, muitas vezes não sendo montadas na ordem de captura, mas, sim, de acordo com uma composição em que haja algo que ligue uma imagem à outra.

Figura 98 - *Sem título*, transferência de imagem Polaroid, 16x46cm, 2016.



Fonte: a autora.

Bergson (2006, p. 8) afirma que, “quando mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”. Duração é mudança e movimento. Tanto neste trabalho de transferência de imagens como nos que realizo com a película fotográfica, o tempo-movimento na duração se faz presente, seja com o registro de tempos e espaços distintos ou através dos tempos consecutivos de um mesmo lugar. Seja qual for a estratégia escolhida, ambas convergem para a formação de uma única imagem que pode conferir a ilusão de ser um só tempo, um só lugar. O lugar que tem a sua dinâmica e o seu tempo reorganizados e rerepresentados pela imagem fotográfica.

4.2 Contenção: a imagem naufragada

Ainda a respeito da imagem da cidade, desenvolvi a instalação *Contenção*, apresentada na exposição *Estudo para uma paisagem*, em Aracaju (SE), no ano de 2014. O trabalho trata da relação da cidade com as águas, a partir de uma situação específica ocorrida em Aracaju (SE) em 2013.

Com o avanço das águas do Rio Sergipe, no bairro 13 de Julho, em Aracaju (SE), surgiam riscos de desabamento no local e de destruição por desgaste do impacto das águas com a balaustrada que margeava a Avenida Beira Mar. Por iniciativa da prefeitura, em maio de 2013, o trecho foi interditado para início das obras, que previam a construção de um muro de contenção, sendo essa proposta emergencial e temporária.

Entretanto, por não haver a licença ambiental concedida pela Adema – Administração Estadual do Meio Ambiente – e por haver divergências sobre os possíveis impactos à natureza, a obra não foi iniciada de imediato. O estudo ambiental com os pontos exigidos pela Adema, segundo a prefeitura, poderia demorar três anos, porém, o trecho em que aconteceriam as obras continuou interditado sem que as obras acontecessem.

Conforme estudiosos do comportamento das marés do Rio Sergipe, o avanço das águas se devia às pedras que foram colocadas nas margens do rio, no município de Barra dos Coqueiros e no bairro da Coroa do Meio em um momento anterior. Ainda assim, havia controvérsias se o asfalto poderia desabar ou não, conforme alguns estudos que tinham surgido no decorrer da interdição do trecho. Resolvi, a partir daí, realizar um trabalho em vídeo sobre este local e que relatasse a situação. No vídeo, procurei trabalhar com enquadramentos de modo a evidenciar a área construída e o avanço das águas.

Figura 99 - Frame de vídeo realizado no trecho interditado. Renata Voss, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/73101650>



Fonte: a autora.

As formas que utilizamos para conter os fenômenos da natureza num determinado trecho podem provocar reações em outros lugares. O homem procura construir para controlar, mas, muitas vezes, tais intervenções produzem reações não previsíveis a longo prazo. Tal dinâmica ocasiona uma relação de controle e descontrole. Controlar, num dado momento, para depois novamente tentar controlar a reação da primeira tentativa de controle. Tais formas de controle nos levam à reflexão: será a água que invade a cidade ou a cidade que avança os limites das águas? A partir desse contexto, desenvolvi a obra *Contenção*. Dentro desse jogo de forças do espaço construído da cidade e das águas que a margeiam.

Para tratar desta tensão, escolhi trabalhar com fotografias de bairros da cidade de Aracaju que mostram prédios. Sobre o seu modo de apresentação, seriam feitos barcos de papel contendo estas imagens. Uma cidade que navega, uma cidade que está na água. Retomei o elemento do barco de papel – que deu início a esta pesquisa, conforme apresentado no terceiro capítulo – para realizar os primeiros estudos de como esta imagem poderia aparecer e que tipo de reação teria ao passar muitos dias em contato com a água. Fiz, então, pequenos barcos de papel, testando qual posição a fotografia teria que ocupar na página para que, ao dobrá-la como um barco de papel, esta imagem ficasse em evidência.

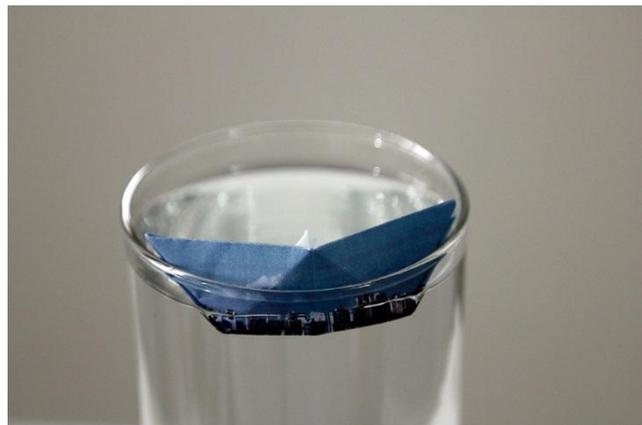
Figura 100 - Imagens do processo: ideia do barco-cidade para a instalação.



Fonte: a autora.

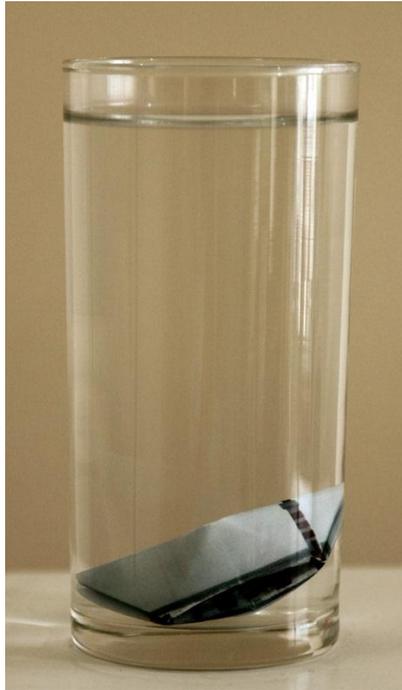
Para o primeiro estudo, utilizei a impressão a laser colorida em papel sulfite, assim como os primeiros experimentos com os barcos de papel lançados ao mar ou na piscina (ver capítulo 3). Nestes experimentos, pude perceber a gramatura ideal de papel que eu poderia utilizar e também o tipo de impressão adequada para a realização da obra. Com um pequeno barco em um copo com água, pude observar que, ao longo dos dias, o barco poderia afundar, tendo em vista que em alguns copos o barco afundou e em outros não. A imprevisibilidade da ação da água nos barcos se mostrou como fator a ser explorado. Ao colocar os barcos na água, ao longo da exposição, algo aconteceria.

Figura 101 - Registro do processo do trabalho *Contenção*, Aracaju, 2013. Foto: Renata Voss



Fonte: a autora.

Figura 102 - Registro do processo do trabalho *Contenção*, Aracaju, 2013. Foto: Renata Voss



Fonte: a autora.

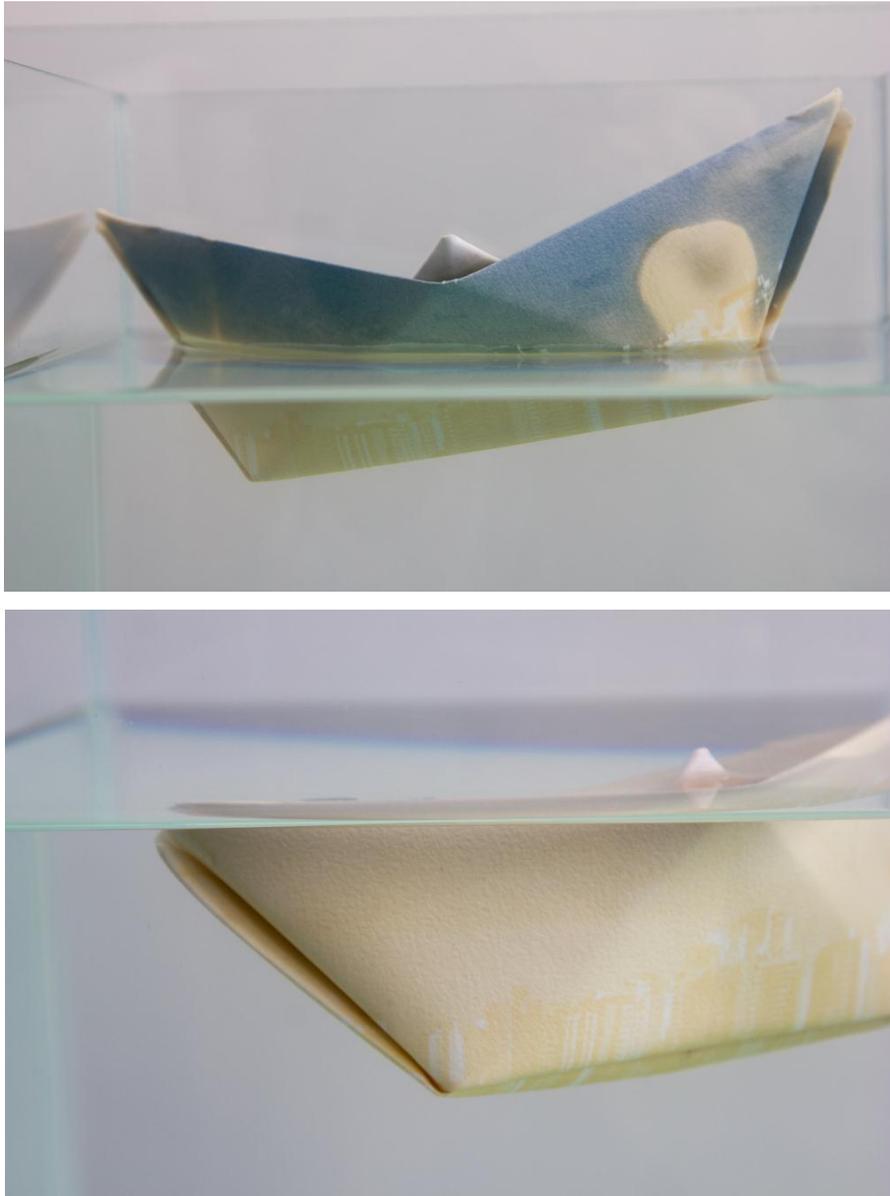
Ao longo dos dias, percebi que a imagem impressa a laser resistia à ação da água, ficando o barco um pouco fragilizado, devido à gramatura do papel, mas a imagem permanecendo intacta. Como gostaria de explorar a relação de conflito da cidade com as águas, revelei as fotografias selecionadas em papel tamanho A4 com gramatura mais alta, pelo processo de cianotipia (figura 103). Com isto, a ação da água tenderia a apagar as imagens constantes nos barcos. Após ter revelado os cianótipos, realizei estudos antes da exposição para verificar que tipo de ação teria a água neste apagamento e em quanto tempo isso aconteceria (figura 104). O estudo já foi feito no recipiente que seria utilizado para a instalação.

Figura 103 - Registro do processo: exposição ao sol das cópias em cianótipo. Aracaju, 2014.



Fonte: a autora.

Figura 104 - Registro do processo: teste da ação da água na imagem, 2014. Foto: Renata Voss.



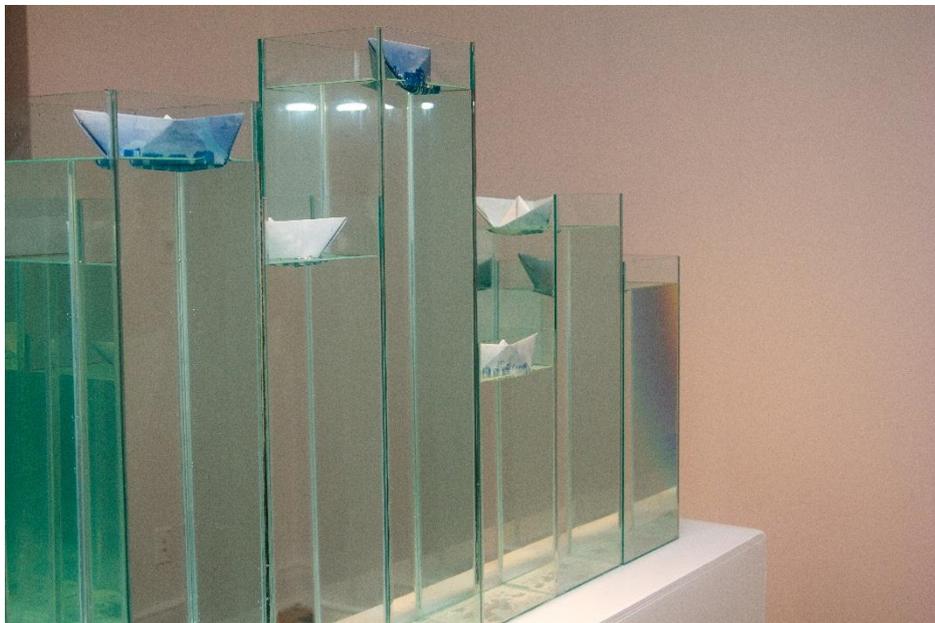
Fonte: a autora.

A ideia do contato com a água surgiu a partir de uma experiência em laboratório de revelação. Em 2013, ao revelar alguns cianótipos, percebi que, durante a lavagem em água corrente, a imagem estava se apagando. Verifiquei se havia algum problema na proporção e diluição dos reagentes químicos ou mesmo no tempo de exposição à luz do sol, mas estava tudo correto. Logo, o apagamento estava se dando pela ação da água, que, provavelmente, tinha muito cloro ou outro elemento que gerava o apagamento da imagem. Para verificar, lavei uma cópia com água mineral e ela ficou azul, no padrão que se espera de uma cópia em cianótipo. Em 2007, fiz experimentos para intensificar a ação do azul no cianótipo, que consiste em banhar a

cópia em uma solução com água sanitária diluída em água na proporção 1:20, devendo a cópia ser lavada em água corrente depois durante 15 minutos (MONFORTE, 1997). De fato, o azul fica mais intenso, mas, se deixada por muito tempo nesta solução, a imagem tende a se apagar. Depois do teste do contato com a água para esta obra, pude verificar que eu teria que colocar os barcos nos recipientes somente no horário muito próximo da abertura da exposição, pois o apagamento poderia acontecer de maneira muito rápida.

Em relação ao recipiente que os barcos estariam, utilizei vidros com alturas irregulares, sugerindo o desenho de prédios com alturas diferentes em uma cidade, para que eles estivessem dispostos no meio da galeria. Assim, os barcos-cidades com potência para navegar livremente, navegariam dentro de um limite. A cidade que está sob as águas. As águas que podem afundar a cidade. Acredito que este trabalho tem influência da obra *Retroativo* (2008), apresentada no terceiro capítulo, ao decidir sobre o modo de ocupar o espaço expositivo com o trabalho.

Figura 105 - *Contenção*, instalação (água, limites e fotografias em barcos de papel), dimensão variável, 2014. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.



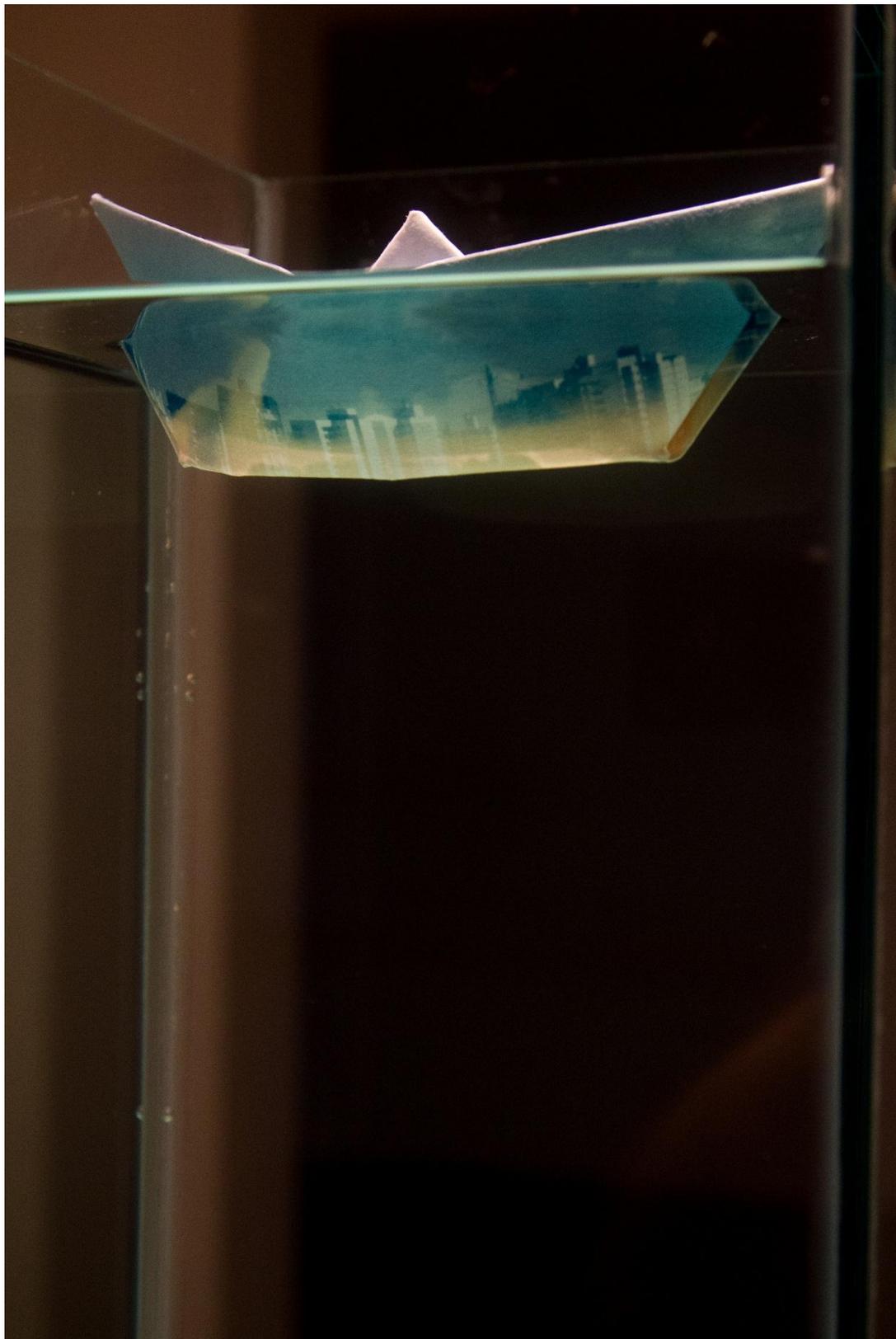
Fonte: a autora.

Figura 106 – *Contenção*, instalação (água, limites e fotografias em barcos de papel), dimensão variável, 2014. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.



Fonte: a autora.

Figura 107 - *Contenção*, registro da ação da água na imagem. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.



Fonte: a autora.

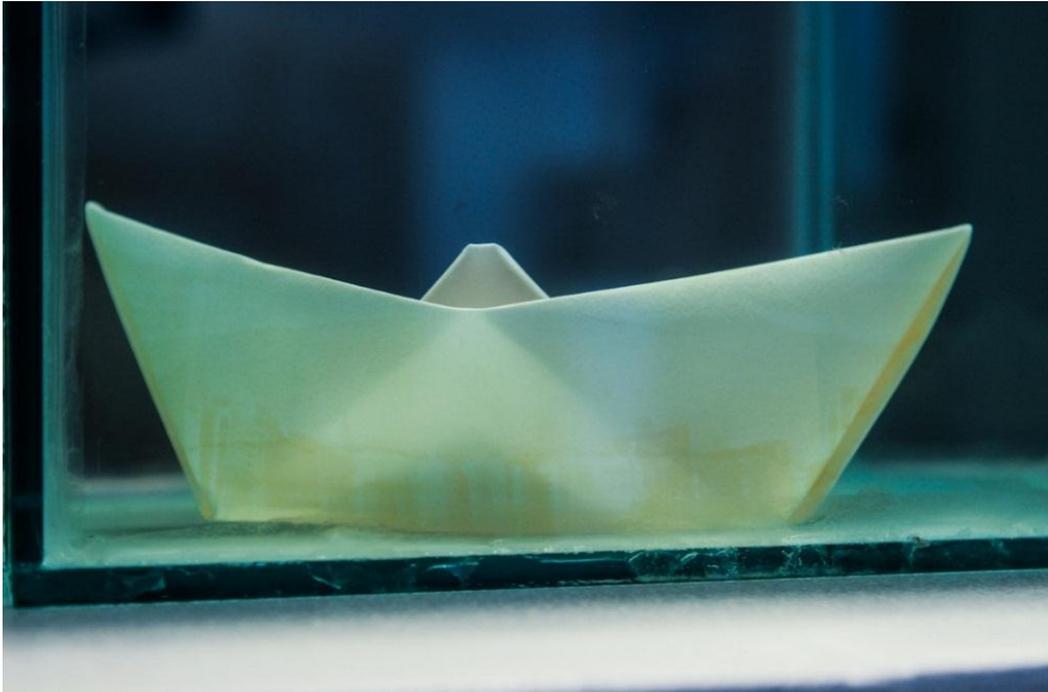
Com a ação da água no apagamento da imagem depois de alguns dias, aqueles que entravam no espaço expositivo num primeiro olhar viam apenas, aparentemente, barcos de papel brancos (figura 108). Somente com um olhar mais atento, que pede do espectador o movimento de aproximação do objeto, a apreensão e visualização da imagem, quase apagada, que estava nos barcos era revelada aos olhos (figura 109). Nesta obra, há a dinâmica de apagamento da imagem e a lenta trajetória do navegar dos barcos de maneira restrita e o seu deslocamento ao afundar no recipiente. Tempo-movimento na duração no naufragar da imagem.

Figura 108 - *Contenção*, registro da ação da água nos barcos ao final da exposição. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.



Fonte: a autora.

Figura 109 - *Contenção*, registro da ação da água na imagem ao final da exposição. Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE.



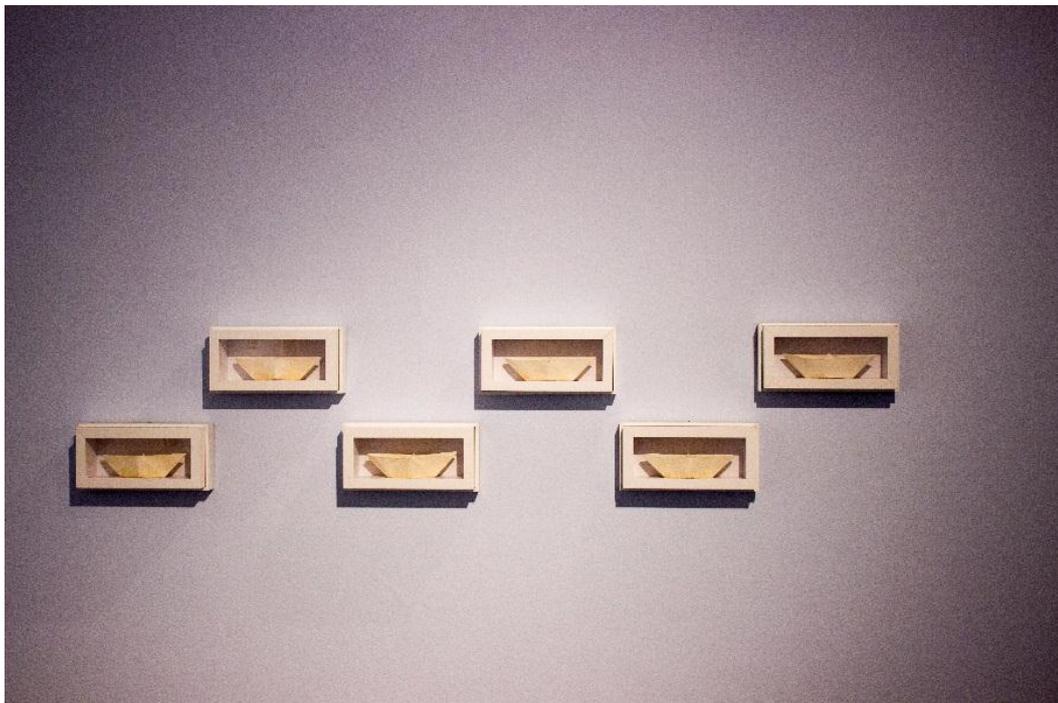
Fonte: a autora.

Ao final da exposição, recolhi os barcos na intenção de tê-los como objetos que contêm em si a ação do tempo representada através de uma imagem quase apagada. Em 2015, retomei os barcos como objetos em *Contenção nº 02*⁹, em que reuni os seis barcos, agora emoldurados, em uma outra espécie de contenção.

Se em *Contenção* há o movimento dos barcos que navegam e afundam e o apagamento da imagem, em *Contenção nº 02*, embora imóveis em pequenas vitrines, percebemos uma dinâmica dada pela sua apresentação. A sugestão de movimento através da ideia de série, de sequência. Se, de longe, parecem novamente barcos em papel, é apenas ao se aproximar que também vai-se ver a quase desaparecida imagem.

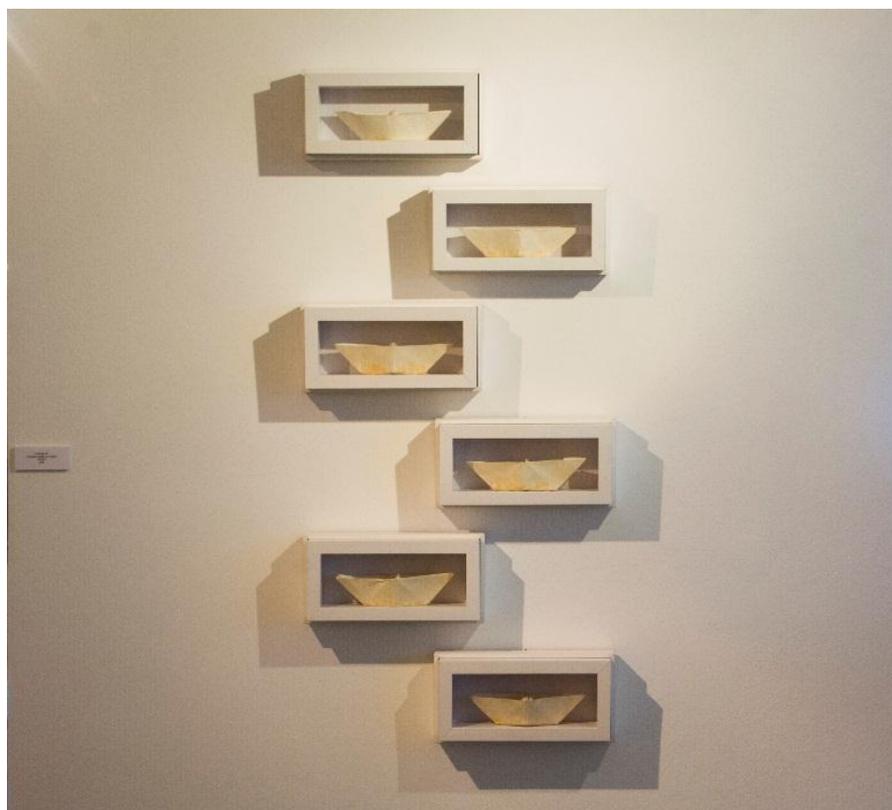
⁹ Obra apresentada na exposição *Passagem*, realizada na Pinacoteca Universitária da Ufal, em Maceió, em 2015, e na exposição *Perder de Vista*, Galeria ACBEU, Salvador, em 2016.

Figura 110 - *Contenção nº 02*, 15x30cm (cada), exposição *Passagem*, Pinacoteca Universitária - Ufal, setembro de 2015.



Fonte: a autora.

Figura 111 - *Contenção nº 02*, exposição *Perder de Vista*, Galeria ACBEU, Salvador, março de 2016.



Fonte: a autora.

Figura 112 - Detalhe de *Contenção nº 02*, exposição *Perder de Vista*, Galeria ACBEU, Salvador, março de 2016.



Fonte: a autora.

4.3 Panoramas em movimento

Conforme já foi mencionado, ao longo dos últimos anos, estive em constante deslocamento entre cidades por diversos motivos. Como consequência deste fato, passei a fazer destas trajetórias um espaço de criação dos meus trabalhos. O deslocamento como momento para reflexão e também para a criação de novas imagens. Como muitas das viagens que fiz foi de carro ou ônibus, passei a realizar captura de panoramas com a câmera do celular. No entanto, essa captura se dá enquanto eu passo pelo lugar fotografado. Uma imagem fruto de uma duração que gera imagens com resultados imprevisíveis. Tenho capturado imagens para esta série desde 2014, realizando imagens em diversas cidades como Palmas, São Paulo, Salvador, Aracaju, Maceió, Rio de Janeiro. Na exposição *Passagem*, realizada em 2015 na Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió (AL), optei por apresentar as fotografias que fiz de trajetos realizados nas partidas e chegadas de Maceió, movimento constante desde 2009, visto que não resido mais na cidade, mas sempre retorno por diversos motivos.

Estas imagens são resultado do olhar para o caminho passando pelos lugares. O panorama, categoria que pretende dar conta do todo de um ambiente, aqui se apresenta fragmentado. A respeito dos panoramas, Peixoto (2003, p. 111) afirma

(...) os panoramas tentavam se transformar, mediante artifícios técnicos, em “teatros de uma imitação perfeita da natureza”. Os painéis reproduzem, minuciosamente, toda a cidade. “Rua por rua, casa por casa”. Por isso, chamavam-se panoramas.

Nada mais adequado do que a fotografia se percebida como a imagem mimética da natureza para dar conta do que se pretende com o panorama. No entanto, o modo que trabalho com essa categoria de imagem cria ruídos nessa noção de registro do todo. As imagens que faço são fruto do descompasso entre a velocidade de captura da imagem e da velocidade com que passo pelo caminho. Se a câmera é programada para que o seu operador a gire em seu eixo para capturar o entorno e ela construir o panorama inteiro a partir de cada fragmento capturado neste movimento, atuo nas frestas dessa programação: o meu panorama dá conta de um caminho. O trajeto, então, figura fragmentado. Se a fotografia pode ser fruto de um instante, esses panoramas são um *enquanto*. Resultado de uma duração, de um tempo dilatado, porém, fragmentado. Conforme Durand (1998, p. 4), “(...) o tempo por assim dizer materializado, o tempo que se tornou quantidade por um desenvolvimento no espaço”. Aqui, registro uma duração e vários fragmentos de um espaço percorrido.

Vilém Flusser (2002, p. 19), ao abordar a questão do aparelho fotográfico, vai afirmar que, “etimologicamente, a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo”. Cada aparelho tem o seu programa e cabe ao seu operador explorar as suas potencialidades e jogar contra ele em busca de novas possibilidades e visualidades. Ou seja, a câmera do celular espera determinada ação de quem a opera para gerar a imagem prevista pela indústria/fabricante. É jogando contra esse modo de fazer que desenvolvo essa série de panoramas. Porque não pensar num outro tipo de deslocamento para a captura dessa imagem?

Ao longo da pesquisa, percebi que, para conseguir este resultado de panoramas que dão conta de um caminho percorrido, dependo de alguns fatores, especialmente da velocidade de deslocamento do veículo que percorro o trajeto, que pode ser carro ou ônibus. Se a velocidade é muito alta, a câmera não consegue capturar a imagem, pois alega que não a operei corretamente. Assim, a depender da

velocidade que sigo, tenho resultados diferentes. A exemplo da imagem abaixo, em que o panorama figura mais curto por interromper a captura devido à velocidade, e o meio da imagem apresenta desníveis tanto por ser capturado durante uma descida de viaduto como pelas irregularidades da pista que fazem com que o carro e a câmera trepidem.

Figura 113 - Panorama em movimento: chegada a Maceió. Renata Voss, 2014.



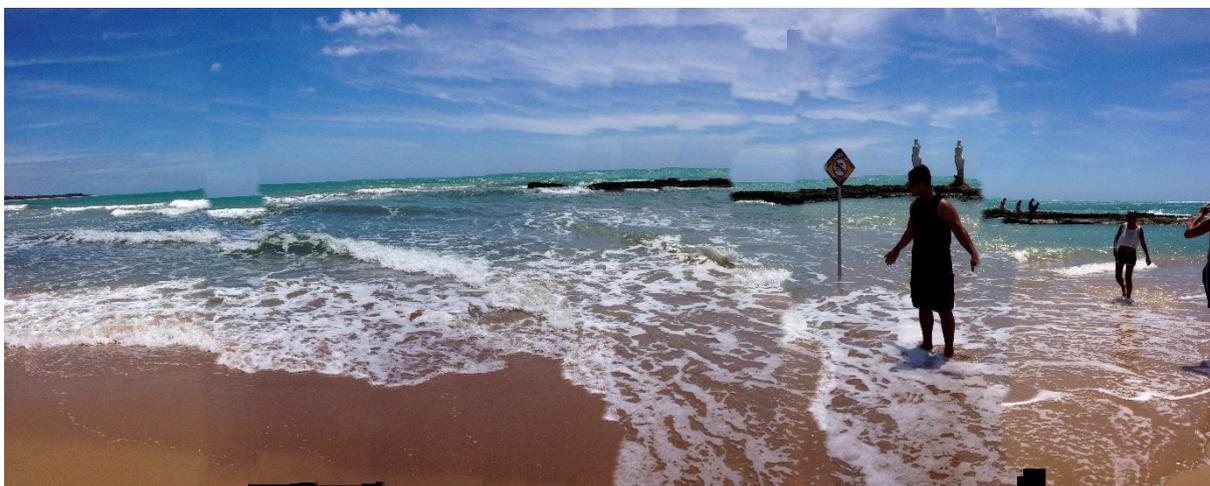
Fonte: a autora.

Um aspecto que considero relevante neste processo é que não tenho controle total do resultado da composição de cada fotografia. Embora utilize uma tecnologia digital, por ser fruto de uma duração, não há como prever os resultados. Daí, acredito que faz parte do processo deste tipo de trabalho a sua relação com o acaso, assim como a produção de fotografias com a técnica de *pinhole* apresentada no terceiro capítulo. Machado (2015, p. 90) afirma, a respeito do enquadramento, que

evidentemente, essa escolha, esse recorte não são nunca inocentes, nem gratuitos. Toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada, já que entrar em campo ou sair de campo pressupõe a intencionalidade de quem enuncia e a disponibilidade do que é enunciado.

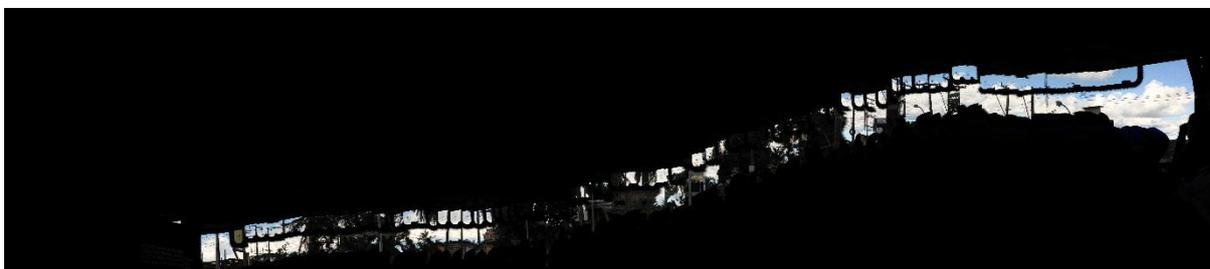
Quando pensamos em fotografia, a composição é algo que é tomado muitas vezes como traço distintivo de um olhar autoral. Nesta série de panoramas, apenas tenho minimamente o controle do início da foto, pois todo o restante que a câmera captura depende do que passa na frente dela – e que, por ser um caminho que percorro, não sei o que virá pela frente – e da velocidade que passo. Considero estas imagens como sendo um processo de tentativas e avaliação dos resultados. Para, a partir da experiência, avaliar como operar a câmera. Abaixo, algumas imagens deste percurso de investigação que exemplificam as mudanças nos resultados a partir da captura durante uma caminhada, durante um trajeto de ônibus e carro.

Figura 114 - Experimentação com a captura durante caminhada. Praia da Sereia, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 115 - Experimentação com captura a partir do interior de um ônibus utilizando a janela como moldura. Aracaju, 2014.



Fonte: a autora.

Figura 116 - Experimentação com captura a partir do interior de um carro, fragmentos da paisagem. Alagoas, 2014.



Fonte: a autora.

Figura 117 - Experimentação com captura a partir do interior de um carro. Salvador, 2014.



Fonte: a autora.

Acredito que esta série trata de nossa tentativa incompleta na contemporaneidade de dar conta do todo. Temos fragmentos. Temos impressões. Que, quando se juntam, tentam reconstruir aquilo que imaginamos ser esse “todo”. Também de como lembramos de um lugar quando passamos por ele: sempre há algo que nos escapa. Nossa memória não dá conta do todo, mapas não dão conta do todo. Há sempre um processo de seleção e síntese, seja na lembrança, seja nas representações gráficas ou imagéticas.

Para a exposição *Passagem*, escolhi o recorte dessa série que privilegia certas paisagens dos caminhos de Alagoas. Em *Trajetos – Canavial*, apresento uma imagem de um caminho em que passo por um canavial, paisagem bastante comum para quem viaja pelas estradas em Alagoas, tendo em vista a predominância e a tradição do seu cultivo no estado desde os tradicionais engenhos, passando pelos

incentivos públicos para o cultivo até chegar à configuração atual, em que a produção está implicada em muita tecnologia. Conforme Santos et al. (2007, p. 34),

A expansão da cana-de-açúcar no estado de Alagoas se deu mediante a sua adaptação aos seus condicionantes naturais. O cultivo só deixou as terras da planície costeira em direção aos tabuleiros devido a dois estímulos externos: a demanda internacional e o alto preço alcançado pelo açúcar. Esta condição despertou no governo brasileiro a necessidade de aumentar as áreas de cultivo.

Como os canaviais figuram em boa parte da paisagem e pelas questões simbólicas implicadas nesse tipo de plantação para o estado que envolve desde o desmatamento de boa parte da Mata Atlântica até questões históricas com exploração de mão de obra escrava e condições sociais em desalinho com o humano, optei por apresentar esta imagem em uma escala maior no espaço expositivo. Me interessa, ao pensar na ocupação, que ritmos e hierarquias as imagens podem trazer.

Figura 118 - Da série *Trajetos – Canavial*, panorama em movimento, 200x900cm, 2014



Fonte: a autora.

Figura 119 - Registro de processo: montagem da obra na Pinacoteca da Ufal, Maceió, AL, setembro de 2015.



Fonte: a autora.

Para a apresentação deste trabalho, optei pela impressão em grande escala da imagem, utilizando os serviços de impressão de uma gráfica que imprime painéis para *outdoors*, usados normalmente pela publicidade. Para Durand (1974, p. 19), “a publicidade se apresenta, ao contrário, como artifício, exagero voluntário, esquematismo rígido”. A imagem foi impressa em papel para cartaz estilo lambe-lambe em dimensão de 2x9 metros, sendo aplicada diretamente na parede da galeria. Esta escolha implica numa relação de escala com o visitante, pois a imagem toma dimensão monumental, como se estivéssemos na estrada que dá acesso ao canavial (figura 120). Trago esta forma de apresentação por remeter diretamente aos painéis que vemos nas ruas que nos trazem imagens que se impõem como uma verdade. Conforme Peninou (1974, p. 104), acerca da publicidade: “(...) ela é fundamentalmente assertórica. Empreendimento sem negação”. No entanto, no campo da arte percebo o espaço da imagem justamente como um lugar de reflexões. Assim, na galeria, apresento uma imagem que se impõe como uma afirmação, no intuito de operar questionamentos sobre o lugar e sobre a imagem.

Figura 120 - Da série *Trajetos – Canavial*, panorama em movimento, 200x900cm, Pinacoteca Universitária - Ufal, setembro de 2015.



Fonte: a autora.

Acredito que a escolha desta escala também tem uma relação simbólica com a proporção que a cana-de-açúcar ocupa no território alagoano. Conforme o Nota Técnica sobre o Desempenho da Agropecuária Alagoana do Segundo Trimestre de

2015 do Governo do Estado de Alagoas, por meio da Superintendência de Produção da Informação e do Conhecimento (Sinc), baseado em dados do IBGE, a área plantada foi de 465.769 hectares, prevendo uma safra de 28,9 milhões de toneladas aproximadamente. Podemos visualizar mais facilmente essa ampla produção por meio do mapa da área ocupada pela cana-de-açúcar no estado (figura 121). Percebemos que praticamente metade do estado é ocupada pelas plantações, seja em maior ou menor proporção em relação à área de cada município.

Figura 121 - Mapa da área ocupada por cana-de-açúcar em 2013.

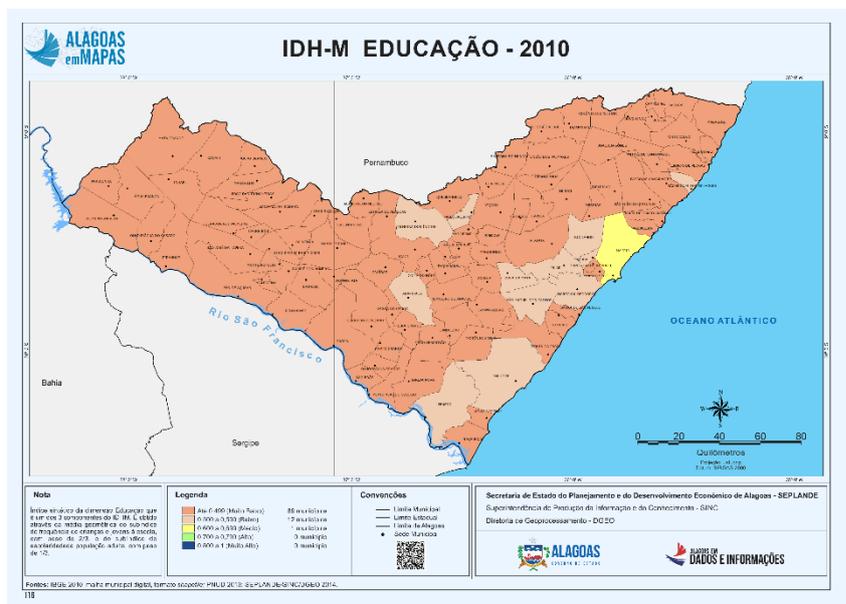


Fonte: Alagoas em Mapas. Disponível em: <http://dados.al.gov.br/>. Acesso em novembro de 2015

Ainda por meio deste trabalho com o canavial, penso haver na imagem um aspecto simbólico também. Pela imagem que, ao ser captada, se repete parecendo se arrastar. Penso no tempo-movimento simbólico relacionado ao atraso no desenvolvimento do estado. Da cana-de-açúcar como uma tradição que colabora para acentuar a condição de pobreza da região em contraponto às riquezas. O confronto de interesses políticos e sociais em jogo para que a diferença gritante entre classes assim permaneça ao longo dos anos. Alagoas é um estado marcado pela pobreza. Podemos observar o IDHM Educação (figura 122) para perceber que a maior parte dos municípios do estado possui o índice baixo ou muito baixo. Assim, vejo a imagem do canavial que se arrasta tal qual o desenvolvimento. O tempo-movimento entendido

como atraso. O descompasso entre aqueles que se beneficiam e enriquecem com a economia da cana-de-açúcar e aqueles que são explorados para fazer a engrenagem girar e gerar essas riquezas.

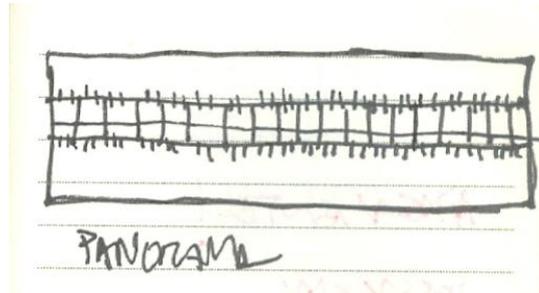
Figura 122 - Mapa do IDH-M Educação 2010.



Fonte: Alagoas em Mapas. Disponível em: <http://dados.al.gov.br/>. Acesso em novembro de 2015

Ainda explorando as imagens do caminho, na obra *Trajeto – Coqueiros* trago um trecho de chegada pelo litoral alagoano. Nesta série e em *Artifício*, interessa-me o seu caráter modular, montadas através da linha do horizonte que liga uma imagem a outra. Aqui, os panoramas se unem para formar uma parte maior de um caminho. Acredito que é pela soma de vários panoramas em movimento e fragmentados que tento, no espaço expositivo, criar uma experiência do todo. Na imagem dos coqueiros, considero interessante que a fragmentação da paisagem acontece de maneira mais sutil (figura 124).

Figura 123 - Registro de processo: esboço da montagem das imagens no espaço expositivo, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 124 - Da série *Trajetos – Coqueiros*, panorama em movimento, dimensão variável, 2015.



Fonte: a autora.

Acredito que é apenas com um olhar mais atento que começamos a perceber os pequenos desencaixes provocados pela técnica: se estou em deslocamento, aquilo que passa pela frente da câmera nem sempre vai aparecer de maneira completa, podendo sair em fragmentos (figura 125). Quando postes, coqueiros, reflexos do vidro do carro começam a figurar em nosso campo perceptivo. Neste sentido, considero a experiência com a dimensão das fotos essencial para ampliar esta percepção. Elementos que quase não percebia ao observar as imagens em tamanho pequeno (10x30cm) em cópias produzidas para a seleção das imagens para a exposição passaram a ser percebidos quando ampliados em tamanho maior (28x100cm cada fotografia, aproximadamente) ganhando maior destaque nesta dimensão.

Figura 125 - Da série *Trajetos – Coqueiros* (detalhe), panorama em movimento, dimensão variável, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 126 - Da série *Trajetos – Coqueiros*, panorama em movimento, dimensão variável, Pinacoteca Universitária – Ufal, setembro de 2015.



Fonte: a autora.

Percebo na fotografia também uma potência para criação de visibilidades. É evidente que, na maioria das vezes, construímos os trabalhos a partir de uma dada realidade, mas o artista figura como alguém que vai interpretar, alterar, intervir, se colocar através das coisas que são dadas. Conforme Machado (2015, p. 48),

A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e, como tal, precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração.

Acredito que, com este trabalho, devolvo imagens que passam a fazer parte do que é a representação da imagem da cidade de Maceió e do estado de Alagoas. Ao acumular fragmentos de um caminho, gero uma visibilidade que é impossível de se ter sem a mediação de um aparato técnico.

Na série *Artifício*, uso nove panoramas em movimento que dão conta de um trecho da orla de Maceió. Aqui, os trechos não figuram na ordem em que aparecem, visto que pretendo construir uma percepção do lugar. O título vem de um aspecto de beleza da cidade que é amplamente retratado e repetido em cartões postais e por meio de divulgação publicitária a respeito do potencial turístico. No entanto, percebo essa beleza como artifício de sedução. A cidade de Maceió, conforme relatório que circulou em 2015 realizado pela fundação City Mayors, que é um centro de estudos dedicado a temas urbanos, é a cidade mais violenta do país, com 80 homicídios por 100 mil habitantes, ocupando 5º lugar no ranking mundial da pesquisa. Maceió é tão sedutora que nem parece que mata. Beleza que oculta o fato de estar entre as cidades mais violentas do mundo.

Conforme Lynch (2011, p. 1), “cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados”. A escolha deste trecho fotografado também possui referências de um local de passagem, quando morei em Maceió. Portanto, há um aspecto afetivo também com este trecho da cidade. Para Tuan (1983, p. 21),

Um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, através de todos os sentidos, como também com a mente ativa e reflexiva. Quando residimos por muito tempo em determinado lugar, podemos conhecê-lo intimamente,

porém a sua imagem pode não ser nítida, a menos que possamos também vê-lo de fora e pensemos em nossa experiência.

Assim, penso que este trabalho também figura como uma forma de lembrança do lugar. Lembrar em fragmentos. A experiência de passar por anos pelo mesmo caminho certamente é essencial para o desenvolvimento desta obra. Acredito na construção das representações como afetada por este tipo de experiência.

Figura 127 - *Artifício*, panorama em movimento, dimensão variável, Pinacoteca Universitária – Ufal, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 128 - *Artifício*, panorama em movimento, dimensão variável, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 129 - *Artifício*, panorama em movimento, dimensão variável, Pinacoteca Universitária – Ufal, 2015.



Fonte: a autora.

A montagem em sequência dos panoramas, em *Artifício*, por comportar mais imagens – caso queira ampliar o trabalho -, acredito que remonta à experiência de passar por um lugar. Ao navegarmos pelas imagens no espaço expositivo, o fazemos como quem passa e contempla uma paisagem. O olhar descompromissado, que, ao passar, é tomado pelo lugar. Os panoramas como simulação de uma experiência. Conforme Tuan (1983, p. 13), “o espaço é experienciado quando há lugar para se mover”. Mover-se é essencial tanto para a construção e captura dessas fotografias como para a fruição da obra na galeria. Experimento e capturo uma imagem do lugar enquanto passo por ele. Experimento a sua representação enquanto passo em frente à sua imagem fotográfica.

Machado (2015) aborda a questão do referente na fotografia, indicando que, para Barthes, não há fotografia sem um referente. No entanto, somente com o referente também não há, visto que a fotografia é construção autoral também. A escolha do assunto, da tecnologia, das estratégias, dos conceitos operatórios compreendidos pelo artista é que deve ser compreendida ao se somar ao referente.

Para a fotografia, hoje, não importa somente ter algo diante da câmera, mas refletir sobre os modos que o autor escolhe para tratar deste referente implicando muitas enunciações possíveis e muitos modos de se fazer o trabalho.

Neste trabalho, percebo também um grande exercício de como reelaborar aquilo que já foi visto e fotografado exaustivamente. As paisagens da orla são o que há de mais comum para se fotografar. A beleza está dada e supostamente tornaria o trabalho do fotógrafo mais fácil, especialmente do ponto de vista dos cânones daquilo que se espera como uma “boa fotografia”, de acordo com os manuais de técnica. Conforme Cauquelin (2007, p. 103),

A percepção da paisagem é uma “evidência”, uma injunção implícita, e não é preciso dizer que a paisagem é bela. Nada se pode igualar a uma bela paisagem. Ela está dada, apresentada aos sentidos, como uma fruição, um repouso. “Ali está a natureza, ela que te espera e que te ama...”.

No entanto, ao seguir por esse caminho mais fácil, temos imagens de cartão-postal, imagens que se encaminham para o ilustrativo e decorativo e que podem não trazer muita coisa de novo. Acredito que este trabalho se dá pela fissura dos erros da câmera. O mesmo lugar se apresenta, aqui, de uma outra maneira, com outras qualidades.

Em *Trajetos – Vegetação* (figura 130), uma planta que não existe se dá a ver. Os fragmentos de várias vegetações pelas quais passei num período de tempo necessário para a captura desta imagem se reúnem formando uma outra configuração de algo que esteve diante da câmera, mas que, do jeito que se apresenta, não existe. Na verdade, passa a existir devido à fotografia.

Figura 130 - Da série Trajetos – Vegetação, panorama em movimento, 41x104cm, 2015.



Fonte: a autora.

Para Rouillé (2009), a fotografia se apresenta como potência para construção de mundos. Aquilo que trazemos em nosso trabalho passa a fazer parte do repertório de imagens de determinado lugar. Nesse sentido, Peixoto (2003, p. 15) afirma que “a função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana”. Desse modo, quando realizo estes panoramas, passo a acrescentar estas imagens a essa visibilidade destes caminhos por mim realizados. Caminhos comuns a várias pessoas que transitam diariamente por esses trajetos.

No conjunto de trabalhos reunidos neste capítulo, foram apresentadas algumas nuances que o tempo-movimento na duração pode se configurar numa produção artística. Com estratégias como a passagem do tempo – seja ela com tempos e espaços distintos ou consecutivos, o deslocamento e o apagamento da imagem e fotografias tomadas durante um período de tempo –, os resultados obtidos foram consequência da dinâmica da minha rotina nos últimos anos. Acredito que esta percepção do tempo-espaco-movimento através da duração que engatilhou e culminou com esta série de trabalhos só foi possível graças às chegadas e partidas. Ao me deslocar. Ao estar em movimento.

CAPÍTULO 5

MODOS DE DESAPARECER: TEMPO-MOVIMENTO DA MEMÓRIA E AS DINÂMICAS DE APAGAMENTO ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

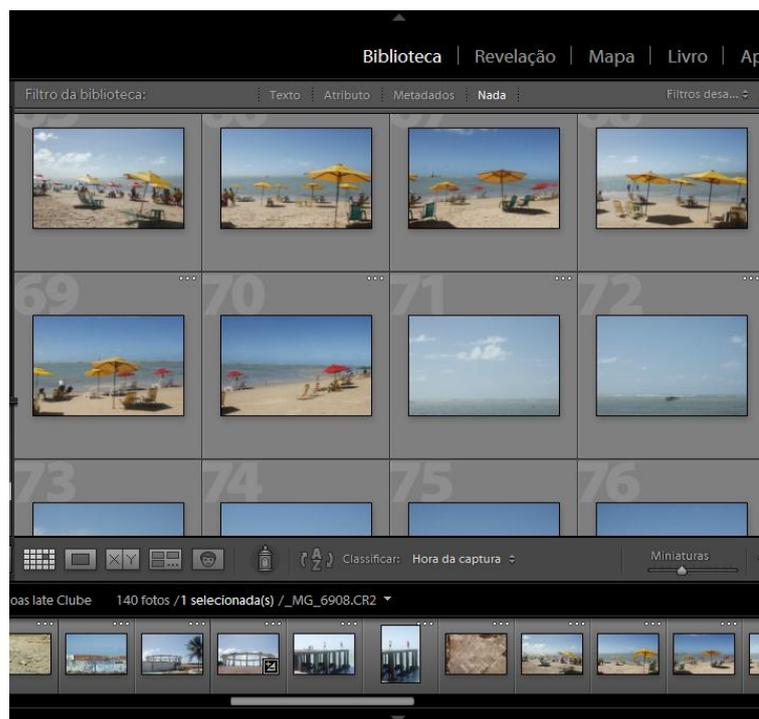
Fixar imagens. Foi a partir dessa vontade que a invenção da fotografia se pautou. Conforme já foi abordado, sabe-se que, ao longo da pesquisa para que esse invento se consolidasse, foram investigados diversos materiais químicos e suportes, para que a imagem não somente fosse registrada, mas para que ela atravessasse o tempo sem que se apagasse com a ação da luz. Esta invenção que se apresentou como um meio fiel de registrar aquilo que desaparece (SONTAG, 1981).

A fotografia traz consigo a responsabilidade de fixar e de levar a informação contida em si ao longo dos anos. Lissovsky (2008, p. 23) afirma que “é bastante provável que a descoberta acidental da ‘imagem latente’, por Daguerre, em 1835, tenha contribuído para associar a fotografia a uma técnica de ‘tornar visível’”. É por essa característica de fixação que hoje temos acesso a imagens de outras épocas e também sendo o meio de conhecermos ou reconhecermos lugares ou a aparência de nossos familiares e amigos que já nos deixaram. Quando captamos uma fotografia, normalmente a vontade é de que ela dure para sempre, tendo esta imagem forte vinculação à memória. À esta imagem, cabe “prolongar a aparência das coisas, difundir os conhecimentos e conservar a memória” (CARTIER-BRESSON, 1997, p. 1).

A construção de coleções de fotografias é algo que vem se consolidando ao longo do tempo, seja em âmbito privado ou público, elas abrangem temas e técnicas diferentes. Colecionar, arquivar, guardar. Arquivo é o “conjunto de documentos que, independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos por acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas” (DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA, 2005, p. 27). Ao longo da nossa vida, fotografamos e vamos constituindo arquivos.

Para a minha produção artística, a constituição de arquivos é essencial, tendo em vista que muitas vezes me sirvo de imagens já produzidas em algum momento como elemento-chave para a elaboração de um novo trabalho. O movimento de retorno às imagens é constante, como abordamos no capítulo anterior. Tendo estas imagens sido feitas por mim ou mesmo o retorno aos álbuns de família, o procedimento de me utilizar delas acaba acontecendo de maneira frequente em minha produção.

Figura 131 - Registro de processo: consulta e utilização de imagens de arquivo.



Fonte: a autora.

Ao campo da conservação e da restauração, coube realizar pesquisas para conhecer as melhores condições para guardar coleções de fotografias, tendo em vista a longevidade dos acervos. Para isso, é preciso compreender as características técnicas de cada processo. A história da técnica passou a ter uma posição importante para o campo da conservação, e a ênfase na importância histórica, social, cultural e estética da fotografia passou a ser considerada com maior atenção. No entanto, sabemos que toda fotografia, desde a sua existência, dá início a um processo de degradação. A função da conservação é tentar tornar mais lento esse processo através do acondicionamento, do controle de ambiente, do controle do uso da imagem, dentre outros fatores que influenciam a sua degradação. Todos os esforços se concentram para que a imagem não desapareça ou para que ela dure o máximo de tempo possível.

A fotografia sempre lutou contra o efêmero. A busca de materiais para reter um instante também foi alvo desta técnica. Capturar um lapso de tempo para congelar o movimento. Fixar um instante. Nesta pesquisa, voltada para as relações da fotografia com o movimento, compreendemos que o movimento em um projeto poético pode também se apresentar pelo apagamento. Lugares que desaparecem. Pessoas

que nos deixam. Sumir através da memória. Esquecer. Aqui, organizo uma série de trabalhos que, cada um a seu modo, passam pela questão do desaparecer, pelo tempo-movimento da memória.

Procedimentos de revelação, tais como a goma bicromatada, o papel salgado, a cianotipia, o marrom van dyke e a antotipia, são utilizados como potência para tratar desse movimento de desaparecimento. Perseguindo diferentes caminhos, o apagamento e a memória estão presentes neste conjunto de obras, sendo um vetor para tratar da questão da experiência de morte, dos lugares em ruínas, da imagem das cidades. Aqui, vamos, algumas vezes, no caminho contrário da fixação da imagem. A passagem do tempo figura como elemento-chave para tratar do desaparecimento das coisas e das imagens. Nesta pesquisa, interessa-me o conhecimento de conservação e das técnicas fotográficas não só para prolongar a vida de minhas imagens, mas também para elaborar estratégias para que elas não durem.

Arte e vida aqui se relacionam. São as experiências e percepções de mundo que vão guiar a criação artística. Na contemporaneidade, os limites entre a produção artística e a vida cotidiana estão cada vez mais estreitos e interligados. A respeito deste assunto, Bourriaud (2009, p. 83) afirma que

a partir do mesmo material (o cotidiano), pode-se criar diferentes versões da realidade. Assim, a arte contemporânea apresenta-se como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais em enredos originais. O artista desprograma para reprogramar, sugerindo que existem outros usos possíveis das técnicas e ferramentas à nossa disposição

Deste modo, percebemos a atuação do artista como estando imerso e com estreitos laços com o seu dia a dia. Nos baseamos naquilo que vemos e vivemos, nos baseamos nas imagens que temos acesso todos os dias. É evidente que, neste cenário, dar conta do todo é praticamente impossível. Assim, entendemos a produção artística como sendo pautada pelo recorte daquilo que temos contato e que nos motiva. Conforme Bergson (2006, p. 86), “de fato, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”. Assim, acreditamos que o artista produz a partir do seu ser-no-mundo de modo a estar sempre em contato com suas percepções e memórias.

Os trabalhos aqui reunidos têm bastante relação com memória, percepção, experiência e afetividade com a escolha dos temas. Tuan (1983, p. 9), a respeito da experiência, afirma que

experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização.

A experiência e a memória são essenciais para a configuração desses trabalhos. O modo como cada assunto me afeta é que é a força motriz para que a obra seja desenvolvida. Aqui, reúno quatro grupos de trabalhos que passam pela questão da memória por meio do tempo-movimento da memória, da potência para desaparecer como fio condutor de uma *poiética*: (1) a fotografia como forma de ocultar, em *Horizontes* (2014); (2) o assunto fotografado como ruína e potência para sumir no espaço urbano, em *Alagoas late Clube* (2015) e *Papódromo* (2015); (3) o retrato como experiência de morte, em *Eris* (2015) e *Márcia* (2012); e (4) o esquecimento e a memória coletiva dos lugares, em *Alagoas, 2015* (2015), *Estudo para perder de vista* (2015), *Cavalo Marinho* (2016), *Coleção* (2013) e da obra resultante da experiência na Residência Artística da Faap (SP).

5.1 A cidade oculta

Em 2013, eu estava residindo na cidade de Aracaju (SE) e me deslocando semanalmente para Salvador (BA) para cumprir as atividades do doutorado. Por este motivo, escolhi trabalhar com a cidade de Aracaju, pelo fato de estar morando nesta cidade desde 2010. Assim, as relações com Aracaju eram muito mais presentes para mim do que com Salvador, cidade em que estava sempre de passagem.

Devido a este movimento de passar metade dos dias da semana em uma cidade e a outra parte em outra cidade, comecei a perceber o quanto eu não olhava com tanta atenção para Aracaju e suas questões. A partir daí, comecei a exercitar este olhar. Passei a caminhar pela cidade, e, a partir deste exercício, escolher um aspecto para desenvolver projetos artísticos. Resolvi, então, trabalhar com as

questões do crescimento vertical de alguns bairros da cidade de Aracaju e com as obras de contenção do Rio Sergipe, que seriam iniciadas àquela época.

Embora o crescimento vertical seja o ponto central de uma das obras que desenvolvi, um dos primeiros aspectos que me chamaram a atenção, logo que passei a morar em Aracaju, foi a quantidade de bairros predominantemente ocupados por casas. Os perigos da cidade, representados pela migração para prédios, a procura por itens de segurança, como o aumento dos muros e as cercas elétricas, pareciam ainda não afetar esse lugar. Sempre simpatizei com esta característica da cidade, mas direcionei o meu olhar para aqueles bairros que já vinham passando por um processo de verticalização, passando, então, a fotografá-los.

Assim, optei por fotografar os bairros São José, Luzia, Grageru, 13 de Julho e Jardins. Escolhi trabalhar com um enquadramento que privilegiasse o desenho da linha do horizonte, marcada pela ocupação dos prédios em contraponto à imensidão do céu. Imagens que evocam o perder de vista a amplitude do céu numa cidade plana (figuras 133 e 134). Perder o horizonte de vista.

Com frequência, em meu processo criativo, realizo esboços do que gostaria que fosse a minha fotografia configurando uma imagem planejada, quase como uma encomenda. Acredito que esta característica é traço remanescente do período em que trabalhei com fotografia publicitária, que tem como característica principal ser uma imagem construída em que a posição da câmera, a iluminação e a composição são previamente planejadas. Na figura 132, pode-se visualizar a ideia de como seriam as fotografias dos bairros escolhidos para esta obra.

Figura 132 - Registro do processo de *Horizontes*, 2014.



Fonte: a autora.

Figura 133 - Fotografia do bairro Luzia, Renata Voss, 2014.



Fonte: a autora.

Figura 134 - Fotografia do bairro Grageru, Renata Voss, 2014.



Fonte: a autora.

Para Peixoto (2003, p. 38), “as nuvens são o objeto do pensamento quando ele assume a relatividade que o afeta. A metáfora das nuvens serve para elaborar o

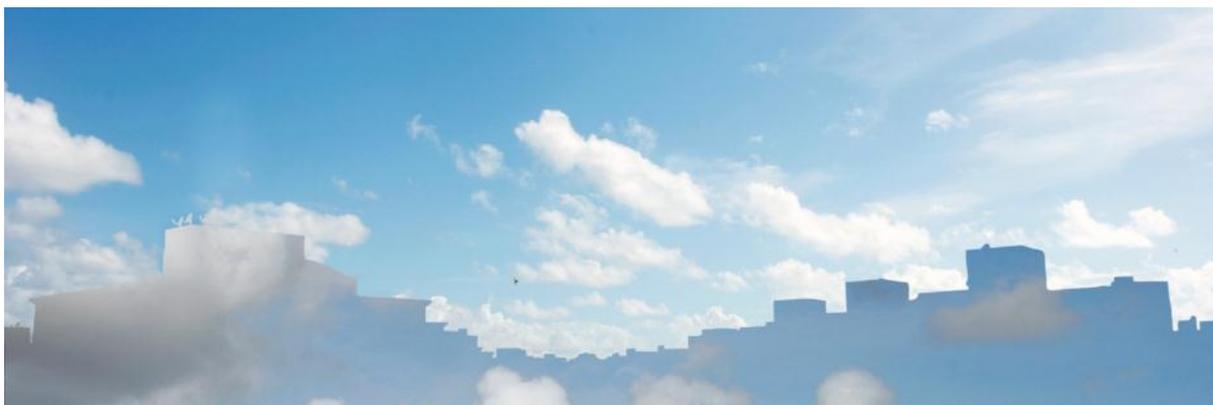
estatuto dessas coisas indeterminadas, o vento nas árvores, a cidade”. Fotografar o céu e as nuvens é algo que é recorrente para mim. Sendo assim, para tratar dessa vontade de tudo ser céu no horizonte, substituí o desenho dos prédios em cada horizonte de cada foto por uma fotografia de nuvem, ficando bastante marcado esse formato, perdendo aquilo que muitas vezes se espera da fotografia: a indicação icônica do bairro ali registrado. Perdemos a noção dessa fotografia como documento da aparência de um bairro; ela passa a ser esse documento transformado que trata de uma questão comum a todos esses bairros: sua verticalização. Pouco importa se é 13 de Julho ou Grageru. O fato é que o desenho do horizonte se transformou ao longo dos últimos anos. É dessa escrita, dessa aparência que este trabalho trata. Uma imagem que evoca o passado ao tentarmos imaginar como eram esses bairros antes de sua verticalização e que aponta também para o futuro: seja pelo mesmo destino de outros bairros ou por tratar de um momento desses bairros que seguem crescendo.

Acredito que o fato de eu não ser de Aracaju e ter um contato com a cidade por poucos anos me faz interpretar e representar esses lugares de modo específico. Conforme Tuan (1983, p. 163), “cada cultura possui seus próprios símbolos de intimidade, amplamente reconhecidos pelas pessoas”. Tais bairros, para mim, não têm uma relação de pertencimento ao modo de quem nasce em Aracaju e tem com esses bairros uma relação afetiva e de acompanhamento total de suas transformações. Para mim, a noção de reconhecimento através da instalação *Horizontes* se perde, e só se sabe que são esses bairros porque eu afirmo que os fotografei. Não é pela aparência que se dá a identificação.

A imagem da nuvem é, para mim, uma figura com movimento e mudança. A dinâmica de passagem das nuvens pelo céu acontece de maneira breve, assim como o processo de construção de prédios. A cidade se movimenta buscando alcançar alguma transformação, e, muitas vezes, demoramos a perceber isso. Quando nos damos conta, o desenho da cidade mudou.

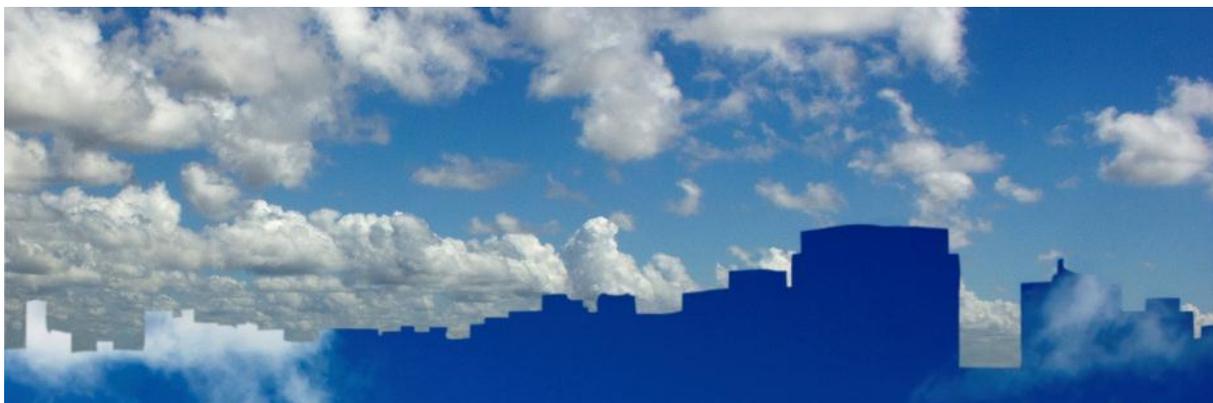
O procedimento de substituição da informação visual dos prédios por nuvens foi feito digitalmente (figuras 135 e 136) para, posteriormente, gerar um negativo em fotolito de cada imagem para ser revelada artesanalmente pelo processo de cianotipia (figura 137). Também realizei um corte na imagem para que ela ficasse mais horizontal, numa proporção próxima a de um panorama.

Figura 135 - Fotomontagem para a obra *Horizontes*, bairro Jardins, 2014.



Fonte: a autora.

Figura 136 - Fotomontagem para a obra *Horizontes*, bairro São José, 2014.



Fonte: a autora.

Figura 137 - Registro do processo de *Horizontes*: exposição do cianótipo em contato com o negativo em fofolito ao sol, 21 de fevereiro de 2014.



Fonte: a autora.

Figura 138 - Registro do processo de *Horizontes*: avaliação das cópias obtidas, 12x32cm (cada), 21 de fevereiro de 2014.



Fonte: a autora.

Escolho a cianotipia neste trabalho para planificar o tom de azul divergente em cada imagem e para potencializar o caráter de ser céu, que a obra traz. Ainda como escolha *poiética* de apresentação do trabalho, preferi elaborar uma estrutura tridimensional para que o espectador pudesse ver a obra dos dois lados. Os cianótipos foram digitalizados e, depois, impressos em adesivo transparente e aplicados em acrílicos transparentes.

Inicialmente, havia sido pensada uma estrutura circular (figura 139); no entanto, na execução do projeto a instalação se configurou como um hexágono (figura 140). Com este formato, a obra tem a abertura para sempre abrigar mais imagens numa estrutura modular. Assim como os bairros crescem e se expandem no espaço da cidade, novas imagens podem ser agregadas ao trabalho.

Figura 139 - Croqui da instalação *Horizontes*, 2014.



Fonte: a autora.

Figura 140 - Instalação *Horizontes*, instalação (cianótipos digitalizados impressos em adesivo transparente), dimensão variável, Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE, julho de 2014.



Fonte: a autora.

Compreendemos a cidade como uma unidade altamente dinâmica, que está em movimento o tempo inteiro, seja pelo uso que as pessoas fazem delas, seja pela nossa alteração e construção. Conforme Lynch (2011, p. 51),

parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de muitas imagens individuais. Ou talvez exista uma série de imagens públicas, cada qual criada por um número significativo de cidadãos.

Com este modo de apresentação da imagem em material transparente, tenho a possibilidade de atravessar a imagem de um dos bairros e tentar ver outro (figura141). Atravessamento possível também a partir da visualização da cidade, a depender do ponto de vista que assumimos. Assim, o movimento de sobreposição e acumulação também está na dinâmica da cidade e na percepção que cada pessoa tenha de suas imagens. Como afirma Peixoto (2003, p. 9),

No horizonte, um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam. Uma obsessão que, ao invés de criar transparência, só redobra essa saturação. Qual o destino de nossas imagens, esses espectros descartáveis e sem significado?

Figura 141 - Instalação *Horizontes* (detalhe da sobreposição das imagens), instalação (cianótipos digitalizados impressos em adesivo transparente), dimensão variável, Galeria Jenner Augusto, Sociedade Semear, Aracaju, SE, julho de 2014.



Fonte: a autora.

Acredito que podemos, aqui, pensar na imagem de uma paisagem tomada por nuvens. Ao substituir prédios por nuvens, trata-se de um procedimento retórico para tratar das (in)visibilidades que a cidade nos traz. Pensar em uma cidade que cresce e em uma imagem fotográfica que não visa identificar. Uma imagem que perde a memória por não saber ao certo e em detalhe qual parte da cidade representa.

5.2. Arruinar: o lugar em desaparecimento

A fotografia, ao ser percebida como registro, pode se prestar a nos dar visibilidades de lugares distantes, a ser a escrita da aparência de lugares da cidade que com o tempo se transformam. Às vezes, nos surpreendemos ao ver fotografias de um mesmo lugar em diferentes momentos, pois a passagem do tempo nos fascina. Cabe também à fotografia essa capacidade de difusão das imagens e da descrição de uma cidade. Aos fotógrafos, resta elaborar as suas versões e os seus recortes sobre as cidades. Conforme Peixoto (2003, p. 25),

Calvino diz que existem diversas maneiras de falar de uma cidade. Uma é descrevê-la. Dizer de suas torres, pontes, bairros e feiras, todas as informações a respeito da cidade no passado, presente e futuro. Nesse mapeamento, porém, a cidade desaparece enquanto paisagem. As cidades, mais do que qualquer outra paisagem, tornaram-se opacas ao olhar. Resistem a quem pretenda explorá-las. Uma simples panorâmica não dá mais conta de seus relevos, de seus rios subterrâneos, da vida latente em suas fachadas. Tornaram-se uma paisagem invisível.

Pode-se também perceber a fotografia como portadora de informações de lugares que deixaram de existir. Nesta pesquisa, interessa-me a possibilidade de tratar desta temática através deste tipo de imagem. Aqui, o movimento se dá pela lenta desapareção e abandono dos assuntos fotografados. Algo resta na memória? Ainda de acordo com Peixoto (2003, p. 51), “a arte na cidade contemporânea só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar. (...) Fotografar o invisível, o que não tem registro, o que não se pode reter. Deter ausências”. Percebo estes trabalhos como uma memória da transformação dos lugares, tratados em uma reflexão sobre o desdobramento possível da passagem do tempo.

No início de 2015, o Coletivo Filé de Peixe, que desenvolve suas atividades no Rio de Janeiro e possui um núcleo de fotografia experimental chamado Lab Clube, abriu uma convocatória para artistas de todo o país participarem de uma residência artística que teve a assessoria de Anna Bella Geiger durante o período.

Fui a participante selecionada da região Nordeste; Marília Bianchini, da região Sul; Paula Huven, do Sudeste; Vitor Dads, do Centro-Oeste; e Hugo Nascimento, da região Norte. A residência durou quatro semanas, sendo as duas primeiras dedicadas às oficinas de cianótipo, marrom van dyke, papel salgado e goma bicromatada e as duas últimas semanas para o livre uso do laboratório para o desenvolvimento de um trabalho. Escolhi imagens que se enquadravam em meus interesses artísticos naquele momento e já tinha a intenção em trabalhar.

A residência foi importante para o aprendizado de maneira sistematizada das técnicas da fotografia química, pois o único momento que tive aulas sobre esses processos foi através de aulas livres de cianotipia, realizadas no Sesc Pompeia, em São Paulo, em 2005. A partir daí, fui estudando as outras técnicas da fotografia química e desenvolvendo várias experiências para produção de imagens a partir da lógica de cada trabalho. O meu percurso com esses processos se deu pelas leituras de livros específicos da área, leitura de sites que organizam experiências e receitas de diversas pessoas e, mais recentemente, de vídeos que relatam experimentos e que são disponibilizados na internet. Acredito que o avanço e a facilidade relativa em produzir vídeos nos últimos anos facilitou bastante o aprendizado e a difusão dessas e muitas outras técnicas aplicáveis aos processos criativos em arte. Ao longo das pesquisas, percebi também que a retomada dessas técnicas se dá de maneira particular para cada sujeito, onde cada um constrói o seu caminho até chegar nos resultados desejados.

Durante o ano de 2014, retomei as experiências com a goma bicromatada (figura 142), pesquisa que havia tentado realizar em 2011, na época do Mestrado em Artes, mas pelas características *poiéticas* do trabalho naquele período e pelo curto tempo do curso, optei por deixar para outro momento. Havia também o interesse em retomar os estudos para produzir imagens com uso do papel salgado. Acredito que as oficinas da residência foram essenciais para avançar com diversos trabalhos que desenvolvi ao longo de 2015.

Figura 142 - Experimento com goma bicromatada, 2014.

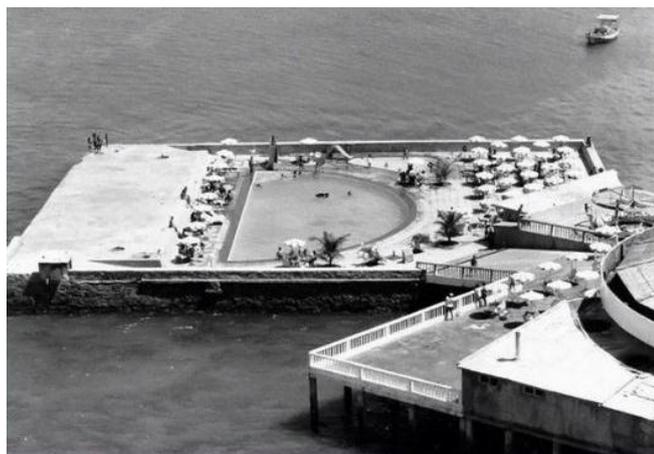


Fonte: a autora.

Em *Alagoas late Clube*¹⁰, utilizo a imagem deste clube para elaboração do trabalho. O clube foi fundado em 1963, fica localizado na cidade de Maceió (AL) e encerrou as suas atividades oficialmente em 2005. Este lugar fez parte da rotina de lazer de alguns alagoanos. A sua imagem, com o monumento de cavalo marinho e suas piscinas com água salgada do mar, permeiam o imaginário de algumas pessoas que ali passaram.

¹⁰ Ensaio vencedor do II Concurso de Fotografia do Memorial Pontes de Miranda, do Tribunal Regional do Trabalho da 19ª Região (TRT-AL), que trazia como tema *Maceió 200 Anos de Beleza*, realizado em 2015.

Figura 143 - Imagem do Alagoas late Clube em funcionamento. Foto: Moacir F. Mendonça.

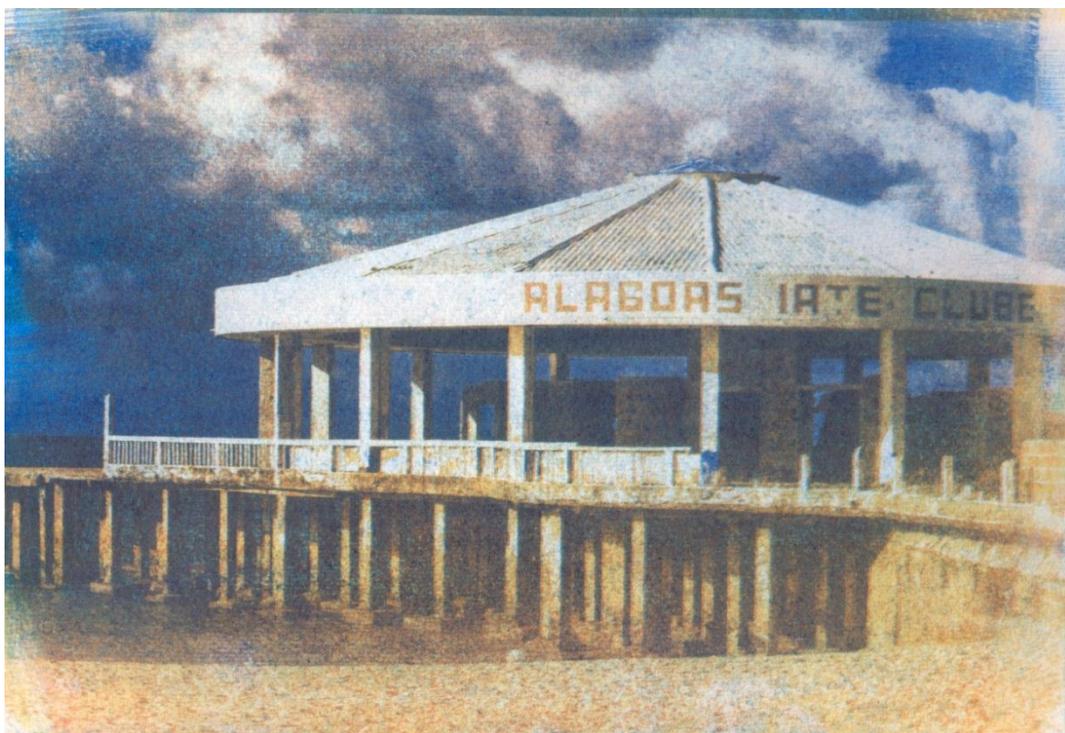


Disponível em: <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/08/obras-no-antigo-alagoinha-devem-ter-inicio-ainda-em-2013-garante-estado.html>. Acesso em abril de 2016.

Em meu trabalho, o interesse se destaca pela passagem do tempo, das relações que os frequentadores do clube têm em suas lembranças e do fato dele fazer parte de uma paisagem localizada na orla de Maceió (AL). Para Ricouer (2007, p. 131), “as mais notáveis dentre essas lembranças são aquelas de lugares visitados em comum. Elas oferecem a oportunidade privilegiada de se recolocar em pensamento em tal ou tal grupo”. Por partilhar a utilização do clube como espaço de convivência, acredito que essas imagens ativam as memórias de pessoas que conhecem o Alagoas late Clube e também evocam uma discussão acerca de questões políticas sobre o que será feito deste local nos próximos anos, tendo em vista que o clube sofreu penalidades por ter partes construídas de maneira irregular na área da praia em terreno da Marinha.

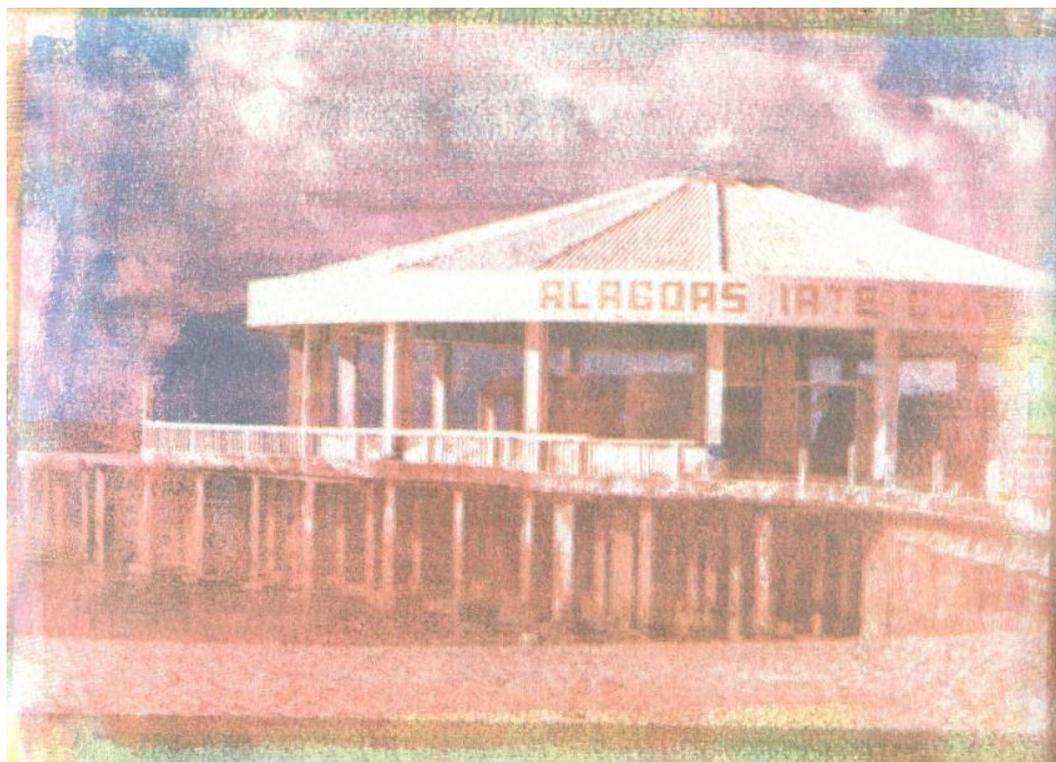
Para o desenvolvimento do trabalho, parti de uma fotografia do clube que havia capturado em 2012 e revelado na residência artística com o Coletivo Filé de Peixe. Obtive a cópia da fotografia do clube em goma bicromatada em tricromia, técnica que permite a obtenção de cópias coloridas através da divisão de cores da imagem, sendo a pigmentação dada por camadas de cor em aquarela. A informação de cor da camada RGB da imagem é revelada nas cores CMY: a informação da camada vermelha é revelada na cor ciano, a informação da camada verde é revelada na cor magenta e a informação da camada azul é revelada na cor amarela. Com a utilização de diferentes tons de cores, podemos realizar diferentes interpretações a partir de um mesmo negativo ao obter cópias com qualidades e atmosferas distintas, como podemos comparar nas figuras 144 e 145, em que foi utilizado o mesmo negativo, mas aquarelas de tons diferentes nas camadas CMY.

Figura 144 - Da série *Alagoas Iate Clube*, goma bicromatada - tricromia, 42x51cm, 2015



Fonte: a autora.

Figura 145 - *Alagoas Iate Clube*, Renata Voss, goma bicromatada (tricromia CMY), 42x51cm, 2015.



Fonte: a autora.

Percebo com a cópia escolhida para compor o ensaio (figura 144) a potência existente numa imagem viva ou imagem que vive no imaginário das pessoas. A coloração não tão nítida e a imprevisibilidade do resultado da cor final da cópia, que o processo artesanal da goma traz, remete à coloração que temos em fotos antigas. Essa tonalidade que percebemos em fotografias de outras décadas só acontece devido à desestabilização das camadas de cores que, por causa das condições de conservação, especialmente quando expostas ao calor e umidade tendem a mudar de coloração. Em março de 2015, resolvi, então, formatar um ensaio fotográfico a partir desta cópia avançando com a temática do clube realizando mais duas outras imagens.

Na fotografia, é bastante comum se reportar ao termo “ensaio”. No entanto, muitas vezes abordamos essa palavra sem refletir sobre seu significado, seja para tratar de um conjunto de fotografias ou para se referir ao produto de uma saída fotográfica. Conforme Fiúza e Parente (2008, p. 171),

É através do ensaio que o fotógrafo pode expressar com mais intensidade sua visão sobre determinado tema, e é importante que se sinta a singularidade que a presença do ponto de vista do autor permite ao trabalho. Ao mergulhar em um ensaio o autor se vê inserido em um processo que exige muito mais que a captura de imagens.

Para esta proposta, planejei um trabalho que tratasse da passagem do tempo e do desaparecer de um lugar do tecido urbano. Fiz uma das cópias em papel salgado a partir de uma fotografia capturada no início de 2015, momento em que o clube já não tinha mais o seu letreiro de identificação, parte do telhado, além de outros elementos que já não faziam mais parte desse monumento arquitetônico.

O papel salgado figura como metáfora do sal das águas do mar. Esse clube, conforme podemos perceber na figura 143, foi construído dentro do mar, havendo, inclusive, polêmicas na ocasião de seu fechamento devido à sua construção ter sido feita em terreno subaquático da Marinha. As colunas que o estruturam estão diretamente em contato com a água do mar. As piscinas eram cheias com água do mar também. Para revelar o papel salgado, utilizo cloreto de sódio e a cópia é exposta

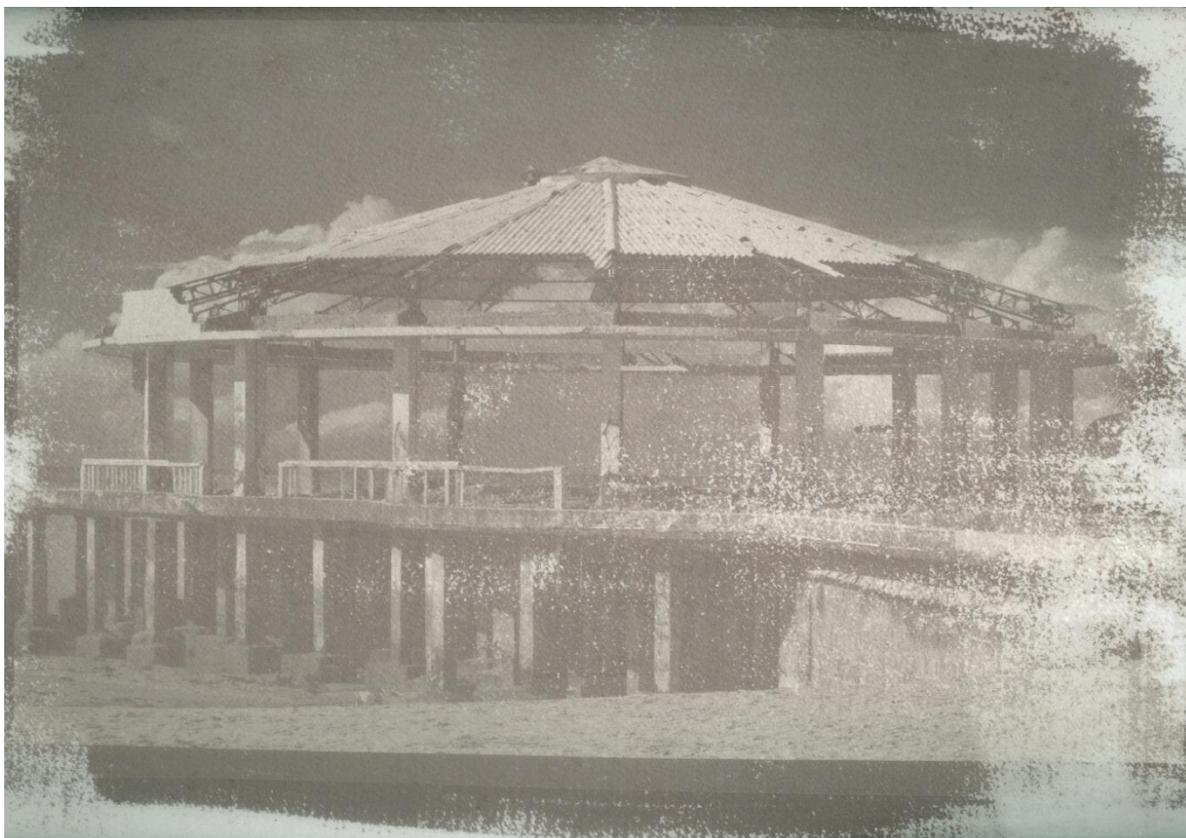
ao sol para que a imagem se revele. O sal das águas, o sol propício para um dia no clube.

Figura 146 - Registro do processo de exposição ao sol da cópia em papel salgado, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 147 - Da série *Alagoas late Clube*, papel salgado, 42x51cm, 2015.



Fonte: a autora.

A última imagem que encerra o ensaio é uma fotografia do clube ainda com o letreiro e telhado, no entanto, revelada pelo processo do papel salgado não fixado. Ou seja, a imagem fotográfica, de algo que está inteiro, tende a se apagar enquanto é exposto, visto. Estar inteiro na memória, estar inteiro no lugar, mas ter a sua imagem em apagamento.

A fixação foi elemento básico para a invenção da fotografia. Desde a geração de imagens por meio de câmera escura e de sua gravação em suportes preparados com químicos, faltava a tecnologia para fixar essas imagens. Nesta cópia, escolho intencionalmente, não fixar a imagem, para que, de fato, se apague com o passar do tempo. Para Peixoto (2003, p. 203) “a deterioração é elemento da própria linguagem fotográfica”. Exploro neste trabalho esse aspecto, tendo em vista que com o tempo esta cópia vai ficando mais densa e provocando mais dificuldade em visualizar aquilo que está ali impresso. A imagem se torna mais densa e escura ao longo do tempo, como pode-se ver nas figuras abaixo, que trazem registro do trabalho em junho de 2016 e em fevereiro de 2017.

Figura 148 - Da série *Alagoas late Clube*, papel salgado não fixado, 42x51cm, registro de junho de 2016.



Fonte: a autora.

Figura 149 - Da série *Alagoas late Clube*, papel salgado não fixado, 42x51cm, registro de fevereiro de 2017.



Fonte: a autora.

Este ensaio recebeu a premiação em primeiro lugar no II Salão de Fotografia do TRT, em Maceió (AL). Na semana de abertura da mostra, a Secretaria de Estado da Infraestrutura realizou a demolição da cúpula do clube para oferecer mais segurança aos passantes. Com isso, o clube teve mais uma mudança em sua aparência. Aproveitei a oportunidade para fazer mais uma fotografia do seu estado e com isso, posteriormente, fiz mais uma cópia para ser acrescida ao ensaio (figura 150) que foi exposto nesta configuração de quatro imagens na mostra individual *Passagem* (2015), na Pinacoteca da Ufal, em Maceió (AL), e em *Perder de Vista* (2016), na Galeria do ACBEU, em Salvador (BA).

Figura 150 - Da série *Alagoas late Clube*, papel salgado, 42x51cm, 2015.



Fonte: a autora.

Passei a pensar neste trabalho em etapas para agregar sempre mais uma imagem, à medida que o clube sofra mudanças. Penso, então, numa sequência em que a goma bicromatada colorida é sempre a primeira imagem do ensaio e o papel salgado não fixado é sempre a última imagem. Por ter a característica do apagamento, por não ser uma imagem fixada o apagamento segue acontecendo ao longo do tempo, como pode-se visualizar na figura abaixo, em que há uma diferença de tom devido à parte que estava protegida com o *passe-partout* da moldura de agosto de 2016 a fevereiro de 2017.

Figura 151 - Registro de detalhe do apagamento da imagem, Renata Voss, fevereiro de 2017.



Fonte: a autora.

Ainda tratando das ruínas da cidade, a obra intitulada *Papódromo* tem como referência este lugar que foi construído em Maceió (AL), em 1991, para a ocasião da visita do papa João Paulo II. Depois da missa celebrada à época, o local não recebeu mais celebrações: a ação do tempo o deteriorou e passou a ter outros usos, como lugar para descarte de lixo e frequentado por usuários de drogas. Há, entretanto, um movimento de retomada para tentar a revitalização deste lugar desde 2013, sendo realizadas algumas celebrações e apresentações religiosas.

Localizado no bairro Virgem dos Pobres, na periferia de Maceió (AL), a avenida em que fica o papódromo é lugar de passagem de alguns ônibus interestaduais e intermunicipais que chegam do sul do estado e seguem para a rodoviária da capital. Por realizar, algumas vezes de ônibus, o trajeto de Maceió para Aracaju, eu passava com alguma frequência por este lugar. A paisagem que se apresenta no caminho de saída e chegada à cidade traz consigo as disparidades sociais existentes no estado. Passando por belezas naturais, mansões extraordinárias e bairros extremamente pobres. Em um dos trajetos, fotografei o papódromo e pensei em desenvolver um trabalho com este lugar que ainda está presente, mas abandonado. Esta temática me interessa há algum tempo, desde o trabalho que

realizei com o Cine Plaza (2007) e na exposição *Lugares Comuns ou Vazios Encenados* (2008), conforme abordado no terceiro capítulo.

Por se tratar de um lugar monumental e de forte caráter espiritual, escolhi trabalhar com a escala em proporção inversa: com uma imagem fotográfica em tamanho reduzido, represento o monumento. Parto da imagem que tinha do lugar (figura 152) e trabalhei com uma impressora térmica da Polaroid, que imprime imagens de 5x7,5cm.

Figura 152 - Fotografia do papódromo, Renata Voss, 2013.



Fonte: a autora.

Com o surgimento da tecnologia digital para a produção de imagens, em que temos uma relação imediata com o resultado fotográfico obtido, a Polaroid lançou uma impressora térmica que possibilita a impressão de fotografias diretamente da câmera ou a partir de dispositivos móveis, como celulares e tablets, proporcionado pelo sistema de transferência de dados conhecido como *bluetooth*. Aqui, percebemos que, embora a fotografia digital seja formada por dados numéricos e visualizada em telas, na maioria das vezes, há ainda um interesse em ver essas imagens em sua materialidade além da tela. Esta impressora utiliza a tecnologia *Zink© (zero ink)*, em que, no tipo de papel empregado, há cristais de corantes amarelo, ciano e magenta; a ativação destes cristais se dá pelo aquecimento realizado pela impressora, possibilitando a formação de cores no papel sem utilizar tintas.

Figura 153 - Impressora térmica da Polaroid, que utiliza a tecnologia Zink (sem tinta), 2009.



Fonte: a autora.

Neste trabalho, trago o caráter do imediato nesse tipo de impressão para tratar da passagem do tempo. Uma fotografia instantânea como lembrança a ser guardada. Para obter uma imagem mais fluida, flexível e orgânica, fiz uma transferência de imagem a partir da cópia instantânea. Esse procedimento que consiste em deixar a fotografia por um tempo na água, depois secá-la e, em seguida, por ter a sua estrutura afetada pela água e calor, arrancar a película que contém a imagem do seu suporte. Em seguida, é possível transportar essa imagem para outro suporte. Escolhi um papel com grande dimensão, de 59,4x42cm, em relação à imagem da Polaroid, para fixar a fotografia de maneira centralizada.

Figura 154 - Registro do processo de *Papódromo*: secagem da imagem depois do tempo em água, 2015.



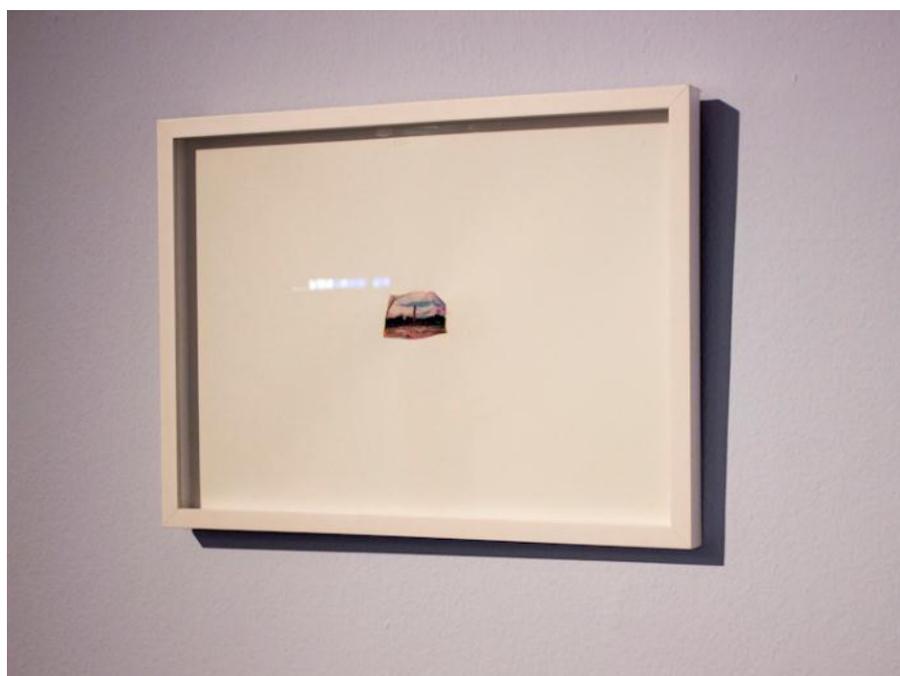
Fonte: a autora.

Figura 155 - *Papódromo* (detalhe), transferência de imagem, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 156 - Imagem de *Papódromo* no espaço expositivo, 45x63cm, Pinacoteca da Ufal, Maceió, AL, setembro de 2015.



Fonte: a autora.

Sobre a questão da miniatura, Bachelard (2008, p. 172) afirma que “(...) o minúsculo é uma morada da grandeza” ou mesmo que “(...) o minúsculo e o imenso são consoantes” (idem, p. 178). Com a escolha de um papel relativamente grande e

uma imagem pequena, acredito retomar a questão da escala, do estar abandonado, mas também do singelo, do espiritual e da experiência do íntimo associada à grandeza do lugar.

Do Clube ao Papódromo, dois espaços que estão abandonados e em transformação com a passagem do tempo. Aqui, a fotografia se presta a criar uma versão possível a partir do estado desses lugares à época. Trabalhos que são orientados pelo tempo-movimento da memória sobre estes elementos da cidade que seguem em constante mudança e arruinamento.

5.3 Morte e vida através do retrato

O retrato é um gênero artístico que foi facilmente incorporado pela fotografia. Com o argumento da exatidão, passou a concorrer com os retratos feitos com a pintura. Se antes ter um retrato de si era algo restrito a apenas algumas camadas da sociedade, a fotografia vem para alcançar outras camadas e amplificar a difusão do retrato. Em meio ao ritmo industrial, a fotografia se tornou a imagem que traz consigo aquilo que o momento pedia: “exatidão, rapidez de execução, baixo custo, reprodutibilidade” (FABRIS, 1998, p. 12).

Ao longo do tempo, sabemos que podemos compreender o retrato não somente como representação, mas também como construção subjetiva, política, social, de acordo com as convenções de cada época. Embora a fotografia traga consigo a noção de espelhamento do real, o retrato pode ser percebido como uma forma simbólica (BURKE, 2004), visto que o fotografado muitas vezes figura com objetos que remetem a papéis sociais específicos. Fabris (2004, p. 173), a respeito do retrato na contemporaneidade, afirma:

a que remete o retrato atual? Ao corpo como espaço físico e como território para o qual convergem as pressões políticas e culturais, sociais e econômicas. As versões radicalmente diferentes do indivíduo, que pode ser representado por sucedâneos e imitações do homem. A arquétipos sociais e não tanto a indivíduos concretos.

Compreendo que o retrato pode se dar de diversas maneiras na arte contemporânea, independente do dispositivo técnico ou mesmo entendendo o artista

como organizador, colecionador, acumulador de retratos que não tenham sido capturados por ele. No meu modo de trabalhar com retrato, tenho predileção por investir em imagens de pessoas que tenho alguma proximidade.

Interessa-nos nesta pesquisa também a relação da fotografia e do retrato com a morte. Barthes (1984, p. 113) anuncia: “dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo”. Em *Eris*¹¹ e *Márcia*¹², parto da perda de pessoas próximas, dois amigos que faleceram em 2015 e 2012, respectivamente. Depois da morte de Márcia, em 2012, dei início ao trabalho a partir de retratos que tinha em meus arquivos. Márcia faleceu devido a um acidente de trânsito. Enquanto participava de uma trilha com um grupo de ciclistas, na AL-101 Norte, ela foi atropelada por um caminhão. Já Eris foi encontrado morto em seu apartamento no Rio de Janeiro em maio de 2015. Ambos exerceram grande influência no meu percurso artístico. Em 2004, quando trabalhava como assistente de arte em uma agência publicitária de Maceió, conheci Márcia e, a partir dela, vários outros amigos ligados às artes cênicas. Foi depois desses contatos que iniciei a realização de alguns trabalhos autorais e, desde então, comecei a pensar proposições artísticas relacionadas à fotografia.

Em 2004, conduzi um estúdio fotográfico em Maceió realizando um trabalho voltado para a publicidade, desenvolvendo fotografias de produto, gastronomia, arquitetura, moda e retratos tanto para clientes diretos como para agências de propaganda. Inicialmente, o trabalho era realizado de forma autônoma, depois se consolidando como empresa, chamada Urucum Estúdio, que funcionou entre 2005 e 2011. Por ser um espaço fixo, este lugar passou a ser um ponto de encontro de diversos amigos artistas e, sempre que possível, eu realizava retratos deles em suas visitas, às vezes de maneira mais descontraída e outras vezes de modo mais planejado.

Hoje, percebo nestas fotografias o retrato de um momento e sinto vontade de retomar esta prática, mas há um fator limitador, tendo em vista que muitas destas

¹¹ Eris Maximiano, ator, diretor, cenógrafo e iluminador alagoano, atuou na Funarte, no Rio de Janeiro, entre 2007 e 2015. Desenvolveu projetos na área de espetáculos cênicos desde 1995. No teatro, assinou a direção de arte de *Versos de um Lambe Sola* (2007), da Associação Teatral Joana Gajuru, e *O Breu da Caçupemba* (2012), da Cia. Fulanos Ih! Sicranos.

¹² Márcia Danielli Rodrigues de Sousa (Shoo), jornalista e atriz nascida em Sobral, no Ceará, e criada desde os dois anos de idade em Maceió (AL).

peças residem, atualmente, em estados diferentes do país. Daí também o interesse que tenho por estas imagens, por marcar um período em que todos estavam geograficamente mais próximos. Conforme Machado (2015, p. 107), “(...) quando vemos uma foto não é simplesmente a figura que nos é dada a olhar, mas uma figura olhada por outro olho que não o nosso”. Aqui, estas pessoas são apresentadas pelo modo como as vejo.

Figura 157 - Alguns dos retratos realizados em estúdio entre 2004 e 2006: Flávio Rabelo, Isaac Vale, Eris Maximiano, Gustavo Roque.



Fonte: a autora.

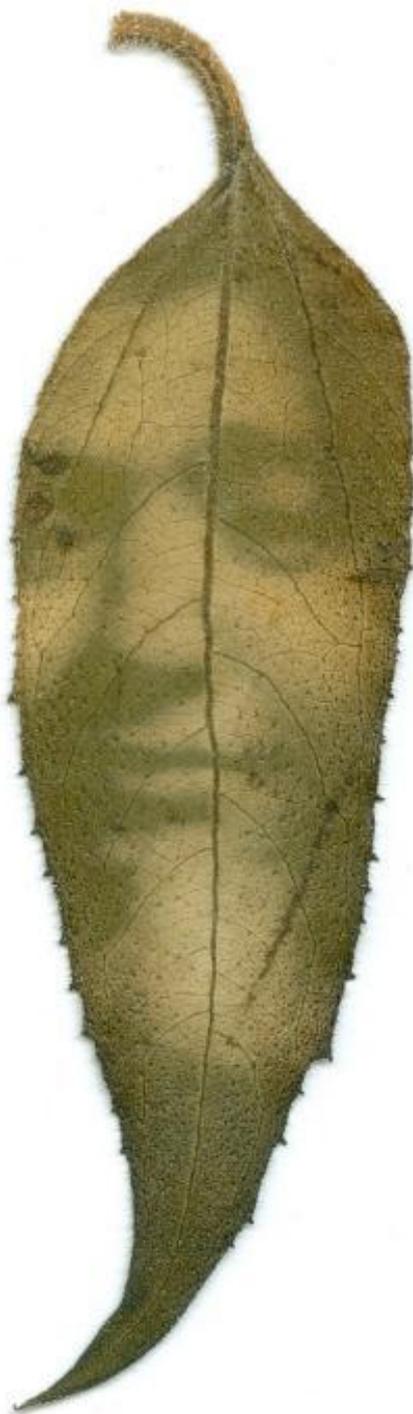
Percebo que me interessa pelo retrato em sua dimensão afetiva na relação com o fotografado. Não me desperta interesse em sair para fotografar pessoas desconhecidas na rua. A busca por esses personagens e o próprio processo de procurar envolvimento com essas pessoas é algo que não me interessa como artista. Gosto de fotografar pessoas que já conheço e que tenho algum envolvimento. Talvez porque goste de perceber esta relação no resultado. Entendo, entretanto, que todo retrato é construção, pois, como propõe Barthes (1984, p. 27), “diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”.

Em 2012, após a morte de Márcia, estava desenvolvendo uma pesquisa com fitotipo, técnica que permite a revelação de fotografias diretamente em folhas de plantas ou a partir da extração do seu sumo e aplicação em um papel como uma emulsão. Revelei o retrato da Márcia em folhas de girassol, pois foi esta flor que René Guerra, um amigo que não pôde ir ao velório, pediu para que levasse para ela. Uma

flor que procura a luz. Ser luz. Ser vida. A morte representada num pedaço de vida, nos lembrando da nossa própria finitude.

Para a revelação deste trabalho, imprimi em transparência a jato de tinta e em tons de cinza o retrato na dimensão das folhas; em seguida, dispus a folha sem necessidade de nenhum reagente químico, e este positivo, entre dois vidros para ser exposto ao sol. Por ser um processo artesanal que implica em tentativas e erros até a obtenção do êxito técnico, realizei algumas cópias da mesma imagem, visto que manchas da folha e o tempo de exposição alteram o resultado. Para esta imagem, foram 5 dias de exposição ao sol numa varanda que era atingida indiretamente pela luz solar pela manhã e diretamente pela tarde. Essa quantidade de tempo pode variar conforme a época do ano e intensidade da luminosidade. A espera pela passagem do tempo, aqui, é elemento-chave para obter resultados. Por depender da luz do sol, é preciso saber esperar para que a imagem se revele.

Figura 158 - *Márcia*, fitotipo em folha de girassol, 2012. Registro da época em que foi revelada.



Fonte: a autora.

Como forma de apresentação, coleí com adesivo reversível a folha em um papel de alta gramatura em dimensão de 32x24cm, de maneira centralizada. Penso nessa grande área ao redor da imagem como uma maneira de traduzir a ideia de sermos pequenos diante da imensidão. Da nossa impotência diante de certos aspectos da vida. Realizei este trabalho em 2012, no entanto, nunca havia exposto, apenas mostrado para um grupo pequeno de amigos. Apenas em 2015 apresentei publicamente este trabalho como forma de homenagem dentro da exposição *Passagem*, realizada em Maceió (AL).

Em 2015, após a morte do Eris, resolvi retomar este trabalho e também fazer o seu retrato revelado em uma folha de girassol. Considero ter sido muito mais difícil realizar esta cópia, talvez por, nos últimos anos, ter tido a presença dele em meu cotidiano de maneira mais intensa. Ao longo dos anos, desenvolvi muitos projetos gráficos para espetáculos que ele, de algum modo, trabalhava, como diretor artístico ou na encenação, ou mesmo ao compartilhar os meus trabalhos em fotografia, as ideias de exposição, sempre em diálogo sobre a conceituação ou sobre questões mais práticas ligadas à iluminação ou execução de projetos. Assim, para mim, o retrato do Eris se transformou em presença do Eris, sendo muito difícil realizar a impressão dos positivos em transparências para realizar o processo de revelação. A fotografia como magia. Percebi aí a potência do que é ser “retrato”. Há vida e presença em um retrato.

Apenas alguns meses depois da morte do Eris foi que consegui começar algumas tentativas. Por ter realizado a revelação numa época do ano muito úmida, as primeiras duas tentativas de revelação não funcionaram, tendo as folhas mofado com poucos dias. Revelei, então, estas imagens em Maceió (AL), por ter a possibilidade de, no espaço em que trabalho lá, colocar os vidros expostos ao sol mudando de posição ao longo de todo o dia. Este processo demorou também 5 dias, sendo os resultados utilizados para exposição e finalização do trabalho. Tentei também realizar a revelação nas pétalas do girassol (figura 160), mas não obtive sucesso.

Figura 159 - Registro do processo: positivo em contato com a folha, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 160 - Registro do processo: positivo em contato com as pétalas, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 161 - *Eris* (detalhe), fitotipo em folha de girassol, 32x24cm, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 162 - Exposição *Passagem*, Pinacoteca da Ufal, Maceió, AL, 2015.



Fonte: a autora.

Acredito neste trabalho como uma potência para tratar não só da morte, mas também da vida que segue. Da brevidade de nossa passagem: *memento mori* (lembra-te que irás morrer). Como pontua Sontag (1981, p. 15), “toda fotografia é um *memento mori*. Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto)”. A antotipia ou fitotipo amplifica a noção de finitude, pois não se sabe exatamente quanto tempo ela pode durar, tendendo também ao apagamento. Desse modo, a imagem que fiz de Márcia em 2012 já não é mais a mesma. Barthes (1984, p. 138) nos lembra de uma “imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida”. Transformação: o retrato de alguns anos anteriores vira outra imagem ao ganhar a folha de girassol como suporte. E a folha ao longo do tempo segue se transformando. A vida em movimento que pulsa, “a Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (1984, p. 127). Acredito que a fotografia pode trazer consigo a lembrança da nossa finitude e das coisas do mundo. É memória que pode se apagar.

5.4 Tornar próximo o que está longe: dinâmicas de uma memória coletiva

Fotografia é lembrança. Quando pensamos em um lugar, fazemos uma imagem dele. Essa imagem pode ser formada a partir das experiências que tivemos lá, do que lembramos, de outras imagens que vimos, do que nos relatam e imaginamos. Imagem é também construção mental. Aí entra em jogo a questão da memória como processo individual e único e o modo como certas imagens podem fazer parte de uma memória coletiva. Para Ricouer (2007, p. 107), “a memória é passada, e esse passado é o de minhas impressões; neste sentido, esse passado é meu passado”. Compreendendo a produção artística como baseada em experiências e percepções, é inegável a influência mais evidente da memória e sua relação com o passado nos trabalhos a seguir. Aqui, me baseio em minhas memórias para elaborar o trabalho, mas considero que estas imagens são comuns àqueles que vivem, viveram ou passaram por esses lugares.

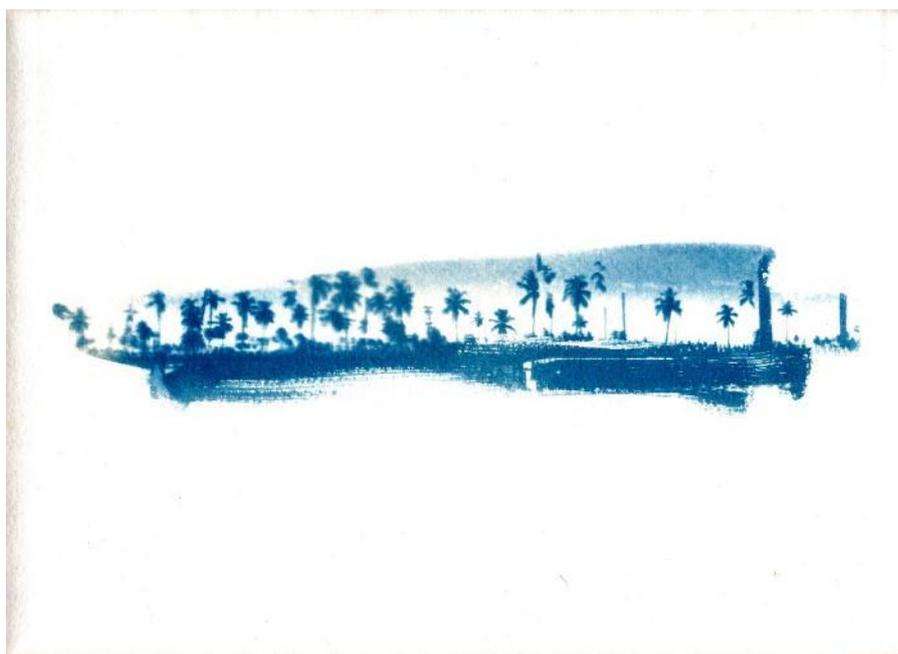
Na residência realizada com o Coletivo Filé de Peixe, desenvolvi também o trabalho intitulado *Alagoas, 2015*, em que parti de panoramas feitos com celular e escolhi trabalhar a questão do gesto da aplicação da emulsão da cianotipia no papel. Um gesto que não revela toda a imagem, mas somente uma parte. Trabalhei com negativos de imagens que eu já tinha feito antes de ir para o Rio de Janeiro, visto que o tempo da residência seria muito curto para, além do trabalho em laboratório, sair para capturar novas imagens. Como eu já tinha um trabalho em desenvolvimento com panoramas de algumas cidades, empenhei-o para avançar nesta pesquisa que já pensava e ensaiava antes de ir para a residência. Para esta obra, dei ênfase a uma série de três fotografias do litoral de Alagoas, um trecho que faz parte do caminho para se chegar a Maceió, vindo do litoral sul.

Dos panoramas que levei, nem todos geraram resultados satisfatórios ao serem revelados por esses processos. Algumas das revelações geraram perdas significativas de detalhes que, em outros modos de impressão, não aconteceram. Através de diferentes materiais, uma fotografia pode potencializar outros aspectos que em uma revelação artesanal não há, como por exemplo, a escala. Se trabalho com um processo industrial, posso optar por dimensões maiores, enquanto que no processo artesanal torna-se muito exaustiva a dinâmica de trabalho, devido ao aumento de tamanho e limitações dos suportes e utensílios de laboratório. Após essa

experiência, decidi que alguns panoramas seriam trabalhados em outros suportes, conforme abordado no quarto capítulo.

As experiências no laboratório foram importantes para pesquisar o movimento do gesto do pincel, ao aplicar o químico no suporte. Esse gesto-movimento permite ver parte da imagem revelada, ficando o restante oculto. A incompletude como linha guia. Machado afirma (2015, p. 91): “é verdade que uma foto pode ter sempre muitos recortes possíveis: além daquele fixado na película no ato de fotografar”. O enquadramento original da fotografia aqui pouco importa, pois o limite de onde acaba a imagem não é dado por um retângulo, mas, sim, por um gesto irregular do pincel. Gesto esse que depende do momento de emulsionamento e do encaixe escolhido na hora de expor a cópia. Sabemos que a prática em laboratório, seja em revelações fotográficas em preto e branco ou colorida, ou mesmo a edição digital, permite-nos reenquadrar a imagem, dando outros destaques, não pensados no momento da captura da fotografia. Acredito que, na contemporaneidade, nos tornamos mais flexíveis na aceitação desse tipo de prática, que, durante muitos anos, era tida como uma condenação de manipulação da imagem, no sentido negativo que pode haver para a imagem manipulada. Compreendendo o fotógrafo como alguém que estivesse falsificando uma cena.

Figura 163 - *Alagoas*, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.



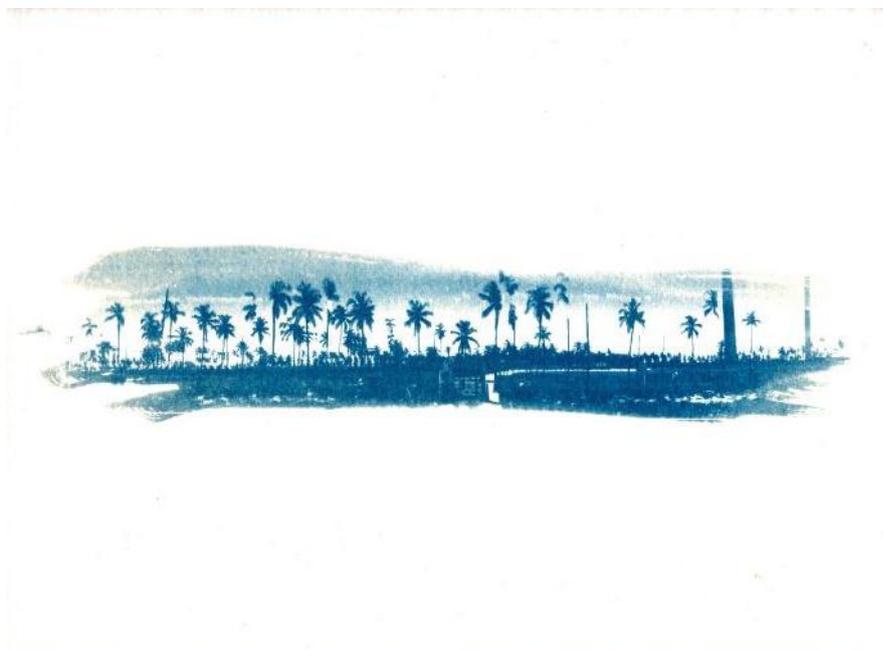
Fonte: a autora.

Figura 164 - *Alagoas*, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 165 - *Alagoas*, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.



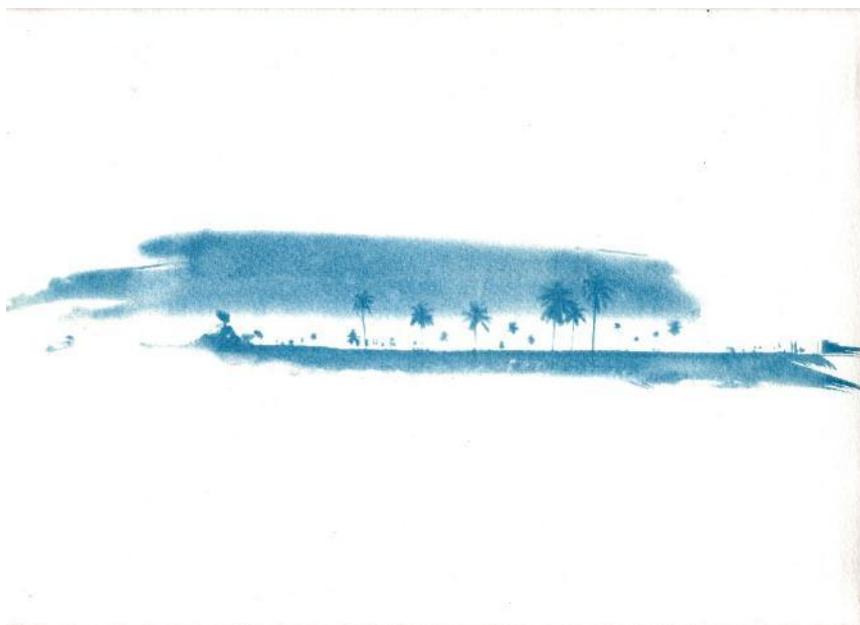
Fonte: a autora.

Figura 166 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 167 - Alagoas, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.



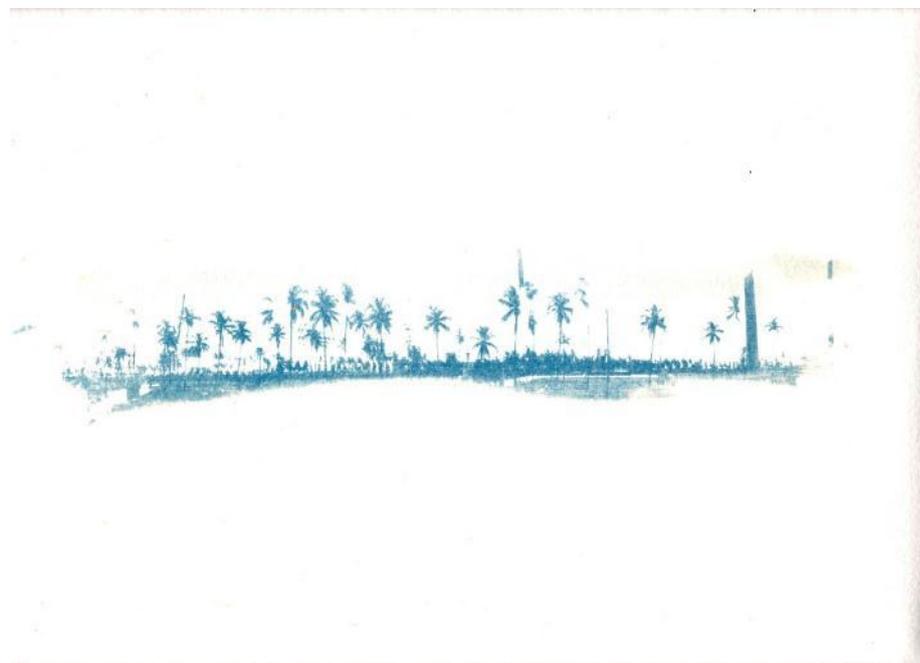
Fonte: a autora.

Figura 168 - *Alagoas*, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 169 - *Alagoas*, 2015, cianótipo, 24x32cm, 2015.



Fonte: a autora.

Lembrando que no final daquela residência artística o trabalho seria reunido em uma publicação impressa, pensei na sequência das cópias; assim, trabalhei com a repetição para revelar as mesmas imagens. Por ser artesanal e conter o gesto da

emulsão, cada imagem é única, mesmo tendo como referência uma mesma matriz, cada imagem é ímpar. Para a publicação, escolhi sete imagens que variam de um tom mais escuro de azul até um tom mais claro, trabalhando com a noção de apagamento. A escolha desta imagem foi pensada pela repetição de algo que acontece em nossa experiência ao passar por um lugar que tem uma vegetação de coqueiros, associada à repetição, à sequência. Considero o gesto como um lampejo de memória.

A partir desse estudo do gestual, na aplicação do reagente químico como potência poética para tratar desta imagem evanescente, desdobrei, ao longo do ano de 2015, a série *Estudo para perder de vista*. Assim como em *Alagoas, 2015*, trabalhei com fotografias do meu arquivo de vários momentos que trazem elementos de Alagoas ou de Maceió. Ricoeur (2007, p. 110) afirma: “ademais, memória das ‘coisas’ e memória de mim mesmo coincidem: aí, encontro também a mim mesmo, lembro-me de mim, do que fiz, quando e onde o fiz e da impressão que tive ao fazê-lo”. Ao lembrar de Alagoas, lembro da minha existência vinculada a este lugar.

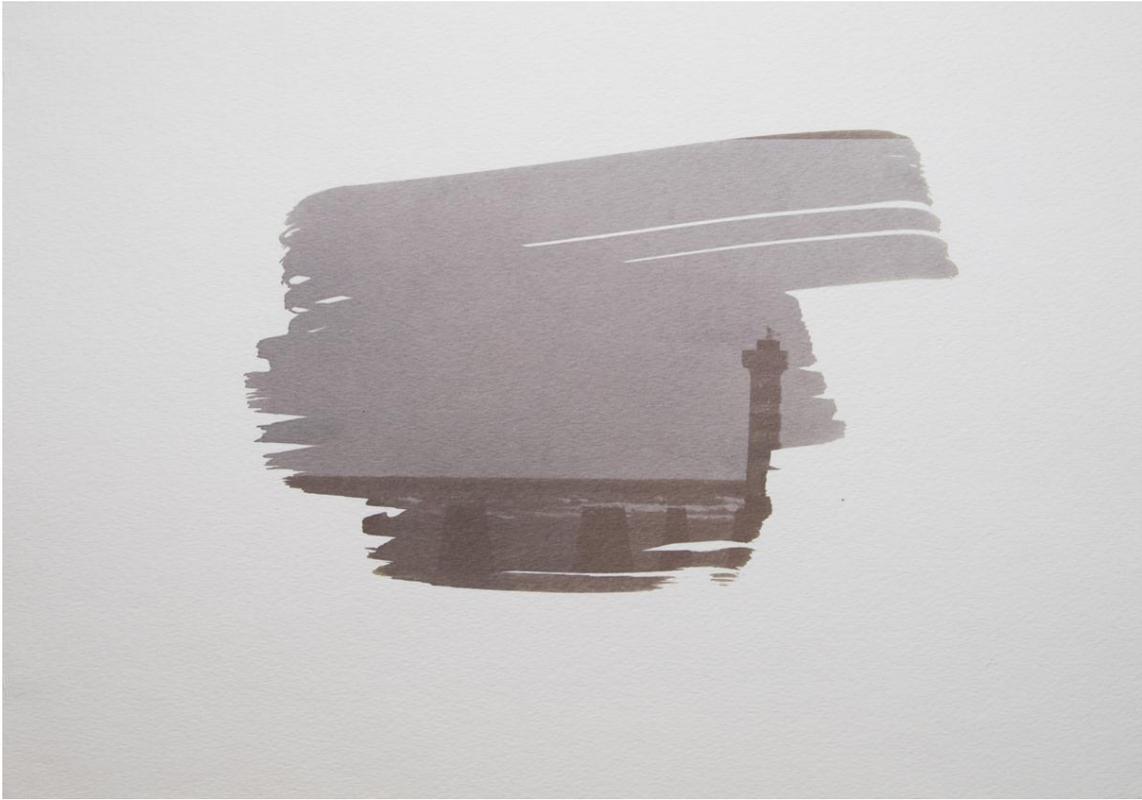
Penso neste trabalho como representante de uma fotografia do cotidiano de lugares que perco de vista. Por não morar mais em Maceió, há alguns anos, penso nestas fotografias, por um lado, o aspecto da lembrança, por outro lado, o aspecto da coleção. Coleção daquilo que não está perto e que, ao longo do tempo, a memória faz esquecer e a imagem lembrar.

Figura 170 - *Estudo para perder de vista*, 21x29,7cm, cianótipo, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 171 - *Estudo para perder de vista*, 29,7x42cm, papel salgado, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 172 - *Estudo para perder de vista*, Renata Voss, goma bicromatada com pigmentação em aquarela vermelha, 15x21cm, 2015.



Fonte: a autora.

Figura 173 - Registro do processo: revelação em cianotipia, Renata Voss, 2015.



Fonte: a autora.

Além do gesto de descortinar a imagem, estar em um laboratório, seja no Rio de Janeiro ou em Salvador, revelando estas fotografias capturadas em Alagoas, é uma maneira de aproximar o que está distante. Fazer aparecer não só pelo gesto, mas pelo próprio processo de revelação, que envolve tentativas e erros até que o lugar se torne visível em imagem.

Conforme Peixoto (2003, p. 203), “o fotógrafo contemporâneo trabalha como se estivesse num campo de ruínas, realizando uma verdadeira arqueologia das imagens”. Com este trabalho, faço um exercício de organização e agrupamento de diversos instantâneos que tenho de Alagoas de vários momentos.

Para Sontag (1981, p. 3), “coleccionar fotografias é coleccionar o mundo”. É próprio da fotografia o caráter de colecionismo e podemos entender esse sentido de algumas maneiras: seja o amador, que tem predileção por algum tema e organiza fotografias relacionadas a isso, sejam as coleções institucionais ou mesmo particulares por meios de aquisição de trabalhos fotográficos. Conforme pondera Tacca (2015, p. 9), “o sujeito colecionador é afetado pelas suas escolhas”. Assim, qualquer que seja o tipo de coleção, ela está implicada em critérios e escolhas: o colecionador “busca reunir coisas que são afins e procura informar os diálogos entre os seus objetos, enfim, suas afinidades, e ainda acertar uma sucessão temporal” (TACCA, 2015, p. 10).

Entendo o trabalho *Estudo para perder de vista* como um colecionismo de imagens do distante. Se a fotografia é um fragmento de mundo ou uma miniatura dele (SONTAG, 1981), são esses fragmentos que tento unir nesta coleção. Penso na imagem fotográfica de um lugar como um indicativo que tem potência para registrar as aparências desse lugar. Aqui, reúno os coqueirais, o ônibus, o vendedor de picolé, o monumento da Praia da Sereia, o farol, a orla, a rodoviária.

Creio que o contato ao longo da minha vida com estas fotografias e com a figura de um tio meu que gosta de colecionar fotografias certamente influenciam este aspecto do *Estudo para perder de vista*. Penso nesta série como algo contínuo, que sempre pode agregar novas imagens. Acredito que, futuramente, devo desdobrar para outras plataformas de apresentação, como álbuns ou publicações. No que diz respeito à exibição deste trabalho, ela foi feita na exposição *Passagem*, em Maceió, e optamos por montar todas as imagens em uma das paredes da galeria dispostas como numa parede de colecionador. De maneira orgânica, de modo a poder agregar várias imagens numa mesma parede. O aleatório e o intuitivo conduziu o modo de apresentação. A acumulação como estética.

Figura 174 - Registro do processo: montagem da obra na exposição *Passagem*, Maceió, AL, 2015.



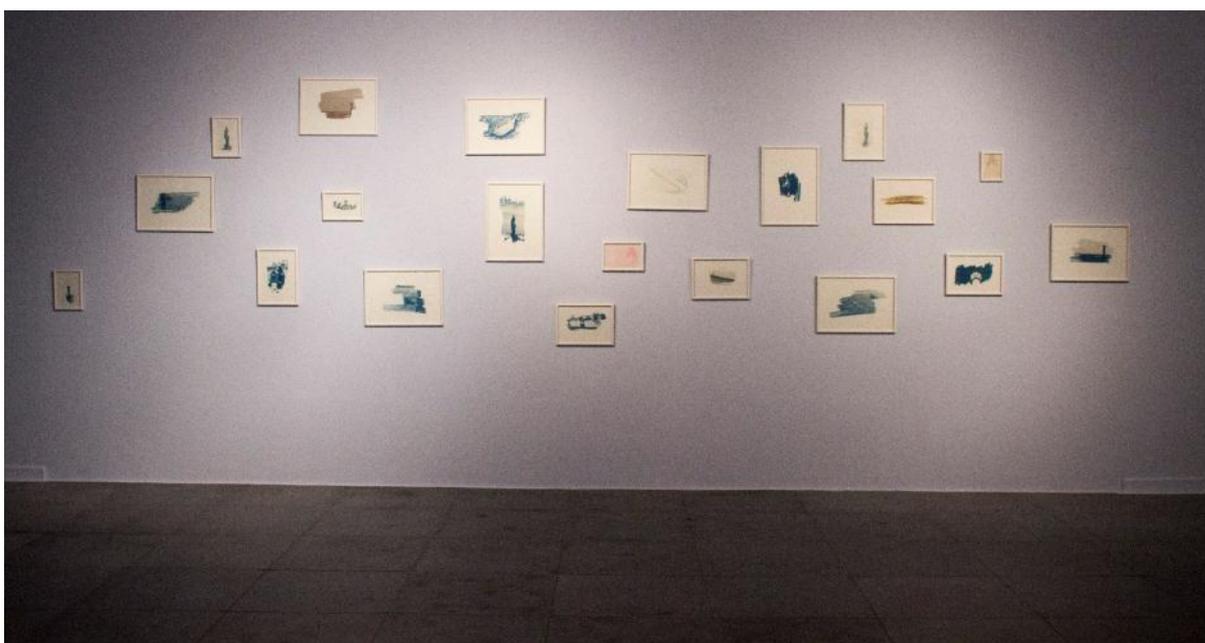
Fonte: a autora.

Figura 175 - Registro de processo: escolha da composição na montagem da obra, 2015.



Fonte: Vitor Braga.

Figura 176 - *Estudo para perder de vista*, exposição *Passagem*, Pinacoteca Universitária, Maceió, AL, 2015.



Fonte: a autora.

Como desdobramento deste trabalho, realizei a obra *Cavalo-marinho*, que trata de uma imagem do monumento que havia no Alagoas Iate Clube, em Maceió (AL). Pretendia trabalhar esta imagem, mas não de maneira pequena como as de *Estudo para perder de vista*, mas, sim, em tamanho grande, assim como o monumento, no entanto, sem trabalhar com o tamanho real dele. Pretendia trabalhar

com o mesmo gestual desta imagem que é parcialmente revelada, mas em grande escala. Este gestual acredito ter tido início em trabalhos como *Ruínas* (2008) e *Cine Plaza* (2007), em que deixo o gesto do pincel nas margens da cópia.

Para isso, escolhi trabalhar com um papel de 1,50m x 0,60cm e com a revelação em marrom van dyke. Ao trabalhar com qualquer processo químico em grande formato, aumenta-se a complexidade do trabalho, por precisar de ter bandejas para revelação e fixação no tamanho desejado, um negativo no tamanho desejado, realizar o cálculo da quantidade de químicos necessários etc. Por este motivo, historicamente todos os processos químicos, por serem artesanais e dependerem de certa estrutura e ferramentas, têm dimensões pequenas.

Figura 177 - Registro do processo: diluição dos reagentes químicos, 2016.

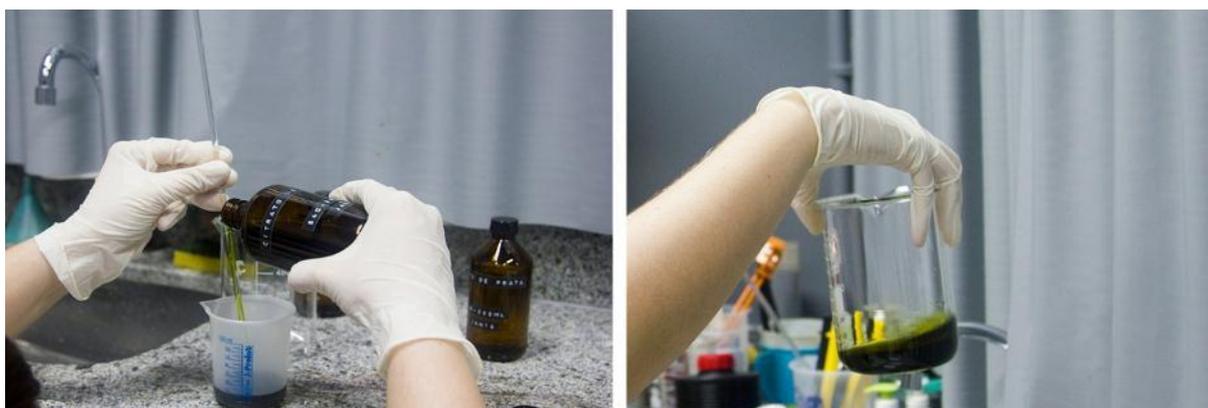


Foto: Eriel Araújo.

Para este tipo de trabalho com o gesto, é preciso sempre calcular que a imagem ultrapasse a área emulsionada, sendo esta menor do que o tamanho da imagem. Ao optar por um tamanho maior de imagem, tenho outra relação entre corpo, espaço e com o suporte ao aplicar a emulsão. Aqui, os gestos devem ser muito mais amplos (figura 178), enquanto que, em *Estudo para perder de vista*, o gesto tinha que ser mínimo e contido devido ao tamanho menor dos papéis.

Figura 178 - Registro de processo: avaliação do limite de área a ser emulsionada, 2016.



Foto: Eriel Araújo.

Figura 179 - Registro de processo: aplicação da emulsão no papel, 2016.



Foto: Eriel Araújo.

Para a exposição à luz desta obra, foi utilizada uma mesa de luz que usualmente é utilizada para serigrafia, possibilitando maior controle da cópia do que com a utilização da exposição ao sol direto. Para a lavagem e fixação da cópia, foi improvisada uma bandeja que abrigasse o papel para o seu processamento.

Figura 180 - Registro de processo: cópia na mesa de luz, 2016.



Fonte: a autora.

Figura 181 - Registro de processo: cópia sendo lavada, 2016.



Fonte: a autora.

Figura 182 - Registro de processo: cópia sendo retirada da lavagem final, 2016.



Fonte: a autora.

Figura 183 – Cavalo-marinho, 72x151cm, Exposição *Perder de Vista*, Galeria do ACBEU, Salvador, BA, 2016.



Fonte: a autora.

Tuan (1983, p. 39) afirma que “o homem é a medida de todas as coisas”. Neste trabalho, a relação da imagem com o corpo se faz presente tanto na sua feitura ao cortar o papel, aplicar a emulsão, expor e revelar, como na sua ocupação no espaço expositivo da galeria, criando uma dinâmica diferente para visualização desta imagem em comparação aos demais trabalhos que têm como características ter dimensões menores.

Ainda a respeito da questão da memória, *Coleção* (2013) é uma fotografia que traz o registro de um tio meu mostrando imagens da Maceió antiga. Esse tio, o Tio Zequinha, é responsável pela minha primeira lembrança da figura de um fotógrafo. Ele sempre gostou de colecionar imagens da família, seja no cotidiano ou em datas comemorativas, havendo sempre em sua casa algum álbum para apreciarmos. Ele também se interessa por colecionar fotografias de Alagoas e de Maceió, sendo parte delas capturada por ele e outras de autoria desconhecida, mas que apresentam monumentos importantes para a cidade ou ruas em uma determinada época. Nesta foto, ele mostra as cópias que ele tem de um famoso coqueiro da cidade, o Gogó da Ema, que tombou na década de 1950. Nesta coleção, a autoria se perde, importando para o colecionista o que a fotografia registrou. Assim também, existe a questão da reprodutibilidade e repetição, pois ele guarda, muitas vezes, mais de uma cópia da mesma imagem.

Figura 184 - *Coleção*, fotografia, 20x30cm, Renata Voss, 2013.



Fonte: a autora.

Esta imagem integra também o livro *Experimento Um: tempo e cianotipia*, organizado por mim junto a Tiragem – que é um laboratório de livros experimentais da Escola de Belas Artes da UFBA. Fazendo parte da Coleção Experimentos, em que, a cada edição, há um organizador que propõe um tema e uma técnica para trabalhar, a publicação reúne a produção de artistas e designers. Trata-se de uma publicação de caráter artístico e experimental que reúne obras que tenham o uso da fotografia como linguagem principal, havendo contato com linguagens como o desenho e a gravura também. A publicação foi elaborada coletivamente, desde o processo de discussão para elaboração dos trabalhos até a sua impressão. Este projeto tem dois eixos de interesse, sendo: a investigação do livro de artista como plataforma de apresentação do trabalho e o estudo da técnica do cianótipo como meio de impressão do livro.

Ainda como desdobramento desta coleção de fotografias deste meu tio, comecei a pensar uma proposta de trabalho a partir de um álbum de igrejas dos 102 municípios alagoanos. Trata-se de uma coleção de fotografias das igrejas matrizes de cada município de Alagoas, no entanto, o álbum não está completo, faltando algumas fotografias. Inicialmente, pedi o álbum emprestado, digitalizei todas as imagens e fiz um inventário dos municípios que faltava fotografar. Passei então, a cada viagem para Alagoas, a tentar dar continuidade a este álbum capturando as imagens que faltam para pensar um trabalho a partir daí.

Figura 185 - Registro do álbum de José Maria Carnaúba (Zequinha).

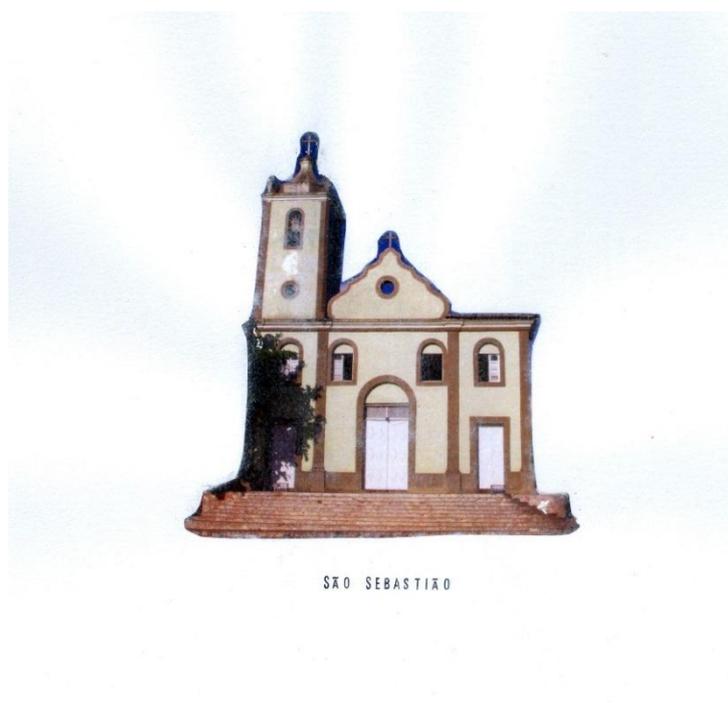


Fonte: José Maria Carnaúba.

Entre março e maio de 2017, pude participar da Residência Artística da Faap, em São Paulo (SP), com o objetivo de iniciar um trabalho a partir deste álbum e das fotografias de igrejas. A residência, que, por fazer parte de instituição de ensino, investe na percepção do processo artístico como pesquisa e aprendizado, compreendendo a experiência na cidade como elemento de formação do artista. Seja com a visita em galerias e museu, através de cursos, da troca de experiências entre os residentes ou da utilização dos ateliês que a instituição dispõe para os artistas. Pude então, ao longo desse período, realizar experimentações com transferência de imagens para madeira e papel, pois havia a intenção de pensar neste projeto como uma instalação e como uma publicação.

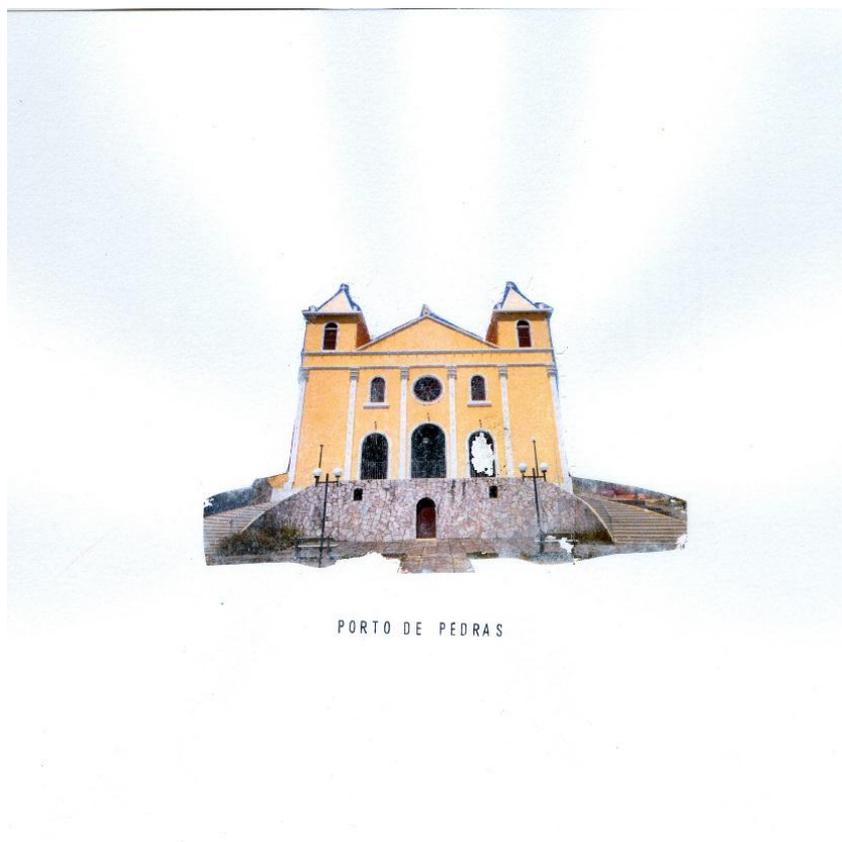
Após alguns estudos, pude, ao final da residência, chegar a uma formatação para este trabalho, que consiste na impressão colorida da fotografia da igreja, seu recorte feito manualmente e a realização de uma transferência de imagem para o papel. Acredito que estes formato e procedimento remetem à noção de colecionismo e à tentativa de completar o álbum, com cada monumento isolado de seu entorno através do recorte. A imagem conta também com a impressão com carimbo identificando o município daquela igreja abaixo da fotografia.

Figura 186 - Resultado da pesquisa na Residência Artística Faap, 21x21cm 2017.



Fonte: a autora.

Figura 187 - Resultado da pesquisa na Residência Artística Faap, 21x21cm, 2017.



Fonte: a autora.

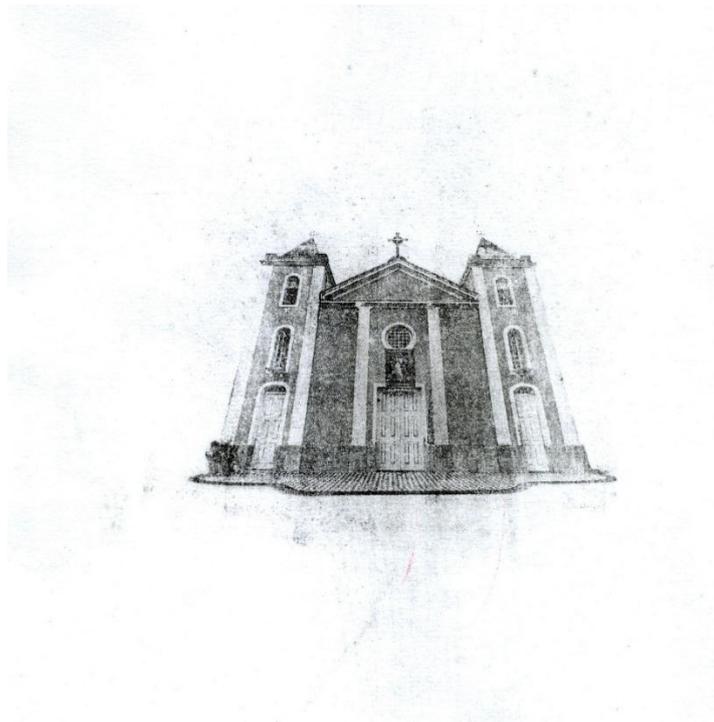
Foi um período muito intenso de aprendizado e de experimentação de diversas técnicas de fotografia e de gravura. Acredito que a residência funcionou como um período de estágio do doutorado, em que pude ter contato e aprender processos que tinha interesse ao longo do curso, mas não tinha tido a oportunidade de fazê-lo. Durante o período, pude participar de dois cursos de gravura, tendo o interesse nesta técnica a partir da fotografia, sendo um deles de fotogravura pelo método *xerox*, no Ateliê Piratininga e o de Gravura *Gum Print*. Em ambos, procurei trabalhar com as imagens das igrejas tendo em vista a investigação dos métodos de impressão que estava realizando para o trabalho desenvolvido na residência. Por haver muita perda de detalhe no método *xerox*, me identifiquei mais pelo processo e pelos resultados com *gum print*, inclusive pela possibilidade de impressão pela divisão dos tons das fotos, por um processo similar ao que utilizo com a goma bicromatada.

Figura 188 - Igreja do município de Barra de Santo Antonio, AL. Experimentação com fotogravura método xerox, 2017.



Fonte: a autora.

Figura 189 - Igreja do município de São Luís do Quitunde, AL. Experimentação com gravura gum print, 21x21cm, 2017.



Fonte: a autora.

Figura 190 - Igreja do município de Porto de Pedras, AL. Experimentação com gravura *gum print* - tricromia, 13x19cm, 2017.



Fonte: a autora.

Outro ponto de interesse que pude aprofundar foi o aprendizado para a confecção de papéis artesanais com acabamento apropriado para técnicas fotográficas. Os papéis foram feitos com fibras do curauá, da cana e do algodão, havendo no processo de confecção o controle de PH, da gramatura e do acabamento com cola, além de aplicação de gelatina ou ágar-ágar para ser utilizada em processos químicos, tais como a cianotipia, goma bicromatada e marrom van dyke. Acredito que estes papéis conferem uma textura à imagem e também há a escolha *poética* da fibra utilizada, que pode se alinhar aos interesses criativos.

Figura 191 - Experimentação em cianotipia sobre papel de curauá, 2017.



Fonte: a autora.

Dos processos químicos, enfatizo o contato com duas novas técnicas: *dusting on* e ambrótipo. Sendo o primeiro um processo de cópia também chamado de revelação a pó em que se pode utilizar vidros, acrílicos, metais e cerâmicas como suporte para a fotografia, onde a revelação se dá pela aplicação de pigmentos que se fixam nas áreas dos tons da imagem. A emulsão deste processo é feita com gelatina, mel, água e dicromato de potássio e envolve a aplicação desta emulsão no suporte, exposição à luz em contato com um positivo em transparência e, por fim, aplicação do

pó na superfície da imagem. Este processo também se apresentou como potência para a criação de alguns trabalhos. Investi, além das fotografias de igrejas, em imagens do momento de demolição de uma casa (figura 192). Também sobre a finitude de todas as coisas. Virar pó.

Figura 192 - Experimentação em *dusting on*, 2017.



Fonte: a autora.

Figura 193 - Experimentação em *dusting on*, Renata Voss, 2017.



Fonte: a autora.

Todos os processos químicos antigos que trabalho são processos de obtenção de cópia. Há também os processos de captura de imagens, como o daguerreótipo e o ambrótipo. Pude conhecer este último durante o curso “Ambrotipia: fotografia em placa úmida”, no Sesc Pompeia. No período, pude executar uma fotografia em placa úmida desde o corte e ajuste do suporte em vidro até o seu emulsionamento com colódio, sensibilização com nitrato de prata, exposição em câmera de grande formato e revelação. Acredito que foram interessantes a experiência e a reflexão voltadas para um processo químico de captura de imagem e não de cópia. Dos cuidados de se pensar a imagem no momento de sua captura e também das qualidades do vidro e desta técnica como suporte para a imagem fotográfica. O ambrótipo requer um anteparo preto para que se consiga visualizar a imagem revelada.

Figura 194 - Experimentação com ambrótipo, 2017.



Fonte: a autora.

Penso que esta experiência ao final do doutorado foi de extrema relevância para a minha formação, preenchendo lacunas de assuntos que tinha interesse em conhecer ou aprofundar. Acredito que, durante a residência artística, pude ter contato com outros artistas que trabalham com a fotografia neste viés da experimentação química e também conhecer técnicas novas para o meu repertório. Pude perceber, também, este período como um ponto de partida para novas pesquisas a partir das experiências e interesses relatados aqui. Compreendo ter sido este período um fechamento do ciclo da investigação proposta no doutorado e do entendimento da pesquisa em artes como este encadeamento de interesses e obras que vão conduzindo o percurso do artista pesquisador.

Considero que o conjunto de trabalhos apresentados neste capítulo são cada um, a seu modo, parte do tempo-movimento da memória. A memória pode ir dos traços individuais às questões partilhadas por um grupo se configurando como algo individual a partir de experiências pessoais ou como uma memória coletiva a partir de experiências comuns a várias pessoas. A lembrança não se dá sozinha, precisamos dos outros para lembrar.

Nos trabalhos aqui apresentados, percebo a fotografia como potência para tratar destas imagens que, por um lado, são muito íntimas da minha relação com o lugar e com as pessoas e, por outro, essa possibilidade de identificação das outras

peessoas com estas imagens. A fotografia contribui para reelaborar a imagem do lugar, tornando próximo aquilo que, de algum modo, pode estar distante, seja fisicamente ou em nossas lembranças, num esforço para tentar fixar essas imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a presente investigação, vimos que ao longo da história foram muitos os materiais e suportes utilizados para obter fotografias. Desde a placa de cobre, do daguerreótipo, as placas de vidro, até as cópias em papel. Os materiais químicos empregados também foram bastante diversificados, desde os sais de prata, passando pelos sais férricos, a albumina, a gelatina, o sumo de vegetais. Foram vários os esforços para se obter imagens produzidas a partir da luz. Interessa-nos pensar nestes esforços e na materialidade da imagem fotográfica, compreendendo que há esta noção de obtenção da imagem através da luz e há ali uma reação química para a obtenção da imagem. Vimos que muitos destes processos foram vigentes em determinado período histórico, sendo abandonados ao surgir uma tecnologia que poderia responder melhor às expectativas da época. A busca pelo instante, por exemplo, foi algo que se buscou ao investigar materiais químicos que fossem mais sensíveis à luz, permitindo tempos de exposição e captura da imagem muito breves. Do daguerreótipo aos sensores digitais, tecnologias deixaram de ser vigentes. No entanto, na presente investigação pudemos perceber que, no processo de criação artística, a retomada de processos se apresenta como um campo fértil de criação ao refletir sobre o que significa utilizar tais métodos no momento atual e de que modo pode-se aliar às tecnologias atuais de produção de imagens.

Ao longo do meu percurso, sempre tive interesse por pensar nos meios de materializar a imagem fotográfica. Este desejo me conduziu ao conhecimento de diversas técnicas e procedimentos que se mostraram como um amplo campo de experimentação e potência para a criação dos trabalhos. A cada obra desenvolvida, acredito que me fez refletir sobre a utilização de cada material e técnica pensando sobre a sua contribuição para a *poiética* da obra. Assim, ao proceder com a utilização de processos cruzados de revelação, com revelação em cianotipia, marrom van dyke, goma bicromatada, antotipia, ao colorir imagens manualmente, ao capturar uma fotografia com câmera *pinhole* ou com câmera de médio formato, ao optar por utilizar um filme preto e branco ou um cromo, obtive imagens fotográficas com qualidades distintas. Desde as primeiras experimentações até chegar à proposta de pesquisa que realizei durante o doutorado, pude refletir sobre o modo de criar uma imagem fotográfica e compreender que os materiais empregados, bem como o tempo

necessário para obtenção da imagem, podem ser elementos que são capazes de se alinhar com as intenções e os interesses próprios de cada trabalho.

Nesta pesquisa, nos interessamos em ter como objeto a investigação e a reflexão sobre a imagem fotográfica resultante das sobreposições de operações e de suas materialidades na contemporaneidade. Pudemos perceber que, no momento atual, diversos processos convivem: dos processos químicos aos processos digitais na fotografia. Na produção artística que reunimos aqui e que tem aproximações com os trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa, ambos os processos integram o modo de fazer aquelas imagens que muitas vezes tratam de determinados temas que são caros aos artistas, e em outras nos provocam sobre o próprio fazer da fotografia. São obras que investem contra o programa do aparelho gerando novas visibilidades. Na produção artística, o desejo de presença e a materialidade da imagem fotográfica – o modo como aquela imagem tomará forma – são determinantes para alcançar certas intencionalidades do autor. Se fosse de outra forma, seria outra obra com outros propósitos e qualidades.

Da compreensão da fotografia baseada na gênese técnica até o entendimento atual de que ela está integrada a um contexto de produção e difusão de imagens, muitas foram as compreensões tidas desta linguagem. Quando pensamos na produção contemporânea em fotografia, identificamos que ela é pautada por uma diversidade de abordagens, entendimentos e usos por cada artista, seja a vontade de realizar um trabalho documental, a construção de encenações, a alteração no aparato fotográfico, a intervenção direta na imagem. Alguns autores realizam categorizações por temas, como os trabalhos que têm ligação com uma abordagem íntima ou autobiográfica, os que vão trabalhar com a criação de narrativas, com o retrato, com a paisagem, com a materialidade da imagem, com a criação de imagens a partir de certos cânones. As abordagens são bastante diversas e estas categorias são um esforço dos autores para tentar compreender os interesses e o modo de operar de cada artista hoje. Ao artista, acreditamos que cabe buscar este esgotamento sem que haja uma preocupação em tentar categorizar o seu trabalho. É através da experimentação que vai se ampliar as possibilidades no campo da fotografia.

Direcionamos o olhar nesta investigação também para a compreensão do espaço, lugar e cidade, por serem temas que são recorrentes nas obras produzidas.

O espaço que se transforma em lugar na medida que se desenvolve uma relação de identidade e afeto. A cidade que, ao ser compreendida como a paisagem contemporânea, nos dá imagens o tempo inteiro. Através do trabalho artístico, podemos criar outras versões da imagem da cidade, que é um sistema vivo que está constantemente em movimento e transformação. Parte dos trabalhos realizados nesta pesquisa foi direcionada para lugares de afeto, para o pensamento sobre a cidade.

Acreditamos que os desvios e acasos fazem parte do processo de criação artística. O que inicialmente foi proposto nesta pesquisa – partindo da hipótese de que tradicionalmente a fotografia é percebida como representante do “fixo”, sendo possível a ampliação do seu entendimento como imagem criada a partir do movimento, por meio de um trabalho artístico – ao longo do percurso ganhou outras nuances ao compreender o movimento como implicado na ideia de duração e memória. O movimento não apenas compreendido como deslocamento físico de um objeto. Para que isto acontecesse, as experimentações em atelier e a pesquisa teórica acerca da temática foram essenciais e direcionaram a produção artística para esta compreensão mais ampla do tempo-movimento. Como metodologia, além da pesquisa bibliográfica de conceitos e autores que ajudassem a cercar o objeto de pesquisa, seja através do entendimento do contexto histórico ou de conceitos dos temas derivados das obras desenvolvidas, acreditamos que a prática experimental em atelier foi essencial para o entendimento e a observação do conceito implicado em cada obra.

Acredito também que o que contribuiu e me conduziu para investigar as relações entre fotografia e movimento em minha produção artística foi a dinâmica da minha rotina nos últimos anos. Por estar em constante deslocamento entre Maceió, Aracaju e Salvador, além de outras viagens a trabalho, estes percursos passaram a ser um espaço de reflexão e também de criação de novas obras, seja ao capturar imagens durante as viagens ou ao refletir sobre os lugares ao estar distante deles. O caminho como atelier. Aqui, o movimento se dá tanto pelo deslocamento geográfico como pelo pensamento à distância sobre os lugares dos quais estou ausente. O tempo-movimento da memória para tratar destes lugares e seus apagamentos.

Neste sentido, parte das imagens fotográficas que realizei foram resultantes destes percursos, seja com a captura durante os trajetos, seja ao pensar em determinada imagem e, ao chegar do destino, realizá-la. Outro ponto importante em

meu processo criativo foi o procedimento de revisitar os meus arquivos de imagens, visto que, a partir dele, pude perceber o início de vários trabalhos. Através do olhar atento para o que já havia fotografado, pude identificar temas e lugares de interesse para mim durante estes últimos anos e, assim, reativar estas imagens através dos trabalhos realizados. Um tempo-movimento em que há a passagem do tempo fazendo com que passado, presente e futuro convivam num trabalho fotográfico.

Ao investigar o tempo-movimento e a fotografia, pudemos constatar que o movimento sempre esteve relacionado à fotografia, seja pelos iniciais longos tempos de exposição até o desenvolvimento de tecnologias que permitissem a captura do instante. Como até hoje a fotografia é bastante pautada pela noção de instante, pudemos observar em algumas imagens a noção de duração, seja pelo tempo de exposição longo ou pelo sequenciamento de quadros. Esta noção foi importante para pensar sobre algumas obras desenvolvidas nesta pesquisa e que tiveram como elemento motriz o tempo-movimento duração. Na duração, há simultaneidade, é o mundo em seu fluxo em movimento. Assim, o barco que se moveu, o quadro como sequência, a imagem que naufraga e se apaga num barco de papel, os panoramas em movimento foram resultantes deste pensamento relacionado à noção de duração.

Ainda a respeito do tempo-movimento, percebemos que o momento atual é marcado pela simultaneidade, por um presente que é marcado pelo retorno de coisas do passado, por uma expectativa de futuro que se inunda de passado e presente. É neste contexto que percebemos que a fotografia é uma linguagem que está intrinsecamente ligada à memória. Os trabalhos do eixo do tempo-movimento da memória têm a fotografia como um presente do que está ausente, tratando do apagamento e esquecimento de espaços, lugares, pessoas.

Também foram relevantes no percurso aqui construído as práticas em laboratório, nas quais pude experimentar processos de revelação, perceber as suas características e qualidades e refletir sobre esta prática que me dá a possibilidade de tornar próximo em imagem aquilo que está distante. O laboratório permite fazer aparecer imagens do longínquo, reforçando estas dinâmicas estabelecidas em minhas obras. Um espaço através do qual materializo imagens dos lugares que não estou. A fotografia como um desejo de presença.

Como se pôde perceber, o interesse pelos processos químicos em fotografia é algo que motiva a minha produção artística e faz parte de uma pesquisa que vem sendo construída ao longo do tempo, desde as primeiras experimentações em 2004 até o presente momento. Acredito que, com esta investigação, pude aprofundar este interesse e refletir sobre a utilização destas técnicas hoje. Pude experimentar diversas técnicas e, acima de tudo, pensar no que esta escolha – por meio das características e qualidades de cada processo – pode acrescentar à *poiética* de cada obra realizada.

Neste sentido, pudemos também perceber e conhecer diversos pesquisadores e espaços que têm mantido a produção de imagens fotográficas por processos químicos do século XIX. Pudemos também observar este desejo de presentificação do passado através da possibilidade de reviver e refazer um processo que nos conecta com certos momentos históricos da fotografia. No entanto, em algumas práticas realizadas, observa-se a necessidade de atualização de determinados materiais e ferramentas, tendo em vista a adequação para o momento atual. É neste sentido que, em alguns casos, as tecnologias digitais vão-se aliar a estas práticas. Entendemos que os processos químicos e digitais têm qualidades próprias e distintas que se coadunam numa produção artística.

Durante o doutorado, pude participar de diversas exposições coletivas e realizar três exposições individuais: *Estudo para uma paisagem* (Aracaju, SE, 2014), *Passagem* (Maceió, AL, 2015) e *Perder de Vista* (Salvador, BA, 2016). A experiência de pensar o modo de ocupação da galeria com estes trabalhos também foi de grande aprendizado ao longo do curso, visto que a materialidade da imagem fotográfica foi um eixo de interesse desta pesquisa. Pontuo que os trabalhos foram exibidos nas três cidades que motivaram o meu estar em movimento nos últimos anos.

Pude também no período participar de duas residências artísticas, sendo a primeira – junto ao Coletivo Filé de Peixe, no Rio de Janeiro – que me levou a aprofundar questões sobre alguns processos químicos que antes eu não utilizava em minha prática artística, desdobrando-se em obras as quais abordamos no eixo do tempo-movimento da memória. Já na Residência da Faap, pude ter um momento de imersão, direcionando o interesse por trabalhar com a noção de colecionismo no processo de criação de uma obra e, durante o período, pude conhecer outros processos gráficos e fotográficos, ampliando as possibilidades de materialização da

imagem fotográfica. Acredito que este último período funcionou como o fechamento de um ciclo das questões suscitadas durante o doutorado e como um momento de continuidade apontando desdobramentos para trabalhos futuros, como é próprio da pesquisa em artes.

Nesta pesquisa, através das obras realizadas entre 2013 e 2017, por meio de estratégias do tempo-movimento da memória e tempo-movimento duração, ao tratar da passagem do tempo, do apagamento das memórias e lugares, da percepção da cidade e de sua imagem, obtive resultados que, embora distintos, estão todos sob o pensamento do movimento na contemporaneidade. Pensar sobre lugares, pessoas e questões atuais e me utilizar de tecnologias contemporâneas ou de outros momentos num processo de criação artística.

Acredito que, com esta investigação, pude realizar uma contribuição para a pesquisa no campo da fotografia relacionada com diversos procedimentos e estratégias empregadas pelos artistas, sejam elas antigas ou contemporâneas. No processo artístico, podemos operar com as atualizações e ressignificações ao empregar tais procedimentos vinculados às intencionalidades *poiéticas*. Acredito que, aqui, pude operar com ênfase no tempo-movimento e memória, podendo refletir sobre a dimensão de presença da fotografia hoje. Ao me deslocar, há imagem em movimento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ATKINS, Anna. **Anna Atkins's Cyanotypes of British Algae.** Disponível em: <<http://digitalgallery.nypl.org/>>. Acesso em janeiro de 2016.

ALAGOAS EM DADOS E INFORMAÇÕES. <http://dados.al.gov.br/>. Acesso em novembro de 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANN, David. **Novo manual de produção gráfica.** Tradução: Aline Grodt. Ed. ver. e atual. Porto Alegre: Bookman, 2012.

BAQUÉ, Dominique. **Photographie plasticienne, l'extrême contemporain.** Paris: Éditions Du Regard, 2004.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: **O cinema.** Ensaios. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991. p. 19-26.

BERGER, John. **Modos de Ver.** Tradução: Ana Maria Alves. São Paulo, Martins Fontes, 1972.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** Tradução: Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BERGSON, Henri. **Memória e vida.** Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIERRENBACH, Cris. Disponível em:
<http://crisbierrenbach.com/pessoal/daguerreotipo/esquecidos-haiti-dag/>. Acesso em janeiro de 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRASILIANA FOTOGRÁFICA. <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3098>

BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (organizadoras). **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade - UFRGS, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CADERNOS TÉCNICOS DE CONSERVAÇÃO FOTOGRÁFICA 2. Organização do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. 3 ed. Rsv. Ampl. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CANÁRIO, Tainan Costa. **A bulha galinácea e os escritos galiformes**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2013.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARTIER-BRESSON, Anne. **Uma nova disciplina**: a conservação-restauração de fotografias. Cadernos técnicos de conservação fotográfica, n. 3, Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução: Marcos Marcionilio. São Paulo: Martins, 2007.

COOPER, Jorge. **Poesia completa**. 2. Ed. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos; Cepal, 2011.

COSTA, Francisco da. **Reprodução fotográfica e preservação**. Cadernos técnicos de conservação fotográfica, n. 2. Rio de Janeiro, Funarte, 1997. Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica. Funarte.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ/Iphan, 1995.

COSTA, Xico. **Síntese gráfica**. Funes, el memorioso, e o Colégio de Cartógrafos do Império. Drops, São Paulo, 05.010, Vitruvius, mar 2005
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/05.010/1643>>.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Traduzido por Sandra Rey. Porto alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução Verrah Chamma; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

DURAND, Jacques. Retórica e Imagem Publicitária. In: METZ, Christian et al. **A análise das imagens**. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1974.

DURAND, Régis. **El tempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

EGUIZABAL, Raul. **Fotografia Publicitária**. Madrid: Cátedra, 2001.

ELFMAN, Christine. Disponível em: <http://www.christineelfman.com/pokeweed.html>. Acesso em janeiro de 2016.

ENTLER, Ronaldo. **Arte e acaso: uma introdução ao problema**, 1996. Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/acaso_arte.html. Acesso em junho de 2017.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In: **A invenção de um mundo**. ENTLER, Ronaldo; TISSERON, Sérgio. et al. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2. ed., São Paulo: Edusp, 1998.

FABRIS, Annateresa. **Identidades visuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. 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. In: **Revista FACOM** nº 16, São Paulo, Faap, 2º semestre de 2006.

FILLIPI, Patricia de; LIMA, Solange. F.; CARVALHO, Vania C. de. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002 (Projeto Como Fazer, 4).

FIUZA, Beatriz Cunha e PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 4, p. 161-176, 2008.

FLUSSER, Vilém. A fotografia como objeto pós-industrial (1985). In: **Zum**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 7, outubro de 2014, p. 182-189.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. Tradução: Maria Alzira Brum. São Paulo: Editoria G. Gili, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**: uma selección de textos. Joan Fontcuberta (ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Tradução: Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010a.

GERAÇÃO 00: A nova fotografia brasileira. Organizado por Eder Chiodetto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

GORRI, Ana Paula; EICHLER, Marcelo Leandro. Uma proposta para o ensino de química baseada na reprodução de fotografias por cianotipia. In: **XVI Encontro Nacional de Ensino de Química (XVI ENEQ) e X Encontro de Educação Química da Bahia (X Eduqui)**. Salvador, BA, Brasil – 17 a 20 de julho de 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. Tradução Ana Isabel Soares. 1. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

GUSTAVSON, Todd. **Camera**: a history os photography from daguerreotype to digital. New York: Sterling Publishign Co., 2009.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HENDRICKS, Klaus B. **Armazenamento e manuseio de materiais fotográficos**. Rio de Janeiro: MinC, Funarte, 1997. (Cadernos técnicos de conservação fotográfica, 1).

JAMES, Christopher. **The Book of Alternative Photographic Processes**. Third Edition. Boston: Cengage Learning, 2015.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

JOHNSON, William J.; Rice, Mark; Williams, Carla. **A history of photography**: from 1839 to the present. Los Angeles: Taschen, 2005.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In: **Revista Brasileira de História**, vol. 25, n. 49, 2005.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. (Reedição) In: **Revista Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, ano XV, número 17, p. 128-137, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: MauadX, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. Dez proposições acerca do futuro da fotografia. In: **FACOM**: Revista de Comunicação e Marketing da Faap, n. 23, 2011.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MARANHÃO, Guilherme. **Travessia**. 1. ed. São Paulo: Frida Projetos Culturais, 2015.

MARCONDES, Marli. **Conservação e preservação de coleções fotográficas**. [s.l., s.n.], 2005. Disponível em: <http://tinyurl.com/jt46um7> . Acesso em julho de 2014

MARIEN, Mary Warner. **100 ideias que mudaram a fotografia**. São Paulo, SP: Rosari, 2012.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Editora Melhoramentos. Acesso em junho de 2017.

MOHOLY-NAGY, Lazslo. **Vision in Motion**. Chicago: Paul Theobald, 1947.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia Pensante**. São Paulo: SENAC, 1997.

MONTEROSSO, Jean- Luc; CHIODETTO, Eder. **A invenção de um mundo**. Coleção da Maison Européenne de la photographie, Paris. São Paulo, Itau Cultural, 2009.

MOSCIARO, Clara. **Diagnóstico de Conservação em Coleções Fotográficas**. In: Funarte. Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica, 6. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

MÜLLER-POHLE, Andrea. Estratégias de Informação. In: **Boletim_3**, Grupo de Estudos Artes&Fotografia. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, maio de 2009.

NEWTON, Isaac, Sir. **Princípios matemáticos; Óptica; O peso e o equilíbrio dos fluidos**. Tradução Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PAVÃO, Luis. Conservação de fotografias: o essencial. In: **Funarte. Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica**, 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 7-12.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PÉNINOU, Georges. O sim, o Nome e o Caráter. In: **Os Mitos da publicidade**. Tradução Hilton Ferreira Japiassú. Petrópolis, Vozes, 1974.

POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história? Tradução: Andrea Eichenberger. In: **Palíndromo**, n. 13, p. 134-142, jan./jun 2015.

PULS, Mauricio. Avenida Celso Garcia. In: **Zum**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 9, outubro de 2015, p. 56-73.

REY, Sandra. Da Prática à Teoria: Três instâncias metodológicas da pesquisa em poéticas visuais. In: **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, 1996.

REY, Sandra. Instaurar uma poética: um problema de pesquisa?. In: **Arte & Crítica Jornal da ABCA**, v. 14, p. 40-47, 2016.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.] Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução: Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROYO, Javier. **Design Digital**. Tradução Osvaldo Antonio Rosiano. 1ª ed. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Tradução Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. A fotografia no contexto da experimentação contemporânea. In: **Discursos Fotográficos**, v. 11, n. 19, p. 169-190, jul/dez 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SAMAIN, Etienne et al. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANDERSON, Andrew. **Hand Colouring and Alternative Darkroom Processes**. Reino Unido: RotoVision, 2002.

SANTOS, André Luiz da Silva; PEREIRA, Eugênia Cristina Gonçalves; ANDRADE, Laise de Holanda Cavalcanti. A expansão da cana-de-açúcar no espaço alagoano e suas consequências sobre o meio ambiente e a identidade cultural. In: **CAMPO-TERRITÓRIO: revista de geografia agrária**, v. 2, n. 4, p. 19-37, ago. 2007.

SANTOS, Eriel de Araújo. **Imagens transitórias**: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num processo fotográfico. 2009. 240f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/22818>

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Tradução Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Tradução Lourenço Pereira. 1. ed. Lisboa: Dinalivro, 2001.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (eds.). **Theories and Documents of Contemporary Art**: a sourcebook of artist's writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

TACCA, Fernando de. **Colecionadores privados de fotografia no Brasil**. São Paulo: Intermeios, 2015.

TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico**: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

TRIGO, Thales. **Fotografia digital**: evolução e perspectivas. Disponível em: <http://tinyurl.com/gmlcowm>. Acesso em janeiro de 2016.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço_tempo_imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 1998.

ZUANETTI, Rose et al. **Fotógrafo**: o olhar, a técnica e o trabalho. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2002.

ANEXOS

Fórmulas utilizadas:

CIANÓTIPO

Solução A: Diluir em água destilada 40g de ferricianeto de potássio até completar 500mL de solução. Reservar e deixar descansar por algumas horas.

Solução B: Diluir em água destilada 100g de citrato de ferro amoniacal (cristais verdes) até completar 500mL de solução. Reservar e deixar descansar por algumas horas.

Guardar as soluções separadas, misturar as duas na hora de utilizar, na proporção 1:1.

Aplicar a emulsão de maneira uniforme com o pincel no papel ou tecido. Esperar secar. Expor ao sol com o negativo entre os vidros. Lavar em água corrente por 15 minutos ou até sair todo o químico não exposto à luz.

MARROM VAN DYKE

Emulsão:

Solução A: Diluir 20g de citrato de ferro amoniacal (cristais verdes) e completar com 70ml de água destilada

Solução B: Diluir 4g de ácido tartárico e completar com 70ml de água destilada.

Solução C: Diluir 8g de nitrato de prata e completar com 70ml de água destilada.

Fixador: Diluir 60g de tiosulfato de sódio em 1 litro de água destilada.

Misturar até que todo o reagente tenha sido diluído.

Guardar as soluções separadas e misturar uma parte de cada na hora de utilizar (A+B+C).

PAPEL SALGADO

Solução A: Diluir 20g de cloreto de sódio e completar com 1 litro de água destilada

Solução B: Diluir 12g de nitrato de prata e completar com 100ml de água destilada.

Fixador: Diluir 30g de tiosulfato de sódio em 1 litro de água destilada. Reservar e deixar descansar por 30 minutos.

Misturar bem até que todos os reagentes tenham sido diluídos.

Utilização: Aplicar a solução A no papel (pode ser feito em ambiente iluminado). Esperar secar e em ambiente escurecido, aplicar a Solução B no papel. Expor à luz, lavar em água corrente por 15 minutos ou até sair toda a prata não exposta, fixar por 30 segundos a 1 minuto e lavar novamente por mais 10 a 15 minutos.

GOMA BICROMATADA

Solução A: Diluir 80g de goma arábica até completar 250ml de água destilada.

Solução B: Diluir 20g de dicromato de potássio até completar 100ml de água destilada.

Aplicar a cor desejada de aquarela em parte da goma, adicionar uma parte de dicromato de potássio e aplicar no suporte. Expor à luz e em seguida lavar em água corrente. É preciso encolher e encolar o papel antes de se realizar as cópias.