

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

NATIELE SANTOS DE OLIVEIRA

Espaço(s) e deslocamento(s): fotografia narrativa, pintura, cinema e vídeo em diálogo na obra *Através, Caminho*

Caxias do Sul
2021

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL TECNOLÓGICO EM FOTOGRAFIA**

NATIELE SANTOS DE OLIVEIRA

Espaço(s) e deslocamento(s): fotografia narrativa, pintura, cinema e vídeo em diálogo na obra *Através, Caminho*

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Tecnóloga em Fotografia do curso de Tecnologia em Fotografia da Universidade de Caxias do sul.

Orientadora: Prof.^a Ma. Flóra Simon da Silva

Caxias do Sul
2021

NATIELE SANTOS DE OLIVEIRA

Espaço(s) e deslocamento(s): fotografia narrativa, pintura, cinema e vídeo em diálogo na obra *Através, Caminho*

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Tecnóloga em Fotografia do curso de Tecnologia em Fotografia da Universidade de Caxias do sul.

Orientadora: Prof.^a Ma. Flóra Simon da Silva

Aprovada em 03/12/2021

Banca Examinadora

Prof. Ma. Flóra Simon da Silva
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Dra. Silvana Boone
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Dr. Gustavo L. Pozza
Universidade de Caxias do Sul

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, a minha mãe, Fátima, e a meu pai, Deones.

Além disso, no decorrer de toda a trajetória que foi a graduação, tive contato com muitas pessoas que foram de extrema importância para mim, algumas durante períodos de tempo não tão longos, outras que no momento da finalização do trabalho ainda estão compartilhando comigo, presenciando essa experiência. Logo, agradeço aos amigos que fiz, as palavras de apoio, a compreensão, os abraços, as conversas, o carinho.

Agradeço também aos professores do curso, sem eles, todo o conhecimento que possuem e a transmissão deste nada disso teria sido possível, de certo modo há um pouco de cada disciplina neste trabalho. Obrigada em especial à professora Dra. Silvana Boone e ao professor Dr. Gustavo L. Pozza, que aceitaram o convite de integrar a banca, obrigada pelas aulas, pelo incentivo, pelas opiniões, pelas dicas.

Agradeço, principalmente, a pessoa que de alguma maneira é a base desse trabalho, a professora Ma. Flóra Simon da Silva, foi a partir de uma disciplina sua, as questões colocadas, que tornaram possível o desenvolvimento de *Através, Caminho* e também de outros trabalhos. Obrigada por ter me aceitado como orientanda, por ter me ajudado com as diversas dúvidas que surgiram, pelos direcionamentos, por me inspirar, você é uma pessoa, profissional, professora maravilhosa, obrigada.

Enfim, agradeço a todos que presenciaram esse caminho ser realizado, que o tornaram mais significativo.

RESUMO

O trabalho de conclusão de curso aqui presente, nomeado de Espaço(s) e deslocamento(s): fotografia narrativa, pintura, cinema e vídeo em diálogo na obra *Através, Caminho*, visa apresentar aspectos relativos à fotografia narrativa. Dessa forma, apreender como a noção de quadro e fora de quadro aparece em alguns movimentos artísticos, como ele é composto nesses movimentos, além de abordar como os elementos compositivos são utilizados no cinema, o diálogo da fotografia narrativa com essa linguagem. Nesse sentido são apresentadas características do conceito de entorno, das possibilidades que existem a partir do pensar a relação entre obra, espaço interno de representação, espaço imagético e espaço fora, externo, entorno, questões abrangidas pelo projeto aplicado *Através, Caminho*.

Palavras-chave: fotografia narrativa, pintura, cinema, vídeo, entorno

ABSTRACT

The course conclusion work presented here, named Space(s) and displacement(s): narrative photography, painting, cinema and video in dialogue in the work *Através, Caminho*, aims to present aspects related to narrative photography. So, understanding how the notion of frame and outside the frame appears in some artistic movements, how it is composed in these movements, in addition to perceive how compositional elements are used in cinema, the dialogue of narrative photography with this language. This way, characteristics of the concept of surroundings are presented, of the possibilities that exist from thinking about the relationship between the work, the internal space of representation, the imagery space and the outside, external, surroundings, issues covered by the applied project *Através, Caminho*.

Keywords: narrative photography, painting, cinema, video, surroundings

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Autorretrato afogado, 1840	15
Figura 2 – Duas formas de vida, 1857	20
Figura 3 – Os romanos da decadência, 1847	21
Figura 4 – A carreira do libertino, 1733	21
Figura 5 – Instantes finais, 1858	23
Figura 6 – A passagem do Rei Arthur, 1874	25
Figura 7 – Desespero, 1905	26
Figura 8 – A pesca milagrosa, 1516	29
Figura 9 – A pesca milagrosa, 1618-19	29
Figura 10 – Anunciação, 1630	30
Figura 11 – Autorretrato, 1628	31
Figura 12 – Medusa (<i>Medusa</i>), 1597	33
Figura 13 – A mãe com a criança no berço, 1628	34
Figura 14 – Mulher com uma sombrinha no jardim, 1875	35
Figura 15 – Um bar em Folies-Bergère, 1882	36
Figura 16 – Frame, Plano subjetivo em Um Cão Andaluz, 1929	40
Figura 17 – Frame, Plano geral em Um Cão Andaluz, 1929	41
Figura 18 – Frame, Plano americano Um Cão Andaluz, 1929	41
Figura 19 – Frame, Plano médio em Um Cão Andaluz, 1929	42
Figura 20 – Frame, Close de ombros em Um Cão Andaluz, 1929	43
Figura 21 – Frame, Close em Um Cão Andaluz, 1929	43
Figura 22 – Frame, Plano detalhe em Um Cão Andaluz, 1929	44
Figura 23 – Frame, Contra- <i>plongée</i> em Um Cão Andaluz, 1929	44

Figura 24 – Frame, Reenquadramento em Um Cão Andaluz, 1929	45
Figura 25 – Frame, Iluminação em Um Cão Andaluz, 1929	49
Figura 26 – Partitura 4'33", 1952	51
Figura 27 – Frames, Montagem (1) em Um Cão Andaluz, 1929	52
Figura 28 – Frames, Montagem (2) em Um Cão Andaluz, 1929	56
Figura 29 – As coisas são estranhas, 1973	59
Figura 30 – O homem iluminado, 1968	60
Figura 31 – Certas palavras devem ser ditas, 1976.....	61
Figura 32 – Sem título (<i>Sunday Roast</i>), 2005	62
Figura 33 – Insônia 1994	63
Figura 34 – Fotogramas de filmes sem título #58, 1980	64
Figura 35 – Fotogramas de filmes sem título #7, 1978	65
Figura 36 – Sem título #92, 1981	66
Figura 37 – Narrativa fotográfica da obra <i>Através, Caminho</i>	69
Figura 38 – Frame de <i>Experiência de Cinema</i> , 2004	73
Figura 39 – Texto <i>Tesouro Besouros</i> , 1992	74
Figura 40 – Ensaio, <i>Tesouro Besouros</i> , 1992	75
Figura 41 – Obra <i>Tesouro Besouros</i> , 1992	75
Figura 42 – <i>Xifópagas capilares entre nós</i> (1), 1987	77
Figura 43 – <i>Xifópagas capilares entre nós</i> (2), 1987	78
Figura 44 – <i>Xifópagas capilares entre nós</i> (3), 1987	78
Figura 45 – Frame texto-lambe, <i>Através, Caminho</i> , 2021	81
Figura 46 – Frame deslocamento, <i>Através, Caminho</i> , 2021	82
Figura 47 – Frame sótão, <i>Através, Caminho</i> , 2021	82

Figura 48 – Frame ambiente externo, Através, Caminho, 2021	84
Figura 49 – Frame luz piscando, Através, Caminho, 2021	84
Figura 50 – Frame <i>Around and About</i> , 1980	86
Figura 51 – Frames dos planos intercalados, Através, Caminho 2021	87
Figura 52 – Frames sequência, ligação entre planos, Através, Caminho, 2021	88
Figura 53 – Frame <i>Global Groove</i> , 1973	89
Figura 54 – Frame imagens sótão, Através, Caminho, 2021	90
Figura 55 – Frame justaposição, Através, Caminho, 2021	90

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. FOTOGRAFIA ENCENADA E SUAS LINGUAGENS	14
2.1 PRÊAMBULO DA FOTOGRAFIA ENCENADA A PARTIR DE HYPOLLITE BAYARD	14
2.2 CENA E ENCENAÇÃO NO TEATRO	17
2.3 QUADRO: A RELAÇÃO ENTRE TEATRO, PINTURA E FOTOGRAFIA ENCENADA	19
2.3.1 Pictorialismo: encenação e abertura da fotografia a outras possibilidades artísticas	23
2.4 O QUADRO E FORA DE QUADRO PICTÓRICO: CENA E COMPOSIÇÃO	27
3. FOTOGRAFIA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA E SUAS LINGUAGENS	38
3.1 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	38
3.1.1 Composição: ponto de vista, enquadramento, planos	39
3.1.1.1 Fora de campo	45
3.1.2 Composição: movimentos de câmera	47
3.1.3 Composição: luz	48
3.1.4 Som e imagem	49
3.1.5 Montagem	51
3.2 A FOTOGRAFIA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA EM SI	57
4. PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA OBRA ATRAVÉS, CAMINHO A PARTIR DOS DIÁLOGOS ENTRE FOTOGRAFIA NARRATIVA, PINTURA, CINEMA E VÍDEO	67
4.1 METODOLOGIA DA PESQUISA À PRÁTICA	67
4.2 A NARRATIVA FOTOGRÁFICA	68

4.3 A relação com o entorno	71
4.3.1 Videoarte: as características da obra Através, Caminho	80
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95
APÊNDICE – OBRA ATRAVÉS, CAMINHO	99
ANEXO – Projeto I	100

1. INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho de conclusão de curso é a fotografia narrativa, delimitada no que a envolve, suas possíveis relações com outras linguagens, suas características, e a relação com o entorno. É a partir dessa proposta e no desenvolvimento desta pesquisa que perceberemos estarmos totalmente envolvidos por fotografias, possuam caráter narrativo ficcional ou não, as vemos “coladas em álbuns reproduzidas em jornais, expostas em vitrines, paredes de escritórios, afixadas contra muros sob forma de cartazes, impressas em livros, latas de conservas, camisetas” (FLUSSER, 1985, p. 32), e elas convivem, assim como nós, com outras imagens: cinematográficas, videográficas, pictóricas... Nesse vórtice, cada imagem, produzida dentro de certa particularidade, ganha sentido por aquilo que *mostra*, pela forma como isso é realizado, e ainda pelo ambiente, espaço, meio em que ela vai circular, e tudo o que implica nesse espaço. Logo, esses aspectos compositivos e expositivos constituem uma parte significativa da imagem que será abordada pelo trabalho aqui presente.

Dadas estas perspectivas, formulamos a seguinte questão norteadora: de que forma a composição de uma narrativa fotográfica assim como a noção de fora de quadro, pode levar à compreensão daquilo que as imagens possuem, apresentam? Para tanto temos como objetivo geral compreender a linguagem utilizada em uma narrativa fotográfica assim como formas de expor suas imagens a partir da produção e apresentação de uma obra, com essas características, denominada *Através, Caminho*¹. Logo, nossos objetivos específicos são: buscar exemplos que deixam entrever a fotografia narrativa dentro da história da linguagem fotográfica; apreender como o quadro é composto em alguns movimentos artísticos; entender com quais linguagens a fotografia narrativa dialoga; perceber aspectos relativos à noção de entorno; e por fim apresentar, uma obra perpassada pelos aspectos que pesquisamos quanto ao nosso objeto de estudo.

É importante mencionarmos que decidimos realizar esta pesquisa aplicada por conta de algumas experiências que tivemos no ambiente acadêmico, principalmente na disciplina de Fotografia e Preto e Branco, ministrada pela Prof^a Ma. Flóra Simon da Silva, orientadora do presente trabalho, onde era necessário

¹ Ver Apêndice para visualização da obra.

pensar a imagem em relação à composição, mas também buscando a melhor forma de apresentá-la, de maneira que tivesse conexão com o conceito, com as características da proposta. Tal situação abriu perante nós um novo modo de olhar a fotografia enquanto linguagem, enquanto meio que poderia se desdobrar em outros objetos e não perder o seu significado, pelo contrário, com a potencialidade de agregar ao sentido da fotografia produzida, de expandir para novas interpretações. Dado que, a obra produzida naquele momento recebeu o nome de *Caminho*, logo, o nome *Através, Caminho* referencia a ela também.

Além disso, esse modo de pensar a fotografia acaba por se conectar a alguns aspectos pessoais da autora desta pesquisa aplicada, como o apreço por narrativas ficcionais, literárias e cinematográficas que trabalham a ideia de suspense. Dado que, essa ideia está relacionada de alguma maneira àquilo que “suscita um sentimento de expectativa angustiada” (MARTIN, 2005, p. 98), justamente, através de uma suspensão, seja pela ocultação parcial/total de alguns aspectos da narrativa, ou pela trilha, entre outros. Sobre esse possível jogo entre o visível e o não-visível, nos deparamos no processo de pensar o projeto, com a seguinte frase que nos marca:

Todos esses não-vistos nos cercam, nos solicitam e nos escapam, assim como os não-ditos, as frases não pronunciadas que, contudo, entendemos apenas com “meia-palavra”, vagamente, ou as advertências formuladas pela metade e cujo sentido, apesar de tudo, apreendemos (CAUQUELIN, 2008, p.11).

Quanto à estrutura dos capítulos, em vista dos nossos objetivos, no capítulo 2, Fotografia encenada e suas linguagens, não abordamos a história da fotografia de um modo geral, assinalamos, apenas, aspectos necessários para contextualização, para a base do projeto. Sendo assim, identificamos a relação com a encenação e por consequência com o teatro na fotografia encenada, que também está ligada a pintura, por exemplo, a alguns temas que eram abordados por ela. Neste capítulo dissertamos ainda sobre o modo com o quadro era visto, composto em dois movimentos artísticos, que visavam alguma ruptura no modo de compor, criar as obras, o Barroco e o Impressionismo, este último ligado à fotografia, de maneira mais visível.

Os elementos da composição apresentados nesse segundo capítulo continuam sendo desenvolvidos no capítulo 3, Fotografia narrativa contemporânea e

suas linguagens, onde falamos sobre as linguagens que envolvem a fotografia narrativa. Na primeira etapa em tal capítulo abordamos o cinema, os enquadramentos, o fora de campo, os movimentos de câmera, a utilização luz, a relação entre som e imagem, e a montagem. Posteriormente, falamos sobre a fotografia narrativa, com a apresentação de características dessa a partir de alguns exemplos, principalmente obras de Duane Michals, já que ele é uma referência do projeto.

No capítulo seguinte, Processo de construção da obra *Através, Caminho* a partir dos diálogos entre fotografia narrativa, pintura, cinema e vídeo, tratamos sobre o desenvolvimento prático da obra, o modo como utilizamos os elementos compositivos para a criação de sentido, assim como a relação com o entorno, parte na qual também falamos sobre algumas obras de artistas como Rosangela Rennó e Tunga. Logo, é por meio do vídeo que conseguimos passar ao espectador a relação da nossa obra com o entorno, então, falamos sobre características deste meio, e ainda como a obra é constituída, por exemplo, o modo como a montagem aparece, ao que ela leva, etc.

Portanto, *Através, Caminho* é uma obra marcada pela utilização de elementos compositivos de forma a levar a noção de suspense, pela relação entre linguagens, pelo *pensar* o espaço de representação *interno*, aquele presente nas imagens, nos limites, enquadramento delas, e *externo*, o entorno das imagens.

2. FOTOGRAFIA ENCENADA E SUAS LINGUAGENS

Neste capítulo abordaremos a fotografia encenada, suas definições iniciais e a relação desta com outras linguagens artísticas, como o teatro e a pintura, conseqüentemente passando sobre como alguns artistas pictóricos trabalharam com a composição, com a noção de quadro. Dessa forma, teremos a explanação sobre determinados conceitos que abrangem as imagens encenadas, como o próprio conceito de encenação. Os autores que utilizados, a base teórica para tal capítulo, foram Isabelle Freire de Moraes (2015), Michel Poivert (2016), Jacques Aumont (1993,2004), Heinrich Wofflin (2006), André Rouillé (2009a), Tom Ang (2015), Patrice Pavis (2008), J. R. Faleiro (2013).

2.1 PREÂMBULO DA FOTOGRAFIA ENCENADA A PARTIR DE HYPPOLYTE BAYARD

Moraes (2015) diz que a fotografia encenada possui algo de teatral, já que encenar está inerentemente ligado ao teatro², embora, claramente, dentro da fotografia esse gesto vá gerar percepções distintas, próprias. A autora ainda coloca que a origem do termo – foto – já demonstraria uma relação com a encenação a partir da seguinte citação:

O prefixo foto deriva de fos, que significa luz, porém teria sido mais correto soletrar *fâos*. Dessa forma, estaríamos mais próximos de *faiein* e *fainein*, termos que deveriam ser traduzidos como "aparecer" [...] e que originaram palavras como fantasma, fantasia [...] e, se relacionaria por extensão, com espectros, ilusões e aparições. (FONTCUBERTA apud, MORAIS, 2015, p.49)

Sendo assim, além dessa relação etimológica, tanto Moraes (2015) quanto Poivert (2016) mencionam que a encenação, mesmo no *início* da fotografia, já está presente e não apenas como um recurso utilizado por conta dos longos tempos de exposição e da conseqüente estaticidade necessária para o registro da figura humana, mas, como iremos perceber, pensada a partir da sua potencialidade artística.

A encenação na fotografia, então, ao mesmo tempo em que parte da elaboração de um momento composto não só através do ato de enquadrar, mas

² Afirmação a qual nos deteremos sobre mais a frente.

também da atenção dada a cada elemento que fará parte da imagem, entra em jogo com as características próprias dessa linguagem, que permanece ainda envolta em componentes como a aparente “automatização” (POIVERT, 2016). Essa imagem, repleta de ambiguidade, que causa certa inquietação, põe frente a frente a questão do registro, da inscrição do real e a da encenação, da suposta artificialidade que ela implica dentro da fotografia, já que ao colocar pessoas, modelos interpretando um papel, agindo como Outro³, além de não tentar esconder a construção da fotografia, se está indo contra à corrente naturalista.

A fotografia intitulada “Autorretrato afogado” (fig.1) de Hyppolyte Bayard é uma dessas imagens que parte da encenação como elemento narrativo e compositivo.

Figura 1 – Hyppolite Bayard, Autorretrato afogado (*Autoportrait en noyé*), 1840.



Fonte: <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/01/hippolyte-bayard-bayard-20-de-enero-de.html>

Ela foi criada alguns meses depois do anúncio do daguerreótipo, na Academia de Ciências, e ainda do anúncio do positivo direto em papel do próprio

³ Ou seja, o modelo da imagem não está nela como ele mesmo.

Bayard, pela Academia de Belas-Artes. Esses acontecimentos são como que um marco no modo como se dará por muito tempo a relação fotografia e arte⁴, sendo a primeira mais aceita no âmbito da ciência, por conta do seu processo mecânico-químico, por exemplo, do que nas artes, mesmo que ao apresentar as imagens de Bayard, Désiré Raoul-Rochette, observasse que “são verdadeiros desenhos” de um “efeito realmente encantador” (ROUILLÉ, 2009a. p. 198).

Logo, ainda que houvesse certo apoio à fotografia na arte – mesmo que para isso características próprias da primeira, em alguns casos, fossem negadas –, assim como ao positivo direto em papel, as imagens em metal do daguerreótipo tinham maior nitidez e adesão, eram vistas como duplos da realidade⁵, e conseqüentemente possuidoras de valor utilitário e informativo. Desse modo, o “afogamento” do Bayard pode ser visto como uma crítica ao lugar que estava sendo direcionado à fotografia, especialmente, levando em consideração o texto escrito por ele no verso da imagem, onde é perceptível o protesto feito ao elevado reconhecimento que Daguerre recebeu:

Esse cadáver que vocês estão vendo é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados em breve presenciarão. Segundo meus conhecimentos, esse engenhoso e infatigável pesquisador trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o rei e todos aqueles que viram suas imagens, que ele mesmo considerava imperfeitas, admiraram-nas como vocês estão fazendo agora. Isto lhe supôs uma grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo que deu muito ao senhor Daguerre, declarou que nada podia fazer pelo senhor Bayard, e o infeliz decidiu se afogar [...] (BAYARD apud, MORAIS, 2015, p. 54, grifo da autora).

Esse objetivo que Bayard pretendia atingir ao construir a imagem passa pela utilização de elementos como: os objetos da cena, o chapéu, o tecido, para contextualizar o fato de que o corpo estaria exposto no necrotério; a caracterização, extremidades como a cabeça e as mãos como se estivessem azuladas, roxas; e o ato de se colocar como afogado, de interpretar, encenar a sua morte. Da mesma forma, é importante mencionarmos que ele também faz uso de um elemento extrafotográfico, nesse caso textual, que irá incorporar à imagem/protesto como mais um elemento produtor, agregador de sentido.

⁴ E fazem parte de uma série fatos, como o uso da fotografia por cientistas que, de certa maneira, vão respaldando a ideia mais recorrente que se terá sobre a fotografia por muito tempo.

⁵ Realidade essa de revolução industrial e incentivo a ideais que correspondiam às questões da época.

A concepção de uma cena, a interpretação de um personagem, a clara intervenção do fotógrafo, do operador da máquina no momento registrado⁶, são características da fotografia encenada, e como perceberemos estão presentes na fotografia narrativa contemporânea. Os dois primeiros aspectos perpassam, igualmente, também outras linguagens, sendo uma delas o teatro.

2.2 CENA E ENCENAÇÃO NO TEATRO

Antes de falarmos sobre encenação no teatro, é importante nos determos um pouco sobre a noção de cena nessa linguagem. Um conceito que como outros, e dentre esses a encenação, passou por variadas definições ao longo do tempo, de “cenário, depois área de atuação, depois local da ação, [e] o segmento temporal no ato [...]” (PAVIS, 2008, p. 42, grifo nosso). Logo, percebemos que ela pode ser entendida como o espaço simbólico marcado pela ação, simbólico porque não necessariamente vai ser delimitado pelo espaço físico, cênico, várias cenas podem acontecer em um mesmo ambiente. Cenas são momentos, dotados de início, meio e fim que em conjunto e estreita relação constroem a narrativa pretendida.

Com Faleiro (2013) temos contato com a ideia de que em cena, a partir da criação da ilusão, deveríamos estar diante de partes da vida. Esse naturalismo teatral teria como um dos representantes, André Antoine, para quem a encenação seria fundamental para a criação dessa ilusão, ela “deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. [...] não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera” (ANTOINE, apud FALEIRO, 2013, p. 18). Ou seja, pensar minuciosamente os detalhes para que a narrativa seja tomada como uma ilusão da realidade.

Outra função comumente associada à encenação é aquela de “pôr em cena” determinada situação, mais precisamente a transposição do texto no qual a peça, a narrativa está fundada, então “a arte da encenação é a arte de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no tempo” (APPIA, apud PAVIS, 2008, p. 123). Mas também é vista como:

⁶ No pictorialismo como veremos mais adiante haverá intervenções realizadas tanto na situação que será registrada quanto na imagem proveniente desse registro, no negativo, na cópia.

o desenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espaço cênico, emanando de um pensamento único que o concebe, o regula e o harmoniza. [...] (COPEAU, apud FALEIRO, 2013, p. 19-20).

Portanto, o conjunto, a totalidade e não apenas a transposição textual, o fazer uso de todos os elementos disponíveis, o cenário, os atores, o próprio texto para a criação de uma unidade são características da encenação.

O responsável por essa constituição é chamado de encenador. Função e acepção surgidas junto ao conceito de encenação no início do século XIX, ele é definido como a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS, 2008, p. 28). Ainda

[...] O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e visível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações, sem a qual o drama, mesmo interpretado por excelentes atores, perde a melhor parte da sua expressão (COPEAU, apud FALEIRO, 2013, p. 20).

O encenador então baseia-se em uma ideia inicial, o texto, mas de forma *livre* constrói, organiza os elementos, compõe a narrativa, e traz não apenas aspectos que já estariam aparentes no texto, mas também, aquilo que existiria de implícito, sua própria interpretação. Esse texto, a encenação “o critica, o força, o interroga” (DORT, apud PAVIS, 2008, p. 407).

Desse modo, o papel do encenador parece ser aquele mesmo do diretor no cinema, e realmente poderíamos dizer que é. Em francês o termo é *metteur en scène*, na tradução para o inglês fica *director* (PAVIS, 2008). Mas é importante distinguirmos no teatro a diferença entre diretor de cena, e diretor teatral. De forma breve: o primeiro é aquele que se encarrega da “organização material do espetáculo” (PAVIS, 2008, p. 100), o segundo está relacionado ao planejamento, a questões orçamentárias, de gestão.

À parte tal explanação para que não entremos em confusão, nos voltamos ao fato de que, como todas as linguagens artísticas, a encenação é múltipla, sendo assim, nem sempre o objetivo será o de se chegar a um certo naturalismo, em alguns casos, será justamente o inverso: deixar visível o caráter lúdico, artificial

(PAVIS, 2008). Além disso, outro aspecto sobre a encenação, para Pavis, é que ela seria sempre colocação em imagens:

mais ou menos “imaginada” e “imaginante”: no lugar de uma figuração mimética ou de uma abstração simbólica, hoje se encontra, com frequência, uma cena feita de uma sequência de imagens de grande beleza. A cena fica próxima de uma paisagem e de uma imagem mental [...] (PAVIS, 2008, p. 204).

Esse argumento se encontra com o de Poivert (2016) para quem, a partir de Diderot à Sartre, o teatro também é pensado como imagem, e isso passaria por uma recolocação, transformação da noção do quadro no teatro que acabaria por ter reflexos na fotografia.

2.3 QUADRO: A RELAÇÃO ENTRE TEATRO, PINTURA E FOTOGRAFIA ENCENADA

No teatro o quadro tem mais de uma acepção, sendo que uma delas leva em consideração a relação dele com o pictórico clássico, ele vai ser visto como um espaço de ambiência. Para o Diderot, o quadro é:

uma disposição [das] personagens no palco, tão natural e verdadeira que, dada fielmente por um pintor, ele me agradaria no quadro [...] O espectador está no teatro como diante de uma tela onde os quadros diversos se sucederiam por encadeamento (DIDEROT, apud PAVIS, 2008, p. 313, grifo do autor).

Além disso, olhando para a criação do texto, percebemos que o dramaturgo, nas palavras de Pavis (2008, p. 313), “em vez do movimento dramático, ele escolhe a fixação fotográfica de uma cena”. Logo, começa a ficar visível uma relação entre a linguagem fotográfica e o teatro.

O que acontece com a noção de quadro ao se ver importada às problemáticas estéticas do teatro é justamente sua ‘saída do pictural’: ao acabar com os assentos sobre o palco, ao instituir a teoria da quarta parede, ao distanciar o palco do público e, finalmente, ao desqualificar a eloquência em benefício da pantomina, a incorporação do quadro ao teatro constrói este último como imagem (POIVERT, 2016, p. 107).

Portanto, com a ideia do quadro no teatro teríamos um maior distanciamento entre o público e a ação, e ainda, a percepção da narrativa através apenas dos gestos, expressões, cenas mudas⁷. Essa imagem que o teatro constrói parece

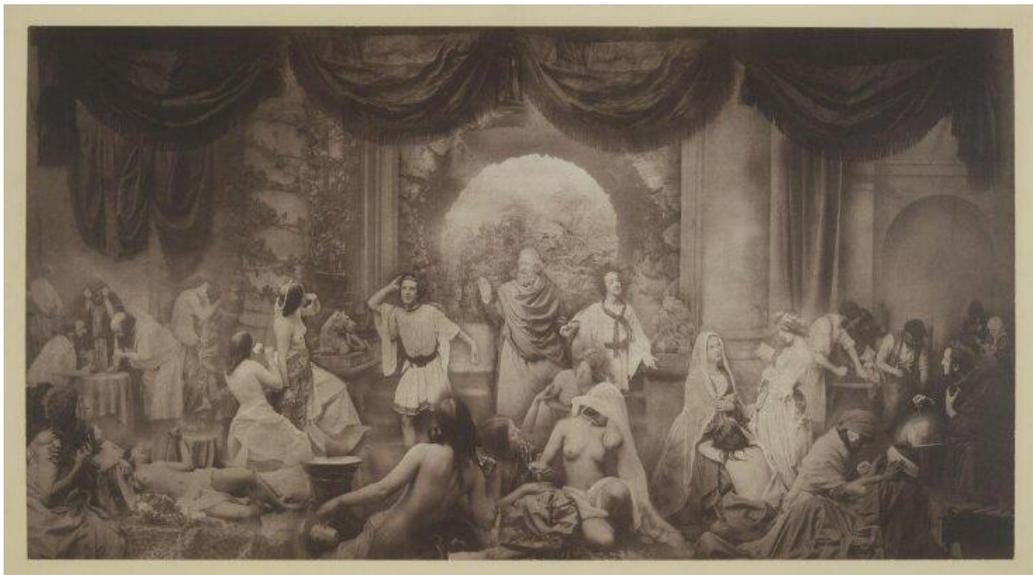
⁷ Característica da pantomina, em que não ocorrem diálogos verbais, e geralmente está associada a situações cômicas, burlas.

estruturada, então, em questões que também integram a fotografia. Isso fica ainda mais claro com os *tableaux vivants*.

Os quadros vivos, *tableaux vivants*, são uma prática teatral em que há a “encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou uma pintura” (PAVIS, 2008, p. 315). A conexão entre essas duas linguagens se dá pela imobilidade, pelo uso da pose que ambas compartilham, e pela própria referência à pintura.

Uma construção fotográfica que poderíamos dizer que trabalha com esses aspectos e que se assemelha com um *tableau vivant* é a fotomontagem *Duas formas de vida* (*The two ways of life*), de 1857, do fotógrafo Oscar Gustav Rejlander, (fig.2).

Figura 2 – Oscar Gustav Rejlander, *Duas formas de vida* (*The two ways of life*), 1857.



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1395700/the-two-ways-of-life-photograph-rejlander-oscar-gustav/>

Imagem construída a partir de aproximadamente trinta negativos onde vemos um homem mais velho, centralizado junto a dois jovens, mostrando a eles que existem caminhos diferentes, antagônicos, aquele do vício e aquele da virtude. É claramente um tema com objetivo moralista que foi muito explorado em pinturas, tanto que Tom Ang (2015) irá dizer que a imagem se parece muito com a obra *Os*

romanos da decadência (1847) de autoria do Thomas Couture (fig.3), e com uma série de pinturas chamada *A carreira do libertino* (1733), de William Hogarth (fig. 4).

Figura 3 – Thomas Couture, *Os romanos da decadência* (*Romans during the decadence*), 1847.



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1023>

Figura 4 – William Hogarth, *A carreira do libertino* (*A rake's progress*), 1733.



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7179>

Ainda para o autor, as cortinas presentes na parte superior da imagem (fig.2) seriam um indicativo da teatralidade da imagem. Nós também colocamos que a teatralidade está presente por conta das *poses* dos modelos/personagens, dos seus gestos. O termo modelos/personagens será adotado no projeto como um todo porque, na fotografia que visa uma narrativa ficcional, ao mesmo tempo em que aquele que está em frente à câmera é um modelo, também é um personagem naquela história, um personagem da narrativa.

À parte isso, a ideia de quadro também está relacionada com a de enquadramento. Para Pavis (2008), a encenação teatral modificaria o enquadramento de acordo com as suas necessidades, colocando a ação e/ou os objetos, mais próximos ou mais distantes do público. Ainda para ele nenhuma representação escaparia do ato de enquadrar alguma parte do mundo por um tempo determinado e isso iria “declarar o quadro significativo e artificial (ficcional)” (PAVIS, 2008, p. 314), bem como os elementos enquadrados ficam dispostos para que os espectadores os interpretem.

Enquadrar é escolher qual será o ponto de vista do observador, é delimitar o espaço em que se dará a narrativa. Esse gesto, na fotografia encenada, se junta ao de encenar, de compor pensando no espaço da representação e de como isso irá influir na interpretação da imagem.

A fotografia datada de 1858, do Henry Peach Robinson, Instantes finais (*Fading away*), (fig.5), é considerada por nós exemplar nesse sentido.

Figura 5 – Henry Peach Robinson, Instantes finais (*Fading Away*), 1858.



Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson#ref12957>

Uma jovem estaria em seus instantes finais com a família a sua volta. Podemos perceber que cada elemento tem uma importância na cena. Há preocupação com a disposição dos modelos/personagens no cenário, as duas mulheres voltadas para a jovem, e na janela, o homem de costas para cena, suas feições ocultas; com os objetos escolhidos para compor o cenário, as mesinhas, a planta sobre uma delas, próxima ao homem, a cortina levemente aberta; com a iluminação, bastante contraste entre os tons claros e escuros, instituindo uma atmosfera dotada de uma carga maior de tristeza que o momento possuiria. Todos esses pontos citados vão dando à cena o sentido pretendido pelo fotógrafo.

Os exemplos tratados nesse item são predecessores do pictorialismo, onde a encenação será uma das técnicas usadas por alguns fotógrafos.

2.3.1 Pictorialismo: encenação e abertura da fotografia a outras possibilidades artísticas

O Pictorialismo foi um movimento fotográfico que visava oposição à fotografia com cunho comercial, utilitário e informacional, e assim acabou por se aproximar da pintura e de algumas características dessa. Para Rouillé (2009a), teria início, oficialmente, em 1890, com a fundação do Kamera Club em Viena, e iria aproximadamente até 1930. Sobre esse recorte temporal, temos em mente que é possível encontrar fotógrafos com cunho pictorialista para além dele.

Algumas questões referentes ao pictorialismo são: “Qual o processo do ver pictorialista? O que se vê, quais objetos, que corpos, que estados de coisas? E, principalmente, ‘como se extraem visibilidades desses objetos, qualidades e coisas?’” (ROUILLÉ, 2009a, p. 256). As possíveis respostas para elas passam, segundo Rouillé (2009a), pela hibridização, pela aliança entre a mão e a máquina, entre aquilo que seria subjetivo e aquilo que estaria ligado a um automatismo. Intervenções, então, eram realizadas diretamente nos negativos, como riscos, desenhos, retoques como “uma ação profunda destinada a transmutar um produto industrial em arte” (ROUILLÉ, 2009a, p. 260). Ainda essas intervenções, para o autor, eram realizadas em todos os momentos do processo fotográfico, desde a tomada, até o momento de “impressão”, cópia.

Sendo assim, quanto à intervenção na tomada, o objetivo era aquele de recusar a nitidez, os detalhes precisos, para isso eram utilizadas diferentes objetivas e até mesmo foram inventadas lentes que desfocavam levemente, produziam o *flo*, o foco suave. Já o negativo, sendo ele “o elemento sagrado da fotografia pura, os pictorialistas tratam-no como uma área de intervenção artística” (ROUILLÉ, 2009a, p. 259) riscando-o, raspando a gelatina, etc. Quanto às provas, as impressões, há a utilização da goma bicromatada, e de outras substâncias como platina, bromóleo, e carbono (ANG, 2015).

Julia Margaret Cameron, embora não esteja dentro do período temporal, colocado por Rouillé, possui diversos aspectos que a levam a ser considerada pictorialista, como veremos em um exemplo (fig.6). Cameron começa a fotografar – depois de ganhar uma câmera de presente, aos 48 anos de idade –, retratos de amigos e familiares e encenações com temática alegórica com eles interpretando personagens.

Figura 6 – Julia Margaret Cameron, A passagem do Rei Arthur (*The Passing of King Arthur*), 1874.



Fonte: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Julia-Margaret-Cameron/108904/A-passagem-do-Rei-Arthur,-Ilustra%C3%A7%C3%A3o-de-Idylls-of-the-King,-de-Alfred-Tennyson,-1874-\(impress%C3%A3o-de-carbono\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Julia-Margaret-Cameron/108904/A-passagem-do-Rei-Arthur,-Ilustra%C3%A7%C3%A3o-de-Idylls-of-the-King,-de-Alfred-Tennyson,-1874-(impress%C3%A3o-de-carbono).html)

A passagem do Rei Arthur (*The Passing of King Arthur*), de 1874, (fig.6), é uma dessas imagens. Integrante de uma série de fotografias encomendadas pelo Alfred Tennyson, amigo da Cameron, para ilustrar o poema *Idílios do rei (Idylls of the King)* que relata a história do Rei Arthur. Nessa encenação, o Rei Arthur está em um barco no mar cercado por outras personagens. Além de compor uma cena através da cenografia, dos objetos característicos, das personagens, a fotógrafa intervém na imagem a pintando na parte inferior, de forma a tornar menos visíveis os detalhes e tentar se assemelhar a uma névoa, ao próprio mar; no canto superior esquerdo, há uma pequena lua crescente riscada, desenhada. Quanto à cor, os tons de sépia contribuem para afirmar o caráter alegórico da imagem. O foco também é suave, assim como em outras fotografias dela, sendo uma das características mais fortes da Cameron, junto com os assuntos alegóricos.

Outra imagem que referencia claramente ao Pictorialismo é *Désespoir*, de 1905, de Robert Demachy, (fig.7), fundador do Photo-Club de Paris, que “descoloria, tingia, lavava, transferia, pincelava por cima, imprimia e substituía corantes e tinta por prata, para obter efeitos pictóricos e se distanciar o máximo possível da cópia pura e simples” (ANG, 2015, p. 102).

Figura 7 – Robert Demachy, *Désespoir* (Desespero), 1905.



R DEMACHY

Fonte: <https://dantebea.com/2014/01/18/robert-demachy-27/>

Em *Désespoir*, onde uma modelo nua está inclinada com o rosto escondido, o método de revelação utilizado por Demachy é a transferência em bromóleo e o suporte é um papel extremamente texturizado, o que deixa a imagem bem granulada (ANG, 2015), isso associado ao foco suave, e aplicação de tinta em alguns pontos faz com a imagem tenha detalhes pouco distintos. O nu, um tema consagrado na pintura, aqui também continua fazendo referência a ela. Alguns dos elementos

geradores de certa dramaticidade que a imagem possui são: desde o relativo contraste entre as áreas de luz e sombra e a pose, o rosto escondido da modelo.

As tentativas de se aproximar da arte através da pintura por meio dessas técnicas experimentais acabava por abrir a fotografia de modo geral a diversas possibilidades artísticas, marcando também o papel do fotógrafo como compositor efetivo das imagens, criador de fotografias repletas de subjetividade, as quais o espectador deve interpretar, e também carregar de sentido.

2.4 O QUADRO E FORA DE QUADRO PICTÓRICO: CENA E COMPOSIÇÃO

Anteriormente olhamos para como a noção de quadro estava presente no teatro, a relação entre o teatro, a pintura, e a fotografia encenada, da qual o Pictorialismo faz parte. Mas, para encerrarmos esta parte da pesquisa, há outro ponto que precisamos observar, que é como alguns elementos compositivos fundamentais para o presente projeto foram utilizados dentro do quadro pictórico, bem como a própria definição de quadro dentro da pintura.

Retomando brevemente a definição de cena é possível notar que basicamente tanto no teatro, quanto na pintura, e no cinema – como perceberemos no próximo capítulo –, a cena é entendida como uma unidade dramática (AUMONT, 1993). Logo, podemos dizer que os exemplos dispostos neste subcapítulo são de alguma maneira cenas, unidades dramáticas.

Isto posto, no livro *O Olho Interminável*, de Jacques Aumont (2004), quando o autor faz suas colocações sobre quadro, em uma das traduções realizadas para o português (brasileiro), *tableau* é traduzido para “tela pintada”, para justamente demarcar que o termo quadro enquanto *tableau* está ligado à pintura. Esse quadro estaria perpassado por alguns aspectos, como que *subdefinições*, elas seriam para Aumont, quadro-objeto, quadro-limite e quadro-janela.

O quadro-objeto, sem nos determos muito, seria a moldura física que encerra a obra, e que poderá assumir a função de também assegurar ainda mais certo status social do possuidor desta, se pensamos, principalmente nas molduras em ouro. E irá realizar a mediação da representação com o espaço de visualização, por exemplo, ao mesmo tempo em que coloca a representação em diálogo com o ambiente, já

que não deixa de ser um *acessório*, que combinaria com os demais, a moldura também separa, porque se destaca na parede e começa a dar indícios de que aquela imagem seria como que um “mundo a parte” (AUMONT, 2004, p.116). O quadro-limite surge na “retirada” da moldura, é definido pela borda da tela, do suporte que determina o tamanho, as dimensões, as proporções, da imagem. O quadro-janela é uma “abertura sobre a vista e o imaginário” (AUMONT, 2004, p.114), aquilo que contém o equivalente a um certo campo, contém o que nos é dado a ver.

Vamos partir do seguinte então, o quadro é o espaço da representação delimitado pelas suas bordas. Os artistas pictóricos colocam em quadro uma ideia baseada em textos ou não, religiosos ou não, seguindo tradições, regras plásticas visuais ou visando romper com elas. O Barroco foi um dos movimentos da história da arte que rompia com algumas dessas questões. Datado de aproximadamente o fim do século XVI e até meados do século XVII, fazia oposição ao Renascimento, e permitia uma maior liberdade artística em relação aos ideais clássicos.

As mudanças perpassam desde elementos como o plano, a profundidade, a luz, e também as noções de forma fechada e forma aberta, elaboradas pelo historiador de arte Heinrich Wölfflin (2006).

Quanto ao plano e a profundidade, Wölfflin (2006) coloca que no Barroco a distribuição dos personagens se dá de modo que haja dinamismo, eles não aparecem todos em um único plano, lado a lado, unidos em camadas horizontais, mas diagonais e conseqüentemente isso intensifica a ideia de profundidade. Embora, segundo o autor, todo quadro tenha profundidade, a forma como ela é construída no espaço da representação leva a efeitos diferentes. E esses efeitos no Barroco se intensificam justamente por essa distribuição dos elementos, que mesmo que apareçam menores, pois distantes do ponto de vista do espectador, eles estão em relação com os outros que fazem parte da representação. Dois exemplos contrastantes são *A pesca milagrosa* (1516) pintada por Rafael Sanzio (fig.8) e *A pesca milagrosa* (1618-19) (*The Miraculous Draught of Fishes*), pintada por Rubens (fig.9).

Figura 8 – Rafael Sanzio, A pesca milagrosa (*The Miraculous Draught of Fishes*), 1516.



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O102006/the-miraculous-draught-of-fishes-cartoon-for-a-raphael/>

Figura 9 – Rubens, A pesca milagrosa (*The Miraculous Draught of Fishes*), 1618-19.



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-miraculous-draught-of-fishes>

Partindo de uma história alegórica, religiosa, as duas imagens a apresentam de modos diferentes. Na primeira (fig.8) é possível perceber como os personagens estão praticamente no mesmo plano, há claramente uma linha horizontal, na segunda (fig.9) eles foram distribuídos no quadro em vários planos, e embora cada um esteja desenvolvendo uma atividade é possível notar a relação entre eles.

Outra pintura que representa uma cena de temática religiosa, assunto inclusive frequente em obras da história da arte, é a Anunciação (1630), de Artemisia Gentileschi (fig.10). Nela consegue-se apreender uma das fortes características do período Barroco, e também das obras da artista, que são os jogos de luz e sombra que envolvem a cena e destacam os personagens.

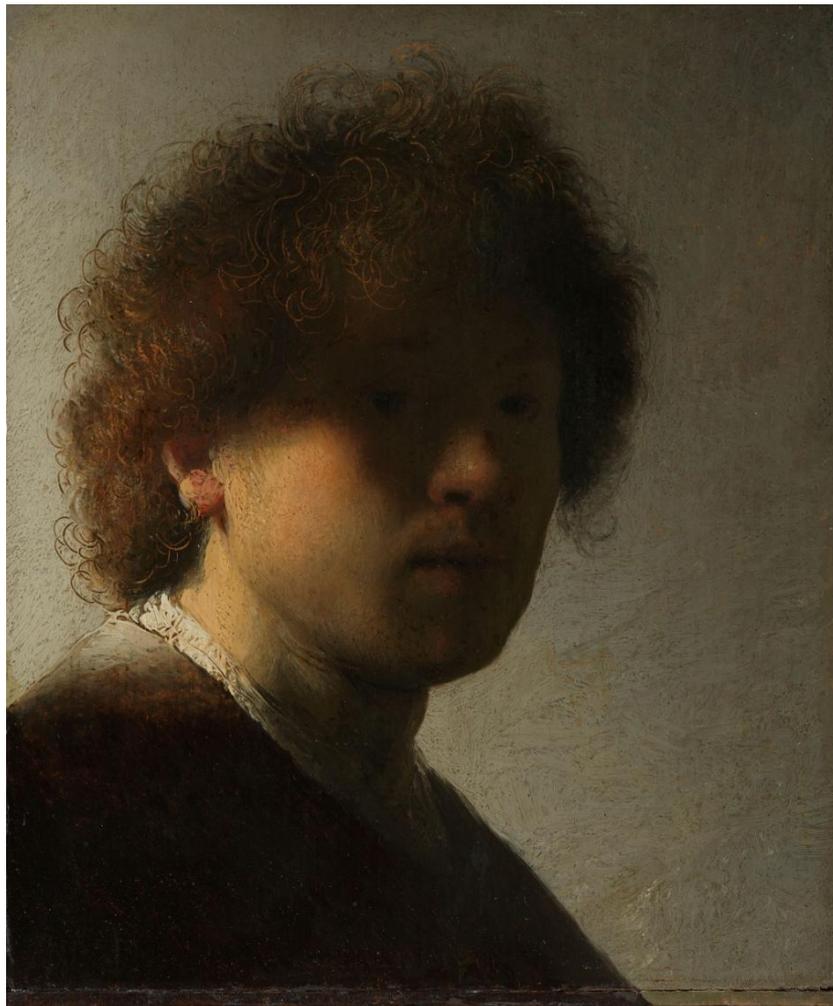
Figura 10 – Artemisia Gentileschi, Anunciação (*Annunciazione*), 1630.



Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2017/01/mostra-artemisia-gentileschi-palazzo-braschi-roma/attachment/artemisia-gentileschi-annunciazione-1630-napoli-museo-di-capodimonte-museo-e-real-bosco-di-capodimonte/>

Sendo assim, se em períodos anteriores a iluminação visava certa uniformidade, no Barroco ela estará a serviço da dramaticidade. Muitas vezes detalhes e contornos não ficam totalmente visíveis, se perdem nas sombras, há grande contraste entre o claro e o escuro. Nesse sentido, também podemos citar o Autorretrato (1628) de Rembrandt (fig.11).

Figura 11 – Rembrandt, Autorretrato (*Autoportrait*), 1628.



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4691>

O pintor se autorretrata aos vinte e dois anos, postado levemente de perfil, a luz que parece incidir da lateral esquerda do quadro ilumina parcialmente o seu rosto, e de forma mais ampla o fundo da imagem, a *p parede*. O Rembrandt dessa obra nos parecer dizer mais pelo jogo entre aquilo que vemos e o que não vemos

(ou vemos muito pouco, brevemente os olhos) do que se ele, o modelo, estivesse iluminado de modo uniforme, repousa sobre a imagem algo que instiga o pensamento, a imaginação.

Já a forma fechada é definida por Wolfflin (2006), como aquela em que a representação volta-se a si mesma, tudo o que foi pintado leva a ela, e a forma aberta pretende ir além dos limites do quadro, embora fisicamente, o limite continue existindo. No Barroco predominará esta segunda, buscada por diversos pintores é perpassada pelo fato de que a figura central em torno da qual todos os outros elementos girariam de maneira a coincidir com eixo central da imagem levando à noção de simetria desaparece quase que por completo, a organização se torna mais livre. As figuras apresentadas também não parecem existir em função do quadro, da moldura e dos seus limites, as linhas deixam de ser paralelas e de fixá-las.

Além disso, é certo que o quadro será visto como um recorte, pois ele o é, mas no Barroco, a ideia de que tudo da cena deve ser mostrado ao espectador, de que a imagem está visível na sua totalidade não faz mais tanto sentido, os personagens, objetos por diversas vezes vão aparecer como que cortados. Aberturas presentes nas imagens indicando que algo existiria além dela também fazem essa função, bem como os olhares dos personagens que em certas imagens acabam por se dirigir para fora do quadro, em direção a alguma coisa que não vemos, mas construímos de forma imaginária.

No quadro *Medusa* (1597), de Caravaggio, (fig.12), pintado sobre um suporte circular, um escudo, ou seja, já distinto das outras representações por não ser quadrado ou retangular, somos levados para fora da imagem justamente por conta da direção para qual Medusa olha espantada. A reconstrução do que “falta”, passa também por questões contextuais do espectador que está diante da obra. Ao sabermos sobre mitologia, por exemplo, a nossa interpretação pode possivelmente passar por pensar que o olhar da Medusa está voltado para aquele que a decapitou, e mesmo que não soubéssemos disso, da história da representação, da personagem, a observação poderia nos levar a uma interpretação aproximada por conta da forma como a pintura foi construída, da expressão impressa no rosto, nos seus traços, da cabeça estar apresentada isolada, da menção de sangue que está

como que saindo dela. A construção da imagem, dos elementos contidos nela pode levar o espectador ao ponto pretendido pelo artista.

Figura 12 – Caravaggio, Medusa (*Medusa*), 1597.



Fonte:

<https://artsandculture.google.com/asset/medusa/FAFPqU12CekL8Q?hl=pt->

A obra de Pieter Hooch (fig.13), intitulada A mãe com a criança no berço, para nós concentra grande parte do que explanamos até o momento: diagonal, luz, forma aberta. Partimos da mulher sentada em primeiro plano próxima ao berço na parte esquerda da imagem e diagonalmente percorremos o espaço da representação até outra criança olhando por uma porta aberta na parte direita. A iluminação além de banhar essa cena de maneira até suave, aqui faz parte da condução do olhar do observador, para esse fora de quadro, de campo, evocado pela porta aberta.

Figura 13 – Pieter de Hooch, A mãe com a criança no berço (*Mother Lacing Her Bodice beside a Cradle*), 1628.



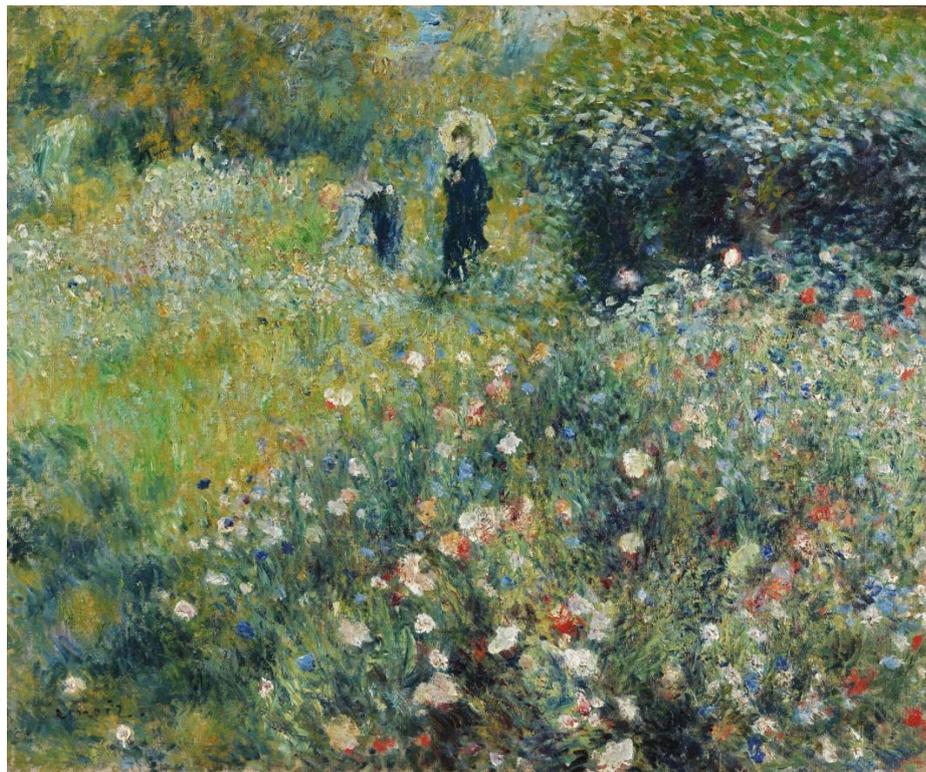
Fonte: <https://gallerix.org/storeroom/700829048/N/935083551/>

Segundo Wolfflin (2006) as *manchas*, pinceladas mais livres ao contrário de traços definidos e bem contornados já eram uma característica do período Barroco, perceptível quando se observava as pinturas de perto. No Impressionismo, como veremos, tal aspecto será ainda mais significativo.

O Impressionismo é um movimento que surge na segunda metade do século XIX, contextualizado assim como a fotografia pela sociedade industrial, e também em relação às técnicas fotográficas de alguma maneira. Para o Rouillé (2009a), as obras impressionistas, assim como a fotografia, buscam retratar o instante, partem de um instante qualquer. Assim, a pintura deixa de lado os temas mitológicos, religiosos, clássicos e passa a representar o cotidiano. Claramente, com características visuais distintas.

Segundo Aumont (2004), algumas questões são inerentes à pintura como aquilo que é impalpável: a luz, não é possível tocá-la, consegue-se apenas perceber os seus efeitos; o irrepresentável, ou seja, fenômenos atmosféricos; e o fugidio, o que é efêmero. Tais aspectos citados pelo autor, conseguimos perceber a busca por retratá-los no Impressionismo, sendo a luz extremamente significativa para os quadros desse período. De acordo com Rouillé (2009a), ela será o elemento estético mais significativo dos impressionistas. Nas tentativas de retratar os efeitos da luz, os pintores passaram a pintar de forma predominante ao ar livre, e também utilizavam pinceladas de modo que resultam em *manchas*, as formas não são contornadas por linhas precisas, como podemos notar na obra de Pierre-Auguste Renoir (fig.14), *Mulher com uma sombrinha no Jardim* (1875).

Figura 14 – Pierre-Auguste Renoir, *Mulher com uma sombrinha no Jardim* (*Woman with a Parasol in a Garden*), 1875.



Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/renoir-pierre-au guste/woman-parasol-garden>

Todos os elementos retratados na obra (fig.14) desde a mulher com a sombrinha e o homem inclinado, até às flores são pintados do mesmo modo,

manchas de cores que se relacionam e contrastam entre si. É como se as plantas desse jardim estivessem vibrando, oscilando ao vento.

Para o Rouillé (2009a) essas pinceladas, esses traços dão aos quadros impressionistas um aspecto de inacabados, quadros virtuais, que se refazem, se atualizam no “processo de leitura mais próximo da produção do que da recepção do real” (ROUILLÉ, 2009a, p. 294). Ainda para ele, os espectadores estão inseridos nesse processo de atualização que acontece por conta da relação entre a tela, o quadro, e o jogo do corpo e do olho, esse aproximar-se da tela para ver as manchas, as pinceladas, e distanciar-se para percebê-la na sua totalidade. Sobre isso Dondis (2003, p. 54) coloca que “todos os impressionistas exploraram os processos de fusão, contraste e organização que se concretizavam nos olhos do espectador”. Através dessas colocações fica visível como o papel do observador nessas imagens é fundamental.

Figura 15 – Édouard Manet, Um bar em Folies-Bergère (A Bar at the Folies-Bergère), 1882.



Fonte: <https://courtauld.ac.uk/highlights/a-bar-at-the-folies-bergere/>

Na obra Um bar em Folies-Bergère (1882) de Édouard Manet (fig.15), o artista nos insere nela para além do uso dos processos de atualização, fusão, pelo fato de a personagem, a garçonete, atendente do bar, embora não dirija o olhar para nós,

observadores, estar centralizada na imagem, como que a espera do pedido. Há ainda também o fato de reconhecermos a existência de um espelho às costas da personagem, e esperarmos ver o reflexo daquele que estaria na frente dela, igualmente centralizado, que institui o ponto de vista que temos. Tal aspecto gera certa inquietude diante da obra, pois não o vemos – não nos vemos – apenas no lado direito percebemos o reflexo das costas dela e o de um homem na parte superior direita – talvez aquele que estivesse fazendo o pedido.

Logo, podemos apreender que esses diversos aspectos da pintura impressionista, deixam de apresentar obras fechadas em si mesmas, elas ultrapassam os limites do quadro, “um modelo [...] que foge por todos os lados” (ROUILLÉ, 2009a, p. 295, grifo nosso).

O quadro pictórico, portanto, evidenciado aqui a partir de dois movimentos artísticos que visavam alguma ruptura, é marcado por questões como a utilização da luz para fins dramáticos, o posicionamento de modelos/personagens, a ideia de fora de quadro, que no cinema e na fotografia, continuaram sendo desenvolvidas, adaptadas, transformadas.

3. FOTOGRAFIA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA E SUAS LINGUAGENS

Previamente nos detemos sobre as fotografias que visavam elaboração e explanação de alguma história, buscando identificar referências, e chegamos às relações com o teatro, a pintura, e com os *tableaux vivants*, sendo o conceito de encenação aquele que mais permeava essas imagens, agora nos voltamos para imagens ditas contemporâneas não apenas por conta de determinados recortes temporais, mas assim chamadas porque as suas características passam por questões como atualização, deslocamento de sentido.

Logo, o seguinte capítulo abordará certos aspectos relacionados à composição da linguagem cinematográfica, pois é uma das linguagens com qual a fotografia narrativa contemporânea dialoga, assim como haverá a apresentação de elementos referentes a ela, questões, então, que são importantes para o projeto.

Pensando que o objetivo final desta pesquisa aplicada é a criação de uma narrativa fotográfica ficcional de suspense, acabaremos por dar um pouco mais de atenção a exemplos que utilizaram os elementos compositivos de forma que estejam ligados a este *gênero*, ou se não estiverem, a característica deles é de que levam a uma maior dramaticidade, etc.. Definimos então o filme, no qual observamos alguns aspectos da composição para ilustrar as colocações, Um Cão Andaluz lançado em 1929, criado por Luis Buñuel e Salvador Dalí, sendo que a narrativa dele é marcada pelo surrealismo.

3.1 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Primeiro devemos caracterizar brevemente o meio, o dispositivo cinema. Ele é marcado pela parte fotográfica, o rolo de imagens fixas, fotogramas, e pelo desenrolar delas gerando a imagem-movimento do cinema, e ainda a forma como se dá a visualização, geralmente, com a máquina de projeção, e o que a rodeia, o seu entorno, a sala escura, a tela, etc. (DUBOIS, 2004). Embora com os avanços técnicos as filmagens aconteçam com câmeras digitais, dispensando o uso de películas, o registro ainda acontece através de fotogramas. Não obstante, nos deparamos com o fato de que assistimos diversos filmes – ou mesmo séries que se utilizam da linguagem cinematográfica e por isso farão parte dos exemplos que ilustram este item do projeto –, em nossas casas, e não em salas de cinema, o que

poderia implicar no afastamento da relação da imagem com o entorno, do ato ver o filme em uma sala escura, ainda que isso aconteça em alguns casos, sempre será melhor assistir essas imagens em ambientes com menor luminosidade, para que não haja interferência de reflexos na tela, por exemplo, então, entendemos que essa forma de visualização é semelhante de algum modo.

Por ser uma linguagem, o cinema comunica, apresenta algum sentido através da organização de uma série de elementos. A questão para nós é de que modo ocorre essa apresentação, quais são esses elementos que constituem a linguagem cinematográfica, e como eles expressam certas ideias, fazendo um recorte daqueles que serão *utilizados* de alguma forma no projeto. Sendo que não necessariamente falaremos detalhadamente sobre as evoluções técnicas do dispositivo e da linguagem.

Levando em consideração que uma das partes mais significativa de uma obra cinematográfica é a visual, os blocos de imagens, independente da duração de cada um deles, que depois serão colocados juntos através da montagem, iremos começar a partir dos modos de enquadrar o assunto, o objeto da filmagem.

3.1.1 Composição: ponto de vista, enquadramento, planos

O ponto de vista no cinema pode ser definido como “o ponto imaginário, eventualmente móvel, do qual cada plano foi filmado” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 237). Posto que, ainda de acordo com os autores Aumont e Marie (2003), ele também pode ser percebido como o olhar, por exemplo, o olhar de um personagem. Neste caso haveria então, o que é chamado de câmera subjetiva, ou plano subjetivo, tem-se a tentativa de inserção do observador na ação, a câmera toma o lugar do personagem, e vemos aquilo que ele estaria vendo. O inverso de tal situação é a câmera objetiva, mais recorrente, em que o espectador vê a cena “de fora”, os atores, personagens geralmente também evitam olhar para a câmera, a menos que a intenção seja realmente de que o personagem se dirija ao espectador. De qualquer maneira, no curta-metragem surrealista *Um Cão Andaluz* (1929) dirigido/escrito por Luis Buñuel e Salvador Dalí, há um plano subjetivo (fig. 16) no momento em que a personagem senta-se próxima ao pé de uma cama e fica olhando alguns objetos colocados por ela em cima dessa cama.

Figura 16 – Frame, Plano Subjetivo em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Seja uma tomada realizada a partir do ponto vista objetivo, ou subjetivo, a delimitação do campo mostrado ao espectador, acontece através do ato de enquadrar, sendo que segundo Aumont e Marie (2003, p. 98), e como já vimos:

A noção de quadro [moldura] era familiar à pintura, e a fotografia a havia prolongado, notadamente tornando manifesta a relação entre o quadro do instantâneo e o olhar [o fotógrafo] que a foto traduz. Mas as palavras 'enquadrar' e 'enquadramento' apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo (AUMONT, MARIE, 2003, p. 98, grifos dos autores).

Também de acordo com os autores, a palavra plano pode ser considerada um sinônimo para enquadramento. Logo, será a palavra usada por nós ao falarmos de alguns modos de enquadrar, de alguns planos: plano geral, plano médio, closes, inserts/planos detalhes, visto que o nome e a *dimensão* do plano são definidos com base na distância entre a câmera e o assunto filmado (MARTIN, 2005).

Já o plano geral, contextualiza um ambiente, interior ou exterior, em que uma cena está se desenvolvendo, é possível identificar mais detalhes nele (fig.17). Martin (2005) pontua que a duração de um plano está condicionada a sua dimensão, para que o espectador perceba o conteúdo presente no enquadramento, sendo assim, geralmente, um PG será mais longo do que um close, a menos que o realizador queira exprimir certa ideia, com a prolongação ou não do enquadramento.

Figura 17 – Frame, Plano Geral em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

E se no plano americano (fig.18), os personagens são mostrados acima do joelho, no plano médio (fig.19), eles são enquadrados da cintura para cima, mais distinguíveis do ambiente ao mesmo tempo em que em relação com ele, “a câmera fechará o suficiente para filmar gestos, expressões faciais e movimentos com clareza” (MASCELLI, 2010, p. 35).

Figura 18 – Frame , Plano americano em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Figura 19 – Frame, Plano Médio em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

De outro modo, o close é caracterizado por mostrar com mais clareza as expressões dos personagens, e “corresponde [salvo quando tem um valor unicamente descritivo e desempenha o papel de uma ampliação explicativa] a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável [...]” (MARTIN, 2005, grifo do autor). O quadro é delimitado pouco acima da parte superior da cabeça de um personagem, e levemente abaixo dos ombros (fig.20), outra forma de close é aquela onde as margens passam pouco acima da cabeça e abaixo do pescoço (fig.21). Quando temos um corte abaixo dos lábios e acima dos olhos, será um superclose. E o plano detalhe é composto por detalhes do rosto de personagens, e/ou de objetos importantes para a narrativa.

Figura 20 – Frame, Close de ombros em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Figura 21 – Frame, Close em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Ainda no filme Um cão andaluz (1929), de Luiz Buñuel (fig.22), temos um plano detalhe do olho de um animal sendo cortado por uma navalha, o efeito de choque, desconforto, é intensificado por conta do enquadramento, da proximidade com a qual o espectador vê a cena.

Figura 22 – Frame, Plano Detalhe em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Além disso, citaremos dois ângulos de filmagem o *plongé* (mergulho): a câmera é posicionada de modo que enquadra o assunto de cima para baixo, e pode indicar a ideia de inferioridade de algum personagem, desvantagem em relação a outro; e o *contra-plongé* (contra-mergulho), a posição da câmera é inversa a do *plongé*, e conseqüentemente, a noção passada para os espectadores é aquela de “superioridade”, “poder”, (fig.23) (MARTIN, 2005).

Figura 23 – Frame, *Contra-plongé* em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Cotidianamente olhamos através de várias aberturas, “assim, o que vemos está como que ‘enquadrado’ por elementos do próprio visível” (AUMONT, MARIE, 2003, p.274), em construções imagéticas, quando além do quadro da imagem, há outras molduras, janelas, portas, espelhos, acontece o que chamamos de reenquadramento ou sobreenquadramento, “[...] quadros dentro do quadro [...] E é através desses encaixes de quadros que as partes do conjunto ou do sistema fechado se separam, mas também conspiram e se reúnem” (DELEUZE, 1985, p.20 grifos nossos). Exemplo de tal situação é um frame de *Um Cão Andaluz* (fig.24), em que além dos limites da imagem em si que enquadra os personagens há a moldura da janela e cortinas através da qual eles estão olhando.

Figura 24 – Frame, Reenquadramento em *Um Cão Andaluz*, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

3.1.1.1 Fora de campo

Se o próprio enquadramento, como vimos, é a delimitação de um certo espaço, então podemos dizer, a partir de Aumont e Marie (2003) que este fragmento percebido a cada momento da imagem cinematográfica é o campo, dado que a própria imagem cinematográfica é entendida como plana e como um pedaço espacial tridimensional. Além disso, como já sabemos a imagem fílmica produz uma impressão de realidade, e isso também está em paralelo com a convicção de que o campo é um espaço em profundidade e largura, que portanto, não acaba nas bordas

delimitadas pelo enquadramento, há teoricamente, mais para ser visto além dele, há o chamado fora de campo, ou extracampo (AUMONT, MARIE, 2003).

No livro Cinema: Imagem Movimento, Deleuze (1985) faz a seguinte consideração sobre este assunto:

Todo sistema fechado é também comunicante. Há sempre um fio para ligar o copo de água açucarada ao sistema solar, e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto. Este é o primeiro sentido do que chamamos extracampo: se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior, que por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo extracampo, etc. (DELEUZE, 1985, p.24)

Então, é possível apreender que o fora de campo existe quase que de forma inerente, mas a questão é que nem sempre uma imagem o suscita, leva o espectador a ele, de maneira *contundente*. Aumont e Marie (2003) irão citar, com base em Noel Burch (1969), aspectos que podem fazer parte do ato de provocar a sensação do fora de campo, começando pelas entradas ou saídas de personagens em cena, por aberturas, como portas, por exemplo; bem como os personagens se dirigindo ao fora de campo, através de olhares, gestos, ou falas⁸; e o corte pelas bordas do quadro de elementos importantes para narrativa como objetos ou mesmo personagens; ainda tomamos a liberdade de acrescentar que o som também pode levar ao fora de campo, como veremos no item 3.1.4. Algumas destas situações nós já citamos quando falamos brevemente sobre o fora de quadro na pintura, especificamente nos movimentos Barroco e Impressionismo.

Aumont e Marie (2003) ainda colocam que Burch (1969) diz que o fora de campo pode ser concreto ou imaginário, o primeiro caso consiste em elementos que já apareceram no campo e o segundo consiste na situação inversa, elementos que não foram visualizados anteriormente. Os autores, porém, acentuam que estritamente o fora de campo é sempre imaginário. Sendo que imaginário é uma palavra que “vem do termo em latim *imaginarius*, ‘o que existe na imaginação’, em suas diferentes acepções [...] ele designa aquilo que se opõe ao real [...] [e ao

⁸ Um adendo que deve ser feito é que a partir do momento em que o fora de campo é enquadrado para *explicar*, mostrar, a quem ou ao que um personagem se dirigia, por exemplo, ele deixa de ser fora de campo.

mesmo tempo] se dá para o real e assim faz trabalhar a imaginação criadora do receptor” (SOULAGES, 2005, p. 16, grifos nossos).

Diante disso, o fora de campo possibilita que o espectador faça ligações, interpretações com e para além daquilo que foi mostrado a ele. Permite que ele pense esse espaço *global* do qual o campo foi retirado (AUMONT, 1993). Dessa forma, pensando no nosso projeto *Através, Caminho*, é um conceito que faz muito sentido, e está relacionado ao entorno imagético. E considerando que a obra resultante desta pesquisa será em formato videográfico temos que olhar também para os movimentos de câmera.

3.1.2 Composição: movimentos de câmera

Ao tratar sobre as questões ligadas ao cinema, à imagem-movimento, em determinada parte Deleuze (1985) coloca que a situação do cinema no início era perpassada pela imobilidade da câmera e conseqüentemente do plano, e uma das mudanças que vai acrescentando particularidade a esta linguagem é justamente a câmera móvel, a partir do momento em que isso se torna possível. Esse argumento se encontra com o de Martin (2005) que diz que:

A câmara [sic] tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara [sic] é então uma criatura em movimento, activa [sic], uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador (MARTIN, 2005, p.38).

Logo, o deslocamento do ponto vista para acompanhar um personagem, por exemplo, no decorrer de um cenário, sem cortes visíveis acontece através de movimentos de câmera e caracteriza o plano sequência, uma tomada mais longa que pode abranger mais de uma cena e em alguns casos inclui a mudança de um plano a outro. Além disso, os movimentos de câmera levam nomes desde panorâmica, a “rotação em torno de um eixo [horizontalmente]” (AUMONT, MARIE, 2003, p.201, grifo nosso), até o *travelling in*, em que a câmera se desloca para frente, e *travelling out*, o deslocamento é para trás, mas sempre acompanhando o personagem. O *tracking out*, que já mencionamos, e o *tracking in*, marcam o distanciamento ou aproximação do assunto enquadrado. A finalidade dos mais diversos movimentos de câmera pode ser a descrever o ambiente, acentuar a relação de tensão entre dois personagens em um diálogo, e também a “expressão

subjetiva do ponto de vista de uma personagem em movimento” (MARTIN, 2005, p. 56).

Há também a chamada câmera nervosa que geralmente consiste em movimentos rápidos e irregulares em várias direções. Pode passar a noção de urgência, de confusão, através do incomodo que causa em quem está assistindo, seja em conjunto com o plano subjetivo ou não.

3.1.3 Composição: luz

Outro elemento significativo na composição das imagens cinematográficas é a luz. Segundo Aumont (2004), no filme, ela está relacionada a três funções: simbólica, dramática e atmosférica. A simbólica é aquela ligada a sentidos religiosos, para expressar divindade, não aparece com frequência no cinema, visto que a graça divina, de acordo com o autor, dificilmente é figurada através de luzes. A dramática referente “à organização do espaço, mais precisamente à estruturação desse espaço como cênico” (AUMONT, 2004, p. 174), ou seja, pode definir tanto a profundidade do ambiente da cena, bem como os lugares dos personagens, a relação desses com o espaço e salientar determinados elementos, assim, a luz dramática possui maior contraste, há a noção de claro-escuro. Por outro lado, a luz atmosférica é marcada pela difusão da iluminação, banha todo o quadro, a cena. Logo, a iluminação, como coloca Martin (2005), é um aspecto fundamental para a expressividade do filme, para a interpretação que se terá dele.

Nesse sentido, conseguimos perceber os efeitos da luz dramática, bem como do enquadramento, na cena de Um Cão Andaluz, em que um personagem enquadrado em primeiro plano adentrando em um quarto está iluminado em contraluz, enquanto o personagem que está deitado na cama e o próprio ambiente estão iluminados uniformemente (fig.25).

Figura 25 – Frame, Iluminação em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Essas funções, esses efeitos da iluminação também tem relação com o posicionamento da fonte da luz em relação ao assunto filmado, sendo que estas são várias, e podem ser combinadas de diversas maneiras de forma que não há porque mencionarmos todas. Mas podemos observar alguns pontos como o fato de luzes que tenham maior contraste entre as áreas de luz e sombra, por exemplo, através da intensidade delas, e/ou do posicionamento da fonte, potencialmente acrescentam maior dramaticidade, tensão, certa ambiguidade, bem como a não uniformidade, ou seja, contraste.

3.1.4 Som e imagem

O som pode ser definido como “efeito sensorial produzido pela vibração rápida dos corpos, que se propaga em meios materiais e excita o órgão do ouvido” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 275). Ainda de acordo com os autores só a partir de metade do século XIX que ele começou a ser gravado, sendo que o cinema efetivamente sonoro, com o som sincronizado aparece no final da década de 1926, embora antes os filmes mudos nunca tenham sido assistidos completamente no

silêncio, as seções eram envoltas em comentários, murmúrios e até mesmo acompanhamentos musicais.

Martin (2005) coloca que o som está relacionado a alguns efeitos: o de realismo, já que a ideia de que a imagem é uma representação realista, autêntica, aumenta a partir da inserção dos sons, pois eles permeiam as vivências cotidianas; de continuidade, os sons a restabelecem “tanto ao nível da percepção simples como da sensação estética” (MARTIN, 2005, p. 144); a libertação da imagem de ser explicativa, de ter que evocar visualmente o que poderia ser dito, logo a voz fora de campo, por exemplo, permite ao cinema a exteriorização de pensamentos internos dos personagens; a significação do silêncio, a função dramática que ele adquire, podendo simbolizar tristeza, solidão, angústia, etc.

De acordo com Chion (2011) o silêncio não necessariamente é a ausência sonora, ele é produzido, suscitado:

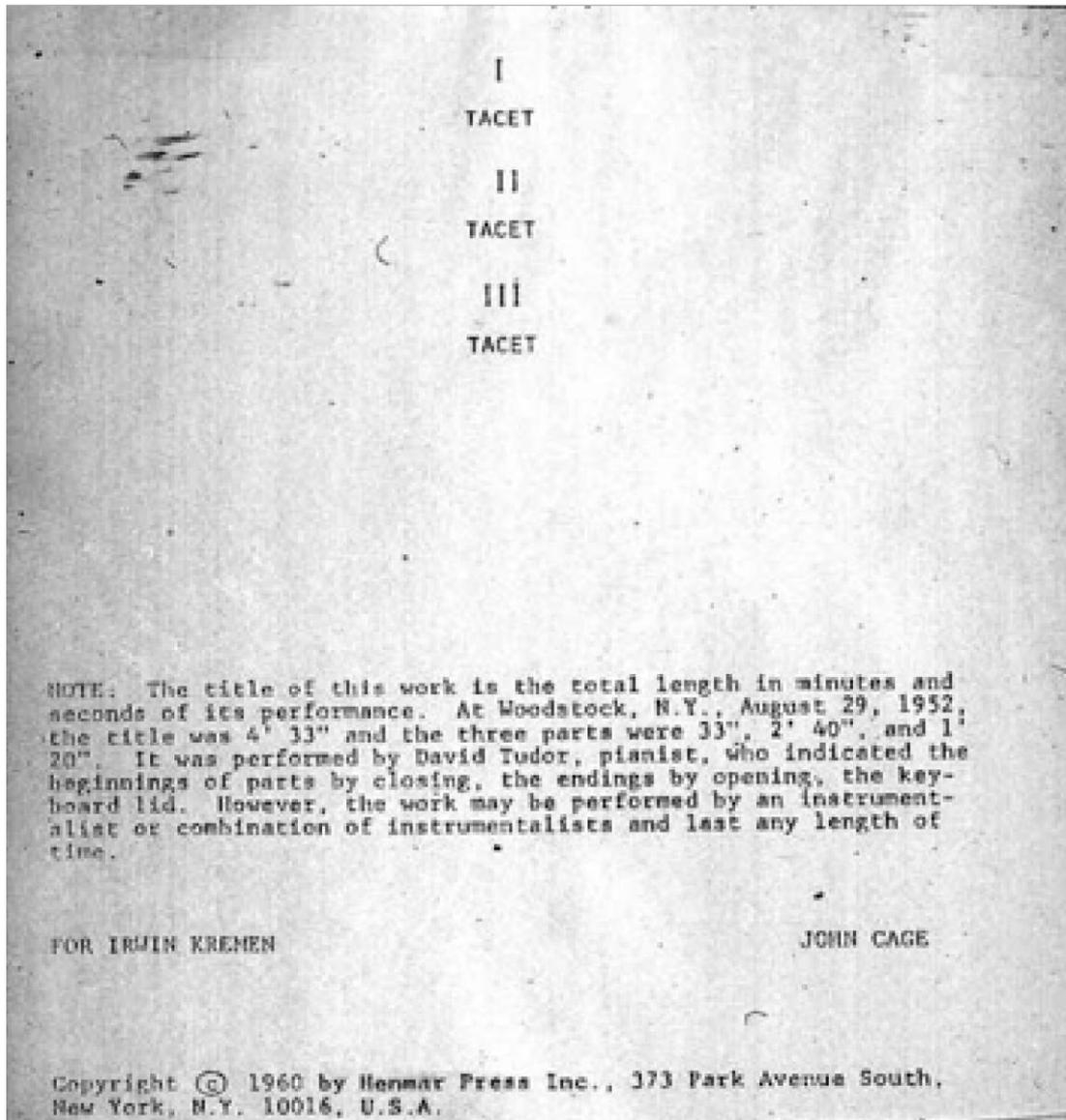
por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequencia barulhenta. Por outras palavras, o silencio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste (CHION, 2011, p. 50).

Nesse sentido, podemos citar *In Pursuit of Silence*⁹ (2015), um documentário dirigido por Patrick Shen, que aborda a relação e o impacto do silêncio, dos sons, e ruídos em nossas vidas. A composição, a construção da obra leva em consideração a relação entre cenas, momentos em que há muitos sons e aqueles em que eles praticamente inexistem, e através disso vai surgindo em nós espectadores a noção de silêncio, e também a reflexão sobre ele, assim como pretende o diretor do filme. Ademais, *In Pursuit of Silence*, é inspirado na obra 4'33" de John Cage, em que o artista a realizá-la deve ficar em silêncio durante o tempo de duração da apresentação, quatro minutos e trinta e três segundos. A obra foi composta por Cage e apresentada a primeira vez por David Tudor em 1952. A partitura da peça (fig.26) possui três números em romano I, II e III, embaixo dos quais há a palavra *tacet*, que significa “em silêncio” em latim, assim como Cage também coloca no final da partitura, uma explicação sobre o título, e fala sobre a apresentação de Tudor assinalando que a obra pode ser realizada por qualquer instrumento (GARCIA,

⁹ Em tradução livre: Em busca de silêncio.

2019). Os sons que se ouvem durante as apresentações são os presentes no entorno da *performance*, as falas, etc. Logo, é como se um suscitasse a percepção do outro, o som suscitando o silêncio e vice-versa.

Figura 26 – Partitura 4'33", John Cage.



Fonte: https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-sil%C3%A2ncia-a6a4078c789c#_ftnref4

Além disso, como apreendemos a partir de Martin (2005), a ideia de contraste também ocorre entre imagem e som: a imagem mostra alguma coisa, e fora de campo, determinado som contrasta com ela para, por exemplo, o espectador chegar ao significado pretendido pelo realizador através da ideia de metáfora.

Outra característica, segundo o autor, é a função exercida pela trilha sonora, mesmo quando parte de alguma ação dos personagens, de criar uma atmosfera que condiz com os sentimentos desses personagens, com a própria linguagem do filme. Para Chion (2011), as músicas, quando ultrapassam as durações e espacialidades dos planos, realizam a ligação entre fluxos, fragmentos imagéticos. Tal unificação acontece ainda no que o autor chama de nível espacial, os ruídos ambientes geram a ideia de uma atmosfera geral que conteria as imagens de forma homogeneizadora.

De acordo com o autor, o som também pode ser utilizado para efeitos de pontuação de ações, gestos, falas, palavras. Por exemplo, o som da batida de uma porta ao fechar-se, ou o *piar* de um pássaro ao final de uma fala significativa para a narrativa, ou ao término de uma cena. Sendo que, geralmente se buscará fazer isso de forma mais sutil. Ainda ao falar sobre as pontuações sonoras o autor destaca que alguns sons são utilizados para povoar os ambientes, habitando e definindo as dimensões possíveis de “um espaço, contrariamente a um som permanente como um chilreio contínuo de pássaros ou de espuma marinha que é [percebido como] o próprio espaço” (CHION, 2011, p.48, grifos nossos).

Isto posto, Chion apresenta que uma das questões espaciais que o som coloca é de onde ele vem, de onde emana, assim, a localização dele está ligada à localização da sua fonte. E isso possivelmente levará a mais questionamentos, já que a fonte sonora pode estar presente no campo imagético visível ao espectador, o chamado som *in*, e inversamente no som *off*, a fonte não está visível, bem como não pertence necessariamente ao espaço narrativo, “está situada noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada: é o caso, muito corrente, das vozes de comentário ou de narração, ditas em inglês *voice-over*, e evidentemente da música de fosso” (CHION, 2011, p. 62).

Há ainda o som fora de campo, situação na qual a fonte não fica visível ao espectador, mas que ao contrário do som *off*, ele está mesmo que de maneira imaginária inserido no espaço global da narrativa, podendo a qualquer momento ser revelado, tornado visível. Esses sons em que as *causas* não são imediatamente visualizadas geram o efeito de “mistério acerca do aspecto da sua fonte e da sua própria natureza, as propriedades e os poderes dessa fonte” (CHION, 2011, p. 61).

Outra forma de apresentar os sons é através de elipse, quando algo da cena não fica visível ao espectador, nesse caso, audível, por exemplo, diálogos podem acabar por ser encobertos por ruídos do ambiente. Inclusive é comum essa coexistência sonora, sons de fontes diferentes e com funções diferentes na narrativa.

Por fim, Aumont e Marie (2003) colocam o seguinte:

[...] o som fílmico é acompanhado de uma percepção visual, até mesmo nos casos-limite em que a tela fica escura. A percepção fílmica é, portanto, áudio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo ou dessincronização etc. (AUMONT, MARIE, 2003, p.276).

Logo, podemos apreender a importância do estabelecimento de relação entre aquilo que está passando na tela, que é efetivamente visual, e aquilo que o espectador ouve, quer acrescentem dramaticidade, quer potencializem interpretações, através de metáforas, e etc. Mas para isso acontecer, também é fundamental o papel da montagem cinematográfica.

3.1.5 Montagem

Alguns dos aspectos que aqui citamos não são específicos do cinema, como a luz, o som em si mesmo, já as nomeações dos planos, movimentos de câmera, embora hoje apareçam no vídeo, se desenvolvem e são atualizados com o cinema, assim como a noção de montagem. Ela é “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2005, p. 167), perpassada pela “necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002, p.13-14).

Sendo assim, conforme Aumont e Marie (2003), o papel desempenhado pela montagem, na maior parte das vezes, passa pela função narrativa: a junção dos planos tem pôr objetivo levar o espectador a compreender a história com clareza, acompanhar a narrativa com facilidade, essa função também pode ser invertida, em filmes – por exemplo, de suspense – em que é necessário que o espectador não compreenda tudo logo de início. Além disso, ela também tem outros efeitos, como os “sintáticos ou de pontuação, marcando, por exemplo, uma ligação ou disjunção” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 196), bem como de estabelecer relação entre dois

planos, por metáfora. Para Martin (2005) a metáfora fílmica é a justaposição de duas imagens que no espectador irão produzir choque psicológico, ela visa facilitar a transmissão da ideia ao espectador. Ainda de acordo Aumont e Marie (2003), há os efeitos rítmicos, em que a montagem está relacionada com o tamanho dos planos e com o movimento presente neles, desse modo, ela pode levar a ritmos baseados em rapidez, ou lentidão, por exemplo, como é citado pelos autores, isso acontece nos filmes de Andrei Tarkovski, os planos são menos numerosos, mais longos e lentos, a montagem contribui para que essa ideia se mantenha. Há alguns outros tipos de montagem que não demonstraremos aqui, porém é fundamental irmos percebendo como essa técnica considera a relação entre os planos para a criação de sentido.

Outras características possíveis dos diversos tipos de montagem, segundo Martin (2005), são: a apresentação de ações que acontecem ao mesmo tempo, mas em ambientes diferentes, deixando entrever que as ações destas situações podem estar conectadas de alguma maneira; e a importância da existência de “*continuidade de conteúdo material*, isto é, presença num e noutro de um elemento idêntico que permitirá a identificação rápida do plano e da sua situação” (MARTIN, 2005, p. 179). Além disso, o autor sublinha o quanto:

cada plano deve *preparar, suscitar*, condicionar o plano seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta (uma interrogação do olhar, por exemplo) ou a execução de um acto [sic] (esboço de um gesto ou de um movimento, por exemplo) e que o plano seguinte satisfará” (MARTIN, 2005,p. 176-77)

Em uma cena de Um Cão Andaluz (fig.27), um personagem está mostrando a para outra personagem que há formigas saindo da palma de sua mão. O primeiro plano enquadra os dois personagens em um plano médio, e depois temos um plano detalhe da mão, mostrando para nós espectadores aquilo que eles estavam olhando. Então, os dois planos através da montagem se complementam, se explicam, fica perceptível a função exercida por eles.

Figura 27 – Frames, Montagem (1) em Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.



Fonte: Montagem realizada pela autora do trabalho.

No próprio *In Pursuit of Silence*, que citamos no item anterior é com as intercalações de planos e faixas sonoras, ora mais barulhentas ora menos, pelo ato de montar que a obra incorpora o sentido proposto pelos autores.

Também em *Um Cão Andaluz* (1929) no momento em que o personagem aproxima a navalha para cortar o olho da personagem a cena é interrompida (fig.28), e logo em seguida há um plano do céu, onde uma nuvem passa rapidamente sobre a lua, por metáfora, temos a sensação de que o olho realmente foi cortado.

Figura 28 – Frames, Montagem (2) em Um cão andaluz, Luiz Buñuel, 1929.



Fonte: Montagem realizada pela autora do trabalho.

Além disso, nesse curta-metragem a montagem ainda dá a ideia de não linearidade para a construção do significado da narrativa fotográfica, não conseguimos estabelecer necessariamente uma linha entre quais ações podem ter acontecido antes das outras, há um entrelaçamento entre os planos e as ações que acontecem neles. Isso tem relação com a própria proposta da história, da questão da surrealidade, etc.

A montagem também contribui para a noção de elipse, que está ligada não só aos sons como percebemos anteriormente, mas também a *parte visual*, nesse sentido, segundo Martin (2005), ela é usada seja para mostrar apenas o que é necessário e significativo para contar a história, por exemplo: deslocamentos de personagens de um ponto a outro do cenário só serão vistos na totalidade, do ponto A ao ponto B se algo se passar no decorrer do trajeto que devemos ficar sabendo, se não for necessário, geralmente, será mostrado o personagem saindo do ponto A e chegando ao ponto B. Tem-se ainda mais uma função, a de deixar elementos fora do campo de visão da câmera, e conseqüentemente, do olho espectador, *sugerindo* que uma ação aconteceu, ou melhor, como coloca Martin (2005), usando de *meias palavras* para dar a entender que tal ação aconteceu, o autor cita um filme de 1911, chamado *De Fire Djoevle*, em que uma personagem se suicida, e o elemento enquadrado é o trapézio balançando do qual ela pulou. Nessas situações a elipse

acontecerá através do enquadramento, das margens do quadro, ou ainda, dos cortes das durações dos planos.

Portanto, entendemos que a montagem passa a deixar visível como cada imagem, cena, tomada, está relacionada com as outras, criando assim a obra cinematográfica de modo que tanto o autor, como o espectador assimilam aquilo que está sendo posto (EISENSTEIN, 2002). Nas narrativas fotográficas que se desenvolvem em mais de uma imagem veremos como a noção de montagem se faz presente.

3.2 A FOTOGRAFIA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Depois dos diversos conceitos fundamentais para a estrutura do projeto sobre os quais nos debruçamos até aqui, há ainda a fotografia narrativa contemporânea em si, as suas particularidades, o modo como é pensada, as temáticas mais frequentes das imagens, etc.

Para Jacques Aumont (2004) uma narrativa é a junção das noções de acontecimento e causalidade. Sendo que marcas narrativas ficam visíveis no modo como os enquadramentos, ângulos são utilizados, também através dos corpos, gestos dos personagens. Ainda de acordo com o autor, a narrativa mostra o espaço da representação e faz “vibrar” no receptor da imagem um determinado sentido de espaço. E o espaço da representação, por conseguinte, é definido como “um espaço apreendido de modo mais global, um espaço, sobretudo, cuja carga narrativa e construção de uma diegese não será mais afastada” (AUMONT, 2004, p. 152), dado que a diegese do grego *diègésis*, narrativa, é a história construída, representada e tudo o que a compõe, tudo o que implica na ficção para que o espectador a perceba como factível de acontecer dentro desse espaço. Ou seja:

A narrativa é definida muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Além disso, esse conjunto de significantes – que veicula um conteúdo, a história, que deve se desenrolar no tempo – tem, pelo menos na concepção tradicional, duração própria, uma vez que a narrativa também se desenrola no tempo. [...] (AUMONT, 1993,p. 244).

Logo, a narrativa, de acordo com Cotton (2013), está presente em fotografias contemporâneas. A autora irá nomear essas imagens de fotografias de quadro vivo, *tableau-vivant*, em um sentido distinto daquele colocado pelo Poivert (2016), pois

aqui não há uma referência clara a pintura, ao modo de abordagem da cena, ao uso de temas pictóricos. Mas para que não haja confusão quanto ao uso dos termos, trataremos as obras como fotografias narrativas contemporâneas, ou mesmo apenas fotografias narrativas. Ademais, cronologicamente podemos dizer que elas se tornam mais abundantes a partir de 1960.

A temática das fotografias narrativas podem ser “fábulas, contos de fadas, lendas urbanas e mitos modernos que já estão incorporados ao nosso consciente coletivo” (COTTON, 2013, p. 49). Além disso, segundo a autora, várias dessas imagens apresentam histórias que por não serem muito explicativas, e sim ambíguas, levam o espectador a colocar as suas próprias narrativas em jogo. Sendo assim, conseguimos notar o quanto é fundamental para a fotografia narrativa, essa relação obra-espectador.

De acordo com Short (2013), o essencial em uma fotografia construída é o conceito e a ideia, e essas imagens construídas acabam por envolver o espectador, podendo distorcer as noções que ele tem sobre a realidade, ao apresentá-la alterada, descontextualizada, o que desde o surrealismo questiona o estatuto da fotografia, ao não negar as características da linguagem fotográfica e através disso subvertê-la. Nessa linha, podemos citar as imagens de Duane Michals, nas quais ele apresenta narrativas que se desenrolam em mais de uma fotografia, as chamadas foto-sequências. Em *Things are queer* (1973) (fig.29), conforme observamos a obra, em uma leitura que acontece da esquerda para a direita, nos deparamos com o estranhamento causado pela distorção de escala – o banheiro que é pequeno ou o personagem que é grande? –, além do fato de que a imagem do personagem apresentada faz parte de um livro, o qual está nas mãos de outro personagem – ou dele mesmo? –, que vemos apenas a silhueta, e, por conseguinte, essa cena constitui um quadro posicionado sobre a pia do banheiro, assim a obra é finalizada com a mesma fotografia que a iniciou, a narrativa torna-se cíclica, contínua em si mesma. A cada quadro, a cada passar de um a outro, o espectador tem as suas certezas questionadas sobre as imagens que compõem a obra.

Figura 29 – As coisas são estranhas (*The Things are queer*), Duane Michals, 1973.



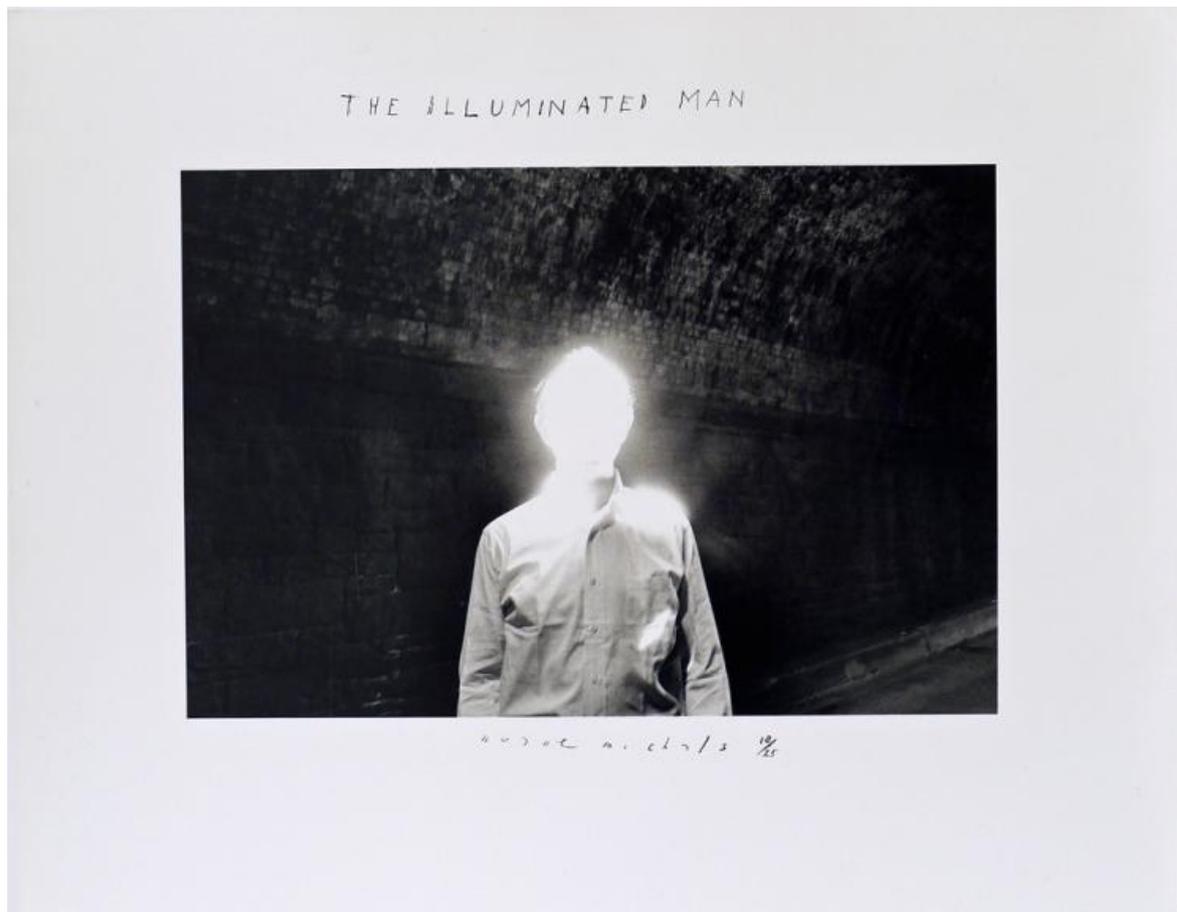
Fonte: <https://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals/series/sequences#40>

Sobre o uso do preto e branco, tanto na fotografia como no cinema, ele está ligado histórica e tradicionalmente a imagens documentais, com a naturalização do uso da cor nessas linguagens, passa a ser comumente relacionado ao passado, porém, ele tem um caráter dramático acentuado em combinação com o jogo de luz e sombras. Além disso, a monocromia pode acrescentar à ideia surrealista de apresentar uma super/supra realidade, já que enxergamos em cores e não em preto e branco, como vemos na declaração da fotógrafa de dança, Lois Greenfield, de preferir o preto e branco “porque assim as imagens não são uma réplica da realidade, mas uma nova criação” (INGLEDEW, 2015).

A fora isso, em alguns trabalhos do Michals, a não *revelação* de parte da identidade dos personagens, é um aspecto presente, o rosto deles fica oculto, seja pela utilização da luz, do modo como ele é posicionado, do enquadramento, como

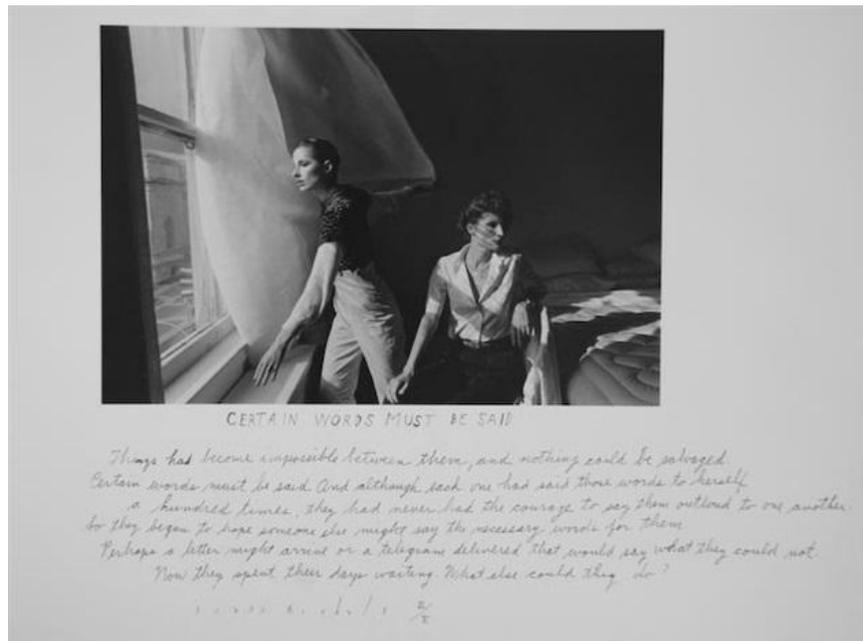
no caso do exemplo anterior (fig.29), ou de algum tipo de intervenção na imagem como em *The Illuminated Man* (1968) (fig.30). Para Cotton (2013), esse aspecto causa incerteza, já que não temos contato com as expressões faciais, e assim, buscamos o significado através de outras informações contidas na imagem. Além disso, em obras como *Certain Words Must Be Said* (1976) (fig. 31), o fotógrafo constrói a obra com fotografia, mas também com texto, as duas linguagens se complementam. Ingledew (2015) diz que as obras compostas por Michals, apresentam mundos poéticos e oníricos – referência surrealista –, que partem de elementos cotidianos.

Figura 30 – O homem iluminado (*The Illuminated Man*), Duane Michals, 1968.



Fonte: <http://www.artnet.com/artists/duane-michals/the-illuminated-man-a-DloMkJ22YrT1kbPtiK9NMQ2>

Figura 31 – Certas palavras devem ser ditas (*Certain words must be said*), Duane Michals, 1976.



Fonte: http://www.artnet.com/artists/duane-michals/certain-words-must-be-said-a-kP3q2Hh1T9e_Nr0FtFuqqQ2

Ainda, a ideia da sequência, de montagem, resulta em certo dinamismo, movimento, as imagens se desdobram em outras, e isso também deixa avistar uma relação com o cinema.

Por outro lado, o trabalho do fotógrafo Gregory Crewdson é constantemente referenciado ao cinema, não pela utilização de sequências, mas pela encenação, pelo modo como as narrativas são construídas visualmente e que acabam por remeter a linguagem cinematográfica, as imagens lembram frames de filmes. *Untitled (Sunday roast)* de 2005 (fig.32) apresenta dois personagens, uma mulher e um menino, possivelmente mãe e filho, sentados à mesa, em meio a uma refeição, aparentam estarem apáticos, abatidos, os tons de azul arroxeadado que predominam na cena constituem a atmosfera sombria, que parece refletir o estado emocional dos personagens. Há ainda três “molduras”, limites: aquela da obra, o enquadramento; a abertura para o espaço em que os personagens estão; e a que dá para o último cômodo, temos assim a percepção de profundidade, sendo que a iluminação deste, reforça a ideia da atmosfera que mencionamos anteriormente, por conta do contraste.

Figura 32 – Sem título, (*Sunday Roast*), Gregory Crewdson, 2005.



Fonte: http://www.artnet.com/artists/gregory-crewdson/untitled-sunday-roast-IDKC3CJlgxUjpubkE_obQ2

Logo, podemos apreender que nas imagens do fotógrafo “o drama psicológico é criado não somente pela mostra de rituais e por elementos paranormais, mas também pela construção de personagens arquetípicos que executam esses atos” (COTTON, 2013, p. 68). Segundo a autora, as imagens do Crewdson são perpassadas por grandes produções, várias pessoas estão envolvidas na construção delas, e o papel do fotógrafo, nesse caso, se assemelha ao do diretor cinematográfico.

O mesmo acontece em várias imagens de Jeff Wall, que pode ter a sua obra dividida em duas áreas:

uma tem estilo ornamentado em que a natureza artificial da fotografia se torna óbvia por meio do caráter fantástico das histórias que conta. [...] A outra área é a montagem cênica de um evento que parece muito mais corriqueiro, como uma cena a que casualmente lançamos um rápido olhar (COTTON, 2013, p.50).

Nesse sentido, citamos a imagem *Insônia*, (*Insomnia*), de 1994, (fig.33), ela foi composta de maneira que os elementos cenográficos orientam a direção com que a olhamos, começando, assim, pela cadeira na parte esquerda que está afastada

mesa, depois os armários abertos, o pacote sobre a geladeira, e por fim o personagem deitado debaixo da mesa. Logo, compreendemos que dentro da narrativa essas ações foram realizadas por ele, em decorrência da insônia. Ou seja, a relação entre o personagem, a posição dele, e o espaço da representação é um aspecto fundamental para a interpretação que fazemos. Ademais, outra característica da obra do Wall é a apresentação das imagens em grandes dimensões e em caixas de luz, de acordo com Cotton (2013, p. 51) “uma caixa de luz não é exatamente uma fotografia, nem uma pintura, mas sugere a experiência de ambas”. Portanto, embora não seja a inserção da fotografia em instalações, por exemplo, já deixa a entrever um modo distinto de expor as obras.

Figura 33 – Insônia, (*Insomnia*), Jeff Wall, 1994.



Fonte: <https://artblart.com/tag/jeff-wall-insomnia/>

Cindy Sherman também trabalha com a construção de narrativas utilizando-se da iconografia presente no cinema, em fotografias de moda, etc., (COTTON, 2013). A série Fotogramas de filmes sem título (*Untitled Film Still*) (fig. 34 e 35) apresenta personagens mulheres em cenários que lembram os dos filmes em preto e branco dos anos 50 e 60, como coloca Cotton (2013), mesmo se não conhecermos de forma aprofundada esses filmes, conseguimos intuir as narrativas possíveis em torno das personagens, já que essas histórias, codificações estão presentes no nosso imaginário. A série, assim como outras imagens da Sherman, aborda o fato de a feminilidade ser construída culturalmente, e isso fica ainda mais visível pelo ato da fotógrafa de se colocar como modelo/personagem, uma das suas características, que encena, expõe essa construção.

Figura 34 – Fotogramas de filmes sem título #58, (*Untitled film still #58*), Cindy Sherman, 1980.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/57196>

Figura 35 – Fotogramas de filmes sem título 7, (*Untitled film still #7*), Cindy Sherman, 1978.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56540>

Frequentemente, como podemos perceber, nas imagens de Sherman, as personagens se voltam para fora do quadro, para alguma coisa que está oculta ao observador, como vemos nos exemplos que já colocamos até aqui, e em outra imagem dela, desta vez em cores, *Untitled 92* (1981) (fig.36). A personagem parece apreensiva olhando para algo ou alguém, essa sensação que temos é corroborada por conta da iluminação e do ângulo *plongéé*, que sugere que ela estaria em posição de desvantagem, quanto a quem supostamente está posicionado fora de campo.

Figura 36 – Sem título #92, (*Untitled #92*), Cindy Sherman, 1981.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56480>

Portanto, percebemos que a fotografia narrativa utiliza de elementos compositivos para *contar*, sugerir pequenas histórias, ou melhor, fragmentos de histórias, cenas, e não necessariamente histórias *completas*, como é o caso de filmes, curta-metragens. Cenas essas desenvolvidas em imagens únicas ou em sequências, como é o caso do nosso projeto *Através, Caminho*.

4. PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA OBRA ATRAVÉS, CAMINHO A PARTIR DOS DIÁLOGOS ENTRE FOTOGRAFIA NARRATIVA, PINTURA, CINEMA E VÍDEO

Chegamos efetivamente à parte de produção prática do projeto, com a aplicação dos conceitos até aqui explanados. Partiremos, então, dos métodos, materiais utilizados, das características técnicas das imagens produzidas: dimensões, papéis utilizados, suporte. Assim como a função de elementos compositivos, cenário, iluminação, enquadramento tanto na parte efetivamente fotográfica quanto nas imagens-movimento.

Além disso, mesmo que esse momento da pesquisa seja o de aplicação de conceitos e não tanto de explanação sobre eles, algumas questões são olhadas a partir do teórico, de autores e de artistas-referência em relação a nossa produção. Sendo assim, iniciaremos pelos métodos utilizados para concepção, organização do projeto como um todo.

4.1 METODOLOGIA DA PESQUISA À PRÁTICA

O trabalho de conclusão de curso começou a ser desenvolvido a partir da definição do tema, onde levamos em consideração as nossas inclinações bem como o tempo disponível para o desenvolvimento (LAKATOS; MARCONI, 2003), com este determinado, partimos para a pesquisa dos conceitos que o rodeiam e que foram definidos anteriormente como fundamentais, mas sem nos fecharmos totalmente para aquilo que ele ia demandando, para os novos mundos que as leituras abriam. Logo, partindo do nosso tema, a pesquisa se deu através de teóricos sobre arte, fotografia e cinema, como André Rouillé, Charlotte Cotton, Jacques Aumont, Marcel Martin, Michel Poivert, Tania Rivera, Suely Rolnik, e os textos, materiais produzidos por eles, ou seja, a bibliografia, que abrange artigos, livros, teses, etc. (LAKATOS; MARCONI, 2003). Além disso, buscamos estabelecer relações, diálogos entre os diversos conceitos e linguagens pensando que esta também é uma das propostas do projeto.

Sobre os elementos visuais presentes no trabalho, aqueles não produzidos por nós, as imagens, fotografias, frames de filmes, eles são utilizados de modo a ilustrar, tornar visíveis os conceitos abordados, sendo que, não necessariamente fizemos análises aprofundadas sobre esses elementos.

De modo paralelo a pesquisa bibliográfica, fomos produzindo e desenvolvendo a parte prática do projeto, a produção das fotografias, da obra final. Foram produzidas seis imagens com tamanho de, aproximadamente, 13x18cm. Utilizamos o pós-processamento de imagens apenas para pequenos ajustes de luz, e as imagens foram para a gráfica para serem impressas em papel fosco Kodak. A segunda etapa foi marcada pela definição dos cenários utilizados nas imagens em movimento, já que a obra final é um vídeo, que pode ser acessado, visualizado no seguinte [link](#), ou através do Apêndice, assim como pelo começo da captura dos sons. A terceira parte compreendeu: a disposição das fotografias impressas em um suporte de papel offset de gramatura 180, com dimensões de 50x66 cm, com moldura em madeira na cor preta; a colocação dessa obra no espaço de apresentação de *exposição*; assim como a filmagem das outras imagens que compõem a obra além da narrativa fotográfica; e a edição, montagem da obra.

Ademais, no início do desenvolvimento de *Através, Caminho* utilizar o vídeo como formato de apresentação das imagens era uma opção pensada caso não fosse possível uma exposição presencial, mas no decorrer da concepção, tal ideia ia se estabelecendo, já que o vídeo nos abria, entre outras possibilidades, a cenários que não necessariamente conseguiríamos criar no espaço de exposição para o estabelecimento da relação com o entorno. Logo, o vídeo também é a obra.

4.2 A NARRATIVA FOTOGRÁFICA

As fotografias produzidas não são o único elemento gerador de sentido da obra, do projeto, mas é a partir delas que as relações foram sendo tecidas, organizadas, e os outros elementos imagéticos e sonoros definidos. Sendo assim, começamos elencando os aspectos característicos dessas fotografias (fig.37).

Se devemos escolher um para começar, este é o cenário, o espaço físico arquitetural e seus componentes, objetos, etc., no qual a ação da narrativa acontece. Entre outras formas ele pode ser entendido como realista, onde a principal função é “ser a sua própria materialidade, significando apenas aquilo que é” (MARTIN, 2005, p. 79). Nesse sentido, o nosso cenário, interior, é perpassado por essa concepção: ele não foi construído especialmente para as fotografias, nem teve muitos elementos modificados/movidos do que apresenta cotidianamente. A finalidade é que seja

percebido justamente dessa maneira, como factível de existir na realidade, como o ambiente de uma cena cotidiana. Posteriormente, essa percepção entra em contato com aquelas que temos sobre a iluminação, sobre a pouca nitidez do personagem. Além disso, durante as seis fotografias o cenário é o mesmo, assim como os demais elementos compositivos, com exceção da posição do personagem.

Figura 37 – Narrativa fotográfica da obra *Através, Caminho*.



Fonte: *Através, Caminho*, 2021.

De todo modo, a iluminação adquire o papel de transformar esse espaço, deixar elementos nas sombras, evidenciar outros, um jogo de luz e sombra realizado pela utilização e posicionamento de três fontes: a que temos como principal, posicionada no ambiente do qual o personagem surge, iluminando o cenário lateralmente, e posteriormente o personagem em contraluz; a segunda fonte é a que ilumina a segunda parte do cenário, a sala, a iluminação é a usual do espaço, posta no teto; a terceira que funciona como uma luz de reforço para iluminar a porta que se abre e os seus detalhes. Além disso, apesar de a fonte principal não ser originária do ambiente em que está, ela é percebida como integrante dele, pode ser imaginada como um abajur, por exemplo. Então, para que haja coerência, coesão:

Mesmo que o público não se interesse por saber qual é a fonte de onde provém um determinado foco de luz, é importante que ele perceba que todos esses detalhes pertencem ao mundo que está sendo representado, mundo esse que possui as suas leis físicas (CAMARGO, 2000, p.53).

Especificamente sobre o contraluz, ele foi utilizado para que houvesse a produção de suspense, já que impossibilita a visualização de características do personagem, como vimos ser algo frequente na construção de personagens de narrativas relacionadas a este gênero. E embora a luz da sala a ilumine de maneira uniforme, a sua intensidade não é o suficiente para que isso aconteça com o centro da imagem que está imerso em sombras, havendo desse modo, como que uma divisão do cenário em dois: onde o personagem surge, e onde ele supostamente deixa o ambiente.

Tal deslocamento realizado pelo personagem é o eixo da obra, do projeto. É o acontecimento da narrativa: alguém realiza um trajeto dentro de um certo ambiente, que começa quando uma porta se abre. Sendo que as interpretações “dependem” da visualização das imagens em relação aos elementos extrafotográficos, de que trataremos mais adiante. De qualquer modo, a assimilação do movimento acontece por conta da mudança de posição do modelo/personagem em cada uma das imagens em que ele está presente. Logo, a sequenciação é importante para que a trajetória percorrida seja apreendida.

Ademais, o registro do movimento “numa duração mais longa” (AUMONT, 1993 p.167) – e não o instante congelado com precisão –, através da baixa velocidade de obturador ocasionando a pouca nitidez dos contornos do personagem,

a transfiguração das formas em borrões, manchas também funciona como meio de sugestão de movimento. Além disso, Aumont (1993) sobre a percepção do movimento coloca que situações onde há mais iluminação e contraste, bem como pontos de referência fixos melhor os movimentos serão observados. Nesse sentido, os demais elementos cenográficos são pontos fixos de referência, do mesmo modo que o enquadramento.

Por conseguinte, para enquadrar optamos por um plano geral através do qual apreendemos o espaço de representação e aquilo que ele implica. Dentro deste temos um reenquadramento, a abertura com a cortina parcialmente presa, do ambiente a partir do qual o personagem inicia o caminho a ser percorrido durante as outras imagens. A relação com o fora de quadro também ocorre por conta desse trajeto, sendo que ele é em direção a porta aberta que não aparecia na primeira imagem, pois estava fechada e o enquadramento a deixava fora da “visão”, situação que se repetirá na última imagem, assim como o personagem terá “sumido”. A hipótese interpretativa é que depois disso ele esteja habitando o fora de campo, e não mais o cenário no qual aconteceu o seu deslocamento.

Ao mesmo tempo, que encerrar a sequência narrativa com a *mesma* imagem que a iniciou, indica certa circularidade, um ciclo de deslocamento que continua em si mesmo. O que poderia dificultar a percepção da ação acontecendo fora de campo, a relação das imagens com esse fora de campo, mas a partir do momento em que as fotografias entram em contato com as demais da obra videográfica, a percepção é modificada. Logo, há um jogo entre o visível e o invisível, entre aproximações, deslocamentos. Esse jogo continua se prolongando, constituindo, compondo através da relação com o entorno.

4.3 A RELAÇÃO COM O ENTORNO

Antes de olharmos efetivamente para a relação entre as fotografias produzidas por nós e o espaço em que elas foram inseridas, precisamos elencar alguns pontos da noção de entorno a partir da obra *Experiência de cinema* (fig.38) de Rosângela Rennó, e das obras *Tesouros Besouros* (fig.41) e *Xifópagas Capilares entre nós* (fig.42) de Tunga.

Vimos ao falar sobre as imagens de Cindy Sherman que ela fazia uso da iconografia de outras linguagens, de *códigos* culturais, questionando-os. Essa ideia é semelhante a de apropriação, em que artistas utilizam imagens de arquivo, de jornais, de revistas, criando novas obras a partir delas. Sendo assim, Experiência de Cinema¹⁰ (fig.38), da artista brasileira Rosângela Rennó, é perpassada por tal ideia, já que a artista trabalha apenas com imagens apropriadas, mas também pela a de instalação. De acordo com Lindote (2005), a instalação é marcada pelo estabelecimento de relação entre diversos objetos, bidimensionais e/ou tridimensionais, em certo espaço, pensando também no espectador, em como ele vai fruir a obra, na relação com esse espaço.

Conseqüentemente, retomamos a definição de espaço da representação do Aumont, para colocar que nas instalações ele deixa de fazer parte apenas do quadro, da imagem, e passa a ser também o espaço exterior no qual ela é inserida, apresentada, bem como o modo como isso se dá e todos os elementos que poderão estar presentes neste.

Dessa forma, na obra de Rennó (fig.38), o ambiente é envolto pela baixa iluminação decorrente da projeção de imagens durante alguns segundos sobre uma cortina de fumaça, evocando a experiência de cinema que dá nome à instalação, assim como pelos ruídos do projetor e do dispositivo-tela de fumaça. As fotografias foram agrupadas em DVDs divididos por *gêneros narrativos*: “filme de amor”, “filme de família”, “filme de guerra” e “filme de crime” (ROSA, 2016). Em vista disso, embora as imagens apareçam por pouco tempo, aproximadamente, sete, oito segundos, com intervalos de trinta segundos entre cada uma, a relação estabelecida com essas imagens através da “[...] memória coletiva [social] e ao mesmo tempo individual [afetiva] [...]” (ROSA, 2016, p. 20, grifos nossos), pode acabar por nos levar a interrogações sobre esses personagens, e conseqüentemente a uma ideia aproximada da narrativa, do tecer histórias em torno deles, mesmo que essas histórias sejam efêmeras, que não perdurem. A tela de fumaça, a sua forma bruxuleante também contribui para a sensação de efemeridade, e ainda, de acordo com Rosa (2016), dá certo movimento às fotografias estáticas.

¹⁰ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/40170481>

Figura 38 – Frame de Experiência de Cinema, Ronsângela Rennó, 2004.



Fonte: <http://www.semeiosis.com.br/a-fotografia-expandida-no-contexto-da-arte-contemporanea-uma-analise-da-obra-experiencia-de-cinema-de-rosangela-renno/>

Enquanto a obra da Rennó trabalha com fotografias sem necessariamente criar narrativas, citaremos a obra *Tesouro Besouros* (1992) (fig.41), de Tunga, em que a fotografia aparece quase como uma constatação, um documento, registro trivial em que não há muitas preocupações com a composição, uso que Rouillé (2009) coloca como característico na arte conceitual, embora aqui as imagens façam parte da ficção criada pelo artista. Segundo Lindote (2005), subsequente ao texto intitulado *Tesouro Besouros* (fig.39) no livro *Barroco de Lírios* (1997) do artista, há um ensaio (fig.40) composto de fotografias em preto e branco nas quais vê-se Tunga examinando coleções de besouros, além de fotografias coloridas deles e algumas em que é possível vê-los nos bolsos das calças do artista.

Figura 39 – Texto Tesouro Besouros, Tunga, 1992.

TESOURO BESOUROS

Peculiares eventos cercaram minha estada amazônica. Estranhezas pude testemunhar e, entre caprichos da natureza, posso narrar um deles.

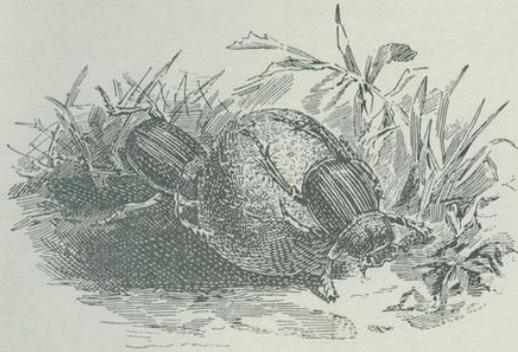
Viajei ao Norte com o encargo de formar um mostruário de fragrâncias locais. Raízes, óleos, sabonetes e tudo o que lá se fabrica ou se colhe de aromático e perfumado.

Sendo eu um entusiasta dos insetos, seus mundos e hábitos, encontrei oportuna a viagem para avivar meu deleite de entomólogo amador. Travei contato com Terezinha, verdadeira cientista da matéria, que me apresentou inúmeros espécimes por mim desconhecidos e, especialmente, os *Scarabacus Tucuruí Sagrado*.

Tomei-me de verdadeiro fascinio pelo inseto. Os S.T.S. são coliópteros de extrema beleza na forma e, sobretudo, na cintilância cromática. Há, contudo, algo horripilante no fascinio que exercem. Conhecê-los melhor é iluminar o escabroso. São extremamente hábeis e persistentes. A habilidade constitui-se na formação de gléoides imensos, em relação às suas minúsculas dimensões. Persistentes na peregrinação obstinada que os leva ao "menu" predileto. Tal predileção nos revela o dito escabroso de seus hábitos. Os escaravelhos desta espécie são **NECRÓFILOS E COPRÓFILOS**.

A informação só excitou minha nova paixão. Soube que as esculturas esféricas, nicho de larvas, eram também construídas da imundície putrefacta e mesmo por excrementos humanos. Este dado vulgarizou o espécime sob a alcunha de Rola-Bosta (apelido nada condizente com a beleza que ostentam). Foi a dita beleza que suscitou meu esmero e logo empreendi caça ao inseto na intenção de obter larvas.

A construção desta cultura tinha como fim a obstinada tarefa de cultivá-las para dispor de companhia no além-túmulo. Imaginei-me como



alimento ótimo aos espécimes quando estivesse avançado meu estado de putrefação no féretro.

Organizei a caça usando uma armadilha clássica para besouros. O método é bastante simples: enterra-se uma lata em forma de dedal onde estão depositados alimentos da predileção do besouro. Este, ali caindo, não consegue evadir-se dada a pouca aderência às paredes metálicas do balde. Usei como isca meu próprio excremento diluído em urina.

Dias depois, voltei à trampa onde encontrei três belos R. B.

Tomei as providências necessárias à manutenção e subsistência dos insetos, criando um recanto provisório com as raízes e produtos que dispunha em meu quarto.

Minha profissão me levou subitamente a Belém, capital das fragrâncias. Outros odores, porém, me tomaram naquela capital, pois fui acometido pela malária. A febre octina mantinha-me em regular estado de delírio e, inebriado, era sistematicamente perseguido em estranhas construções onde o S.T.S. desempenhava central papel.

Ainda febril, recobrei Manaus onde a surpresa me aguardava. Adentrando meu quarto, fui invadido por uma avalanche odorífera.

A surpresa, no entanto, não vinha dos odores, mas de sua fonte. Meus três espécimes de Rola-Bosta haviam obrado imensas esferas, no tamanho de cabeças humanas. Eles se esforçavam em agregar os três volumes empurrando cada qual uma esfera, em direção às outras duas.

Peculiar era o fato pois as pelotas haviam sido construídas com as aromáticas matérias de meu mostruário.

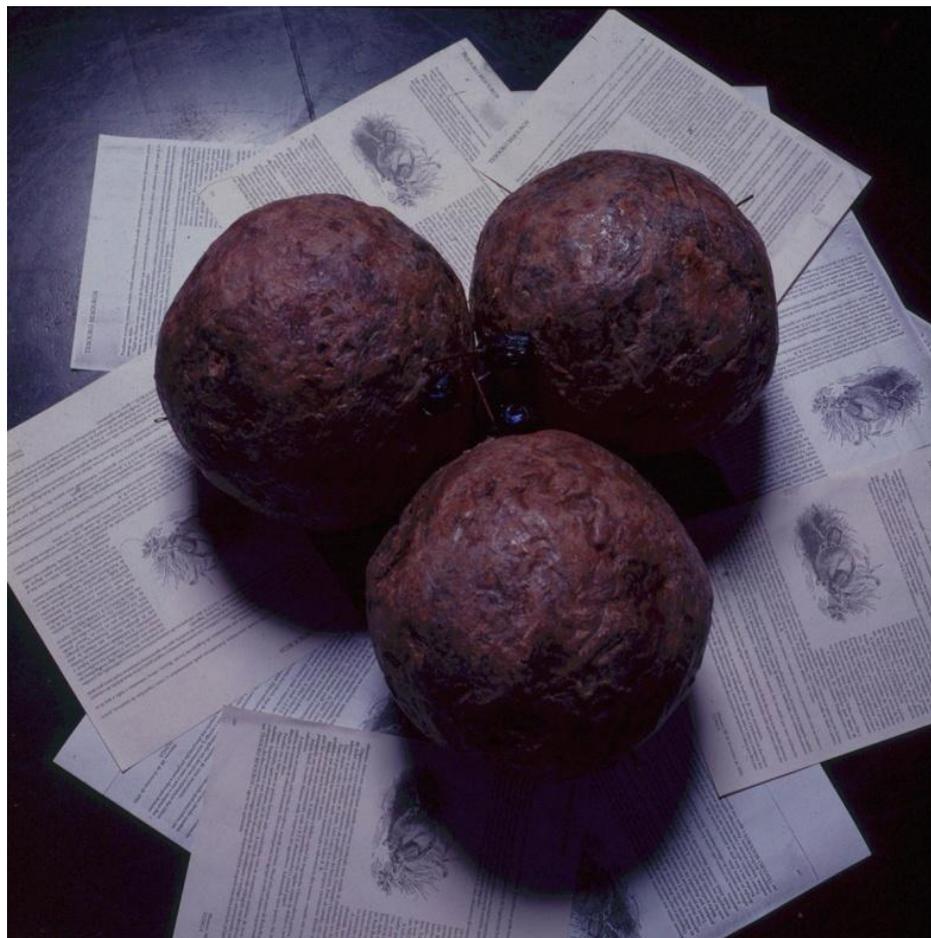
Pasmo e atônito, após uns minutos, sai do torpor. A visão do entumescido triângulo me devolveu a lembranças das febres malárias. Impulsivamente e sem hesitar enchi da ampola de clorofórmio a seringa e, atravessando uma a uma a carapaça dos coliópteros, dei-lhes a morte. Passei longas agulhas que dispunha para, naquela macabra posição, perpetuar a obra que denominei **TESOURO BESOUROS** e agora vos apresento.

Manaus, 08 de fevereiro de 1992
TUNGA



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/3251/>

Figura 41 – Tesouro Besouros, Tunga, 1992.



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/3251/>

Desse modo, a obra é constituída por uma história escrita (fig.45), em que, segundo Lindote (2005) o personagem-narrador ao fazer uma viagem em busca de aromas e fragrâncias, encontra besouros que constroem esferas de substâncias putrefatas, e resolve levar consigo três deles, criando um ambiente próprio para que vivessem. Ao ter que realizar novamente outra viagem, ele pega malária, quando retorna para casa os besouros construíram, com as substâncias aromáticas do personagem, três esferas, as quais estavam tentando empurrar uma em direção a outra, essa visão o lembrou da malária e ele acaba por matá-los com clorofórmio, por fim, o personagem-narrador fixa os besouros nas esferas com agulhas. Assim a obra é apresentada com o texto impresso e com as esferas e besouros fixados (fig.41): aquilo em que o texto resulta – as esferas – e que seria *visível* de certa forma apenas na imaginação, passa desse âmbito, para o espaço da exposição. Além disso, há a relação entre ficção e *realidade*, entrelaço, limites difusos, já que Tunga realmente realiza a primeira viagem e parte das anotações que ele fez constituem o texto da obra Tesouro Besouros, essa relação fica clara na descrição da obra no site.

Obras decorrentes de histórias ou histórias decorrentes de obras. As narrativas são uma forma de desenho que usa como suporte o tempo imaginado e apresenta no tempo vivido um testemunho ou uma cena que comprova aquela história (TUNGA, sem data, não paginado).¹¹

Tal aspecto é uma constante no trabalho do Tunga, logo, citaremos aqui a obra Xifópagas capilares entre nós (1987) (fig.42) em que temos o entrelaçamento entre *performance*, narrativas textuais, espaço expositivo. Inclusive, há com o artista um conceito fundamental que é o de instauração, a junção entre a ideia de ação, das *performances*, e de instalação (LINDOTE, 2005), bem como o fato de as obras se atualizarem umas nas outras, de retornarem em outras.

O texto integrante da obra narra que as gêmeas xifópagas capilares “antes de chegarem à puberdade, haviam sido sacrificadas por sua comunidade, que em seguida praticara escalpo em suas cabeleiras, com a louvável intenção de evitar catástrofes” (ROLNIK, 1997, p. 5). Além disso, a *performance* das gêmeas (fig.43 e 44) acontece em meio a um ambiente com esculturas e pinturas do artista como “as grandes cabeleiras e tranças metálicas dispostas pelo chão, gigantescos pentes e toros de ferro, bem como os conhecidos tacapes de imã” (LINDOTE, 2005, p. 241).

¹¹ Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/3251/>

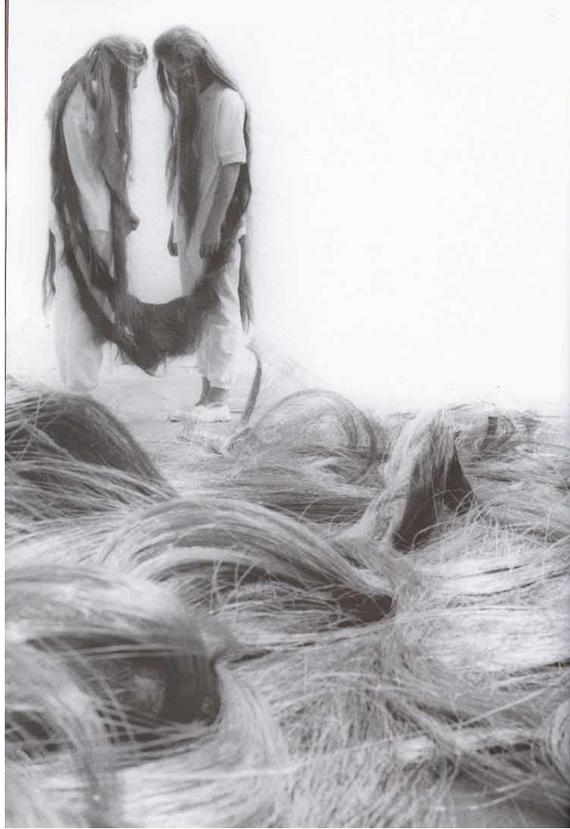
Sendo assim, é possível perceber como o ambiente, o entorno, o espaço, os outros elementos presentes nele também fazem parte da obra, são a obra, “não há um fundo onde as coisas acontecem. Não há silêncio onde as notas são tocadas, porque aquilo que chamaria silêncio – e que em arte seria espaço – existe como uma coisa” (TUNGA apud ROLNIK, 1997, p. 3).

Figura 42 – Xifópagas capilares entre nós (1), Tunga, 1987.



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares/>

Figura 43 – Xifópagas capilares entre nós (2), Tunga, 1987.



Fonte: Tunga, Barroco de Lírios. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

Figura 44 – Xifópagas capilares entre nós (3), Tunga, 1987.



Fonte: Tunga, Barroco de Lírios. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

Dado que, o espectador, dotado de um papel fundamental, nesse mundo que é a obra, de acordo com Rolnik (1997), é chamado a ir além, do que a autora nomeia, de olho-tela, – geralmente a noção de tela implica em certo distanciamento, a menos que a aproximação, o envolvimento do espectador seja buscado –, ou seja, aqui a obra também se refaz, se atualiza, a partir do espectador, do encontro com a obra, em que todo o corpo dele está ali.

Logo, apreendemos quais aspectos são fundamentais para o projeto: a relação fotografia narrativa e espaço, a criação de uma narrativa na fotografia que se desenvolva de algum modo no espaço, que saia do quadro, e conseqüentemente o estabelecimento de uma relação com o espectador, além de uma conexão com outras linguagens não especificamente fotográficas. Tais aspectos serão compostos e a relação estabelecida com o entorno por meio da videoarte.

4.3.1 Videoarte: as características da obra *Através, Caminho*

O vídeo desde o seu aparecimento foi utilizado de diferentes formas e com diferentes objetivos. Em alguns casos é marcado mais pela função de registro, registrar a ação de alguma *performance*, por exemplo, sem que necessariamente haja como objetivo que o vídeo seja a obra em si, desse modo, em outras situações há utilização das possibilidades de criação para que ele também seja um elemento significativo de produção de sentido. Dado que, os vídeos em que há essa abordagem serão considerados videoarte. E é este último aspecto do vídeo que permeia *Através, Caminho*.

Logo, temos também o diálogo entre diversas linguagens, que é uma das características possíveis da videoarte:

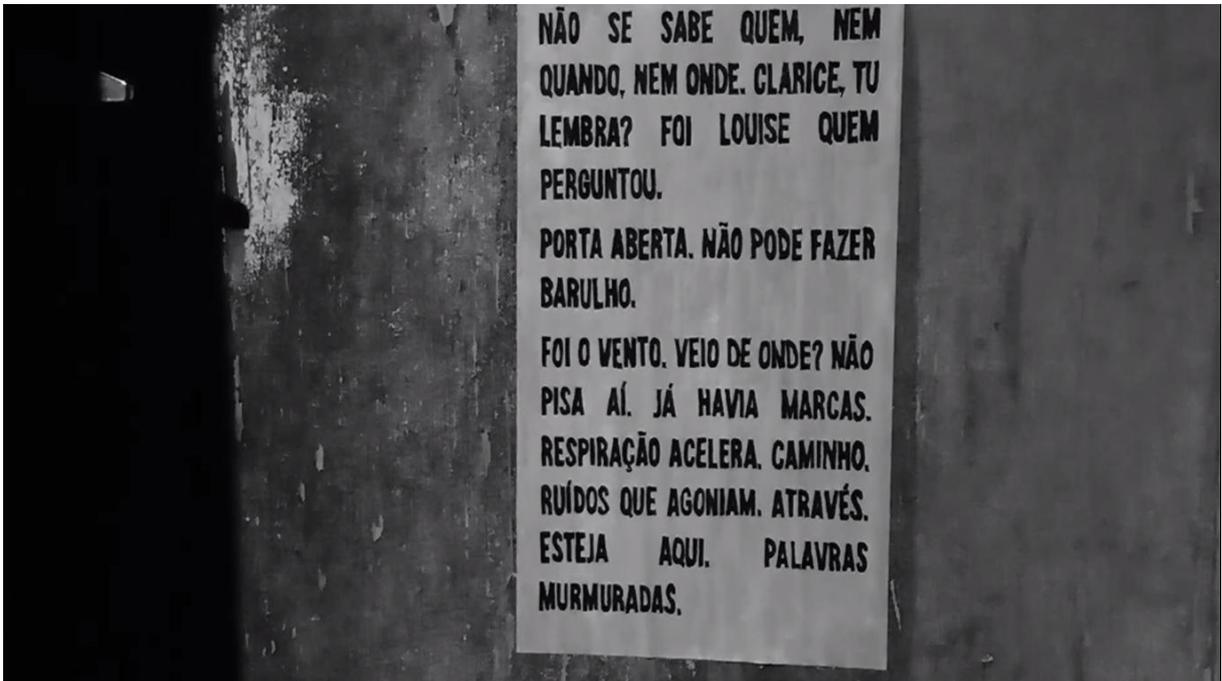
A videoarte sem dúvida foi a arte, por excelência, do trânsito entre as imagens – menos uma forma da imagem em si (específica, autônoma, unitária) do que uma transição em ato, a maneira e a própria matéria da transição nas formas visuais [...] (DUBOIS, 2009, p.188).

Então, poderíamos dizer que uma arte de encontro de imagens? Acreditamos que sim. *Através, Caminho* também não deixa de ser um encontro de imagens, e esse é um dos por quês da escolha do vídeo para constituir a obra. Nesse sentido, os elementos que se encontram em *Através, Caminho* são textuais, imagéticos e sonoros.

Portanto, a obra possui na sua *estrutura* um texto (fig.45) escrito de maneira mais fragmentada, são frases que não estabelecem entre si uma linearidade muito explícita, não é uma história contada como o texto de Tesouros Besouros de Tunga. O texto se refere a características da obra como: a própria não nomeação do personagem, assim como a não definição das *unidades* de tempo e lugar, “não se sabe quem, nem quando, nem onde”; a referência à porta aberta das fotografias que se estenderá também para o vídeo; a questão dos sons e ruídos; a inserção do título da obra, mas de forma distinta, a palavra *caminho* aparece antes da palavra *através*, com outras frases entre as duas; e ainda alguns elementos *novos*: como o questionamento “Clarice tu lembra? Foi Louise quem perguntou”, entre outros, que visam colocar outras camadas de sentido e possíveis interpretações, ou até a realização de alguns direcionamentos, como “Foi o vento”, que indicaria uma causa para a porta aberta, por exemplo.

Além disso, o texto é utilizado em forma de lambe (fig.45) formato/suporte que lembra cartazes de filmes, de peças teatrais que eram colados pelas cidades de forma a informar dados como a data, horário e local de exibição da obra cinematográfica, teatral, e que também são utilizados por diversos artistas para inserir as suas obras – pinturas, fotografias, textos, manifestações, etc. – em espaços urbanos, dialogar com eles e com as pessoas que passam por eles. No projeto os lambes são como que uma ramificação da obra por outros espaços, nos quais estes foram registrados em fotografias e imagens movimento. Optamos por uma duração mais curta nos planos em que os lambes aparecem, por conta do ritmo, e isso também tem relação com o fato de que se quando os lambes estão nas ruas, aquele que passa por eles, por exemplo, escolhe ou não parar pra ler, para observar, tentamos preservar um pouco disso, embora a duração do plano determine a quantidade de tempo no qual espectador observa o que contém nele, o observador pode pausar, parar o vídeo pra ler.

Figura 45 – Frame texto-lambe, de Através, Caminho.



Fonte: Através, Caminho, 2021.

Ainda explorando as possibilidades do entorno capturamos imagens em movimento (fig.46) de uma pessoa realizando deslocamentos por alguns locais, por conta da vestimenta, e etc., essa pode ser entendida como o personagem das imagens fotográficas. E também inserimos a obra em um espaço que condiz com as características de narrativas de suspense, um sótão (fig.47), no qual a iluminação utilizada provém de uma única fonte, um bico de luz com uma extensão posicionada acima do quadro com as seis imagens dispostas em sequência.

Portanto, nos preocupamos com as características dos cenários tanto das imagens dos lambes, quanto do espaço de inserção da parte fotográfica da obra, e também com a iluminação – em todas as imagens há contraste considerável entre as áreas de luz e sombra – para que houvesse essa relação com o entorno de maneira mais aparente. Sendo que, no momento em que temos o deslocamento do modelo/personagem em direção às imagens no sótão (fig.47) a luz funciona como contraluz, do mesmo modo que nas imagens especificamente fotográficas, então há estabelecimento de continuidade, de conexão entre as imagens.

Figura 46 – Frame deslocamento, Através, Caminho.



Fonte: Através, Caminho, 2021.

Figura 47 – Frame sótão, Através, Caminho.



Fonte: Através, Caminho, 2021.

Também na busca pelas relações com o espaço fora da obra os sons adquirem a função de levar a ele, de criar a atmosfera compatível com os cenários,

com a iluminação, com a própria questão do suspense, como vimos no capítulo anterior.

Além disso, diversos artistas trabalharam e ainda trabalham a partir de, e com imagens cinematográficas, criando outras obras com partes de filmes. Para Dubois (2009) foi exatamente o vídeo que proporcionou que o cinema fosse de alguma maneira revisitado e isso também constrói a própria ideia de vídeo:

O vídeo, portanto, tornou-se uma maneira de pensar (em imagens e sons) sobre (e com) as imagens já existentes, tendo sido a imagem do cinema que então encarnou, mais do que as demais, a ideia de imagem com que é preciso dialogar, jogar, trabalhar, (re)lembrar, ou seja, que é preciso investigar, decompor, transformar, incorporar, sonhar, fantasiar” (DUBOIS, 2009, p. 191, grifos do autor).

Dessa forma, *em Através, Caminho* temos a utilização de falas de filmes que possuem relação com suspense ou apenas fazem sentido dentro da obra, por exemplo, em determinado momento a fala “é tudo de que me lembro” pode funcionar com uma resposta a questão presente nos lances “Clarice tu lembra? Foi Louise quem perguntou”. E outra particularidade é que embora algumas falas não estejam em português e sim em suas línguas de origem, o sentido delas não se perde totalmente, elas continuam como que povoando o espaço de apresentação das imagens fotográficas, e tal sensação de povoamento tem relação com o efeitos de eco e reverberação que adicionamos combinados na edição, como se as palavras estivessem reverberando pelo espaço, a sensação tida é de amplitude deste, assim como reforça a noção de suspense.

Isto posto, por meio da edição diversos sons entram em contato com os outros elementos. Sobreponemos o som de vento a murmúrios para que aparecessem junto a planos que não queríamos muitos sons, e sim algo próximo a um respiro, mas sem “perder” a sensação de apreensão, de suspense. Por exemplo, isso ocorre no registro do deslocamento do personagem através da sua sombra em um ambiente externo (fig.48). Em contrapartida colocamos um som mais alto, mais *urgente*, no plano em que aparece uma luz piscando, já que o ritmo aumenta (fig.49). É possível apreendermos algo que comentamos ao falar sobre os sons no cinema, o silêncio não sendo a ausência completa de sons, mas precedendo ou sucedendo a situações em que eles estão presentes de forma contundente, como o silêncio é suscitado pelos sons, e vice-versa.

Figura 48 – Frame ambiente externo, Através, Caminho.



Fonte: Através, Caminho, 2021.

Figura 49 – Frame luz piscando, Através, Caminho.



Fonte: Através, Caminho, 2021.

No capítulo 3 também falamos sobre alguns dos papéis que a montagem possui como a continuidade, a função narrativa, rítmica. A obra *Around and About*¹² (1980) (fig.50) de Gary Hill tem na montagem um dos elementos mais importantes para a sua constituição. O vídeo possui quatro minutos e quarenta e cinco segundos de duração e apresenta rapidamente diversos planos detalhes de fotografias em cores com cortes bruscos, por conta do ritmo estabelecido pela montagem quase não conseguimos identificar quais os objetos que são enquadrados e nem perceber com muita facilidade as possíveis relações entre os sons e essas imagens (RIVERA, 2014). Os sons na verdade são a fala de Hill, “um texto¹³ em off com a voz do próprio artista. A montagem segue o ritmo das palavras, cada imagem coincidindo com uma sílaba ou fonema, ou ainda com uma palavra” (RIVERA, 2014, p. 60). Segundo a autora, há a inversão de uma das funções da montagem já que não é possível que o espectador crie uma narrativa em torno da obra, dos elementos apresentados, “em vez de servir à comunicação, aqui o agenciamento de imagens e palavras serve à significância, construindo esse curioso efeito de linguagem que é uma escrita” (RIVERA, 2014, p.61). De todo modo, a função rítmica se mantém e é por meio dela, da curta duração dos planos e consequente sensação de aceleração que apreendemos essa não correspondência narrativa entre imagens e fala, texto, que dá o significado da obra.

¹² Disponível em: <https://vimeo.com/5498923>

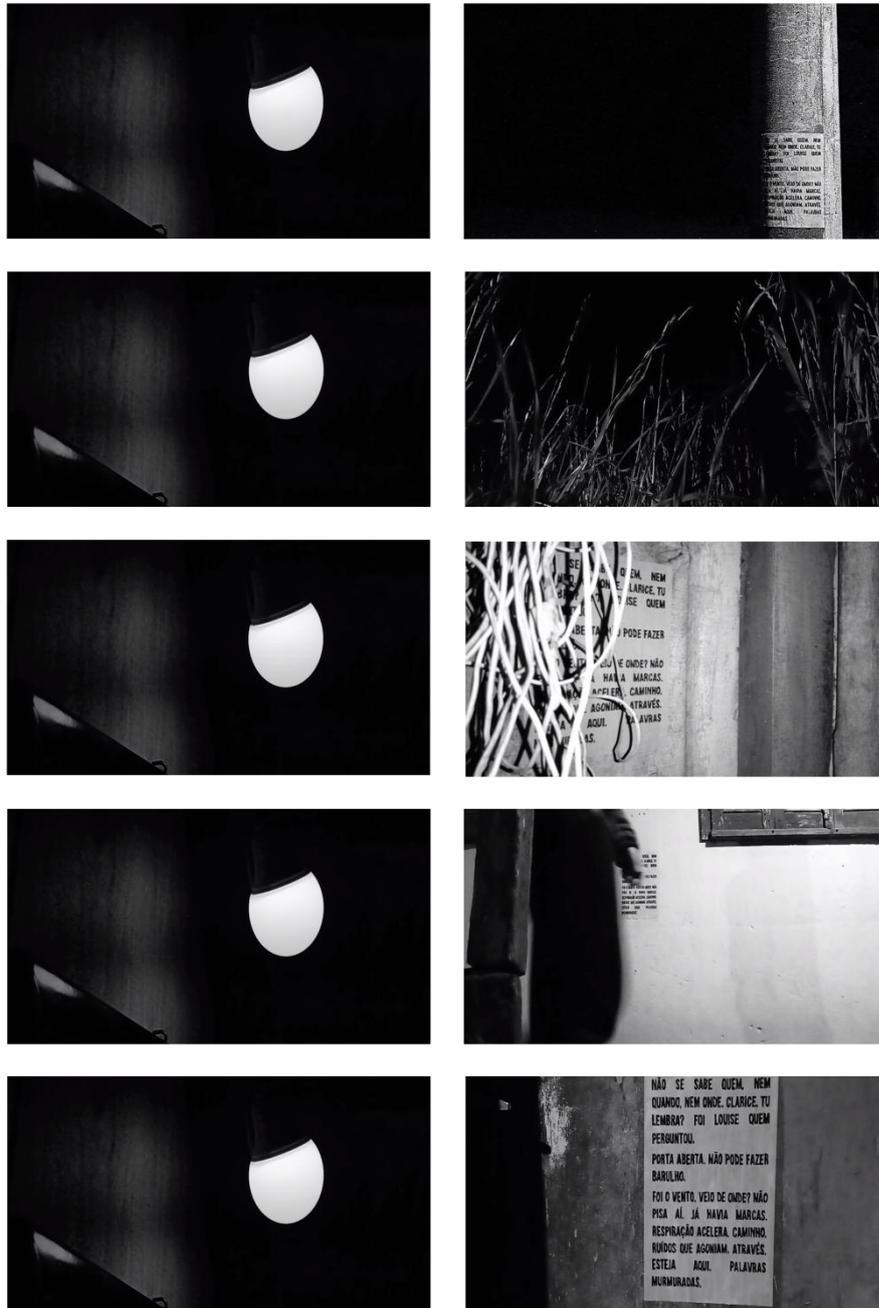
¹³ Tivemos contato com essa obra do Gary Hill na etapa final do projeto, então embora o fato de que “o texto começa com: ‘Tenho certeza de que isso poderia ter tomado um outro caminho, um caminho completamente diferente, um caminho que nunca veio à mente. Mas isso é um dado.’”(RIVERA, 2014, p.61), não há relação de direta de inspiração com a nossa obra *Através, Caminho*, com o título, com o deslocamento. Ainda assim, é uma grata coincidência.

Figura 50 – Frame *Around and About*, 1980, Gary Hill.

Fonte: Montagem de frames realizada pela autora do trabalho.

Por outro lado, em *Através, Caminho*, ao mesmo tempo em que a montagem institui determinado ritmo, mais acelerado, há a criação de uma linha narrativa, de continuidade, coesão entre as imagens e construção do espaço entorno, como se os deslocamentos pelos diversos cenários culminassem em um só, tivessem sido realizados de maneira contínua. Ainda que, como podemos perceber, ocorra a utilização da noção de elipse, que vimos no capítulo 3: o deslocamento do personagem não é mostrado na totalidade, não o vemos saindo de um ponto, por exemplo, do cenário externo, e chegando ao sótão, pelo contrário temos os cortes, e a colocação de outros planos entre esses dois. Logo, todos os planos da primeira parte do vídeo – as imagens dos lambes, assim como esses deslocamentos do personagem –, são entrelaçados a um plano detalhe da luz piscando (fig.51), que citamos anteriormente – saberemos mais a frente na obra que esta é a mesma que está posta acima das imagens no sótão. Mencionamos ainda no capítulo anterior, ao falarmos sobre montagem, que a apresentação de ações que supostamente estariam acontecendo de maneira simultânea, mas em ambientes diferentes deixa entrever uma conexão, então, temos no caso da nossa obra a impressão de que a luz piscando é quase um chamado ao personagem que se desloca.

Figura 51 – Frames dos planos intercalados, *Através, Caminho*.



Fonte: *Através, Caminho*, 2021.

E se, como Martin (2005) coloca, um plano deve preparar, suscitar o outro, se ligar ao outro, em *Através, Caminho*, temos uma sequência a partir da qual vemos por meio de um plano subjetivo (fig.52), como se estivessemos no lugar do personagem que tinha se deslocado até ali, a porta com o lambe se abrir e a câmera (nós, o personagem) se movimentar em direção à parte interna do espaço que está sem iluminação, e no próximo plano, com um ponto de vista objetivo, a ação

acontece com o personagem partindo bem próximo da câmera, do centro do quadro, e aos poucos, conforme ele se afasta, o espaço, o sótão vai sendo tornado visível. Então, é o chamado *corte invisível* que permite que a ligação entre esses planos aconteça.

Figura 52 – Frames seqüência, ligação entre planos, Através, Caminho.



Fonte: Através, Caminho, 2021.

Ademais, um dos precursores da videoarte foi Nam June Paik, artista no qual as obras colocavam em crítica as imagens técnicas e as dimensões miméticas do

meio televisivo (RIVERA, 2014), em muitos casos através da construção de videoinstalações com uma ou mais televisões e outros objetos. Podemos também citar *Global Groove*¹⁴(1973) (fig.53) vídeo com vinte e oito minutos e quarenta e sete segundos em que Paik explora as relações entre várias imagens postas no mesmo quadro, bem como a utilização sonora, e a noção de ritmo, “ser-vídeo fundado no múltiplo e na velocidade” (DUBOIS, 2004, p.102) é assim que o autor classifica essa obra. Para Dubois (2004), inclusive, a justaposição de diversos quadros, diversas imagens umas sobre as outras, ou mescladas umas nas outras é um aspecto frequente em videoartes.

Figura 53 – Frame *Global Groove*, 1973, Nam June Paik.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7UXwhIQsYXY>

Logo, com o propósito de que a visualização das fotografias aconteça com mais nitidez e com um tempo maior de observação já que nas imagens registradas em movimento nas quais elas também aparecem (fig.54) optamos por uma duração menor dos planos, há em *Através, Caminho* (fig.55) a justaposição de imagem-movimento com imagem estática, fixa, fotográfica, sendo que a segunda vêm se justapor à primeira quando o personagem/modelo termina o seu percurso no espaço onde está o quadro com as fotografias impressas, e são essas mesmas fotografias que surgem e se justapõem. Sendo que a justaposição coloca essas imagens em

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7UXwhIQsYXY>

relação, é quase como se as imagens fotográficas assumissem o lugar do personagem, elas fossem o personagem, da cena, do vídeo, da obra.

Figura 54 – Frame imagens sótão, *Através, Caminho*.



Fonte: *Através, Caminho*, 2021.

Figura 55 – Frame justaposição, *Através, Caminho*.



Fonte: *Através, Caminho*, 2021.

Da mesma forma que a multiplicação de *janelas* apresenta “um espaço saturado, fragmentado, móvel e flutuante; [e] um tempo simultâneo, elástico, (dês)contínuo [sic] e múltiplo” (DUBOIS, 2004, p.102, grifos nossos). Ou seja, ao mesmo tempo que em *Através, Caminho*, há o espaço a partir da noção *perspectivista*, ou seja, algo mais próximo do real, a partir da inserção de outra janela sobre esse espaço temos contraste entre essas percepções. Ainda segundo Dubois (2004) no vídeo é comum esses vários espaços, essas fragmentações, como conseguimos notar também em *Around and About*, por conta da curta duração dos planos e do enquadramento fechado.

Portanto, o vídeo aqui é o suporte, o meio de transmissão da obra, assim como a própria obra. Percebemos por meio dele as diversas camadas que a envolvem. Enquanto o personagem/modelo realiza o deslocamento através de espaços distintos ao mesmo tempo que semelhantes, temos outro deslocamento, o de sentidos, a *transformação* de um trajeto percorrido em algo além disso, que representa tensão, suspense, conflito, questionamentos. A linha que supostamente dividiria o espaço interno de representação das imagens fotográficas e a do espaço externo, entorno, transformada em algo tênue, móvel, talvez inexistente, o que é o entorno? O que é a obra? A obra é o entorno? O entorno é a obra? São questões que *Através, Caminho* levanta e que se respondem em si mesmas de algum modo. Bem como, o diálogo entre as linguagens e os elementos compositivos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o fato de que o trabalho de conclusão partiu do seguinte questionamento: de que forma os elementos compositivos de uma narrativa fotográfica assim como a noção de fora de quadro podem levar à compreensão daquilo que a imagem, ou as imagens da narrativa, abordam, apresentam? Posto que o objetivo geral era: compreender a linguagem utilizada em uma narrativa fotográfica assim como formas de expor suas imagens a partir da produção e apresentação de uma obra, com essas características, denominada *Através, Caminho*; e os específicos, eram: verificar exemplos com aspectos característicos dela; assim como o modo como o quadro, e o fora de quadro eram compostos dentro de alguns movimentos artísticos; entender com quais linguagens a fotografia narrativa dialoga; apreender aspectos relacionados à ideia de entorno; e construir, apresentar uma obra perpassada por esses aspectos.

A partir do capítulo 2, podemos perceber que conseguimos olhar para várias coisas que envolvem esses pontos, que envolvem a questão norteadora, tendo em conta que para isso os objetivos citados acima foram atingidos. Logo, inicialmente, temos a apresentação da relação entre a fotografia narrativa e o teatro, na chamada fotografia encenada, e ainda identificamos um exemplo significativo que possui muitas das características da fotografia narrativa dentro da história da linguagem fotográfica, que é a imagem do Hyppolite Bayard, Autorretrato afogado (1840). Bem como também foi possível apreender que alguns aspectos relativos ao fora de quadro, e à utilização da luz de forma dramática, com bastante contraste, eram frequentes no Barroco e continuam se desenvolvendo a partir dele, como vimos em vários exemplos de filmes, de fotografias. E ainda o modo como o quadro é composto no Impressionismo, a não figuração, os temas, a utilização dos elementos, o fato de que os limites do quadro serem constantemente ultrapassados, o conceito de atualização colocado por Rouillé (2009a) instituído por conta das pinceladas mais livres que dão aos quadros deste movimento um aspecto de “quadros virtuais” que então se refazem, se atualizam a partir do processo de observação, da relação com a tela, jogo entre o corpo e o olho, aproximação ou distanciamento.

Além disso, no capítulo 3, apreendemos algumas características importantes no modo de construção imagético do cinema que foram fundamentais para a obra,

os enquadramentos, as funções do som, as possibilidades que o som abre para a criação de sentido, por meio da ideia de contraste entre ele e a imagem, da função atmosférica, caracterização dos ambientes, espaços, da suscitação do silêncio, da dramaticidade que ele adquire, do fato de que em algumas situações em que não é possível identificar as causas, as fontes do som levarem a sensação de mistério, suspense. Bem como a montagem e a criação de sentido por meio da colocação tanto dos sons, quanto das imagens em relação, seja para o estabelecimento de ritmo, continuidade, descontinuidade, contraste, etc.

Ao falarmos sobre a fotografia narrativa em si (subcapítulo 3.2) notamos que a narrativa, a diegese é a história construída, tudo o que faz parte dela e que leva o espectador a percebê-la como possível de acontecer dentro do espaço de representação, do espaço no qual a diegese, a narrativa acontece. Nesse sentido, podemos observar que alguns temas eram mais frequentes, assim como a relação com o modo de narrar, de construir imagens do cinema, a utilização dos enquadramentos, das cores, os cenários, o fato de os modelos/personagens não olharem para a câmera, se na fotografia é mais comum, até esperado que os modelos olhem para ela, no cinema, geralmente ocorre o inverso, assim os personagens dessas imagens, com frequência estão se dirigindo ao fora de quadro, de campo, olhando para além dos limites do enquadramento. Logo, as imagens apresentadas nesse item, sejam narrativas desenvolvidas em uma única imagem ou em sequência, podem “distorcer” a percepção que o observador tem sobre a realidade, ao apresentá-la alterada, descontextualizada, levando a questionamento, o que é possível por conta da utilização dos elementos compositivos com este objetivo.

Então, no capítulo 4, apresentamos a metodologia de construção do projeto, tanto da parte teórica quanto da parte prática, que foram desenvolvidas de maneira paralela. Falamos ainda sobre a narrativa fotográfica produzida por nós, sobre a composição dela, o papel de transformação do espaço por meio da utilização da luz da cena registrada. E também abordamos algumas obras que trabalham a ideia de entorno, *Experiência de Cinema* (2004) de Rosângela Rennó, *Tesouros Besouros* (1992) e *Xifópagas Capilares entre nós* (1987) de Tunga, onde verificamos a relação

entre obra e espaço “expositivo”, fora da obra, entorno, e entre diversas linguagens dentro das obras.

Por fim, analisamos a nossa obra, *Através, Caminho*, e a forma como as relações são tecidas nela por meio da utilização do vídeo, o modo como a montagem dá sentido à obra, a construção da noção de entorno na obra. Podemos inclusive, retomar a frase “não há um fundo onde as coisas acontecem. Não há silêncio onde as notas são tocadas, porque aquilo que chamaria silêncio – e que em arte seria espaço – existe como uma coisa” (TUNGA apud ROLNIK, 1997, p.3), que citamos ao falar sobre o entorno a partir de obras de Tunga, para elencar o aspecto do entorno, da relação das narrativas fotográficas com os espaços das outras imagens, o quanto esses espaços “externos” possuem uma série de elementos que entram em relação com a narrativa fotográfica. Logo, temos a importância da escolha dos cenários, a luz que se mantém com aspectos semelhantes nas imagens mesmo em ambientes diferentes, o contraste por exemplo. Assim, percebemos que *Através, Caminho* continua levando questões, como as que colocamos no final do capítulo anterior – O que é o entorno na obra? O que é a obra? A obra é o entorno? O entorno é a obra? –, porque de alguma maneira ela visa suscitar esses questionamentos em quem tem contato com ela. Essas questões continuam se desenvolvendo assim como temos a sensação de que um personagem continua habitando um fora de campo quando ele já não está visível dentro do quadro imagético. Consequentemente é um *trajeto*, deslocamento que continuará de alguma maneira sendo realizado por nós. Logo, é um aspecto fundamental para o trabalho, para nós profissionalmente, e potencialmente para a área da fotografia, essa ponderação sobre a maneira como fotografias podem ser apresentadas de forma que isso faça sentido e agregue a imagem, seja pensando no formato, no suporte, no meio de circulação, etc., é uma reflexão que engloba todas as etapas de produção de uma fotografia independente da área.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA JR., José Simões de. **Apontamentos acerca do espaço no teatro de figuras alegóricas**. Anais ABRACE, v.9, n.1, não paginado, 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1408>>. Acesso em: 29 mar 2021.
- ANG, Tom. **Fotografia: o guia visual definitivo do século XIX à era digital**. São Paulo: Publifolha, 2015.
- A QUIET place. Direção: John Krasinski. Los Angeles: Paramount Pictures, 2018. *Online*. Cor. (90min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/0J3RU1WA8BO1KAF3MAMI3MLVRZ/ref=atv_sr_def_c_unkc_1_1_1?qid=1636763199&pageTypeldSource=ASIN&pageTypeld=B07ML1T2G8&sr=1-1&language=pt_br>. Acesso em: 28 set 2021.
- A QUIET place: part II. Direção: John Krasinski. Los Angeles: Paramount Pictures, 2020. *Online*. Cor. (97min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/0QH97I2EHMGBG20PAQSUJHPF3F/ref=atv_sr_def_c_unkc_2_1_2?qid=1636763199&pageTypeldSource=ASIN&language=pt_br&sr=1-2&pageTypeld=B0979PPZX3>. Acesso em: 28 set 2021.
- AROUND and About. Gary Hill. 1980. *Online*. Cor. (aprox. 5min). Disponível em: <<https://vimeo.com/5498923>>. Acesso em: 20 out 2021.
- ARRIVAL. Direção: Denis Villeneuve. Los Angeles: Paramount Pictures, 2016. *Online*. Cor. (116min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/0H7L0EY2GIKM49X7W1XE17TW5U/ref=atv_sr_def_c_unkc_1_1_1?sr=1-1&pageTypeldSource=ASIN&pageTypeld=B07S2TLYT9&qid=1636764798> Acesso em: 01 jun 2021.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- _____, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BRACCHI, Daniela Nery. **Fotografia contemporânea e intersemioticidade**. Estudos Semióticos, v. 7, n. 2, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em: 27 mai 2021.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins, 2008.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

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

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Um “efeito cinema” na arte contemporânea**. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FALEIRO, J. R. **Sobre a encenação e o encenador no teatro**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, [S. l.], v. 1, n. 10, p. 14-29, 2013. DOI: <<https://doi.org/10.5965/2595034701102013014>>. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701102013014>>. Acesso em: 02 abr 2021.

GARCIA, Gabriela. **John Cage e o silêncio**. Selo Sesc. Editora Zumbido. Disponível em: <<https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-sil%C3%A2ncio-a6a4078c789c#ftnref4>>. Acesso em: 25 out 2021.

GLOBAL Groove. Nam June Paik. 1973. *Online*. Cor. (aprox. 29min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7UXwhlQsYXY>>. Acesso em: 23 out 2021.

INGLEDEW, John. **Fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

IN PURSUIT of silence. Direção: Patrick Shen. Nova Iorque: The Cinema Guild, 2015. *Online*. Cor. (81min). Disponível em: <<https://vimeo.com/ondemand/pursuitofsilence>>. Acesso em: 01 set 2021.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins. **Entre a espiral e a grade: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/102681>>. Acesso em: 03 jun 2021.

MACIEL, Kátia. **A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito; ECO-POS; Capes, 2020.

MANIFEST. Direção: Julian Rosefeldt. Brooklyn: FilmRise, 2015. *Online*. Cor. (95min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NpcGTjwVOtA>>. Acesso em: 26 jun 2021.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MICHALS, Duane. **As coisas são estranhas (*Things are queer*)**. 1973. 1 Fotografia, preto e branco, 12,86x17,94cm. Disponível em: <<https://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals/series/sequences#40>>. Acesso em: 02 jun 2021.

MICHALS, Duane. **Certas palavras devem ser ditas (*Certain words must be said*)**. 1976. 1 Fotografia, preto e branco, 24,8x17,8cm. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/duane-michals/certain-words-must-be-said-a-kP3q2Hh1T9e_Nr0FtFuggQ2>. Acesso em: 03 jun 2021.

MICHALS, Duane. **O homem iluminado (*The illuminated man*)**. 1968. 1 Fotografia, preto e branco, 16,51x24,13cm. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/duane-michals/the-illuminated-man-a-DlOMkJ22YrT1kbPtiK9NMQ2>>. Acesso em: 02 jun 2021.

MORAIS, Isabelle Freire de. **Fotografia e encenação: cena expandida em fusões com o teatral**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Fortaleza, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/12985>>. Acesso em: 01 abr 2021.

NOMADLAND. Direção: Chloé Zhao. Cidade: Searchlight Pictures Disney, 2021. *Online*. Cor. (108min). Disponível em: <https://www.telecine.com.br/filme/Nomadland_26915?action=play_filme>. Acesso em: 10 set 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POIVERT, Michel. **Notas sobre a fotografia encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?**. Porto Arte. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v.21, n.35, p. 103-114, 2016. DOI: <DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.73716>>. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73716>>. Acesso em: 18 mar 2021.

RENNÓ, Rosângela. **Experiência de cinema**. 2004. 1 Instalação. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/a-fotografia-expandida-no-contexto-da-arte-contemporanea-uma-analise-da-obra-experiencia-de-cinema-de-rosangela-renno/>>. Acesso em: 10 jun 2021.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROLNIK, Suely. **Instauração de mundos**. Núcleo de estudos da subjetividade - PUCSP, São Paulo, 1997. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Instauracao.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2021.

ROSA, Daniela M F O. Experiência de cinema: a multiplicidade do dispositivo cinema na instalação de Rosângela Rennó. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6364>>. Acesso em: 04 jun 2021.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

_____. **La subversion de l'histoire de l'art**. Disponível em: <<https://www.paris-art.com/la-subversion-de-lhistoire-de-lart/>>. Acesso em: 21 maio 2021.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180573>>. Acesso em: 11 maio 2021.

SOULAGES, François. **Imagem, Virtual e Som**. ECA-USP, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars6/soulages.pdf>>. Acesso em: 22 set 2021.

TUNGA. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

TUNGA. **Tesouros Besouros**. 1992. 1 Instalação. Disponível em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/3251/>>. Acesso em: 09 jun 2021.

TUNGA. **Xifópagas capilares entre nós**. 1987.1 Instalação/performance. Disponível em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares/>>. Acesso em: 07 jun 2021.

UM CÃO andaluz. Direção: Luis Buñuel. França: Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929. *Online*. Cor. (16min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>>. Acesso em: 08 jun 2021.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

APÊNDICE – OBRA ATRAVÉS, CAMINHO

Link de acesso à obra *Através, Caminho*: <https://vimeo.com/647000372>

ANEXO – PROJETO I
UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

NATIELE SANTOS DE OLIVEIRA

Projeto: Através, caminho

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM FOTOGRAFIA**

NATIELE SANTOS DE OLIVEIRA

Projeto: Através, caminho

Projeto de TCC apresentado como requisito para aprovação na disciplina de TCC I do curso de Tecnologia em Fotografia da Universidade de Caxias do sul.

Orientadora: Prof.^a Ma. Flóra Simon da Silva

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	02
1.1 PROCESSO DE DESCOBERTA.....	03
2. TEMA.....	04
2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	04
3. JUSTIFICATIVA.....	05
4. QUESTÃO NORTEADORA.....	06
5. OBJETIVOS.....	07
5.1 OBJETIVO GERAL.....	07
5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	07
6. METODOLOGIA.....	08
7. REFERENCIAL TEÓRICO.....	10
7.1 FOTOGRAFIA ENCENADA.....	10
7.2 TEATRO E ENCENAÇÃO.....	13
7.3 QUADRO: FOTOGRAFIA ENCENADA, PINTURA, TEATRO E TABLEAU VIVANT.....	15
7.3.1 Quadro, fr.: <i>tableau</i> , ingl.: <i>tableau</i>	15
7.3.2 Quadro, fr.: <i>cadre</i> , ingl.: <i>frame</i>	28
7.4 PICTORIALISMO.....	29
7.5 SURREALISMO.....	33
7.6 O CINEMA E SUA LINGUAGEM	40
7.7 FOTOGRAFIA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA	55
8. ROTEIRO DOS CAPÍTULOS.....	71
9. CRONOGRAMA.....	72
REFERÊNCIAS	

1. INTRODUÇÃO

O projeto se propõe a pensar a encenação em fotografia, a construção de uma narrativa fotográfica que se desenvolve em uma ou várias imagens, algo que com o passar dos anos ganhou mais atenção. Porém o que é a encenação na fotografia? O que caracteriza a narrativa fotográfica? Quais os entrecruzamentos da linguagem fotográfica com outras linguagens que também fazem uso de elementos narrativos?

É necessário um resgate histórico para começar a esboçar possíveis respostas para essas questões. Partiremos, então, do *início* da fotografia, buscando imagens que já naquele momento, de alguma maneira, tentavam *contar histórias* e/ou visavam alguma encenação através desse meio, buscando perceber o quanto ela já estava em diálogo com práticas narrativas. Visto que, a narrativa é definida “como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” (AUMONT, 1993, 244).

Sendo assim, no decorrer do projeto, do olhar lançado sobre os conceitos que permeiam a narrativa em fotografia, e de alguns fotógrafos, artistas que produziram com esse assunto, visamos ir identificando aspectos que podem caracterizar a fotografia narrativa. E como o espaço da representação é pensado, levando possivelmente a construção de imagens que instituem a noção de fora de quadro.

Não há dúvidas que estamos totalmente envolvidos por fotografias, possuem caráter narrativo ficcional ou não, as vemos “coladas em álbuns reproduzidas em jornais, expostas em vitrines, paredes de escritórios, afixadas contra muros sob forma de cartazes, impressas em livros, latas de conservas, camisetas” (FLUSSER, 1985, p. 32), e elas convivem, assim como nós, com outras imagens: cinematográficas, videográficas, pictóricas... Nesse vórtice, cada imagem, produzida dentro de certa particularidade, ganha sentido por aquilo que *mostra*, pela forma como isso é realizado, e ainda pelo ambiente, espaço, meio em que ela vai circular, e tudo o que implica nesse espaço. Logo, esses aspectos compositivos e expositivos constituem uma parte significativa da imagem que será abordada pelo projeto.

1.1 PROCESSO DE DESCOBERTA

A autora da pesquisa resolveu desenvolver essa pesquisa aplicada por conta de algumas experiências que teve no ambiente acadêmico, principalmente na disciplina de Fotografia e Preto e Branco, ministrada pela Profª Me. Flóra Simon da Silva, orientadora do presente projeto, onde era necessário pensar a imagem em relação à composição, mas também buscando a melhor forma de apresentá-la, de maneira que tivesse conexão com o conceito, com as características da proposta. Tal situação abriu perante a autora um novo modo de olhar a fotografia enquanto linguagem, enquanto meio que poderia se desdobrar em outros objetos e não perder o seu significado, pelo contrário, com a potencialidade de agregar ao sentido da fotografia produzida, de expandir para novas interpretações.

2. TEMA

Fotografia narrativa.

2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

A composição da fotografia narrativa e sua relação com o entorno da exposição.

3. JUSTIFICATIVA

Acreditamos que a importância do projeto passa por alguns pontos como o olhar sobre a história da fotografia já em busca de indícios da encenação, da narrativa, sendo que esse é um aspecto que como perceberemos a partir de Poivert (2016) e outros autores foi reprovado de algum modo, principalmente quando visava alguma forma de ficção. E ainda o diálogo entre a fotografia e outras linguagens, onde há o estabelecimento de relações que as expande, assim como os significados das obras que resultam de tal ato.

Em vista disso, temos também a questão além da composição, que consideramos fundamental para o projeto e potencialmente para a área da fotografia, que é ponderar sobre a maneira como fotografias podem ser expostas de forma que isso faça sentido e agregue a imagem, seja pensando no formato, no suporte, no meio de circulação, etc., algo que não é abordado com frequência, e que pretendemos discorrer sobre, porque é uma reflexão que engloba todas as etapas de produção de uma fotografia.

Além disso, esse modo de pensar a fotografia acaba por se conectar também a alguns aspectos pessoais nossos, como o apreço por narrativas ficcionais, literárias e cinematográficas que trabalham a ideia de suspense. Dado que, essa ideia está relacionada de alguma maneira aquilo que “suscita um sentimento de expectativa angustiada” (MARTIN, 2005, p. 98), justamente, através de uma suspensão, seja pela ocultação parcial/total de alguns aspectos da narrativa, ou pela trilha, entre outros. Sobre esse possível jogo entre o visível e o não-visível, nos deparamos no processo de pensar o projeto, com a seguinte frase que nos marca:

Todos esses não-vistos nos cercam, nos solicitam e nos escapam, assim como os não-ditos, as frases não pronunciadas que, contudo, entendemos apenas com “meia-palavra”, vagamente, ou as advertências formuladas pela metade e cujo sentido, apesar de tudo, apreendemos (CAUQUELIN, 2008, p.11).

4. QUESTÃO NORTEADORA

De que forma a composição de uma narrativa fotográfica assim como a noção de fora de quadro pode levar a compreensão da história que se passa em suas imagens?

5. OBJETIVOS

5.1 OBJETIVO GERAL

Compreender a linguagem utilizada em uma narrativa fotográfica e formas de expor suas imagens a partir da produção e exposição de uma fotografia narrativa.

5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Os nossos objetivos específicos são: buscar exemplos que deixam entrever a fotografia narrativa dentro da história da linguagem fotográfica; apreender como o quadro é composto em alguns movimentos artísticos; entender com quais linguagens a fotografia narrativa dialoga; e por fim realizar uma exposição perpassada pelos aspectos que pesquisamos quanto ao nosso objeto de estudo.

6. METODOLOGIA

O projeto começa a ser desenvolvido a partir da definição do tema, onde levamos em consideração as nossas inclinações bem como o tempo disponível para o desenvolvimento (LAKATOS; MARCONI, 2003), com este definido, partiremos para a pesquisa dos conceitos que o rodeiam e que definimos anteriormente como fundamentais, mas sem nos fecharmos totalmente para aquilo que o projeto poderá nos demandar, para os novos mundos que as leituras nos abrem. Partindo do nosso tema, a pesquisa se dará através de teóricos sobre arte, fotografia e cinema, como André Rouillé, Charlotte Cotton, Jacques Aumont, Marcel Martin, Michel Poivert, Tania Rivera, Suely Rolnik, e os textos, materiais produzidos por eles, ou seja, a bibliografia, que abrange artigos, livros, teses, etc. (LAKATOS; MARCONI, 2003). Além disso, buscaremos estabelecer relações, diálogos entre os diversos conceitos e linguagens pensando que esta também é uma das propostas do projeto.

Sobre os elementos visuais presentes no projeto, aqueles não produzidos por nós, as imagens, fotografias, frames de filmes, serão utilizados de modo a ilustrar, tornar visíveis os conceitos abordados, sendo que, não necessariamente faremos análises aprofundadas sobre esses elementos.

Depois de finalizada a pesquisa bibliográfica, adentrando na parte prática do projeto, a princípio, serão produzidas seis fotografias, com tamanho aproximadamente de 42x29,7cm. A narrativa em si, a história registrada, construída ainda será definida, mas uma das suas características será o suspense. Dessa forma, quanto à linguagem visual, procuraremos construir as imagens com base na luz dramática, na relação entre os personagens da narrativa e o espaço da representação, o ambiente em que eles se encontram dentro do quadro, além da baixa velocidade de obturador.

Não pretendemos utilizar o pós-processamento de imagens, logo, assim que elas forem impressas, as fotografias serão dispostas em um espaço, com elementos que se relacionem com a narrativa que contam, esse espaço também terá uma iluminação mais baixa. O estabelecimento da posição das imagens atentarão para a noção de sequência, e conseqüentemente de deslocamento, não só de sentido, mas

também do deslocamento no espaço pelos espectadores, então, temos a ideia de montagem como fundamental.

Levando em consideração que não temos certeza se será possível a realização de uma exposição com público, mesmo com agendamento e limitação da capacidade de no máximo uma pessoa por horário para *ver* a exposição, entre outros protocolos de segurança, como uso de álcool gel, e máscaras, o modo como poderemos exibir o projeto para o público será através da gravação em vídeo, de maneira que consigamos passar para os espectadores a ideia, sensação aproximada caso estivessem experienciando a instalação em si.

7. REFERENCIAL TEÓRICO

7.1 A FOTOGRAFIA ENCENADA

Morais (2015) diz que a fotografia encenada possui algo de teatral, já que encenar está inerentemente ligado ao teatro¹⁵, embora, claramente, dentro da fotografia esse gesto vá gerar percepções distintas, próprias. A autora ainda coloca que a origem do termo – foto – já demonstraria uma relação com a encenação a partir da seguinte citação:

O prefixo foto deriva de fos, que significa luz, porém teria sido mais correto soletrar fâos. Dessa forma, estaríamos mais próximos de *faiein* e *fainein*, termos que deveriam ser traduzidos como "aparecer" [...] e que originaram palavras como fantasma, fantasia [...] e, se relacionaria por extensão, com espectros, ilusões e aparições. (FONTCUBERTA apud, MORAIS, 2015 p. 49)

Sendo assim, além dessa relação etimológica, tanto Moraes (2015) quanto Poivert (2016) mencionam que a encenação, mesmo no *início* da fotografia, já está presente e não apenas como um recurso utilizado por conta dos longos tempos de exposição e da conseqüente estaticidade necessária para o registro da figura humana, mas como iremos perceber, pensada a partir da sua potencialidade artística.

A encenação na fotografia, então, ao mesmo tempo em que parte da elaboração de um momento composto não só através do ato de enquadrar, mas também da atenção dada a cada elemento que fará parte da imagem, entra em jogo com as características próprias dessa linguagem, que permanece ainda envolta em componentes como a aparente “automatização” (POIVERT, 2016). Essa imagem, repleta de ambigüidade, que causa certa inquietação, põe frente a frente a questão do registro, da inscrição do real e a da encenação, da suposta artificialidade que ela implica dentro da fotografia, já que ao colocar pessoas, modelos interpretando um papel, agindo como Outro, além de não tentar esconder a construção da fotografia se está indo contra à corrente naturalista.

A fotografia intitulada “Autorretrato afogado” (fig.1) do Hyppolite Bayard é uma dessas imagens que parte encenação como elemento narrativo e compositivo.

¹⁵ Afirmação a qual nos deteremos sobre mais a frente.

Figura 1 – Hippolyte Bayard, Autorretrato afogado (*Autoportrait en noyé*), 1840.



Fonte: <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/01/hippolyte-bayard-bayard-20-de-enero-de.html>

Ela foi criada alguns meses depois do anúncio do daguerreótipo, na Academia de Ciências, e ainda do anúncio do positivo direto em papel do próprio Bayard, pela Academia de Belas-Artes. Esses acontecimentos são como que um marco no modo como se dará por muito tempo a relação fotografia e arte¹⁶, sendo a primeira mais aceita no âmbito da ciência, por conta do seu processo mecânico-químico, por exemplo, do que nas artes, mesmo que ao apresentar as imagens de Bayard, Désiré Raoul-Rochette, observasse que “são verdadeiros desenhos” de um “efeito realmente encantador” (ROUILLÉ, 2009a. p. 198).

Logo, por mais que houvesse certo apoio à fotografia na arte – mesmo que para isso características próprias da primeira, em alguns casos, fossem negadas –, e ao positivo direto em papel, as imagens em metal do daguerreótipo tinham maior nitidez e adesão, eram vistas como duplos da realidade – realidade essa de revolução industrial e incentivo a ideais que correspondiam aos anseios da época –,

¹⁶ E fazem parte de uma série fatos, como o uso da fotografia por cientistas para que, de certa maneira, vão respaldando a ideia mais recorrente que se terá sobre a fotografia por muito tempo.

e conseqüentemente possuidoras de valor utilitário e informativo. Desse modo, o “afogamento” do Bayard pode ser visto como uma crítica ao lugar que estava sendo direcionado à fotografia, especialmente, levando em consideração o texto escrito por ele no verso da imagem, onde é perceptível o protesto feito ao elevado reconhecimento que Daguerre recebeu:

Esse cadáver que vocês estão vendo é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados em breve presenciarão. Segundo meus conhecimentos, esse engenhoso e infatigável pesquisador trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o rei e todos aqueles que viram suas imagens, que ele mesmo considerava imperfeitas, admiraram-nas como vocês estão fazendo agora. Isto lhe supôs uma grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo que deu muito ao senhor Daguerre, declarou que nada podia fazer pelo senhor Bayard, e o infeliz decidiu se afogar [...] (BAYARD apud, MORAIS, 2015, p. 54, grifo da autora)

Esse objetivo que Bayard pretendia atingir ao construir a imagem passa pela utilização de elementos como: os objetos da cena, o chapéu, o tecido, para contextualizar o fato de que o corpo estaria exposto no necrotério; a caracterização, extremidades como a cabeça e as mãos como se estivessem azuladas, roxas; e o ato de se colocar como afogado, de interpretar, encenar a sua morte. Da mesma forma, é importante mencionarmos que ele também faz uso de um elemento extrafotográfico, nesse caso textual, que irá incorporar à imagem/protesto como mais um elemento produtor, agregador de sentido.

A concepção de uma cena, a interpretação de um personagem, a clara intervenção do fotógrafo, do operador da máquina no momento registrado¹⁷, são características da fotografia encenada, e como perceberemos estão presentes na fotografia narrativa contemporânea. Os dois primeiros aspectos perpassam, igualmente, também outras linguagens, sendo uma delas o teatro.

7.2 TEATRO E ENCENAÇÃO

Antes de falarmos sobre encenação no teatro, é importante nos determos um pouco sobre a noção de cena nessa linguagem. Um conceito que como outros, e dentre esses a encenação, passou por variadas definições ao longo do tempo, de “cenário, depois área de atuação, depois local da ação, [e] o segmento temporal no

¹⁷ No pictorialismo como veremos mais adiante haverá intervenções realizadas tanto na situação que será registrada quanto na imagem proveniente desse registro, no negativo, na cópia.

ato [...]” (PAVIS, 2008, p. 42, grifo nosso). Logo, percebemos que ela pode ser entendida como o espaço simbólico marcado pela ação, simbólico porque não necessariamente vai ser delimitado pelo espaço físico, cênico, várias cenas podem acontecer em um mesmo ambiente. Cenas são momentos, dotados de início, meio e fim que em conjunto e estreita relação constroem a narrativa pretendida.

Com Faleiro (2013) temos contato com a ideia de que em cena, a partir da criação da ilusão, deveríamos estar diante de partes da vida. Esse naturalismo teatral teria como um dos representantes André Antoine, para quem a encenação seria fundamental para a criação dessa ilusão, ela “deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. (...) não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera” (ANTOINE, apud FALEIRO, 2013, p. 18). Ou seja, pensar minuciosamente os detalhes para que a narrativa seja tomada por a realidade.

Outra função que comumente associada à encenação é aquela de “pôr em cena” determinada situação, mais precisamente a transposição do texto no qual a peça, a narrativa está fundada, então “a arte da encenação é a arte de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no tempo” (APPIA, apud PAVIS, 2008, p. 123). Mas também é vista como:

o desenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espaço cênico, emanando de um pensamento único que o concebe, o regula e o harmoniza. [...] (COPEAU, apud FALEIRO, 2013, p. 19-20).

Portanto, o conjunto, a totalidade e não apenas a transposição textual, o fazer uso de todos os elementos disponíveis, o cenário, os atores, o próprio texto para a criação de uma unidade são características da encenação.

O responsável por essa constituição é chamado de encenador. Função e acepção surgidas junto ao conceito de encenação no início do século XIX, ele é definido como a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS, 2008, p. 28). Ainda

[...] O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e visível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações, sem a qual o drama, mesmo interpretado por excelentes atores, perde a melhor parte da sua expressão (COPEAU, apud FALEIRO, 2013, p. 20).

O encenador então baseia-se em uma ideia inicial, o texto, mas de forma *livre* constrói, organiza os elementos, compõe a narrativa, e traz não apenas aspectos que já estariam aparentes no texto, mas também, aquilo que existiria de implícito, sua própria interpretação. Esse texto, a encenação “o critica, o força, o interroga” (DORT, apud PAVIS, 2008, p. 407).

Desse modo, o papel do encenador parece ser aquele mesmo do diretor no cinema, e realmente poderíamos dizer que é. Em francês o termo é *metteur en scène*, na tradução para o inglês fica *director* (PAVIS, 2008). Mas é importante distinguirmos no teatro a diferença entre diretor de cena, e diretor teatral. De forma breve: o primeiro é aquele que se encarrega da “organização material do espetáculo” (PAVIS, 2008, p. 100), o segundo está relacionado ao planejamento, a questões orçamentárias, de gestão.

A parte tal explanação para que não entremos em confusão, nos voltamos ao fato de que, como todas as linguagens artísticas, a encenação é múltipla, sendo assim, nem sempre o objetivo será o de se chegar a um certo naturalismo, em alguns casos, será justamente o inverso: deixar visível o caráter lúdico, artificial (PAVIS, 2008). Além disso, outro aspecto sobre a encenação, para Pavis, é que ela seria sempre colocação em imagens:

mais ou menos “imaginada” e “imaginante”: no lugar de uma figuração mimética ou de uma abstração simbólica, hoje se encontra, com frequência, uma cena feita de uma sequência de imagens de grande beleza. A cena fica próxima de uma paisagem e de uma imagem mental [...] (PAVIS, 2008, p. 204).

Esse argumento se encontra com o de Poivert para quem, a partir de Diderot à Sartre, o teatro também é pensado como imagem, e isso passaria por uma recolocação, transformação da noção do quadro no teatro que acabaria por ter reflexos na fotografia.

7.3 QUADRO: FOTOGRAFIA ENCENADA, PINTURA, TEATRO E TABLEAU VIVANT

Item dedicado para melhor estabelecer as relações entre fotografia encenada, pintura, teatro e a prática do *tableau vivant*, partindo de duas definições de quadro, e do olhar sobre a construção da cena, do quadro nessas práticas. Os conceitos serão abordados a partir de alguns autores: Jacques Aumont (2004), Heinrich Wölfflin (2006), André Rouillé (2009a), Donis. A. Dondis (1997), Michel Poivert (2016) e Patrice Pavis (2008).

7.3.1 Quadro, fr.: *tableau*, ingl.: *tableau*

O termo quadro está associado comumente ao pictórico, tanto que no livro *O Olho Interminável*, de Jacques Aumont (2004), ao falar sobre quadro em uma das traduções realizadas para o português (brasileiro), *tableau* é traduzido para “tela pintada”, para justamente demarcar que o termo quadro enquanto *tableau* está ligado à pintura. Esse quadro estaria perpassado por alguns aspectos, como que *subdefinições*, elas seriam para Aumont, quadro-objeto, quadro-limite e quadro-janela.

O quadro-objeto, sem nos determos muito, seria a moldura física que encerra a obra, e que poderá assumir a função de também assegurar ainda mais certo status social do possuidor da obra, se pensamos, principalmente nas molduras em ouro. E irá realizar a mediação da representação com o espaço de visualização, por exemplo, ao mesmo tempo em que coloca a representação em diálogo com o ambiente, já que não deixa de ser um *acessório*, que combinaria com os demais, a moldura também separa porque se destaca na parede e começa a dar indícios de que aquela imagem seria como que um “mundo a parte” (AUMONT, 2004, p.116). O quadro-limite surge na “retirada” da moldura, é definido pela borda da tela, do suporte que determina o tamanho, as dimensões, as proporções, da imagem. O quadro-janela é uma “abertura sobre a vista e o imaginário” (AUMONT, 2004, p.114), aquilo que contém o equivalente a um certo campo, contém o que nos é dado a ver.

Vamos partir do seguinte então, o quadro é o espaço da representação delimitado pelas suas bordas. Os artistas pictóricos colocam em quadro uma ideia baseada em textos ou não, religiosos ou não, seguindo tradições, regras plásticas visuais ou visando romper com elas. O Barroco foi um dos movimentos da história da arte que rompia com algumas dessas questões. Datado de aproximadamente o

fim do século XVI e até meados do século XVII, fazia oposição ao Renascimento, e permitia uma maior liberdade artística em relação aos ideais clássicos.

As mudanças perpassam desde elementos como o plano, a profundidade, a luz, e também as noções de forma fechada e forma aberta, elaboradas pelo historiador de arte Heinrich Wolfflin (2006).

Quanto ao plano e a profundidade, Wolfflin (2006) coloca que no barroco a distribuição dos personagens se dá de modo que haja dinamismo, eles não aparecem todos em um único plano, lado a lado, unidos em camadas horizontais, mas diagonais e conseqüentemente isso intensifica a ideia de profundidade. Embora, segundo o autor, todo quadro tenha profundidade, a forma como ela é construída no espaço da representação leva a efeitos diferentes. E esses efeitos no barroco se intensificam justamente por essa distribuição dos elementos, que mesmo que apareçam menores, pois distantes do ponto de vista do espectador, eles estão em relação com os outros que fazem parte da representação. Dois exemplos contrastantes são *A pesca milagrosa* (1516) pintada por Rafael Sanzio (fig.2) e *A pesca milagrosa* (1610) (*The Miraculous Draught of Fishes*), pintada por Rubens (fig.2).

Figura 2 – Rafael Sanzio, *A pesca milagrosa* (*The Miraculous Draught of Fishes*), 1516.



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O102006/the-miraculous-draught-of-fishes-cartoon-for-a-raphael/>

Figura 3 – Rubens, A pesca milagrosa (*The Miraculous Draught of Fishes*), 1630.



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-miraculous-draught-of-fishes>

Partindo de uma história alegórica, religiosa, as duas imagens a representam de modos diferentes. Na primeira (fig.2) é possível perceber como os personagens estão praticamente no mesmo plano, há claramente uma linha horizontal, na segunda (fig.3) eles foram distribuídos no quadro em vários planos, e embora cada um esteja desenvolvendo uma atividade é possível notar a relação entre eles.

Outra pintura que representa uma cena de temática religiosa, assunto inclusive frequente em obras da história da arte, é a Anunciação (1630), de Artemisia Gentileschi (fig.4). Nela consegue-se apreender uma das fortes características do período barroco, e também das obras da artista, que são os jogos de luz e sombra que envolvem a cena e destacam os personagens.



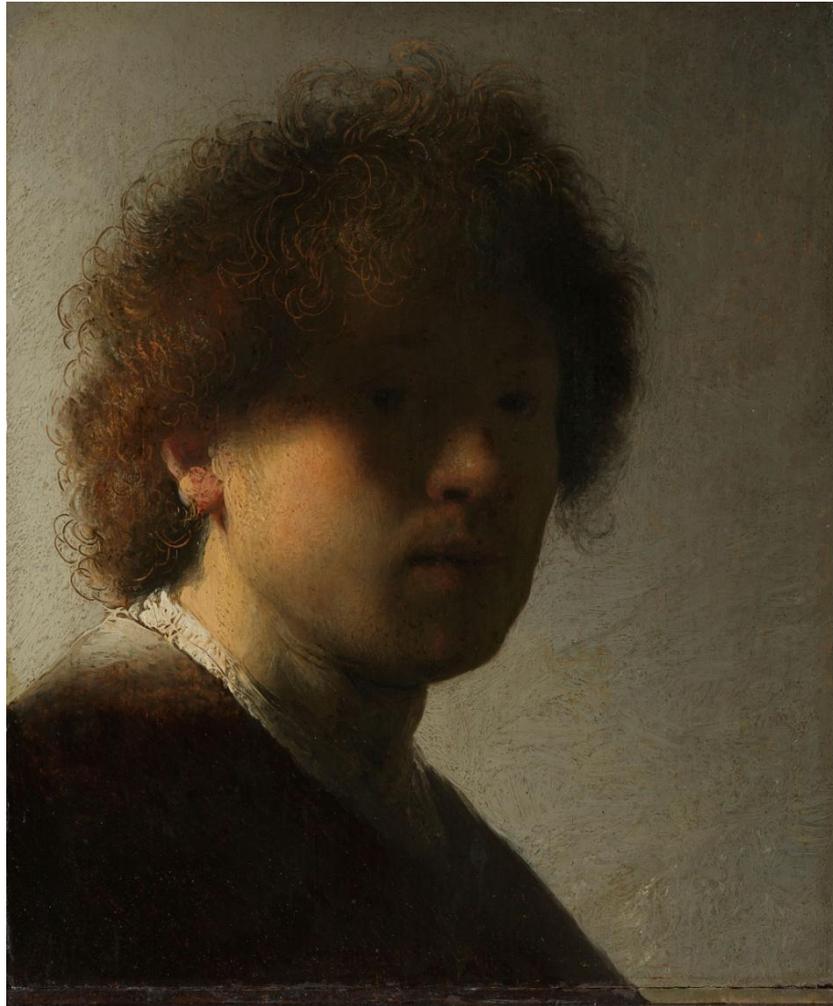
Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2017/01/mostra-artemisia-gentileschi-palazzo-braschi-roma/attachment/artemisia-gentileschi-annunciazione-1630-napoli-museo-di-capodimonte-museo-e-real-bosco-di-capodimonte/>

Sendo assim, se em períodos anteriores a iluminação visava certa uniformidade, no barroco ela estará a serviço da dramaticidade, muitas vezes detalhes e contornos não ficam totalmente visíveis, se perdem nas sombras, há grande contraste entre o claro e o escuro. Nesse sentido, também podemos citar o Autorretrato (1628) de Rembrandt (fig.5).

O pintor se autorretrata aos vinte e dois anos, postado levemente de perfil, a luz que parece incidir da lateral esquerda do quadro ilumina parcialmente o seu rosto, e de forma mais ampla o fundo da imagem, a *parede*. O Rembrandt dessa obra nos parecer dizer mais pelo jogo entre aquilo que vemos e o que não vemos (ou vemos muito pouco, brevemente os olhos) do que se ele, o modelo, estivesse

iluminado de modo uniforme, repousa sobre a imagem algo que instiga o pensamento, a imaginação.

Figura 5 – Rembrandt, Autorretrato (*Autoportrait*), 1628.



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4691>

Já a forma fechada é definida por Wolfflin (2006), como aquela em que a representação volta-se a si mesma, tudo o que foi pintado leva a ela, e a forma aberta pretende ir além dos limites do quadro, embora esteticamente, o limite continue existindo. No barroco irá predominar a forma aberta, será buscada por diversos pintores e é perpassada pelo fato de que a figura central em torno da qual todos os outros elementos girariam coincidindo com eixo central da imagem levando à noção de simetria desaparece quase que por completo, a organização se torna

mais livre. E as figuras apresentadas também não parecem existir em função do quadro, da moldura e dos seus limites, as linhas deixam de ser paralelas e de fixá-las.

Além disso, é certo que o quadro sempre irá ser visto como um recorte, pois ele o é, mas no barroco, a ideia de que tudo da cena deve ser mostrado ao espectador, de que a imagem está visível na sua totalidade não faz mais tanto sentido, os personagens, objetos por diversas vezes vão aparecer como que cortados. Aberturas presentes nas imagens indicando que algo existiria além dela também fazem essa função, bem como os olhares dos personagens que em certas imagens acabam por se dirigir para fora do quadro, em direção a alguma coisa que não vemos, mas construímos de forma imaginária.

No quadro *Medusa* (1597), de Caravaggio, (fig.6), pintado sobre um suporte circular, um escudo, ou seja, já distinto das outras representações por não ser quadrado ou retangular, somos levados para fora da imagem justamente por conta da direção para qual Medusa olha espantada. A reconstrução do que “falta”, passa também por questões contextuais do espectador que está diante da obra. Ao sabermos sobre mitologia, por exemplo, a nossa interpretação pode possivelmente passar por pensar que o olhar da Medusa está voltado para aquele que a decapitou, e mesmo que não soubéssemos disso, da história da representação, da personagem, a observação poderia nos levar a uma interpretação aproximada por conta da forma como a pintura foi construída, da expressão impressa no rosto, nos seus traços, da cabeça estar apresentada isolada, da menção de sangue no pescoço. A construção da imagem, dos elementos contidos nela pode levar o espectador ao ponto pretendido pelo artista.

Figura 6 – Caravaggio, Medusa (*Medusa*), 1597.



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4691>

A obra de Pieter Hooch (fig.7), intitulada A mãe com a criança no berço, para nós concentra grande parte do que explanamos até o momento: diagonal, luz, forma aberta. Partimos da mulher sentada em primeiro plano próxima ao berço na parte esquerda da imagem e diagonalmente percorremos o espaço da representação até outra criança olhando por uma porta aberta na parte direita. A iluminação além de banhar essa cena de maneira até suave, aqui faz parte da condução do olhar do observador, para esse fora de quadro, de campo, evocado pela porta aberta.



Fonte: <https://gallerix.org/storeroom/700829048/N/935083551/>

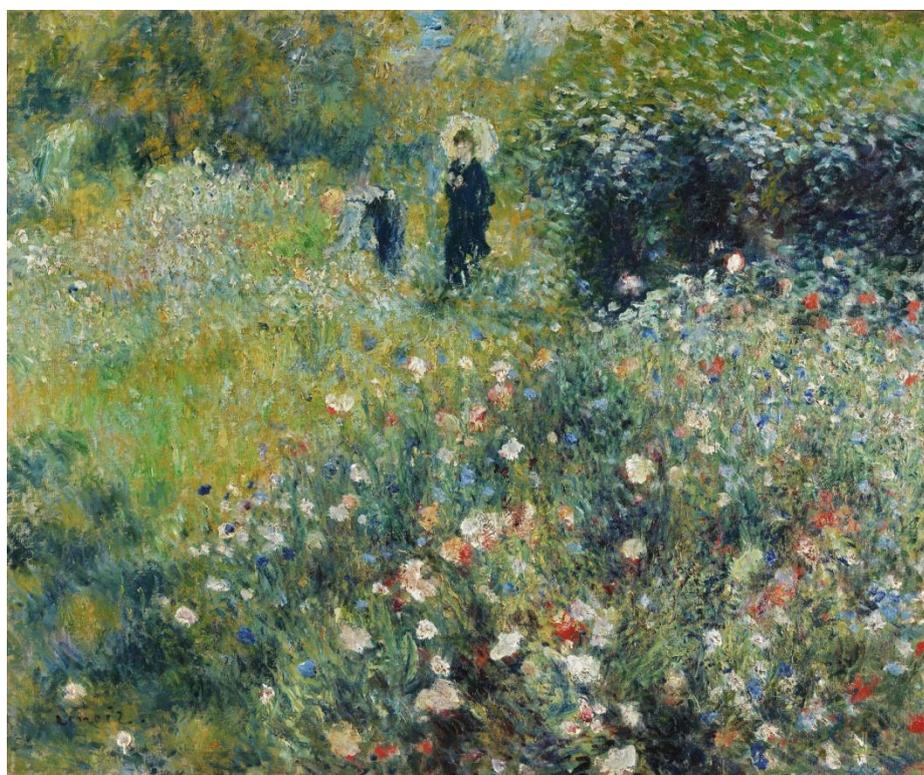
Segundo Wolfflin (2000) as *manchas*, pinceladas mais livres ao contrário de traços definidos e bem contornados já eram uma característica do período barroco, perceptível quando se observava as pinturas de perto. No impressionismo tal aspecto será ainda mais significativo.

Sendo que, o impressionismo é um movimento que surge na segunda metade do século XIX, contextualizado assim como a fotografia pela sociedade industrial, e também em relação às técnicas fotográficas de alguma maneira. Para o Rouillé (2009a), as obras impressionistas, assim como a fotografia, buscam retratar o instante, partem de um instante qualquer. Assim, a pintura deixa de lado os temas mitológicos, religiosos, clássicos e passa a representar o cotidiano. Claramente, com características visuais distintas.

Segundo Aumont (2004), algumas questões são inerentes à pintura como aquilo que é impalpável, a luz, não é possível tocá-la, consegue-se apenas perceber os seus efeitos; o irrepresentável, ou seja, fenômenos atmosféricos; e o fugidio, o que é efêmero. Esses aspectos citados pelo autor, nós conseguimos perceber no

impressionismo, a busca por retratá-los, sendo a luz extremamente significativa para os quadros desse período, de acordo com Rouillé (2009a), ela será o elemento estético dos impressionistas. Nas tentativas de retratar os efeitos da luz, os pintores passaram a pintar de forma predominante ao ar livre, e também utilizavam pinceladas de modo que resultam em *manchas*, as formas não são contornadas por linhas precisas, como podemos notar na obra de Pierre-Auguste Renoir (fig.8), Mulher com uma sombrinha no Jardim (1875).

Figura 8 – Pierre-Auguste Renoir, Mulher com uma sombrinha no Jardim (*Woman with a Parasol in a Garden*), 1875.



Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/renoir-pierre-auguste/woman-parasol-garden>

Todos os elementos retratados na obra (fig.8) desde a mulher com a sombrinha e o homem inclinado, até às flores são pintados do mesmo modo, manchas de cores que se relacionam e contrastam entre si. É como se as plantas desse jardim estivessem vibrando, oscilando ao vento.

Para o Rouillé (2009a) essas pinceladas, esses traços dão aos quadros impressionistas um aspecto de inacabados, quadros virtuais, que se refazem, se

atualizam no “processo de leitura mais próximo da produção do que da recepção do real” (ROUILLÉ, 2009a, p. 294). Ainda para ele, os espectadores estão inseridos nesse processo de atualização que acontece por conta da relação entre a tela, o quadro, e o jogo do corpo e do olho, esse aproximar-se da tela para ver as manchas, as pinceladas, e distanciar-se para percebê-la na sua totalidade. Sobre isso Dondis (2003, p. 54) coloca que “todos os impressionistas exploraram os processos de fusão, contraste e organização que se concretizavam nos olhos do espectador”. Através dessas colocações fica visível como o papel do observador nessas imagens é fundamental.

Figura 9 – Édouard Manet, Um bar em Folies-Bergère (A Bar at the Folies-Bergère), 1882.



Fonte: <https://courtauld.ac.uk/highlights/a-bar-at-the-folies-bergere/>

Na obra Um bar em Folies-Bergère (1882) de Édouard Manet (fig.9), o artista nos insere nela para além do uso dos processos de atualização, fusão, pelo fato de a personagem, a garçonete, atendente do bar, embora não dirija o olhar para nós, observadores, estar centralizada na imagem, como que a espera do pedido, ainda também o fato de reconhecermos que há um espelho às costas da personagem, e esperarmos ver o reflexo daquele que estaria na frente dela, igualmente centralizado, que institui o ponto de vista que temos. Tal aspecto gera certa inquietude diante da obra, pois não o vemos – não nos vemos – apenas no lado

direito percebemos o reflexo das costas dela e o de um homem na parte superior direita – talvez aquele que estivesse fazendo o pedido.

Logo, podemos apreender que esses diversos aspectos da pintura impressionista, deixam de apresentar obras fechadas em si mesmas, elas ultrapassam os limites do quadro, “um modelo (...) que foge por todos os lados” (ROUILLÉ, 2009a, p. 295).

Já no teatro o quadro tem mais de uma acepção, sendo que uma delas leva em consideração a relação dele com o pictórico clássico, ele vai ser visto como um espaço de ambiência. Para o Diderot, o quadro é:

uma disposição [das] personagens no palco, tão natural e verdadeira que, dada fielmente por um pintor, ele me agradaria no quadro [...] O espectador está no teatro como diante de uma tela onde os quadros diversos se sucederiam por encadeamento (DIDEROT, apud PAVIS, 2008, p. 313, grifo do autor).

Além disso, olhando para a criação do texto, percebemos que o dramaturgo, nas palavras de Pavis (2008, p. 313), “em vez do movimento dramático, ele escolhe a fixação fotográfica de uma cena”. Logo, começa a ficar visível uma relação entre a linguagem fotográfica e o teatro.

O que acontece com a noção de quadro ao se ver importada às problemáticas estéticas do teatro é justamente sua ‘saída do pictural’: ao acabar com os assentos sobre o palco, ao instituir a teoria da quarta parede, ao distanciar o palco do público e, finalmente, ao desqualificar a eloquência em benefício da pantomina, a incorporação do quadro ao teatro constrói este último como imagem (POIVERT, 2016, p. 107).

Portanto, com a ideia do quadro no teatro teríamos um maior distanciamento entre o público e a ação, e ainda, a percepção da narrativa através apenas dos gestos, expressões, cenas mudas¹⁸. Essa imagem que o teatro constrói parece estruturada, então, em questões que também integram a fotografia. Isso fica ainda mais claro com os *tableaux vivants*.

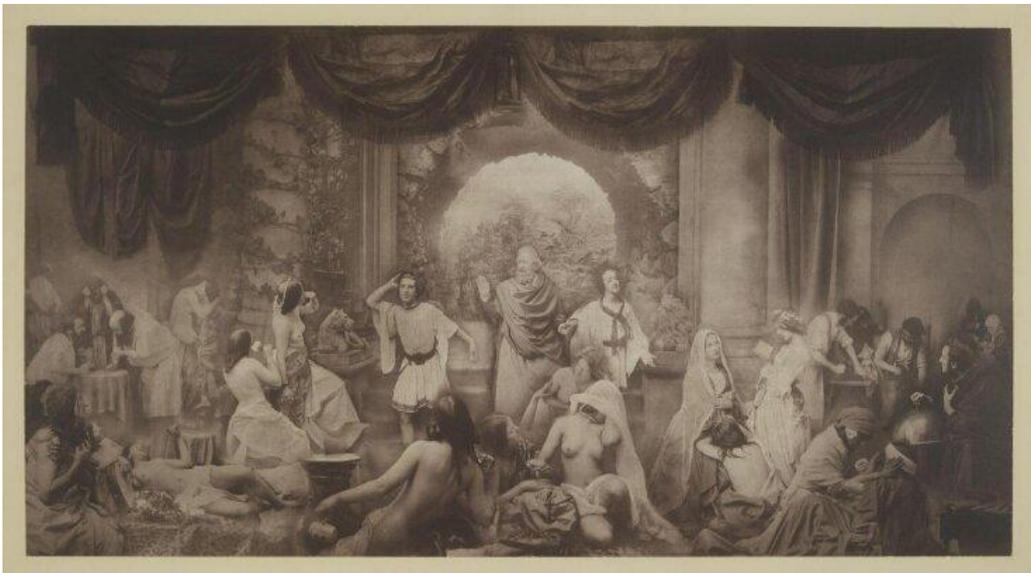
Os quadros vivos, *tableaux vivants*, são uma prática teatral em que há a “encenação de um ou vários atores imóveis e congelados num pose expressiva que

¹⁸ Característica da pantomina, em que não ocorrem diálogos verbais, e geralmente está associada a situações cômicas, burlescas.

sugere uma estátua ou uma pintura” (PAVIS, 2008, p. 315). A conexão entre essas duas linguagens se dá pela imobilidade, pelo uso da pose que ambas compartilham, e pela própria referência à pintura.

Uma construção fotográfica que poderíamos dizer que trabalha com esses aspectos de e que se assemelha com um *tableau vivant* é a fotomontagem *Duas formas de vida* (*The two ways of life*), de 1857, do fotógrafo Oscar Gustav Rejlander, (fig.10).

Figura 10 – Oscar Gustav Rejlander, *Duas formas de vida* (*The two ways of life*), 1857.



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1395700/the-two-ways-of-life-photograph-rejlander-oscar-gustav/>

Imagem construída a partir de aproximadamente trinta negativos onde vemos um homem mais velho, centralizado junto a dois jovens, mostrando a eles que existem caminhos diferentes, antagônicos, aquele do vício e aquele da virtude. É claramente um tema com objetivo moralista que foi muito explorado em pinturas, tanto que Tom Ang (2015) irá dizer que a imagem se parece muito com a obra *Os romanos da decadência* (1847) de autoria do Thomas Couture (fig.11), e com uma série de pinturas chamada *A carreira do libertino* (1733), de William Hogarth (fig. 12).

Figura 11 – Thomas Couture, Os romanos da decadência (*Romans during the decadence*), 1847.



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1023>

Figura 12 – William Hogarth, A carreira do libertino (*A rake's progress*), 1733.



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7179>

Ainda para o autor, as cortinas presentes na parte superior da imagem (fig.10) seriam um indicativo da teatralidade da imagem. Nós também colocamos que a teatralidade está presente por conta das *poses* dos modelos/personagens, dos seus gestos. O termo modelos/personagens será adotado no projeto porque, na fotografia que visa uma narrativa ficcional, ao mesmo tempo em que aquele que está em frente à câmera é um modelo, também é um personagem naquela história, um personagem da narrativa.

7.3.2 Quadro, fr.: cadre, ingl.: frame

A ideia de quadro também está relacionada com a de enquadramento. Para o Pavis (2008), a encenação teatral modificaria o enquadramento de acordo com as suas necessidades, colocando a ação e/ou os objetos, mais próximos ou mais distantes do público. Ainda para ele nenhuma representação escaparia do ato de enquadrar alguma parte do mundo por um tempo determinado e isso iria “declarar o quadro significativo e artificial (ficcional)” (PAVIS, 2008, p. 314), bem como os elementos enquadrados ficam dispostos para que os espectadores os interpretem.

Enquadrar é escolher qual será o ponto de vista do observador, é delimitar o espaço em que se dará a narrativa. Esse gesto, na fotografia encenada, se junta ao de encenar, de compor pensando no espaço da representação e de como isso irá influir na interpretação da imagem.

A fotografia datada de 1858, do Henry Peach Robinson, Instantes finais (*Fading away*), (fig.12), é considerada por nós exemplar nesse sentido.



Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson#ref12957>

Uma jovem estaria em seus instantes finais com a família a sua volta. Podemos perceber que cada elemento tem uma importância na cena. Há preocupação com a disposição dos modelos/personagens no cenário, as duas mulheres voltadas para a jovem, e na janela, o homem de costas para cena, suas feições ocultas; com os objetos escolhidos para compor o cenário, as mesinhas, a planta sobre uma delas, próxima ao homem, a cortina levemente aberta; com a iluminação, bastante contraste entre os tons claros e escuros, instituindo uma atmosfera dotada de uma carga maior de tristeza que o momento possuiria. Todos esses pontos citados vão dando à cena o sentido pretendido pelo fotógrafo.

Os exemplos citados nesse item são predecessores do pictorialismo, onde a encenação será uma das técnicas usadas por alguns fotógrafos.

7.4 PICTORIALISMO

O pictorialismo foi um movimento fotográfico que visava a oposição à fotografia com cunho comercial, utilitário e informacional, e assim acabou por se aproximar da pintura e de algumas características dessa. Para o Rouillé (2009a), teria início, oficialmente, em 1890, com a fundação do Kamera Club em Viena, e iria aproximadamente até 1930. Sobre esse recorte temporal, temos em mente que é possível encontrar fotógrafos com cunho pictorialista para além dele.

Algumas questões referentes ao pictorialismo são: “Qual o processo do ver pictorialista? O que se vê, quais objetos, que corpos, que estados de coisas? E, principalmente, ‘como se extraem visibilidades desses objetos, qualidades e coisas?’” (ROUILLÉ, 2009a, p. 256). A possível resposta para elas passam, segundo o Rouillé (2009a), pela hibridização, pela aliança entre a mão e a máquina, entre aquilo que seria subjetivo e aquilo que estaria ligado a um automatismo. Intervenções, então, eram realizadas diretamente nos negativos, como riscos, desenhos, retoques como “uma ação profunda destinada a transmutar um produto industrial em arte” (ROUILLÉ, 2009a, p. 260). Ainda essas intervenções, para a o autor, eram realizadas em todos os momentos do processo fotográfico, desde a tomada, até o momento de impressão.

Sendo assim, quanto a intervenção na tomada, no negativo, o objetivo era aquele de recusar a nitidez, os detalhes precisos, para isso eram utilizadas diferentes objetivas e até mesmo foram inventadas lentes que desfocavam levemente, produziam o *flou*. Já o negativo, sendo ele “o elemento sagrado da fotografia pura, os pictorialistas tratam-no como uma área de intervenção artística” (ROUILLÉ, 2009a, p. 259) riscando-o, raspando a gelatina, etc. Quanto às provas, as impressões, há a utilização da goma bicromatada, e de outras substâncias como platina, bromóleo, e carbono (ANG, 2015).

A Julia Margaret Cameron, embora não esteja dentro do período temporal, colocado por Rouillé, possui diversos aspectos que a levam a ser considerada pictorialista, como veremos em um exemplo (fig.13). Cameron começa a fotografar – depois de ganhar uma câmera de presente, aos 48 anos de idade –, retratos de amigos e familiares e encenações com temática alegórica com eles interpretando personagens.

Figura 13 – Julia Margaret Cameron, A passagem do Rei Arthur (*The Passing of King Arthur*), 1874.



Fonte: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Julia-Margaret-Cameron/108904/A-passagem-do-Rei-Arthur,-Ilustra%C3%A7%C3%A3o-de-&39;Idylls-of-the-King&39;,-de-Alfred-Tennyson,-1874-\(impress%C3%A3o-de-carbono\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Julia-Margaret-Cameron/108904/A-passagem-do-Rei-Arthur,-Ilustra%C3%A7%C3%A3o-de-&39;Idylls-of-the-King&39;,-de-Alfred-Tennyson,-1874-(impress%C3%A3o-de-carbono).html)

A passagem do Rei Arthur (*The Passing of King Arthur*), de 1874, (fig.13), é uma dessas imagens. Integrante de uma série de fotografias encomendadas pelo Alfred Tennyson, amigo da Cameron, para ilustrar o poema *Idílios do rei* (*Idylls of the King*) que relata a história do Rei Arthur. Nessa encenação, o Rei Arthur está em um barco no mar cercado por outras personagens. Além de compor uma cena através da cenografia, dos objetos característicos, das personagens, a fotógrafa intervém na imagem a pintando na parte inferior, de forma a tornar menos visíveis os detalhes e tentar se assemelhar a uma névoa, ao próprio mar; no canto superior esquerdo, nós temos uma pequena lua crescente riscada, desenhada. Quanto à cor, os tons de sépia contribuem para afirmar o caráter alegórico da imagem. O foco também é suave, assim como em outras fotografias dela, sendo uma das características mais fortes da Cameron, junto com os assuntos alegóricos.

Outra imagem que referencia claramente ao pictorialismo é *Désespoir*, de 1905, do Robert Demachy, (fig.14), fundador do Photo-Club de Paris, que “Descoloria, tingia, lavava, transferia, pincelava por cima, imprimia e substituía corantes e tinta por prata, para obter efeitos pictóricos e se distanciar o máximo possível da cópia pura e simples” (ANG, 2015, p. 102).

Figura 14 – Robert Demachy, *Désespoir* (Desespero), 1905.



Fonte: <https://dantebea.com/2014/01/18/robert-demachy-27/>

Em *Désespoir*, onde uma modelo nua está inclinada com o rosto escondido, o método de revelação utilizado por Demachy é a transferência em bromóleo e o suporte é um papel extremamente texturizado, o que deixa a imagem bem granulada (ANG, 2015), isso associado ao foco suave, e aplicação de tinta em alguns pontos faz com a imagem tenha detalhes pouco distintos. O nu, um tema consagrado na pintura, aqui também continua fazendo referência a ela. Alguns dos elementos

geradores de certa dramaticidade que a imagem possui são: desde o relativo contraste entre as áreas de luz e sombra e a pose, o rosto escondido da modelo.

As tentativas de se aproximar da arte através da pintura por meio dessas técnicas experimentais acabava por abrir a fotografia de modo geral a diversas possibilidades artísticas, marcando também o papel do fotógrafo como compositor efetivo das imagens, criador de fotografias repletas de subjetividade, as quais o espectador deve interpretar, e também carregar de sentido.

7.5 SURREALISMO

O surrealismo surge no início do século XX, momento marcado por diversas atividades artísticas que visavam questionar a forma como a arte era vista, aquilo que era afirmado como arte, e também por aspectos relativos ao social, como a Primeira Guerra Mundial e os seus efeitos. Ainda, pensamos que essas *inventividades* dos artistas daquele período, como Marcel Duchamp, dadaísta, surrealista, refletem de diversas maneiras em obras da arte contemporânea.

As inspirações, referências do movimento, além das teorias marxistas são colocações de Sigmund Freud, principalmente no que tange à *Interpretação dos Sonhos* (1900). Nessa obra, Freud já começa a estabelecer teorias sobre questões psíquicas, psicanalíticas, “(...) ele já apresentava seu primeiro diagrama do aparelho psíquico (...)”(RIVERA, 2014a, p.91) formado pelos sistemas de “percepção-consciência, inconsciente e pré consciente” (RIVERA, 2014a, p.91). O sonho, para Freud, ocultaria de alguma maneira acontecimentos traumáticos, ao mesmo tempo, em que poderia ser percorrido para se chegar até eles. Ainda segundo Rivera (2014a), a partir da *Interpretação dos Sonhos*, a problemática da imagem passaria a ser vista pela psicanálise, já que o sonho é o “pensamento tornado imagem” (RIVERA, 2014a, 33).

Segundo Breton, no *Manifesto Surrealista*, lançado em 1924, a partir das descobertas do Freud foi possível passar pelas realidades sumárias e ir mais a fundo nas análises das “profundezas do espírito”, do inconsciente. Ainda para o autor, por essa razão que Freud voltou os seus estudos para o sonho, “parte considerável da atividade psíquica” (BRETON, 1924, p. 4). Logo, percebe-se a importância, e referência desses estados oníricos para os surrealistas.

Também no manifesto, Breton define surrealismo como:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p. 11)

Ou seja, o automatismo, enquanto aquilo que é não mediado pela razão – como que impulsos inconscientes –, era tido como parte fundamental do movimento. Partindo desse conceito e para além dele, os surrealistas acabavam também por criar, nas artes visuais, uma linguagem marcada por formas, figuras que não condiziam necessariamente e em totalidade com aquelas da natureza, ou em alguns casos, se semelhantes, adquiriam aspecto onírico por conta da relação com os outros elementos. Na pintura alguns exemplos são as obras *O sonho* (1930), Salvador Dalí (fig.15), e *Tempo Trespasado* (1938), René Magritte (fig.16).



Fonte: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/267/el-sueno>

Em O Sonho (fig.15), a referência ao onírico está presente já no próprio título, mas também na construção das formas parcialmente figurativas, ora mais *rígidas*, *compactas*, como a que se assemelha a uma parede, muro, ora *ondulantes* como os *cabelos* da *personagem* em primeiro plano, nas cores complementares – predominantemente tons de laranja, azul –, na tonalidade cinza dos personagens – ou seriam estátuas? –, na luz pintada de modo que grande parte da imagem fica nas sombras. Essa ambiguidade, nebulosidade presente, já que nem sempre conseguimos precisar os elementos com exatidão – por exemplo, se são personagens ou estátuas, ou seriam as duas coisas? –, é uma característica do onírico e das obras surrealistas.



Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/34181/time-transfixed>

Já em Tempo trespasado (fig.16), visualmente os elementos coincidem com os seus aspectos na obra e na realidade, no cotidiano, e o que gera estranhamento, é o deslocamento do contexto original, o trem – embora em miniatura – como se estivesse em atividade, saindo de dentro da lareira. Ainda, o possível significado da obra reside na relação entre o relógio, na prateleira da lareira, e o trem.

Ambos os exemplos aqui citados pertencem a dois artistas que foram indiscutivelmente surrealistas, mas há Francis Bacon, que embora não produza obras com inspiração claramente onírica como outros artistas do movimento, entendemos que o modo como ele constrói as suas pinturas, em grande maioria

retratos, lembra um pouco a linguagem do surrealismo, principalmente, em relação à distorção das formas. Na imagem Três estudos para o retrato de Henrietta Morais (1963), (fig.17), o artista não busca apresentar as características físicas da retratada, ele as distorce. De acordo com Rouillé (2009a), Bacon, tinha a aparência, a realidade como um mistério, pintar para ele estava ligado às deformações e distorções dessas aparências. Partindo do real, das figurações, ele visava chegar àquilo que era improvável nas figuras não ilustrativas.

Figura 17 – Francis Bacon, Três estudos pra o retrato de Henrietta Morais (*Three Studies for the Portrait of Henrietta Morais*), 1963.



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/83362?artist_id=272&page=1&ov_referrer=artist

Alguns desses pontos presentes na pintura podemos perceber na fotografia surrealista, como o deslocamento de contexto, associação entre elementos comumente vistos como distintos e distantes, a distorção de escala e de forma. É frequente nas composições o uso de sobreposição e montagem de imagens, a noção de duplo: manequins, bonecas, reflexos, sombras; sombras essas causadas por iluminação contrastada.

Man Ray, um dos nomes mais citados em relação à fotografia surrealista, realizou experimentações, imagens, que “são um marco da busca em assumir as especificidades da técnica fotográfica e de valorização das formas abstrats” (BRACCHI, 2011, p.46). Ele utiliza-se de algumas técnicas como os fotogramas (ou rayogramas) produzidos a partir da colocação de objetos das mais diversas materialidades diretamente sobre papéis sensibilizados que depois eram expostos à

luz; e também a solarização, ou efeito-sabattier, uma imagem com bom contraste entre as áreas de luz e sombra, é parcialmente revelada, exposta à luz novamente, e depois tem o processo de revelação concluído. O efeito gerado nessa técnica, é que, entre as partes de luz e sombra, forma-se uma linha, um contorno em preto, e tem-se a inversão tonal de parte das áreas sombreadas, adquirindo tons do cinza ao branco, e o contrário com as áreas iluminadas. É o que podemos notar em uma obra do artista, Sem título (1931) (fig.18), onde a técnica da solarização é utilizada e acrescenta a imagem essa aparência quase que de névoa, na qual os elementos parecem flutuar. Além disso, Man Ray compõe a imagem com um espelho e uma estátua, ou seja, a ideia de duplo.

Figura 18 – Man Ray, Sem título (*Untitled*), 1931.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/47503>

Outra obra que entendemos por surrealista, é Retrato do Espaço (1937), Lee Miller (fig.19). Além do enquadramento realizado pela artista ao fotografar, a rede rasgada reenquadra a paisagem deserta, abre o nosso olhar a ela, ainda, em contraste às texturas da rede e da paisagem, temos a porção de céu visível emoldurada pelo espelho na parte superior da imagem, que embora também se relacione com o céu que vemos através da rede, está separada pela moldura, constitui um pedaço desses vários mundos, ou espaços dentro de um – a obra – que a obra parece colocar a disposição do nosso olhar, da nossa percepção. Retrato do espaço dotado de poética em que os significados se tornam múltiplos, passíveis de serem percorridos, e atualizados.

Figura 19 – Lee Miller, Retrato do Espaço (*Portrait of space*), 1937.



Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/elizabeth-lee-miller/>

Segundo Rouillé (2009b ou 2010b¹⁹, tradução nossa),

Para os surrealistas (...) o mundo é estratificado, composto por um emaranhado de estratos: o real, que é o mais imediato, se agrega a outros estratos que constituem a galáxia do surreal, que os surrealistas se propuseram fixar por missão estética de descobrir, explorar, trazer à luz.

Logo, podemos concluir que as imagens surrealistas são a construção de uma surrealidade, de uma suprarrealidade, com aspectos ainda ligados ao real, mas que vão além dele, e acabam por alterá-lo de algum modo. As obras buscam brechas, fissuras na realidade, nos significados das coisas. Ainda para Rouillé (2009b ou 2010b) “é um estilo baseado em um nó comum de forças ativas nas obras”, jogo entre o visível e o invisível, entre aproximações, deslocamentos.

7.6 O CINEMA E SUA LINGUAGEM

Para Rivera (2008b), assim como o sonho, o cinema apresenta pensamentos, ideias figurativamente. A questão para nós é de que modo ocorre essa apresentação, quais os elementos que constituem a linguagem cinematográfica, e como eles expressam essas ideias, sendo que não necessariamente falaremos sobre as evoluções técnicas do dispositivo e da linguagem. Além disso, alguns aspectos dela, como movimentos de câmera, serão exemplificados verbalmente, já que a utilização de frames não abarca-os completamente.

Bom, primeiro devemos caracterizar brevemente o meio, o dispositivo cinema. Ele é marcado pela parte fotográfica, o rolo de imagens fixas, fotogramas, e pelo desenrolar delas gerando a imagem-movimento do cinema, e ainda a forma como se dá a visualização, geralmente, com a máquina de projeção, e o que a rodeia, o seu entorno, a sala escura, a tela, etc. (DUBOIS, 2004). Embora com os avanços técnicos as filmagens aconteçam com câmeras digitais, dispensando o uso de películas, o registro ainda acontece através de fotogramas. Não obstante, nos deparamos com o fato de que assistimos diversos filmes – ou mesmo séries que se utilizam da linguagem cinematográfica e por isso farão parte dos exemplos que ilustram este item do projeto –, em nossas casas, e não em salas de cinema, o que poderia implicar no afastamento da relação da imagem com o entorno, do ato ver o filme em uma sala escura, ainda que isso aconteça em alguns casos, sempre será

¹⁹ Disponível em : <https://www.paris-art.com/la-subversion-de-lhistoire-de-lart/>

melhor assistir essas imagens em ambientes com menor luminosidade, para que não haja interferência de reflexos na tela, por exemplo, então, entendemos que essa forma de visualização é semelhante de algum modo.

Quanto ao modo de filmar, às escolhas estéticas, começamos elencando dois aspectos, a câmera objetiva, e a câmera subjetiva. Na primeira, o espectador vê a cena “de fora”, os atores, personagens também evitam olhar para a câmera; na segunda, há inserção do observador, “o olho da câmara [sic] se identifica ao olho do espectador” (MARTIN, 2005, p. 41), como se estivéssemos no lugar de um personagem, vendo como ele, em *A chegada (Arrival)*, 2016, há um plano subjetivo (fig.20) no momento em que a personagem Louise vê os heptapódes a primeira vez, a imagem parece levemente distorcida por conta proteção que ela usava, e passa a sensação de incerteza quanto a tudo o que estava acontecendo.

Figura 20 – Frame *A chegada (Arrival)*, Denis Villeneuve, 2016.



Fonte: *Arrival*, 2016.

Do ponto de vista, objetivo ou subjetivo, vamos aos enquadramentos, planos. O enquadramento delimita de alguma maneira o espaço da representação, aquilo que o espectador verá, seja pelo uso de grandes planos gerais, ou por closes, e *inserts*, planos detalhes, visto que, o nome e a dimensão do plano é definida de acordo com a distância entre a câmera e o assunto filmado (MARTIN, 2005).

O grande plano geral, frequentemente, uma vista aérea, para mostrar uma cidade, por exemplo, e podem preparar “a cena para o que vem a seguir, colocando

os espectadores no espírito adequado e fornecendo a eles uma visão geral antes de apresentar os personagens e determinar a trama” (MASCELLI, ano, p. 34). O grande plano geral não permite identificar detalhes muito específicos (fig.21),. No episódio final de Euphoria (2019), quando a Jules vai para outra cidade e a Rue decide ficar, junto ao fato de que a cena termina com um plano geral em que quase não distinguimos a personagem no cenário, há um tracking out, do ponto de vista do trem, onde Jules está, se afastando da plataforma, evidenciando o rompimento entre as duas.

Figura 21 – Frame Euphoria, temporada 1, episódio 8, 2019.



Fonte: Euphoria, 2019.

Já o plano geral, contextualiza um ambiente em que uma cena está se desenvolvendo, é possível identificar mais detalhes nele (fig.22), Martin (2005), pontua que a duração de um plano está condicionada a sua dimensão, para que o espectador perceba o conteúdo presente no enquadramento, sendo assim, geralmente, um PG será mais longo do que um close, a menos que o realizador queira exprimir certa ideia, com a prolongação do close.

Figura 22 – Frame A chegada (*Arrival*), Denis Villeneuve, 2016.



Fonte: *Arrival*, 2016.

E se no plano americano, os personagens são mostrados acima do joelho, no plano médio, eles são enquadrados da cintura para cima, mais distinguíveis do ambiente ao mesmo tempo em que em relação com ele, “a câmera fechará o suficiente para filmar gestos, expressões faciais e movimentos com clareza” (MASCELLI, ano, p. 35) (fig.23).

Figura 23 – Frame A chegada (*Arrival*), Denis Villeneuve, 2016.



Fonte: *Arrival*, 2016.

De outro modo, o close é caracterizado por mostrar com mais clareza as expressões dos personagens, e “corresponde (salvo quando tem um valor unicamente descritivo e desempenha o papel de uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável [...]” (MARTIN, 2005). O quadro é delimitado pouco acima da parte superior da cabeça de um

personagem, e levemente abaixo dos ombros (fig.24), outra forma de close é aquela onde as margens passam pouco acima da cabeça e abaixo do pescoço (fig.25). Quando temos um corte abaixo dos lábios e acima dos olhos, será um superclose. O plano detalhe, *insert*, é composto por detalhes do rosto de personagens, e de objetos importantes para a narrativa.

Figura 24 – Frame Manifesto (Manifest), Julian Rosefeldt, 2015.



Fonte: Manifest, 2015.

Figura 25 – Frame A chegada (Arrival), Denis Villeneuve, 2016.



Fonte: Arrival, 2016.

No filme surrealista *O cão andaluz* (1929), de Luiz Buñuel (fig.26), temos um plano detalhe do olho de um animal sendo cortado por uma navalha, o efeito de choque, desconforto, é intensificado por conta do enquadramento, da proximidade com a qual o espectador vê a cena.

Figura 26 – Frame *O cão andaluz*, Luiz Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Citaremos dois ângulos de filmagem o *plongé* (mergulho): a câmera é posicionada de modo que enquadre o assunto de cima para baixo, e pode indicar a ideia de inferioridade de algum personagem, desvantagem em relação a outro; e o *contra-plongé* (contra-mergulho), a posição da câmera é inversa a do *plongé*, e consequentemente, a noção passada para os espectadores é aquela de superioridade, poder, (fig.27) (MARTIN, 2005).

O deslocamento do ponto vista para acompanhar um personagem, por exemplo, no decorrer de um cenário, sem cortes visíveis acontece através dos movimentos de câmera e caracteriza o plano sequência, uma tomada mais longa que pode abranger mais de uma cena e em alguns casos inclui a mudança de um plano a outro. Os movimentos de câmera levam nomes desde panorâmica, a “rotação em torno de um eixo [horizontalmente]” (AUMONT, MARIE, 2003, p.201,

grifo nosso), até o *travelling in*, em que a câmera se desloca para frente, e *travelling out*, o deslocamento é para trás, mas sempre acompanhando o personagem. O *tracking out*, que já mencionamos, e o *tracking in*, marcam o distanciamento ou aproximação do assunto enquadrado. A finalidade dos mais diversos movimentos de câmera, pode ser a descrever o ambiente, acentuar a relação de tensão entre dois personagens em um diálogo, e também a “expressão subjetiva do ponto de vista de uma personagem em movimento” (MARTIN, 2005, p. 56).

Figura 27 – Frame Euphoria, temporada 1, episódio 5, 2019.



Fonte: Euphoria, 2019.

Outro elemento significativo na composição das imagens cinematográficas é a luz. Segundo Aumont (2004), no filme, ela está relacionada a três funções: simbólica, dramática e atmosférica. A simbólica é aquela ligada a sentidos religiosos, para expressar divindade, não aparece com frequência no cinema, visto que a graça divina, de acordo com o autor, dificilmente é figurada através de luzes. A dramática referente “à organização do espaço, mais precisamente à estruturação desse espaço como cênico” (AUMONT, 2004, p. 174), ou seja, pode definir tanto a profundidade do ambiente da cena, bem como os lugares dos personagens, a relação desses com o espaço e salientar determinados elementos, assim, a luz dramática possui maior contraste, há a noção de claro-escuro. Por outro lado, a luz atmosférica é marcada pela difusão da iluminação, banha todo o quadro, a cena.

Logo, a iluminação, como coloca Martin (2005), é um aspecto fundamental para a expressividade do filme, para a interpretação que se terá dele.

Nesse sentido, coseguimos perceber os efeitos da luz dramática, bem como do enquadramento, na cena em que Rue está em primeiro plano na banheira, depois que a sua mãe a achou caída no corredor por conta de uma crise dos rins, causada pelo fato da personagem ter ficado muito tempo no quarto, deitada, sem ir ao banheiro em consequência da depressão, por outro lado, a mãe dela aparece em segundo plano, indo de um ambiente – o quarto de Rue –, a outro, com um cesto de roupas (fig.28).

Figura 28 – Frame Euphoria, temporada 1, episódio 7, 2019.



Fonte: Euphoria, 2019.

Quanto a figurinos, para Martin (2005), eles podem ser realistas, aqueles que aparecem em filmes que mesmo ficcionais possuem caráter histórico, se passam em determinado período da história; para-realistas, há inspiração na moda da época, mas com particularidades, estilizações; e simbólicos, o figurino visa demonstrar “os caracteres, os tipos sociais ou os estados de alma” (MARTIN, 2005, p. 77). É essa última acepção que notamos na construção de alguns personagens, por exemplo, a Kat, nos episódios iniciais de Euphoria, possui um figurino mais neutro, a partir de

alguns acontecimentos a mudança de figurino concretiza a nova forma com o qual ela passa a se enxergar e a se colocar no mundo (fig.27).

A cor do figurino também pode influenciar no sentido simbólico, mas falaremos sobre ela mais a frente. Ainda para o autor, o ambiente tem que ser percebido como real, factível, sendo assim, o cenário deve estar em consonância com a narrativa, com a história que está sendo contada, seja com caráter histórico ou não.

Com relação ao uso do preto e branco, o abordaremos no último item do projeto (8.6), o importante é termos em mente que as filmagens em preto e branco, não aconteceram apenas porque as películas em cores não tinham se desenvolvido totalmente, mas igualmente por questões, escolhas estéticas.

Sendo assim, mais do que estar de acordo com a realidade – com questões históricas, por exemplo –, destacaremos aqui a função psicológica, simbólica das cores, seja a cor-luz ou cor-objeto – presente em objetos, elementos palpáveis. Não pretendemos nos estender sobre significados possíveis das diversas cores, elencaremos alguns através de exemplos. Em um frame do primeiro episódio de Euphoria (fig.29), Rue está em uma festa contando a Fez, uma lembrança de quando tinha onze anos, a cor-luz que toma conta da cena é azul, com baixa luminosidade, ou seja tons mais escuros, isso se justifica por ser uma festa de adolescentes/jovens, mas também porque mesmo ao lembrar de um momento em que o pai dela ainda estava vivo e com chances de se curar do câncer, foi naquele período que ela percebeu que o uso de entorpecentes, drogas seria uma possível saída para como se sentia, apesar de saber que a sensação agradável é efêmera. Logo, tem-se ideia de azul relativo à melancolia, tristeza. Tal efeito será buscado em outra cena (fig.30) através da temperatura de cor da luz, os tons azuis envolvem a cena, e o único ponto que contrasta é a sombra e a mecha do cabelo em rosa avermelhado, cor-objeto, da Jules.

Figura 29 – Frame Euphoria, temporada 1, episódio 1, 2019.



Fonte: Euphoria, 2019.

Figura 30 – Frame Euphoria, temporada 1, episódio 7, 2019.



Fonte: Euphoria, 2019.

O efeito inverso é percebido em *Arrival* (A chegada), em vários momentos onde a personagem Louise lembra da sua filha a temperatura de cor de luz que predomina na cena é amarelada, passando a ideia de afeto, aconchego (fig.31).



Fonte: *Arrival*, 2016.

Alguns dos aspectos que aqui citamos não são específicos do cinema, como a luz, figurino, cenário, uso de cor, já as nomeações dos planos, movimentos de câmera, embora hoje apareçam no vídeo, surgem e se desenvolvem com o cinema, assim como a noção de montagem que:

Segundo Jean-Luc Godard, a montagem é a única invenção do cinema. Tornar transparente ou não a mudança entre um plano e outro. *Raccord* versus *Faux Raccord*, continuidade versus descontinuidade é o grande jogo do cinema, saltar entre uma imagem e outra, ou fazê-la durar (MACIEL, 2020, p. 192).

Dessa forma, ela é “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2005, p. 167). Conforme Aumont e Marie (2003), o papel desempenhado pela montagem, na maior parte das vezes, passa pela função narrativa: a junção dos planos tem pôr objetivo levar o espectador a compreender a história com clareza, acompanhar a narrativa com facilidade, essa função também pode ser invertida, em filmes – por exemplo, de suspense – em que é necessário que o espectador não compreenda tudo logo de início. Além disso, ela também tem outros efeitos, como os “sintáticos ou de pontuação, marcando, por exemplo, uma ligação ou disjunção” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 196), bem como de estabelecer relação entre dois planos, por metáfora. Para Martin (2005) a metáfora fílmica é a justaposição de duas imagens que no espectador irão produzir choque psicológico, ela visa facilitar a transmissão da ideia ao espectador. Ainda de acordo Aumont e Marie, há os efeitos rítmicos, em que a montagem está relacionada com o tamanho dos planos e com o movimento presente neles, desse modo, ela pode levar a ritmos baseados em rapidez, ou lentidão, por exemplo, como é citado pelos autores, isso acontece nos filmes de

Andrei Tarkovski, os planos são menos numerosos, mais longos e lentos, a montagem contribui para que essa ideia se mantenha. Há alguns outros tipos de montagem que não demonstraremos aqui, porém é fundamental percebermos como essa técnica considera a relação entre os planos para a criação de sentido.

Em *Cão Andaluz* no momento em que o personagem aproxima a navalha para cortar o olho da personagem a cena é interrompida (fig.32), e logo em seguida há um plano do céu, onde uma nuvem passa rapidamente sobre a lua (fig.33), por metáfora, temos a sensação de que o olho realmente foi cortado.

Figura 32 – Frame O cão andaluz, Luiz Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

Figura 33 – Frame O cão andaluz, Luiz Buñuel, 1929.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oO7HGF-3rcM>

No filme Arrival a montagem dá ideia de não linearidade para a construção do significado da narrativa cinematográfica, por várias vezes, cenas do passado, e do futuro se entrelaçam no presente, se complementam, e deixam espaço para aos poucos irmos construindo a narrativa como um todo. Isso ocorre, pois a história do filme, além da importância da linguagem, também está baseada na noção de percepção do tempo de maneira não linear, sendo assim, a frase dita pela personagem Louise – “Mas, agora, não sei se acredito em inícios e fins” –, deixa visível esse aspecto, exemplificaremos aqui dois frames do filme que representam isso.

Um movimento de câmera que parte do teto da sala da casa de Louise, e por fim, enquadra a janela que dá para o mar (fig.34), compõe uma das primeiras cenas do filme, e mostra na parte direita da imagem – para qual o nosso olho se dirige de acordo com a leitura da esquerda para a direita, e porque a luminária em silhueta constitui um ponto de atenção –, onde vemos uma garrafa e duas taças com um pouco de vinho, a cena passa o entendimento de que alguma ação aconteceu ali, embora possamos intuir, não sabemos qual e nem a importância para a narrativa, só

teremos certeza no final do filme. Em vista disso, a cena é filmada quase do mesmo modo, mas as taças não estão sobre a mesa (fig.35), e apenas depois a Louise aparece para se servir de uma taça de vinho, e conseqüentemente o outro personagem, Ian também, então, vemos o final da ação antes de vermos o início dela.

Figura 34 – Frame A chegada (*Arrival*), Denis Villeneuve, 2016.



Fonte: *Arrival*, 2016.

Figura 35 – Frame A chegada (*Arrival*), Denis Villeneuve, 2016.



Fonte: *Arrival*, 2016.

Com as evoluções do cinema e a mudança dos filmes mudos para os filmes falados, na década de 1920, a montagem passa a levar em conta a relação imagem e som, diálogos, ruídos, e trilha sonora. Martin (2005) coloca que o som está relacionado a alguns efeitos: de realismo, a ideia de que a imagem é uma representação realista, autêntica aumenta a partir da inserção dos sons, já que eles permeiam as vivências cotidianas; de continuidade, os sons a restabelecem “tanto ao nível da percepção simples como da sensação estética” (MARTIN, 2005, p. 144); a libertação da imagem de ser explicativa, de ter que evocar visualmente o que poderia ser dito, logo a voz fora de campo, por exemplo, permite ao cinema a exteriorização de pensamentos internos dos personagens; a significação do silêncio, a função dramática que ele adquire, a intensa ideia de tensão, que podemos verificar no filme *Um Lugar Silencioso (A quiet place)*, de 2018, do gênero terror, suspense, onde os personagens devem se manter em silêncio e realizar as atividades do dia sem produzir sons, para sobreviver e não serem mortos por seres que atacam fontes de som, conseqüentemente durante todo o filme ficamos em estado de alerta com a possibilidade de algum barulho acabar por ser emitido. Além disso, a ideia de contraste entre imagem e som, a imagem mostra alguma coisa, e fora de campo, determinado som contrasta com ela para, por exemplo, o espectador chegar ao significado pretendido pelo realizador através da ideia de metáfora; e a trilha sonora, tem a função, mesmo quando parte de alguma ação dos personagens, de criar também uma atmosfera que condiz com os sentimentos desses personagens, com a própria linguagem do filme.

Outra forma de apresentar os sons é através de elipse, quando algo da cena não fica visível ao espectador, nesse caso, audível, por exemplo, diálogos podem acabar por ser encobertos por ruídos do ambiente. Quanto à linguagem visual, a elipse, a partir de Martin (2005), é usada seja para mostrar apenas o que é necessário e significativo para contar a história, como deslocamentos de personagens de um ponto a outro do cenário só serão vistos na totalidade, do ponto A ao ponto B se algo se passar no decorrer dele que devemos ficar sabendo, se não for necessário, geralmente, será mostrado o personagem saindo do ponto A e chegando ao ponto B. Temos mais uma função, a de deixar elementos fora do campo de visão da câmera, e conseqüentemente, do olho espectador, com a intenção de justamente, levar ao fora de quadro, ao complemento da ação, da

narrativa pelo observador, e também para criar suspense, nessa situação a elipse acontecerá através do enquadramento, das margens do quadro, ou ainda, dos cortes, das durações dos planos. Essa segunda atribuição da elipse conseguimos apreender em algumas obras da fotografia narrativa contemporânea.

7.7 FOTOGRAFIA NARRATIVA, ENTORNO E O PROJETO

Depois dos diversos conceitos fundamentais para a estrutura do projeto sobre os quais nos debruçamos até aqui, há ainda a fotografia narrativa contemporânea e a noção de entorno, espaço expositivo em que determinada obra se insere e a relação entre a obra e esse espaço.

Para Jacques Aumont (2004) uma narrativa é a junção das noções de acontecimento e causalidade. Sendo que marcas narrativas ficam visíveis no modo como os enquadramentos, ângulos são utilizados, também através dos corpos, gestos dos personagens. Ainda de acordo com o autor, a narrativa mostra o espaço da representação e faz “vibrar” no receptor da imagem um determinado sentido de espaço. E o espaço da representação, por conseguinte, é definido como “um espaço apreendido de modo mais global, um espaço, sobretudo, cuja carga narrativa e construção de uma diegese não será mais afastada” (AUMONT, 2004, p. 152), dado que a diegese do grego *diègésis*, narrativa, é a história construída, representada e tudo o que a compõe, tudo o que implica na ficção para que o espectador a perceba como factível de acontecer dentro desse espaço.

Logo, a narrativa, de acordo com Cotton (2013), está presente em fotografias contemporâneas. A autora irá nomear essas imagens de fotografias de quadro vivo, *tableau-vivant*, em um sentido distinto daquele colocado pelo Poivert (2016), pois aqui, não há uma referência clara a pintura, ao modo de abordagem da cena, ao uso de temas pictóricos. Mas para que não haja confusão quanto ao uso dos termos, trataremos as obras como fotografias narrativas contemporâneas. Cronologicamente podemos dizer que elas se tornam mais abundantes a partir de 1960.

A temática das fotografias narrativas podem ser “fábulas, contos de fadas, lendas urbanas e mitos modernos que já estão incorporados ao nosso consciente coletivo” (COTTON, 2013, p. 49). Além disso, segundo a autora, muitas dessas imagens apresentam histórias que por não serem muito explicativas, e sim

ambíguas, levam o espectador a colocar as suas próprias narrativas em jogo. Sendo assim, conseguimos notar o quanto é fundamental para a fotografia narrativa, essa relação obra-espectador.

De acordo com Short (2013), o essencial em uma fotografia construída é o conceito e a ideia, e essas imagens construídas acabam por envolver o espectador, podendo distorcer as noções que ele tem sobre a realidade, ao apresentá-la alterada, descontextualizada, o que desde o surrealismo questiona o estatuto da fotografia, ao não negar as características da linguagem fotográfica, e através disso subvertê-la. Nessa linha, podemos citar as imagens de Duane Michals, nas quais ele apresenta narrativas que se desenrolam em mais de uma fotografia, as chamadas foto-sequências. Em *Things are queer* (1973) (fig.36), conforme observamos a obra, em uma leitura que acontece da esquerda para a direita, nos deparamos com o estranhamento causado pela distorção de escala – o banheiro que é pequeno ou o personagem que é grande? –, além do fato de que a imagem do personagem apresentada faz parte de um livro, o qual está nas mãos de outro personagem, que vemos apenas a silhueta, e, por conseguinte, essa cena constitui um quadro posicionado sobre a pia do banheiro, assim a obra é finalizada com a mesma fotografia que a iniciou, a narrativa torna-se cíclica, contínua em si mesma. A cada quadro, a cada passar de um a outro, o espectador tem as suas certezas questionadas sobre as imagens que compõem a obra.

Figura 36 – As coisas são estranhas (*Things are queer*), Duane Michals, 1973.



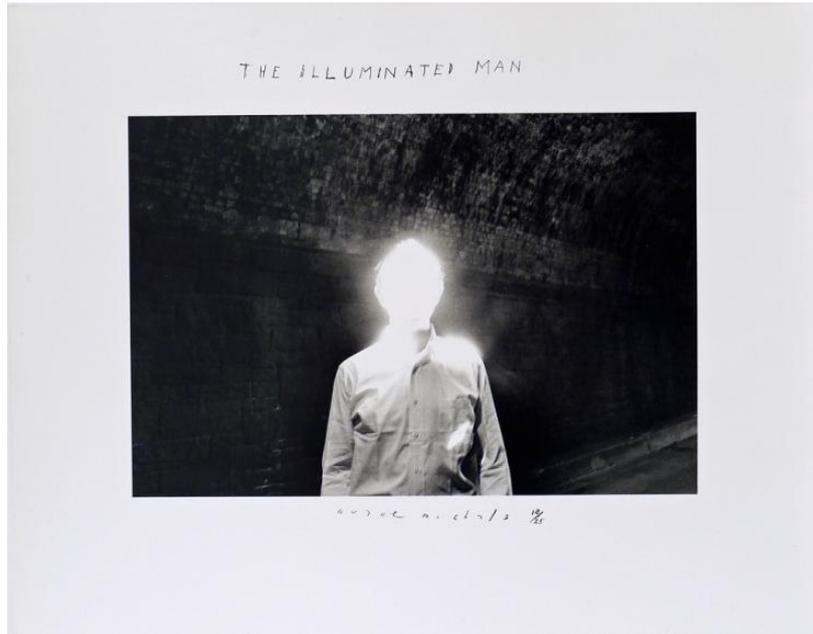
Fonte: <https://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals/series/sequences#40>

Sobre o uso do preto e branco, tanto na fotografia como no cinema, ele está ligado histórica e tradicionalmente a imagens documentais, com a naturalização do uso da cor nessas linguagens, passa a ser comumente relacionado ao passado, porém, ele tem um caráter dramático acentuado em combinação com o jogo de luz e sombras. Além disso, a monocromia pode acrescentar à ideia surrealista de apresentar uma super/supra realidade, já que enxergamos em cores e não em preto e branco, como vemos na declaração da fotógrafa de dança, Lois Greenfield, de preferir o preto e branco “porque assim as imagens não são uma réplica da realidade, mas uma nova criação” (INGLEDEW, 2015).

A fora isso, em alguns trabalhos do Michals, a não *revelação* de parte da identidade dos personagens, é um aspecto presente, o rosto deles fica oculto, seja pela utilização da luz, do modo como ele é posicionado, do enquadramento, como no caso do exemplo anterior (fig.36), ou de algum tipo de intervenção na imagem como em *The Illuminated Man* (1968) (fig.37). Para Cotton (2013), esse aspecto causa incerteza, já que não temos contato com as expressões faciais, e assim,

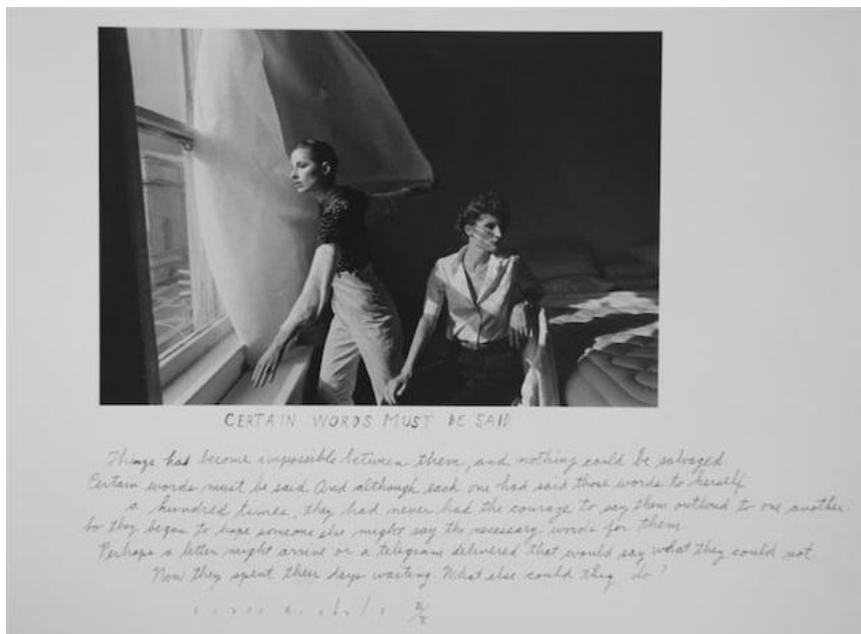
buscamos o significado através de outras informações contidas na imagem. Além disso, em obras como *Certain Words Must Be Said* (1976) (fig. 38), o fotógrafo constrói a obra com fotografia, mas também com texto, as duas linguagens se complementam. Ingledew (2015) diz que as obras compostas por Michals, apresentam mundos poéticos e oníricos – referência surrealista –, que partem de elementos cotidianos.

Figura 37 – O homem iluminado (*The Illuminated Man*), Duane Michals, 1968.



Fonte: <http://www.artnet.com/artists/duane-michals/the-illuminated-man-a-DIoMkJ22YrT1kbPtIK9NMQ2>

Figura 38 – Certas palavras devem ser ditas (*Certain words must be said*), Duane Michals, 1976.



Fonte: http://www.artnet.com/artists/duane-michals/certain-words-must-be-said-a-kP3q2Hh1T9e_Nr0FtFuggQ2

Ainda a ideia da sequência, de montagem, resulta em certo dinamismo, movimento, as imagens se desdobram em outras, e isso também deixa avistar uma relação com o cinema. Por outro lado, o trabalho do fotógrafo Gregory Crewdson é constantemente referenciado ao cinema, não pela utilização de sequências, mas pela encenação, pelo modo como as narrativas são construídas visualmente e que acabam por remeter a linguagem cinematográfica, as imagens lembram frames de filmes. *Untitled (Sunday roast)* de 2005 (fig.39) apresenta dois personagens, uma mulher e um menino, possivelmente mãe e filho, sentados à mesa, em meio a uma refeição, aparentam estar apáticos, abatidos, os tons de azul arroxeadado que predominam na cena constituem a atmosfera sombria, que parece refletir o estado emocional dos personagens. Há ainda três “molduras”, limites: aquela da obra, o enquadramento; a abertura para o espaço em que os personagens estão; e a que dá para o último cômodo, temos assim a percepção de profundidade, sendo que a iluminação deste, reforça a ideia da atmosfera que mencionamos anteriormente, por conta do contraste.

Figura 39 – Sem título, (*Sunday Roast*), Gregory Crewdson, 2005.



Fonte: http://www.artnet.com/artists/gregory-crewdson/untitled-sunday-roast-IDKC3CJlqXUjpubkE_obQ2

Logo, podemos apreender que nas imagens do fotógrafo “o drama psicológico é criado não somente pela mostra de rituais e por elementos paranormais, mas também pela construção de personagens arquetípicos que executam esses atos” (COTTON, 2013, p. 68). Segundo a autora, as imagens do Crewdson são perpassadas por grandes produções, várias pessoas estão envolvidas na construção delas, e o papel do fotógrafo, nesse caso, se assemelha ao do diretor cinematográfico.

O mesmo acontece em várias imagens de Jeff Wall, que pode ter a sua obra dividida em duas áreas:

uma tem estilo ornamentado em que a natureza artificial da fotografia se torna óbvia por meio do caráter fantástico das histórias que conta. [...] A outra área é a montagem cênica de um evento que parece muito mais corriqueiro, como uma cena a que casualmente lançamos um rápido olhar (COTTON, 2013, p.50).

Nesse sentido, citamos a imagem *Insônia*, (*Insomnia*), de 1994, (fig.40), ela foi composta de maneira que os elementos cenográficos orientam a direção com que a olhamos, começando, assim, pela cadeira na parte esquerda que está afastada mesa, depois os armários abertos, o pacote sobre a geladeira, e por fim o personagem deitado debaixo da mesa. Logo, compreendemos que dentro da narrativa essas ações foram realizadas por ele, em decorrência da insônia. Ou seja, a relação entre o personagem, a posição dele, e o espaço da representação é um aspecto fundamental para a interpretação que fazemos. Ademais, outra característica da obra do Wall é a apresentação das imagens em grandes dimensões e em caixas de luz, de acordo com Cotton (2013, p. 51) “uma caixa de luz não é exatamente uma fotografia, nem uma pintura, mas sugere a experiência de ambas”. Portanto, embora não seja a inserção da fotografia em instalações, por exemplo, já deixa a entrever um modo distinto de expor as obras.

Figura 40 – Insônia, (*Insomnia*), Jeff Wall, 1994.

Fonte: <https://artblart.com/tag/jeff-wall-insomnia/>

Cindy Sherman também trabalha com a construção de narrativas utilizando-se da iconografia presente no cinema, em fotografias de moda, etc. (COTTON, 2013). A série Fotogramas de filmes sem título (*Untitled Film Still*) (fig. 41 e 42) apresenta personagens mulheres em cenários que lembram os dos filmes em preto e branco dos anos 50 e 60, como coloca Cotton (2013), mesmo se não conhecermos de forma aprofundada esses filmes, conseguimos intuir as narrativas possíveis em torno das personagens, já que essas histórias, codificações estão presentes no nosso imaginário. A série, assim como outras imagens da Sherman, aborda o fato de a feminilidade ser construída culturalmente, e isso fica ainda mais visível pelo ato da fotógrafa de se colocar como modelo/personagem, uma das suas características, que encena, expõe essa construção.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/57196>

Figura 42 – Fotogramas de filmes sem título 7, (*Untitled film still #7*), Cindy Sherman, 1978.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56540>

Além disso, a noção de elipse está presente nas imagens da Sherman – por conta do enquadramento –, que referenciam ao cinema, pois as personagens se voltam para fora do quadro, para alguma coisa que está oculta ao observador, como vemos nos exemplos que já colocamos até aqui, e em outra imagem dela, desta vez em cores, *Untitled 92* (1981) (fig.43). A personagem parece apreensiva olhando para algo, essa sensação que temos é corroborada por conta da iluminação e do ângulo plongeé.

Figura 43 – Sem título #92, (*Untitled #92*), Cindy Sherman, 1981.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56480>

O uso da iconografia de outras linguagens, de *códigos* culturais, questionando-os, é semelhante à ideia de apropriação, em que artistas utilizam imagens de arquivo, de jornais, de revistas, criando novas obras a partir delas. Sendo assim, *Experiência de Cinema*²⁰ (fig.44), da artista brasileira Rosângela Rennó, é permeada por tal ideia, já que a artista trabalha apenas com imagens apropriadas, mas também pela a de instalação. De acordo com Lindote (2005), a instalação é marcada pelo estabelecimento de relação entre diversos objetos, bidimensionais e/ou tridimensionais, em certo espaço, pensando também no espectador, em como ele vai fruir a obra, na relação com esse espaço.

²⁰ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/40170481>

Consequentemente, retomamos a definição de espaço da representação do Aumont, para colocar que nas instalações ele deixa de fazer parte apenas do quadro, da imagem, e passa a ser também o espaço exterior no qual ela é inserida, apresentada, bem como o modo como isso se dá e todos os elementos que poderão estar presentes neste.

Dessa forma, na obra de Rennó (fig.44), o ambiente é envolto pela baixa iluminação decorrente da projeção de imagens durante alguns segundos sobre uma cortina de fumaça, evocando a experiência de cinema que dá nome à instalação, assim como pelos ruídos do projetor e do dispositivo-tela de fumaça. As fotografias foram agrupadas em DVDs divididos por *gêneros narrativos*: “filme de amor”, “filme de família”, “filme de guerra” e “filme de crime” (ROSA, 2016). Em vista disso, embora as imagens apareçam por pouco tempo, aproximadamente, sete, oito segundos, com intervalos de trinta segundos entre cada uma, a relação estabelecida com essas imagens através da “[...] memória coletiva (social) e ao mesmo tempo individual (afetiva) [...]” (ROSA, 2016, p. 20, grifos nossos), pode acabar por nos levar a interrogações sobre esses personagens, e consequentemente a uma ideia aproximada da narrativa, do tecer histórias em torno deles, mesmo que essas histórias sejam efêmeras, que não perdurem. A tela de fumaça, a sua forma bruxuleante também contribui para a sensação de efemeridade, e ainda, de acordo com Rosa (2016), dá certo movimento às fotografias estáticas.

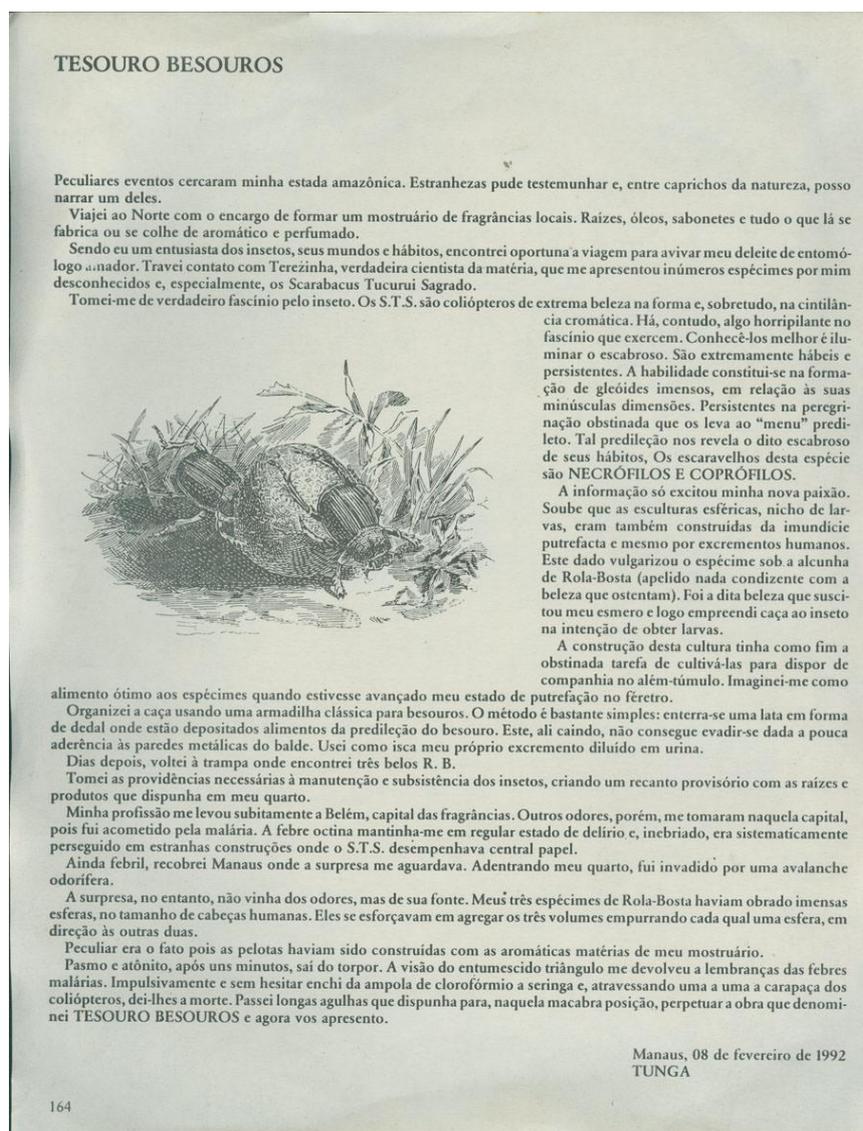
Figura 44 – Frame de Experiência de Cinema, Ronsângela Rennó, 2004.



Fonte: <http://www.semeiosis.com.br/a-fotografia-expandida-no-contexto-da-arte-contemporanea-uma-analise-da-obra-experiencia-de-cinema-de-rosangela-renno/>

Enquanto a obra da Rennó trabalha com fotografias sem necessariamente criar narrativas, citaremos a obra *Tesouro Besouros* (1992) (fig.47), de Tunga, em que a fotografia aparece quase como uma constatação, um documento, registro trivial em que não há muitas preocupações com a composição, uso que Rouillé (2009) coloca como característico na arte conceitual, embora aqui as imagens façam parte da ficção criada pelo artista. Segundo Lindote (2005), subsequente ao texto intitulado *Tesouro Besouros* (fig.45) no livro *Barroco de Lírios* (1997) do artista, há um ensaio (fig.46) composto de fotografias em preto e branco nas quais vê-se Tunga examinando coleções de besouros, além de fotografias coloridas deles e algumas em que é possível vê-los nos bolsos das calças do artista.

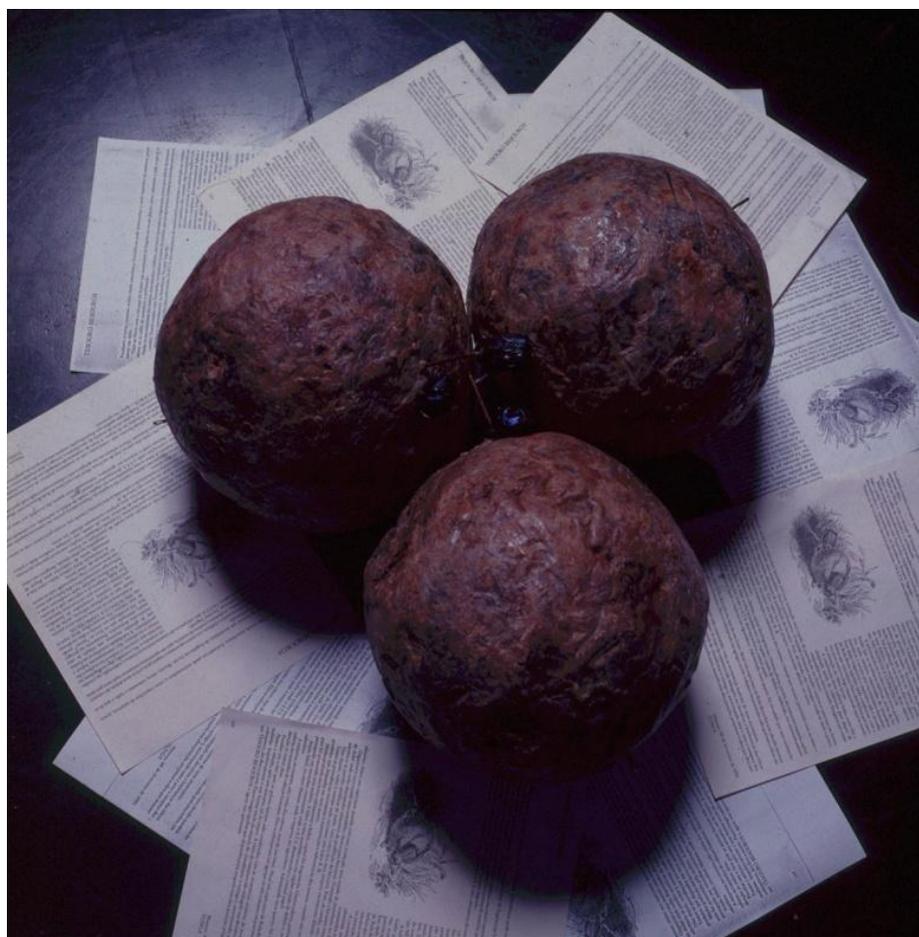
Figura 45 – Texto *Tesouro Besouros*, Tunga, 1992.





Fonte: Tunga, Barroco de Lírios. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

Figura 47 – Tesouro Besouros, Tunga, 1992.



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/3251/>

Desse modo, a obra é constituída por uma história escrita (fig.45), em que, segundo Lindote (2005) o personagem-narrador ao fazer uma viagem em busca de aromas e fragrâncias, encontra besouros que constroem esferas de substâncias putrefatas, e resolve levar consigo três deles, criando um ambiente próprio para que vivessem, ao ter que realizar novamente outra viagem, ele pega malária, quando retorna para casa os besouros construíram com as substâncias aromáticas do personagem três esferas, as quais estavam tentando empurrar uma em direção a outra, essa visão o lembrou da malária e ele acaba por matá-los com clorofórmio, por fim, o personagem-narrador fixa os besouros nas esferas com agulhas. Assim a obra é apresentada com o texto impresso e com as esferas e besouros fixados (fig.45), aquilo em que o texto resulta – as esferas – e que seria *visível* de certa forma apenas na imaginação, passa desse âmbito, para o espaço da exposição. Além disso, há a relação entre ficção e *realidade*, entrelaço, limites difusos, já que Tunga realmente realiza a primeira viagem e parte das anotações que ele fez aparecem, constituem o texto da obra Tesouro Besouro, essa relação fica clara na descrição na obra no site.

Obras decorrentes de histórias ou histórias decorrentes de obras. As narrativas são uma forma de desenho que usa como suporte o tempo imaginado e apresenta no tempo vivido um testemunho ou uma cena que comprova aquela história.²¹

Tal aspecto é uma constante no trabalho do Tunga, logo, citaremos aqui a obra Xifópagas capilares entre nós (1987) (fig.48) em que temos o entrelaçamento entre performance, narrativas textuais, espaço expositivo. Inclusive, há com o artista um conceito fundamental que é o de instauração, a junção entre a ideia de ação, das performances, e de instalação (LINDOTE, 2005), bem como o fato de as obras se atualizarem umas nas outras, de aspectos de uma voltarem em outra.

O texto integrante da obra narra que as gêmeas xifópagas capilares “antes de chegarem à puberdade, haviam sido sacrificadas por sua comunidade, que em seguida praticara escalpo em suas cabeleiras, com a louvável intenção de evitar catástrofes” (ROLNIK, 1997, p. 5). Além disso, a *performance* das gêmeas (fig.49 e 50) acontece em meio a um ambiente com esculturas e pinturas da artista como “as grandes cabeleiras e tranças metálicas dispostas pelo chão, gigantescos pentes e

²¹ Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/3251/>

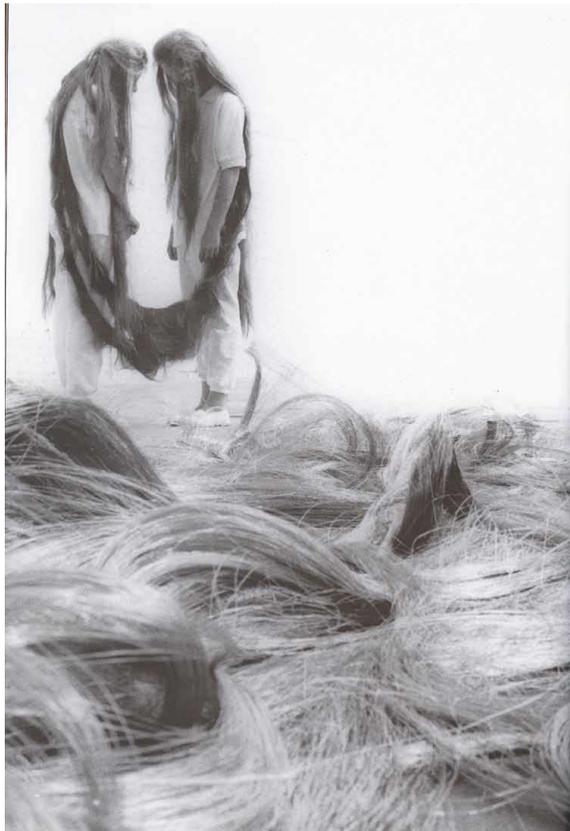
toros de ferro, bem como os conhecidos tacapes de imã” (LINDOTE, 2005, p. 241). Sendo assim, é possível perceber como o ambiente, o entorno, o espaço, os outros elementos presentes nele também fazem parte da obra, são a obra, “não há um fundo onde as coisas acontecem. Não há silêncio onde as notas são tocadas, porque aquilo que chamaria silêncio – e que em arte seria espaço – existe como uma coisa” (TUNGA apud ROLNIK, 1997, p. 3).

Figura 48 – Xifópagas capilares entre nós, Tunga, 1987.



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares/>

Figura 49 – Xifópagas capilares entre nós, Tunga, 1987.



Fonte: Tunga, Barroco de Lírios. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

Figura 50 – Xifópagas capilares entre nós, Tunga, 1987.



Fonte: Tunga, Barroco de Lírios. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

Dado que, o espectador, dotado de um papel fundamental, nesse mundo que é a obra, de acordo com Rolnik (1997), é chamado a ir além, do que a autora nomeia, de olho-tela, – geralmente a noção de tela implica em certo distanciamento, a menos que a aproximação, o envolvimento do espectador seja buscado –, ou seja, aqui a obra também se refaz, se atualiza, a partir do espectador, do encontro com a obra, em que todo o corpo dele está ali.

Logo, apreendemos quais aspectos serão fundamentais para o projeto: a relação fotografia narrativa e espaço, a criação de uma narrativa na fotografia que se desenvolva de algum modo no espaço, que saia do quadro, e conseqüentemente o estabelecimento de uma relação com o espectador, além de uma conexão com outras linguagens não especificamente fotográficas.

8. ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

1 – INTRODUÇÃO

2 – A FOTOGRAFIA ENCENADA

2.1 – O quadro: pintura, teatro e fotografia

2.2 – Os movimentos artísticos e a fotografia encenada

3 – FOTOGRAFIA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

3.1 – A linguagem cinematográfica

3.1.1 – A composição

3.1.2 – A montagem

3.2 – O fora de quadro

4 – PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO PROJETO

4.1 – Metodologia

4.2 – As imagens da narrativa

4.2.1 – Surrealismo na composição da narrativa

4.3 – A exposição e o seu entorno

9. CRONOGRAMA

MÊS	PROGRAMAÇÃO
Agosto de 2021	Revisão e reestruturação do projeto TCC I – Produção do capítulo 2
Setembro de 2021	Correção do capítulo 2, produção do capítulo 3, produção e finalização do ensaio
Outubro de 2021	Revisão dos capítulos 2 e 3, desenvolvimento do capítulo 4 (processo de construção do ensaio).
Novembro de 2021	Finalização dos capítulos, revisão e entrega do TCC II, exposição do ensaio.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA JR., José Simões de. **Apontamentos acerca do espaço no teatro de figuras alegóricas**. Anais ABRACE, v.9, n.1, não paginado, 2008. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1408>>. Acesso em: 29 mar 2021.
- ANG, Tom. **Fotografia: o guia visual definitivo do século XIX à era digital**. São Paulo: Publifolha, 2015.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- _____, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BRACCHI, Daniela Nery. **Fotografia contemporânea e intersemiotividade**. Estudos Semióticos, v. 7, n. 2, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em: 27 mai 2021.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins, 2008.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FALEIRO, J. R. **Sobre a encenação e o encenador no teatro**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, [S. l.], v. 1, n. 10, p. 14-29, 2013. DOI: <<https://doi.org/10.5965/2595034701102013014>>. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701102013014>>. Acesso em: 02 abr 2021.
- INGLEDEW, John. **Fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.
- MACIEL, Kátia. **A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito; ECO-POS; Capes, 2020.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins. **Entre a espiral e a grade: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/102681>>. Acesso em: 03 jun 2021.

MORAIS, Isabelle Freire de. **Fotografia e encenação: cena expandida em fusões com o teatral**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Fortaleza, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/12985>>. Acesso em: 01 abr 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POIVERT, Michel. **Notas sobre a fotografia encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?**. Porto Arte. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v.21, n.35, p. 103-114, 2016. DOI: <DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.73716>>. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73716>>. Acesso em: 18 mar 2021.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROLNIK, Suely. **Instauração de mundos**. Núcleo de estudos da subjetividade - PUCSP, São Paulo, 1997. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Instauracao.pdf>>. Acesso em:

ROSA, Daniela M F O. **Experiência de cinema: a multiplicidade do dispositivo cinema na instalação de Rosângela Rennó**. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6364>>. Acesso em:

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180573>>. Acesso em: 11 maio 2021.

TUNGA. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.