



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Thiago Augusto Teixeira Barros

Paissagens:

**Reconstrução da paisagem através de
fragmentos fotográficos**

Rio de Janeiro

2020

Thiago Augusto Teixeira Barros

Paissagens:

Reconstrução da paisagem através de fragmentos fotográficos



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Prof. Dr. Andreas Valentin

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B277 Barros, Thiago Augusto Teixeira.
Paissagens: reconstrução da paisagem através de fragmentos
fotográficos / Thiago Augusto Teixeira Barros. – 2020.
115 f. : il. + 1 Livro de artista.

Orientador: Johannes Andreas Valentin.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Fotografia panorâmica – Teses. 2. Fotografia paisagística -
Teses. 3. Fotografia - Técnica – Teses. 4. Fotografia - História -
Teses. 5. Câmeras fotográficas - Teses. I. Valentin, Johannes
Andreas. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 77.047

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Thiago Augusto Teixeira Barros

Paissagens:

Reconstrução da paisagem através de fragmentos fotográficos

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 06 de março de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Antônio Pacca Fatorelli
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação à minha filha Olívia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mulher Ana, por todo o suporte e carinho quando o tempo me faltou; à minha tia Claudia, pelas importantes revisões de texto; ao meu orientador Andreas, por todo o suporte que me disponibilizou e a todos aqueles que auxiliaram e estimularam para que esta dissertação fosse possível.

RESUMO

BARROS, Thiago Augusto Teixeira. *Paissagens: reconstrução da paisagem através de fragmentos fotográficos*. 2020. 115 f., il. + 1 Livro de artista. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Neste estudo, o autor se propõe a investigar as relações estéticas e conceituais envolvidas em seu trabalho fotográfico intitulado Paissagens. O título tem origem nas palavras paisagem e passagem e é explicado através de uma alegoria com o movimento do carrossel dos parques de diversões. A pesquisa teve início com a construção de um dispositivo pinhole, projetado e utilizado para a produção de uma série de paisagens formadas por fragmentos fotográficos, fundindo lugares e tempos diferentes em uma só imagem. Neste processo, desenvolveu-se uma reflexão sobre como correlacionar imagens e histórias e elaborar, em cada nova fotografia, uma relação conceitual distinta. O autor analisa as paissagens construídas através da temporalidade presente na concepção, trazendo conceitos de Maurício Lisovsky, Antônio Fatorelli, dentre outros autores. Em algumas imagens produzidas é possível enxergar pequenas paisagens, que surgem da fusão de elementos de dois fragmentos distintos, como representação maior do acaso “intencional” do projeto. Este ensaio contempla, ainda, uma contextualização histórica sobre a fotografia, o dispositivo construído e as imagens por ele produzidas, conectando sua produção com autores precursores do século XIX, como E. J. Marey, e com autores contemporâneos, como Wayne Belger e Letícia Ramos. O autor trabalha de forma híbrida (química e digitalmente) provocando diálogos entre substância e essência, entre arte e matéria, enfatizando assim o processo e os materiais empregados como parte significativa da obra.

Palavras-chave: Fotografia panorâmica. Paisagem. Câmera pinhole.

ABSTRACT

BARROS, Thiago Augusto Teixeira. *Paissagens*: reconstruction of the landscape through photographic fragments. 2020. 115 f., il. + 1 Livro de artista. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

In this study, the author investigates the aesthetic and conceptual relationships involved in his photographic work entitled *Paissagens*. The title is a combination of the Portuguese words for Landscape (*Paisagem*, with one s) and Passage (*Passagem*, with two ss) and is explained through an allegory of the movement of the carousel in amusement parks. The research started with the construction of a pinhole device, designed and used for the production of a series of landscapes formed by photographic fragments, merging different places and times in a single image. In this process, a thorough study was carried out on how to correlate images and stories and how to create, in each new photograph, a distinct conceptual relationship. The author analyses the *Paissagens* built through the temporality present in the conception, bringing conceptual principles of Maurício Lissovsky, Antônio Fatorelli, among other authors. In some images produced, it is possible to see small landscapes, which arise from the fusion of elements from two different fragments, as a greater representation of the “intentional” chance created in the project. This essay also takes into account a historical contextualization of photography, the device built and the images produced by it, connecting its production with precursor authors of the 19th century, such as E. J. Marey, and with contemporary authors, such as Wayne Belger and Letícia Ramos. The author works in a hybrid way (chemically and digitally), causing dialogues between substance and essence, between art and matter, and thus emphasizing the process and the materials used as a significant part of the work.

Keywords: Panoramic photography. Landscape. Pinhole camera.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Matéria do JB, de 01/04/1964, com foto de Evandro Teixeira	11
Figura 2 – O dispositivo	19
Figura 3 – Ação fotográfica na Praia de Icaraí – Niterói – RJ	20
Figura 4 – Disposição dos furos do dispositivo em relação à imagem formada na película	21
Figura 5 – Galope dos cavalos por Edward Muybridge	22
Figura 6 – Daguerreótipo do <i>Boulevard du Temple</i>	23
Figura 7 – Imagem do Livro <i>The Waiting Game</i>	26
Figura 8 – Obturador elétrico	29
Figura 9 – Máquina de fumaça	30
Figura 10 – Fuzil Cronofotográfico	30
Figura 11 – <i>The Onion Field</i> ou <i>The Old Farm</i> de George Davidson	34
Figura 12 - Goma Bicromatada sobre impressão Platina	37
Figura 13 - Goma Bicromatada	37
Figura 14 – <i>The Untouchable camera</i>	39
Figura 15 – <i>The Untouchable project</i>	39
Figura 16 – <i>Us and Them Camera</i>	41
Figura 17 – Retrato Sírio	41
Figura 18 – <i>Us and Them</i>	41
Figura 19 – Esboços para construção do dispositivo	43
Figura 20 – Visão lateral de um homem correndo	45
Figura 21 – Sistema mecatrônico de Cadu Costa para medir o vento	47
Figura 22 – “36976 portraits” de Karl-Harmut Lerch e Klaus Holtz	47
Figura 23 – Diagrama relacionado os tempos de concepção e sua localização na imagem	49
Figura 24 – Caixa de placas estereoscópicas	50
Figura 25 – <i>Theaters</i> , Hiroshi Sugimoto	52
Figura 26 – <i>Potsdamer Platz</i> , Michael Wesely	54
Figura 27 – <i>Henry Peach Robinson</i>	55
Figura 28 – Imagem do Projeto <i>Metrópolis</i> , Thiago Barros	56
Figura 29 – <i>Touch of Evil</i> , Bernard Bonnamour	60

Figura 30 – Fotografia de Roberto Huarcaya	63
Figura 31 – Fragmento do primeiro filme do dispositivo	63
Figura 32 – Outro fragmento do primeiro filme do dispositivo.....	64
Figura 33 – Fotografia de Miroslav Tichý	67
Figura 34 – Dispositivo - laboratório de Ian Ruhter	75
Figura 35 – Ian Ruhter e seu ambrótipo	75
Figura 36 – A última Foto, projeto de Rosangela Rennó	77
Figura 37 – Experiência de Cinema 2004/2005.....	78
Figura 38 – Da exposição Unheimlich de Thiago Barros.....	82
Figura 39 – Besta, arma de guerra.....	83
Figura 40 – Dispositivo construído por Letícia Ramos.....	84
Figura 41 – Fusão de dois fragmentos numéricos.....	89
Figura 42 – Impressão de seis metros de fotografia de Lima - Perú.....	90
Figura 43 – Vista de Fair Mount, William S Porter, 1848.	93
Figura 44 – Panorâmica peruana 1	95
Figura 45 – Radiofotografia de Alice Miceli	98
Figura 46 – Panorâmica peruana 3	99
Figura 47 – Panorâmica carioca 1	101
Figura 48 – “Recriação” de José Oiticica Filho, 1955	102
Figura 49 – Fotografia de Alfred Stieglitz	103
Figura 50 – Entrada da Baía de Guanabara.....	104
Figura 51 – Panorâmica carioca 2.....	105
Figura 52 – Encontro entre fragmentos.....	106
Figura 53 – Pato-Lebre de Joseph Jastrow.....	106

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O DISPOSITIVO	18
1.1	Breve histórico sobre a pinhole e a fotografia	31
1.2	Pinhole - Técnica / Conceito	37
1.3	A questão temporal	45
1.4	Fotografia: dispositivos e matérias	72
2	A <i>BESTA</i> E A PAISAGEM	79
2.1	A <i>Besta</i>, arma surrealista	79
2.2	A plasmação final (a transformação do negativo em trabalho)	84
2.3	<i>Paissagens</i>: paisagens construídas	91
	CONCLUSÃO	107
	REFERÊNCIAS	110
	APÊNDICE A	116

INTRODUÇÃO

A dúvida é um estado mental desagradável, mas a certeza é ridícula.

Voltaire

A fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa.

Roland Barthes

A luz âmbar ou alaranjada sempre predominou no meu laboratório fotográfico, ao invés das lanternas vermelhas presentes no imaginário coletivo e em filmes que mostram os mistérios e as descobertas do quarto escuro. Sentia mais tranquilidade para trabalhar com os olhos mais iluminados. Ainda assim, a todo o momento, me via obrigado a apagar a luz para enxergar melhor. Nestes casos, a luz de segurança¹ atrapalhava a visualização da luz branca que atravessava o negativo fotográfico e projetava sua imagem numa folha de papel fotossensível.

Havia poucos anos que tinha descoberto esta arte protofotográfica², do laboratório preto e branco, quando, em 1999, já como laboratorista profissional, recebi Evandro Teixeira, fotógrafo do Jornal do Brasil, conhecido especialmente pelo seu grande acervo fotográfico do período da ditadura militar no país. Evandro preparava uma exposição no então Centro Cultural Villa Maurina para comemorar seus quarenta anos de profissão e precisava completar a coleção de suas cópias. Retornei, como de costume, ao quarto escuro e à luz âmbar, em mais uma ação corriqueira colocando um negativo no ampliador. Era o momento de dar, para aquelas fotografias, a minha contribuição, não somente como técnico, mas como uma extensão dos olhos do fotógrafo, interpretando e fazendo nascer suas imagens.

¹ Todo o laboratório fotográfico preto e branco possui lanternas de segurança que emitem luz vermelha ou âmbar. Têm esse nome porque são seguras para manusear os papéis e filmes ortocromáticos sem que sejam danificados, comprometendo sua sensibilidade.

² Referência ao termo empregado pelo artista colombiano Oscar Muñoz, título de sua exposição no Jeu de Paume, Paris, 2014, que trata o “momento fotográfico” como o momento em que ocorrem as reações fotoquímicas. A protofotografia seria então o que acontece imediatamente antes desta gravação.


Mas, naquele dia, aconteceu algo surpreendente e inusitado, ao identificar a imagem registrada na película. Era uma cena conhecida de nossa história recente: uma contraluz sob chuva forte com um canhão em primeiro plano e quatro soldados, a famosa fotografia da tomada do Forte de Copacabana na madrugada de primeiro de abril de 1964, símbolo do início do golpe militar que destituiu o então presidente João Goulart (Figura 1).

Figura 1 – Matéria do JB, de 01/04/1964, com foto de Evandro Teixeira

JORNAL DO SÉCULO
UM PRODUTO DO JORNAL DO BRASIL
1 9 6 4

Revoltosos do Exército marcham de Minas Gerais para depor João Goulart

MADRUGADA DE CHUMBO Evandro Teixeira



Sob forte chuva, militares cercam a área em torno do Forte de Copacabana nas primeiras horas do dia 1º de abril

01/04 – João Goulart não é mais o presidente do Brasil. A guarnição do Exército em Juiz de Fora (MG), sob o comando dos generais Olímpio Mourão Filho e Carlos Luís Guedes, rebelou-se contra o governo federal, na madrugada de ontem, e começou a marchar em direção ao Rio de Janeiro. Os revoltosos logo ganharam a adesão do 2º Exército, com o lançamento, em São Paulo, de um manifesto do general Amauri Kruel. “O presidente João Goulart escolheu o caminho da subversão para realizar as suas reformas”, assinalou, em outro manifesto, o governador de Minas, Magalhães Pinto. O movimento militar é uma clara reação às últimas medidas tomadas por Jango – entre elas, o decreto que pretende dar início à Reforma Agrária, a encampação de refinarias particulares de petróleo, o tabelamento dos alugueis e a recente participação do presidente na reunião de marinheiros e sargentos no Automóvel Clube, que irritou profundamente a cúpula militar. Nota da Presidência da República, divulgada à noite, afirma que a rebelião foi inspirada no manifesto de Magalhães Pinto “contra a ordem constitucional e os poderes constituídos”. Na Guanabara, Carlos Lacerda reforçou o esquema de segurança do palácio, para a eventualidade de uma intervenção federal no estado.

Fonte: Jornal do Brasil, Edição Especial “Jornal do Século”.

Já tinha visto este negativo nas mãos do fotógrafo, logo não havia surpresa quanto ao conteúdo, mas foi justamente no quarto escuro, talvez sob influência dos vapores químicos e da luz misteriosa, que senti um forte arrepio. Era a sensação de estar segurando um objeto da história. Me senti invadindo a faixa de segurança do Castelo de Fontainebleau para me sentar no trono de Napoleão ou cobrindo a cabeça com a coroa de Dom Pedro II subtraída de seu nicho no Museu Imperial de

Petrópolis. Era uma película física que esteve dentro da Leica³ do Evandro naquele dia, naquela hora; era literalmente uma testemunha ocular. Mais que isso: não fosse aquela fotografia, carregada de simbolismos, ter sido publicada no Jornal do Brasil, o evento não teria repercutido ou mesmo existido perante a história⁴.

Naquele momento, e ainda sem ter noção da grande mudança tecnológica que estava por vir, me dei conta da força e da potência que existem no objeto fotográfico analógico, fotossensível, tangível e produzido a partir de reações químicas. Apesar de toda a força histórica estar contida na imagem, sem dúvida, a minha experiência pessoal foi para além do fato, acessando potentes valores museológicos através do contato com o suporte físico “original”.

A evolução tecnológica pós-industrial, principalmente a partir do desenvolvimento do microchip no fim da década de 1940, permitiu o surgimento da nova era (digital) para a fotografia. Surge, então, uma mídia fotográfica relegada à informação contida na imagem e não mais ao suporte, subtraindo a importância do objeto fotográfico na história (o processo, o papel etc.). Joan Fontcuberta dedica toda uma publicação, “A câmera de Pandora, a fotografi@ depois da fotografia”, para tratar dos processos e mecanismos que envolvem a passagem da fotografia analógica⁵ para os novos meios, digitais⁶. O autor refere-se a “...termos de continuidade, adaptação ou de darwinismo tecnológico” apontando como a fotografia digital substituiu a analógica dos séculos XIX e XX nos meios produtivos econômicos, enquanto relegou o método fotoquímico e mecânico às “práticas minoritárias e artesanais”:

³ Inventada em 1925 pelo alemão Oskar Barnack, a Leica utiliza filme 35 mm e foi a primeira câmera leve, de exposição instantânea e silenciosa, excelente ótica e, principalmente, de uso rápido, possibilitando fotografar imagens repetidamente. Mudou os rumos da fotografia, em especial do fotojornalismo, criando a prática do instante, permitindo ao fotógrafo decidir em frações de segundo questões técnicas e estéticas que se refletem na imagem fotográfica como recortes espaciais e temporais da realidade e da vida.

⁴ Em entrevista ao Terra, Evandro conta como foi o único fotógrafo a registrar aquele evento histórico, na matéria “Infiltrado, fotógrafo registrou o começo do regime militar”, de Marcus Vinicius Pinto, em 26 de março de 2014. <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/infiltrado-fotografo-registrou-o-comeco-do-regime-militar,a9d4111cb00f4410VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>

⁵ Traduzida da versão espanhola para o português como fotografia argêntica, em referência à prata (Ag) como matéria prima.

⁶ Neste caso, a tradução foi fiel à linguagem corrente. Ao longo do texto utilizarei também a palavra “numérica” para se referir à matriz da fotografia digital, assim como adotaram os franceses, por entender que seu significado expressa com mais clareza a estrutura do significante.

A materialidade da fotografia argêntica corresponde ao universo da química, ao desenvolvimento do aço e da ferrovia, à maquinaria e à expansão colonial incentivada pela economia capitalista. A fotografia digital, por sua vez, é consequência de uma economia que privilegia a informação como mercadoria, os capitais opacos e as transações informáticas invisíveis. (FONTCUBERTA, 2012, p. 14)

Alguns anos antes, Vilém Flusser também já havia abordado essa questão da mudança de valores: “É o aspecto mole, impalpável e simbólico o verdadeiro portador de valor no mundo pós-industrial dos aparelhos. Transvalorização de valores; não é o objeto, mas o símbolo que vale”. (FLUSSER, 2002, p. 27)

Nos anos 2000 fui procurado pelo fotógrafo Rogério Reis para ampliar algumas imagens de outro fotógrafo, Alberto Ferreira, autor da célebre fotografia da bicicleta de Pelé num jogo amistoso contra a Bélgica em 1965. Muito já se comentou sobre essa icônica imagem. Em uma roda de conversas entre fotógrafos, uma das hipóteses apresentadas, sem desmerecer os louros do fotógrafo, era de que talvez tivesse utilizado uma câmera com motor permitindo a tomada de vários fotogramas por segundo e captando assim vários instantes da ação, como um *stop-motion*, um passo intermediário entre as câmeras fotográfica e cinematográfica. Naquela roda, ninguém havia se dado conta (eu tampouco) de que o motor *drive* só surgiria no mercado pouco mais de uma década depois. Mas pude desfazer a hipótese, aumentando o mérito do fotógrafo, ao ter acesso à tira do negativo original e constatar que a imagem no quadro anterior e a imagem no quadro posterior estavam distantes temporalmente do lance em questão, comprovando assim que aquele momento fora captado em um feliz disparo único.

Cabe ressaltar que não se trata de reduzir essas experiências do laboratório químico a devaneios românticos ou melancólicos de como era “gostoso” revelar um filme ou ampliar uma fotografia, mas sim de trazer para o foco desta dissertação e do trabalho artístico nela contido a importância da materialidade do objeto fotográfico, não só para a história, mas também para os diálogos plásticos e conceituais entre as paisagens fotografadas, os dispositivos utilizados e as imagens materializadas. Trabalhei como laboratorista químico por mais de 20 anos até que, em 2009, montei meu laboratório digital. Como fotógrafo e artista, trabalho de forma híbrida (química e digitalmente) procurando extrair o melhor dos dois mundos, construindo diálogos entre substância e essência, entre arte e matéria, enfatizando assim o **processo** como parte importante da obra.

Esta pesquisa trata da documentação e análise de um trabalho artístico pessoal, baseado na proposta de desconstruir e reconstruir imagens de paisagens. A motivação surgiu em 2015 a partir de uma inquietação: **qual seria a possibilidade de produção de uma fotografia a partir de fragmentos extraídos em lugares e tempos diferentes?** Como correlacionar imagens e histórias e elaborar, em cada nova fotografia, uma relação conceitual distinta? Sobretudo com a possibilidade de construir um diálogo visual poético que também flertasse com a casualidade. Com estas questões em mente, voltei a olhar para a paisagem, gênero fotográfico que me cativou no início de minha produção nos anos 1990. Buscando revisar e repensar essa fotografia na atualidade, projetei e construí uma **câmera pinhole**⁷, tecnicamente a mais pura forma de câmera, “reduzida à sua quintessência” (FONTCUBERTA, 2010, p. 68), com a intenção de trabalhar com a materialidade do suporte analógico e, também, com questões típicas do aparelho utilizado, a saber: tempo, processo e matéria.

A escolha da pinhole para realizar este projeto, além da facilidade do domínio técnico, foi motivada pela necessidade artística de experimentação plástica e por uma reflexão contestadora da velocidade e da imaterialidade da fotografia digital contemporânea. Plasmar novas paisagens diretamente no suporte físico do filme permite encerrar a parte importante da criação no ato de fotografar, na medida em que o processo de trabalho é capaz de dar conta do resultado plástico em si.

As imagens obtidas são costuradas a partir de fragmentos fotografados em momentos e lugares diferentes, o que confere a necessidade de um “desenhar” da paisagem, geralmente de forma mental, mas também com auxílio da escrita em caderno ou em *post-it*, que acompanham o filme ao longo de seu percurso. Para a apresentação do trabalho, optei pela tecnologia digital de impressão, que permite inverter a imagem registrada em negativo na película, tornando-a positiva, e ampliá-la para dimensões além daquelas do original. Sem essa tecnologia, estaria limitado ao uso do próprio negativo fotográfico em seu suporte e tamanho natural (podendo ser também processado já em positivo) ou a uma cópia em papel fotográfico,

⁷ Câmera fotográfica sem objetiva. Construída a partir de uma câmera escura de qualquer tamanho com um pequeno furo (buraco de agulha) por onde a luz penetra, formando, em seu interior, uma imagem projetada de cabeça para baixo e invertida. Também chamada de estenopéica (do grego *stenós*, estreito) em países como a França e a Espanha, em razão de seu diminuto orifício. Será tratada em detalhes no capítulo I - O dispositivo.

também de igual tamanho, feita por contato direto. Refletindo sobre a técnica da pinhole, Antonio Fatorelli e Victa de Carvalho propõem uma atualização do debate sobre a retomada da câmera escura:

Se, hoje, a fotografia revisita a sua história e as suas técnicas não é, sem dúvida, para reafirmar o discurso oitocentista da transparência da câmera escura, nem para transgredir os modelos estéticos inaugurados pela fotografia modernista, mas para confrontar e fazer resistência aos novos discursos da cultura digital que, mais uma vez, ancoram suas teorias nos pressupostos da ruptura e da descorporificação. (*In*: COSTA, 2015, p. 47)

A câmera pinhole é simples em sua estrutura - uma caixa escura e vazia construída em alumínio, papel e madeira - porém delicada em sua engenharia, pois permite a troca de filme sem o uso de laboratórios ou quartos escuros. De formato panorâmico, lembrando um grande bumerangue, ela é capaz de registrar todo o comprimento de um filme inteiro no formato 120mm. A imagem final resulta de uma fusão de quatro a sete fragmentos fotográficos distintos, feitos em lugares e em tempos diferentes e que se encontram, às cegas, na latência⁸ da película. Esta “cegueira” no encontro se deve principalmente à ausência do visor neste dispositivo, ou seja, a câmera vê aquilo que o fotógrafo não vê, apenas imagina.

As primeiras experiências realizadas com essa câmera impulsionaram interessantes diálogos visuais e jogaram luz sobre aquele espaço que até então era apenas um campo de ideias. Por exemplo: os fragmentos fotográficos perdem sua individualidade e passam a fazer parte de um todo. Neste contexto, vislumbro o êxito do projeto e o nascimento da nova paisagem.

A construção primitiva na qual esta nova paisagem se enquadra, e não raramente associada à natureza, pressupõe, segundo Anne Cauquelin (2007, p. 136), um “tecido contínuo”, frequentemente delimitado pelo quadro (da câmera, da tela de pintura, das armações de óculos ou do próprio globo ocular). Nesse sentido, o dispositivo foi programado para exagerar o formato desta nova imagem e minimizar as rupturas causadas pelas delimitações dos diferentes quadros, no caso dos disparos fragmentados, potencializando sua continuidade e fluidez. Esta composição estética e formal também tenta representar a ideia de que a paisagem é infinita, de que existem outras praias além desta costa, outras florestas ao longo

⁸ Chama-se latente (do latim *latens*, “escondido”) aquela imagem registrada pela luz na película fotossensível, mas que, por não ter sido quimicamente processada, ainda não pode ser visualizada.

deste horizonte; sem, no entanto, descartar o quadro e seus limites, permitindo a fixação da indispensável moldura, mantendo o espaço de “passagem” para a existência da paisagem. Cauquelin aponta para a necessidade de se construir limites físicos - neste caso a moldura - para esta existência: “Trata-se simplesmente de uma questão de definir, de delimitar um fragmento com valência de totalidade, sabendo que só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em seu conjunto” (CAUQUELIN, (2007, p. 138). Ao reunir fragmentos fotográficos em uma paisagem contínua, estou, na verdade, criando um fragmento para uma nova paisagem, esta sim mental, que é capaz de aproximar os lugares invisivelmente distantes ou as cenas improváveis, aglutinando-as numa só janela.

Ao mesmo tempo em que o dispositivo estimula a construção de uma paisagem fluida, também cria, paradoxalmente, marcas e interrupções nas fusões dos próprios fragmentos, que se mostram como interrupções do contínuo. Olhando exatamente para estes pontos de contato entre as partes, encontrei um universo particular inserido nas paisagens e enriquecido pela ideia de casualidade que retorna à pesquisa. O conceito de acaso na arte, que originalmente norteava esta dissertação, acabou sendo desbancado, visto que o controle técnico do processo se sobrepõe à ideia de imagens fundidas casualmente pela simples ausência de um visor de pré-visualização. Durante o desenvolvimento do processo, o acaso retorna com mais força nas pequenas paisagens, ou pequenas janelas, formadas por estes encontros visuais dos fragmentos, que chamei de “tempo de encontro”. Referindo-se ao acaso, Roberto Corrêa dos Santos destaca que:

PINHOLE - se houver empenho, diz a Pinhole, em dar ao que desliza a fatal argamassa da coerência, o sofrível valor da exatidão e do controle, a confiança em um parentesco fixo qualquer, afasta-se, quem da Pinhole se aproxima, do grácil risco que ensina a sabedoria do não-saber, do deixar-se do ceder; as escritas de uma Pinhole são provavelmente um grande início a essas “lições” de acaso, de acaso em arte, de acaso em arte contemporânea. (*In*: COSTA, 2015, p. 251)

As paisagens construídas pelo dispositivo foram analisadas a partir de uma compreensão temporal da produção, na qual cada fragmento constituinte deste grande panorama foi percebido em sua relação individual com a sensibilidade da película fotográfica e através dos encontros provocados entre fragmentos.

O projeto prático teve início em 2015, a partir de uma residência artística realizada no *Centro de la Imagen*, em Lima – Peru. O dispositivo utilizado no trabalho foi finalizado e testado na residência, que teve aproximadamente um mês

de duração. Com dedicação exclusiva e com infraestrutura de laboratório químico e de bricolagem à disposição, foi possível realizar os testes e as experimentações necessárias. Durante o período, foram produzidas mais de dez panorâmicas. Contudo, os filmes permaneceram apenas revelados até 2017, quando foram digitalizados e ampliados em papel. Estas ampliações foram experimentadas em diversos tamanhos, o que demonstrou, na prática, que a percepção sobre a imagem se modifica juntamente com seu tamanho.

Durante a realização desta dissertação (2018-2019), produzi novas imagens de paisagens, na cidade do Rio de Janeiro, visando a retomada do processo e a produção de novos trabalhos. A produção das imagens, em concomitância com a escrita, proporcionou maior clareza e uma melhor compreensão do processo temporal empregado.

A dissertação está dividida em dois capítulos: “O dispositivo” e “A besta, arma surrealista”. O primeiro traz as questões relativas ao aparelho utilizado e situa a fotografia e a técnica da pinhole na história. Também apresenta a estrutura temporal em que o processo fotográfico e as imagens se encontram, além das questões em torno da importância da matéria fotográfica para o trabalho.

O segundo capítulo apresenta uma análise detalhada de algumas imagens produzidas pelo dispositivo, inserida no contexto teórico desenvolvido no capítulo anterior. Também descrevo o método técnico de trabalho para a obtenção do resultado fotográfico ampliado e discorro sobre a afinidade das imagens com as propostas surrealistas.

Em seguida, o processo e os resultados da pesquisa são comentados sucintamente na Conclusão.

A dissertação contém ainda os produtos fotográficos desta pesquisa, apresentados em Anexo.

1 O DISPOSITIVO

Primeiramente, na superfície a ser pintada, eu desenho um retângulo de qualquer tamanho e nele vejo uma janela aberta através da qual o objeto a ser pintado é visto.

Leon Battista Alberti

A arte não é uma questão de gosto, mas sim uma questão vital.

Aby Warburg

O ato fotográfico requer necessariamente a utilização de aparelho capaz de intermediar a relação do fotógrafo com sua obra. Assim como o pintor, que para realizar sua arte pode valer-se de diferentes instrumentos e materiais, o fotógrafo terá sempre o seu equipamento e seus materiais fotossensíveis como um segundo intérprete, para além do enquadramento de seus olhos. Intérprete, pois o tipo de técnica e o meio com o qual ela é empregada irá refletir no resultado e na forma como a informação será apreendida pelo observador.

O desenvolvimento técnico da fotografia, desde o surgimento dos primeiros dispositivos da câmera escura, passando pelas diferentes formas de sensibilização à luz, evoluiu no sentido de buscar sempre uma melhor qualidade visual e capacidade de reproduzir com fidelidade o real. Aqui, o real é tomado como referência à capacidade de representação do referente, ou conforme Roland Barthes (2010, p. 87), "...a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia". Não está relacionado, portanto, às discussões sobre a representatividade do real por esta mídia. Porém, observaremos que esta evolução se deu também sob as circunstâncias sociais em que se inseria em determinado período.

O desafio de reconstruir uma paisagem a partir de fragmentos documentais exigiu uma reflexão artística e técnica sobre como solucionar, de forma prática e estética, essa motivação. Iniciei o projeto seguro de que a pinhole seria a forma de captura ideal para o dispositivo gerador destas imagens. Além disso, havia o desejo de trabalhar com um formato panorâmico, conferindo assim uma maior leveza ao olhar naturalmente longitudinal e referenciando o percurso quase que infinito do horizonte. Sua finitude, a propósito, será sempre a base construtora da paisagem

em si, no caso o quadro no qual se insere. Escolhi trabalhar com todo o comprimento do filme de 120mm, comercializado industrialmente, produzindo assim a dimensão final de aproximadamente 5,5 x 72 cm. Estas decisões levaram em consideração, além das possibilidades do trabalho manual na construção do dispositivo, da captura fotográfica e da revelação da película, também o direcionamento estético das imagens e a intenção de lidar com a materialidade de seus suportes.

O aparelho⁹, conforme visualizamos na Figura 2 e na Figura 3, consiste em uma câmara escura feita de materiais de simples manuseio como alumínio, madeira, papéis e fita isolante para a vedação à luz. No formato de um semicírculo, possui duas aberturas nas laterais por onde o filme é colocado e retirado.

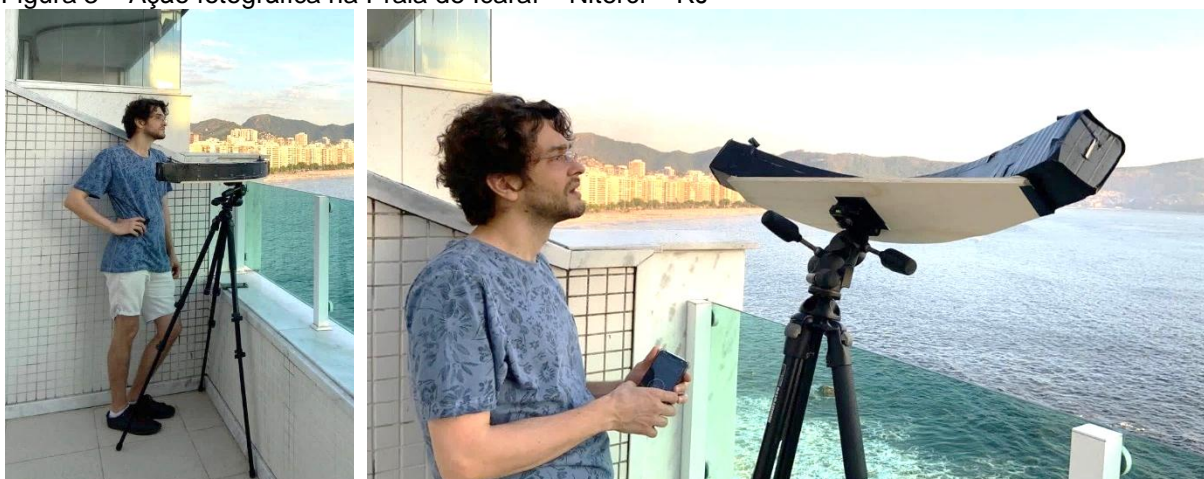
Figura 2 – O dispositivo



Fonte: O autor, 2018

⁹ Dispositivo fotográfico pinhole construído em 2015 a partir de materiais simples, como: alumínio, madeira, foam board, parafusos, feltro preto e fita preta. É capaz de registrar imagem ao longo de uma tira inteira de filme 120mm, a partir do uso de seus 07 furos equidistantes.

Figura 3 – Ação fotográfica na Praia de Icaraí – Niterói – RJ



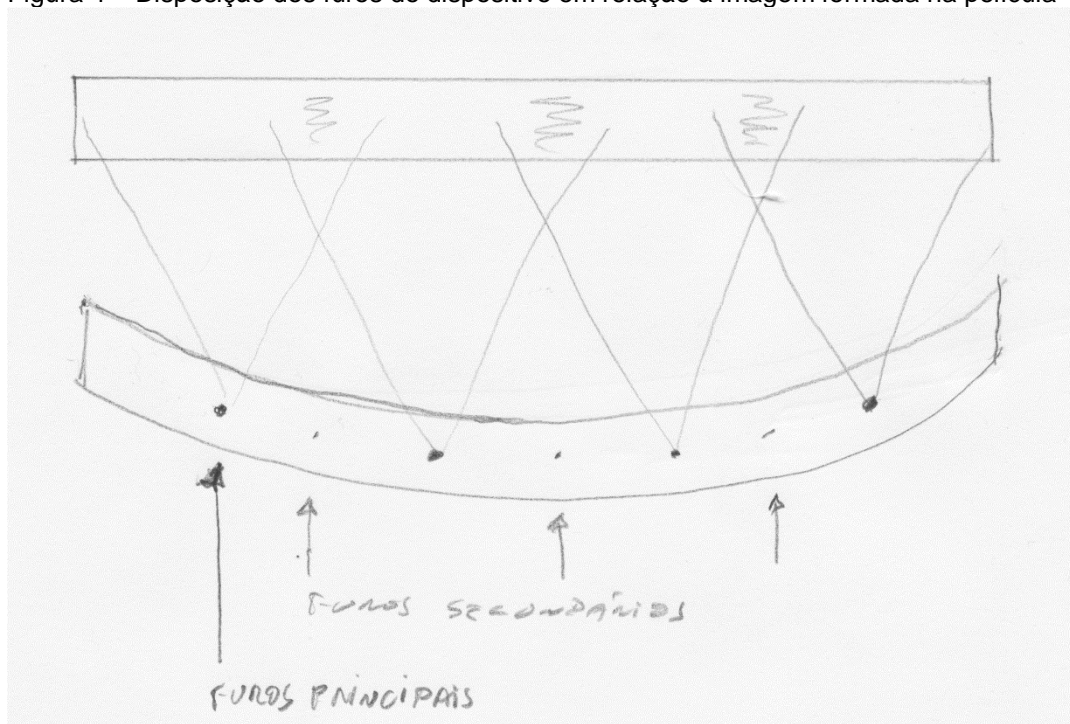
Fonte: O Autor, 2019

Foi pensado e construído com sete orifícios, representando sete janelas diferentes que, entretanto, não possuem limites laterais definidos. Suas respectivas imagens se esvaem em degradê, em *fade*, até o total desaparecimento – efeito conhecido por *falloff*¹⁰. Destes, quatro orifícios são posicionados de forma que o degradê das bordas internas (excluindo, claro, as duas extremidades limítrofes da película) se encontram com a imagem vizinha permitindo uma continuidade entre si. Os outros três furos estão posicionados exatamente no centro deste encontro interno entre dois fragmentos, de forma que possam preencher, com novo fragmento-imagem e conseqüentemente mais luz, uma área obrigatoriamente subexposta em relação às demais (Figura 4). Estas três janelas de preenchimento podem ser utilizadas ou não no processo de construção da paisagem final, configurando mais uma variável disponível nesta programação do aparelho. Walter Benjamin destaca a importante relação entre o fotógrafo e sua técnica, citando Camille Recht, que faz uma brilhante analogia:

“O violinista precisa primeiro produzir o som, procurá-lo, achá-lo, com a rapidez de um relâmpago, ao passo que o pianista bate nas teclas, e o som explode. (...) como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas, que não pesam tão rigorosamente sobre o violinista.” (RECHT, apud BENJAMIN, 1994, p. 100)

¹⁰ Acontece quando a luz que penetra a câmera através do orifício, ou da lente, necessita percorrer distâncias maiores, à medida que se afasta do centro em direção às bordas, ficando mais fraca, até que sua intensidade não tem mais força suficiente para registrar a imagem no filme.

Figura 4 – Disposição dos furos do dispositivo em relação à imagem formada na película



Fonte: O Autor, 2019

A estabilidade do dispositivo foi, sem dúvida, uma das grandes dificuldades enfrentadas em sua utilização. O desejo de trabalhar a construção da imagem tecnicamente, eliminando determinadas variáveis que pudessem trazer imperfeições à definição da imagem final, esbarrou no fato de que o enorme, porém leve, dispositivo estava sujeito às mínimas variações de movimento do ar e trepidações naturais do espaço, como as provocadas por um caminhão trafegando no entorno. Para dirimir este problema, foram adaptadas inicialmente hastes de madeira (palitos de churrasco) igualando a força das bordas do dispositivo com seu centro de equilíbrio. Posteriormente, construí uma base rígida e mais pesada de madeira que passou a ser acoplada diretamente no tripé. O objetivo claro era fazer com que as imagens não registrassem o possível movimento da câmera, limitando-se ao movimento e deslocamento naturais dos objetos fotografados no tempo de exposição. Edward Muybridge, em sua série sobre o galope de cavalos (c.1879), também empregou seus esforços técnicos no sentido de eliminar os movimentos de câmera, acelerar a velocidade de exposição e assim congelar os movimentos no instantâneo fotográfico (Hill, 2001, p. 8-12), conforme vemos na Figura 5.

Figura 5 – Galope dos cavalos por Edward Muybridge



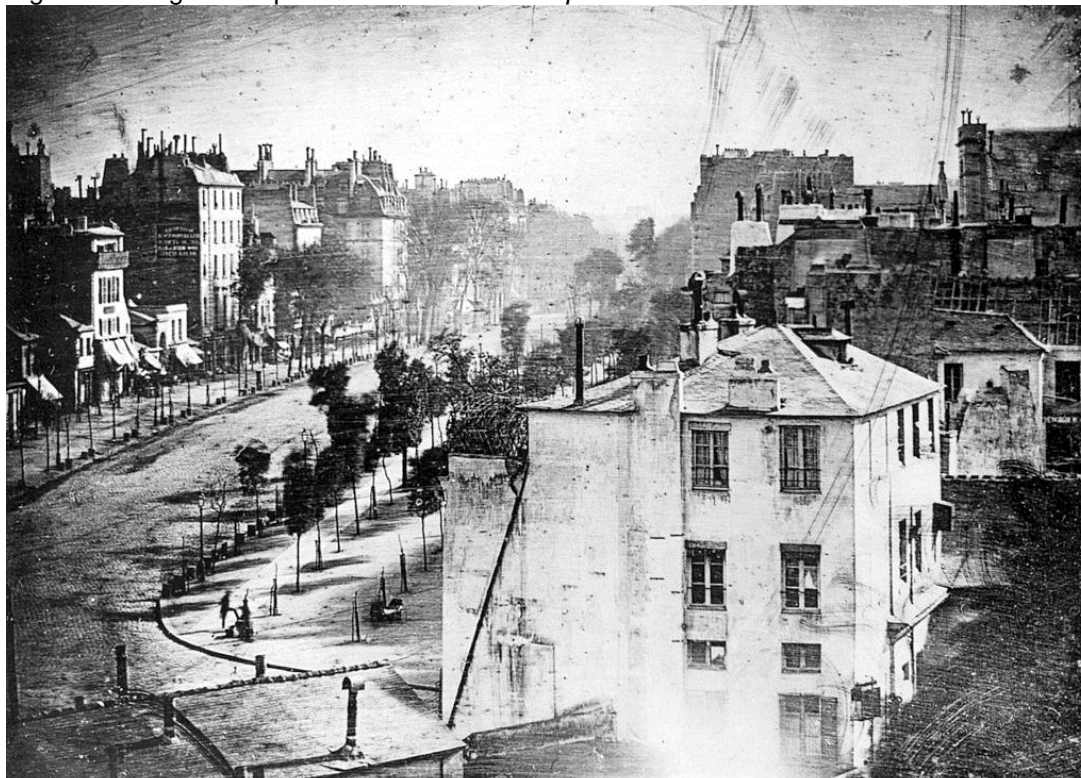
Fonte: Muybridge, 2019

Ao contrário de Muybridge, que tinha uma abordagem particularmente científica, os acidentes de percurso, como a vibração do dispositivo pelo vento ou o deslocamento involuntário do dispositivo, por vezes se incorporavam ao trabalho. Essas surpresas variantes que surgiram dessa “imperfeição técnica” de fato acrescentaram camadas de informação no resultado de algumas imagens. Mas não é possível afirmar se contribuíram de forma positiva ou negativa, uma vez que jamais seria possível reproduzir a mesma captura de outra forma, a título de comparação. É impossível reconstruir as mesmas vistas, muito menos regressar ao mesmo tempo. Uma vez que este é um processo de construção artística e não científica, a relevância das variáveis, mesmo aquelas indesejadas, abre maiores espaços de reflexão e colabora estética e conceitualmente.

A função relacionada ao movimento, no caso da pinhole e mais ainda neste dispositivo específico, se assemelha muito à fotografia oitocentista, pela necessária extensão do tempo de exposição, resultando em uma “relação não muito estreita entre o real e a representação” (DIETRICH, 2006, p. 245). Isto porque, nem todos os elementos da cena podem ser registrados pela chapa fotossensível e, caso haja o deslocamento de pessoas, coisas ou animais, a longa exposição necessária para registrar a imagem faz com que estes sejam apagados ou transformados em rastros

fantasmáticos no quadro. Foi o que ocorreu na conhecida imagem “Boulevard du Temple” de Louis Daguerre (Figura 6).

Figura 6 – Daguerreótipo do *Boulevard du Temple*



Fonte: Rosenblum, 1998: 20

Considerada a primeira fotografia a registrar a figura humana, a imagem mostra a esquina e um trecho de uma das ruas mais movimentadas de Paris, quase vazia na época, à exceção de uma pessoa parada com o pé apoiado em uma bomba d'água, segundo descrito por Rosenblum (1998, p. 17). Existe, porém, outra versão desta fotografia, com mesmo enquadramento, mas com uma nítida variação de luminosidade para as horas do dia que a separa da primeira (indicando ter sido tomada em outro momento) e não há qualquer vestígio do homem¹¹. Este pode ser o primeiro grande exemplo de um ato de manipulação realizado intencionalmente pelo próprio fotógrafo. Daguerre, ao notar que as ruas estavam completamente vazias de

¹¹ Existem autores, como Joan Fontcuberta (2010, p. 107), que descrevem a cena como sendo dois personagens: um engraxate sentado e seu cliente de pé. Tenho dificuldade de enxergar o engraxate porque, ao contrário do que seria um profissional em constante movimento, a forma à frente do homem é extremamente bem definida. Em comparação com a imagem sem a figura humana tampouco vejo uma bomba d'água, como afirma Naomi Rosenblum. Apenas um canteiro com mudas de árvores – seguindo a sequência padronizada da rua.

peessoas, decidiu tornar a imagem um pouco mais condizente com o seu referente e posicionou aquele que, se supõe, seria seu próprio assistente, em cena e completamente imóvel para possibilitar a referência à presença humana (FONTCUBERTA, 2010, p. 107). Seria, talvez, a ficção agindo em prol do documento.

A fotografia já nasceu com uma associação indissolúvel que perdurou por muitos anos: a câmera e o tripé. Quando os primeiros Daguerreótipos, Talbótipos ou “Bayard’s”¹² foram apresentados, as câmeras e os respectivos materiais sensíveis que utilizavam tinham uma dependência técnica evolutiva mútua. Ambos necessitavam de cuidados de manuseio, fosse pelo peso da câmera e suas partes móveis ou pela necessidade de grande quantidade de luz para que os materiais sensíveis pudessem fixar uma imagem. Essa luz somente era adquirida com o longo tempo de exposição. E para que, durante este tempo, a câmera não mexesse e desfigurasse todo o conteúdo da cena, utilizava-se o tripé, responsável por manter este conjunto estático durante o tempo necessário de produção das imagens. O tripé só passou a se descolar das câmeras quando os equipamentos reduziram de tamanho e peso, ganharam lentes mais luminosas, obturadores mais rápidos e filmes mais sensíveis. Foi nas décadas de 1920 e 1930 que o instantâneo passou a ser percebido como movimento intrínseco ao ato fotográfico. Lisovsky (2019, p. 3 e 4) aponta que o instantâneo reforçou uma mudança de percepção do meio técnico, de um processo de “interrupção” para a “espera”. Ainda assim, o tripé permanece até os dias de hoje como acessório indispensável quando se trata de trabalhos de cunho técnico ou científico, que exigem da fotografia maior grau de acuidade e acutância¹³.

O dispositivo sobre o tripé adquire um tamanho considerável e uma forma que aguça a curiosidade dos passantes. Em todas as saídas fotográficas com o dispositivo sofreu abordagens de curiosos. Alguns deduziam ser algum aparato fotográfico e outros não faziam ideia do que viam. Imagino como seria na primeira

¹² Hippolyte Bayard, contemporâneo de Daguerre e Talbot, desenvolveu um processo fotográfico positivo direto sobre papel, mas não chegou a nomeá-lo.

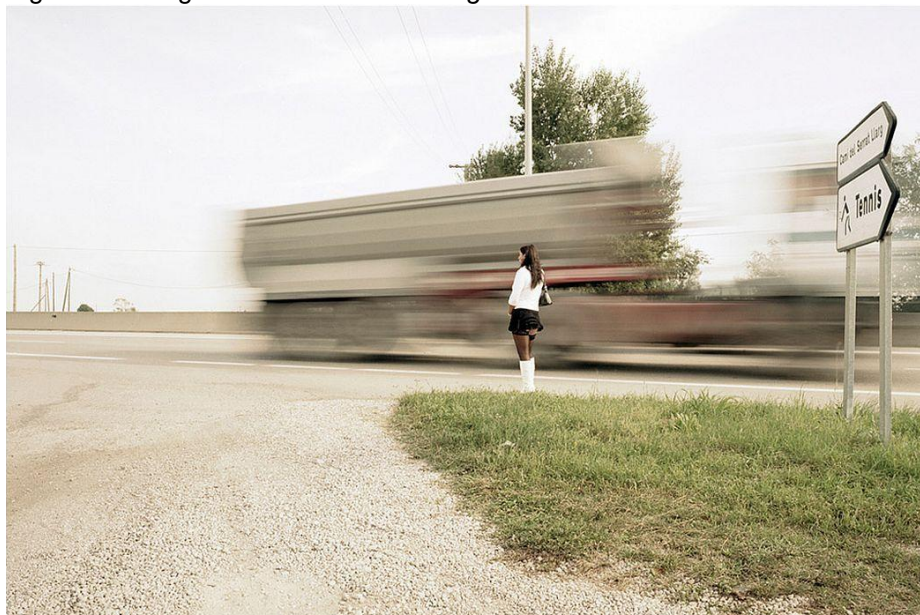
¹³ Padrão de medida para aferir a qualidade, quanto a sua nitidez, alteração de tons, cores e contornos da imagem”, conforme Glossário da Fotografia em <https://forum.imasters.com.br/topic/164828-gloss%C3%A1rio-da-fotografia/>

metade do século XIX a reação dos passantes ao ver um fotógrafo em plena atividade nas ruas: um grande espanto pelo novo, uma descrença pelo ato em si e pelo seu resultado, a materialização de um milagre divino, ou até mesmo uma excomunhão religiosa, que num passado um pouco mais distante levou alguns à forca e à fogueira. Todo o tipo de reação poderia ser esperado diante do ato desconhecido. Walter Benjamin destaca a matéria de um jornal “chauvinista” alemão, o *Leipziger Anzeiger*, que reage de forma extremamente negativa à invenção francesa:

“Fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico”. (BENJAMIN, 1994, p. 92)

Nos dias de hoje é muito comum associar um tripé ao ato fotográfico. Ou, dependendo da quantidade de adereços, a alguma outra ação, geralmente de ordem técnica ou científica. O fotógrafo espanhol Txema Salvans retratou, em seu livro *The Waiting Game* (SALVANS, 2014), o momento de espera de mulheres à beira da estrada, possivelmente prostitutas (Figura 7). Ele trabalhou disfarçado como topógrafo, com carro adesivado, colete luminoso, tripé de topógrafo e uma câmera 6 x 9 cm de metal no topo. Seu método de trabalho, questionável do ponto de vista ético, tinha a intenção de se fazer invisível aos olhos das fotografadas, além de escapar das investidas de alguns cafetões que porventura frequentassem o local. O tripé e os adereços de Salvans o colocavam no local do profissional da engenharia, a despeito da câmera fotográfica cravada em sua superfície. Também no meu caso, o tripé não bastava para que eu fosse visto no local de fotógrafo, pois, embora o senso comum me conectasse, através dele, à fotografia, o dispositivo em si me associava a qualquer outra coisa que estivesse presente no imaginário de quem cruzasse meu caminho, de um simples brinquedo a uma arma de guerra – a besta, talvez?! Imagino aqueles que me olhavam fotografando nas ruas e esperavam pelo momento de decolagem do artefato supersônico não identificado. A estranheza do dispositivo pelo seu formato e tamanho é tão grande que provoca o imaginário coletivo aguçando a criatividade, do mais estudioso ao mais humilde.

Figura 7 – Imagem do Livro *The Waiting Game*



Fonte: SALVANS, 2014, p. 21

A experiência adquirida ao fotografar com o dispositivo nas ruas não foi impactante ao ponto de modificar o resultado do trabalho. Contudo, devido às abordagens serem constantes, passei a evitar locais e horários de maior movimento para que o trabalho obtivesse maior rendimento.

Os avanços da técnica fotográfica se assemelham ao processo evolutivo das espécies, no sentido abordado por Fontcuberta (2014, p.14), de continuidade e adaptação, além da evolução tecnológica em geral, buscando a otimização e a eficiência dos sistemas, redução de custos de produção e uma difusão cada vez maior da prática e das imagens. Contudo, os processos fotográficos, à medida que evoluem, dentro de um consumo de massa, não deixam de existir; nem, muito menos, perdem o seu valor estético.

Para as práticas minoritárias artesanais e artísticas, principalmente aquelas que dialogam estética ou conceitualmente com os materiais empregados em sua produção, os processos de fotografia considerados já obsoletos¹⁴ se mostram ainda extremamente eficazes. Houve, na história recente da fotografia, um processo de retomada dessas práticas, principalmente após a grande mudança tecnológica, do

¹⁴ São considerados obsoletos todos os processos e materiais empregados na fotografia do século XIX (daguerreótipo, colódio húmido, cianótipo, papel salgado, platinotipia etc.) e mais recentemente incluímos neste grupo também a fotografia analógica industrializada do século XX, suplantada comercialmente pela tecnologia digital.

analogico ao digital, que, conforme apontam Fatorelli e Carvalho (*In*: COSTA, 2015, p. 53), está diretamente associada à “pulverização dos suportes físicos da imagem”, acarretando perda da materialidade e da “experiência corporal”. Observamos, então, uma retomada artística pela materialidade na contemporaneidade, que tratarei mais adiante, no subitem 1.4.

Todos os diferentes processos fotográficos, incluindo a fotografia numérica, se diferenciam entre si pela sua matéria sensível à luz, pelos materiais que suportam a imagem (ou a ausência deles, no caso da imagem formada por dados binários), acetatos, vidros, metais, poliéster ou papéis, além de particularidades sobre ser um processo positivo ou negativo-positivo¹⁵. Contudo, todos estes se baseiam na utilização de uma câmera fotográfica de igual princípio ótico e de funcionamento. A pinhole, como já apresentado, se caracteriza pela ausência de elemento ótico (lente) em seu sistema. Desta forma, ela pode lançar mão de qualquer destes processos descritos, fotoquímicos ou eletrônicos, em sua produção. Esta versatilidade confere à pinhole um enorme potencial de exploração estética e de experimentação.

O dispositivo carrega consigo uma estética própria da ausência de lentes: definição suave de imagem, possíveis distorções de perspectiva; profundidade de campo infinita, o que representa uniformidade de foco apesar da pouca definição. Penso ser este o maior paradoxo da pinhole, já que, para que a imagem tenha mais foco, o orifício deve ser reduzido. Porém, quanto menor o orifício, maior a difração da luz (feixes luminosos que ao atravessarem o orifício são parcialmente desviados de sua reta pelas arestas), reduzindo, conseqüentemente, a definição da imagem. Na câmera escura, os efeitos que as lentes aportaram para a pintura - tais como o foco seletivo (e o desfoque) e a perspectiva - são então quebrados com a supressão delas. E, meio século depois do advento da fotografia, a pinhole já se mostrava como uma das possibilidades para um caminho inverso. Ela direcionava a imagem fotográfica à estética da pintura, num período marcado pelo movimento

¹⁵ Nos processos positivos (Daguerréotipo, Ambrótipo, Autocromo, Slide,...) a imagem registrada pela câmera e revelada quimicamente no laboratório já possui as mesmas características luminosas da cena capturada (claros e escuros). Nos processos negativo-positivo uma imagem de tons invertidos é obtida na revelação da matriz original, fazendo-se necessário, nestes casos, uma segunda geração de imagem em novo suporte para que esta, novamente invertida, se torne positiva.

pictorialista¹⁶, que buscava uma independência da fotografia enquanto arte, mas que, ao invés de explorar as possibilidades da fotografia como nova mídia, levou muitos adeptos “a simplesmente tentar imitar a aparência e o acabamento de pinturas, gravuras e desenhos” (PICTORIALISMO, 2019). Os pictorialistas “tratavam os temas clássicos privilegiando a subjetividade e dedicando todo o cuidado à apresentação de suas fotografias” (ROSENBLUM, 1998, p. 297, tradução nossa)¹⁷.

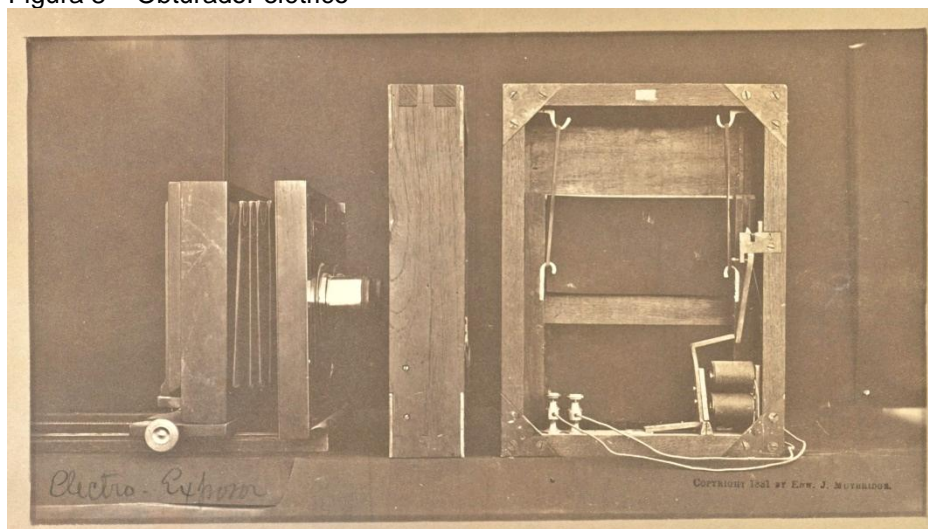
A estética pinhole não pode, contudo, ser encarada como estética única em função das suas inúmeras variáveis de construção, além de todas as técnicas disponíveis de fotossensibilização e materiais que podem ser empregados. Logo, podemos nos referir a ela de forma abrangente e, principalmente, carregando em si suas referências históricas, do próprio movimento pictorialista e, também, do retorno contemporâneo às formas clássicas de produção.

A produção de dispositivos ou sistemas fotográficos, com intuito de solucionar problemas científicos ou simples inquietações, pontuou a história da fotografia desde seu surgimento, logo nos primeiros registros, e assim segue nos dias de hoje, nas mais variadas aplicações. Muybridge desenvolveu suas pesquisas fotográficas na busca de soluções capazes de produzir suas fotografias sequenciadas e em alta velocidade – instantâneos – a fim de dar conta de um vasto estudo sobre o movimento e a locomoção humana e animal. Aparentemente, ele foi motivado a partir de uma encomenda do governador da Califórnia - EUA, Leland Stanford, seu então melhor cliente, proprietário de um haras em Palo Alto e um grande empresário da indústria ferroviária, que, em 1872, o financiou para realizar o estudo sobre o galope dos cavalos (visto anteriormente, na Figura 5). Ajudado por engenheiros da Central Pacific Railroad, Muybridge desenvolveu sofisticados mecanismos que vão desde obturadores, disparadores eletromagnéticos, que faziam as câmeras dispararem quando o cavalo passava a sua frente, até um mecanismo de timer automático para disparos em sequência (Figura 8). O fotógrafo conseguiu melhorar a sensibilidade das chapas fotográficas que produzia e a velocidade de captura das imagens que se tornaram “instantâneos fotográficos” (HILL, 2001, p. 8-12).

¹⁶ O movimento pictorialista ganhou força em c. 1890 e vai até o período que antecede a primeira guerra mundial em c. 1912 como movimento, mas mantém adeptos ainda por muitos anos.

¹⁷ Versão original em língua francesa: “...traitèrent des sujets classiques, en privilégiant la subjectivité, et accordèrent tous leurs soins à la présentation de leurs photos”

Figura 8 – Obturador elétrico



Fonte: Muybridge, 2019

Contemporâneo¹⁸ de Muybridge, o inventor, fisiologista e fotógrafo francês Étienne-Jules Marey construiu um corpo de imagens que, de início, acompanharam a mesma linha dos estudos de movimento de seu colega, mas que seguiram em direção ao desafio dos limites da visão e da percepção, explorando imagens menos corporificadas, presentes em matérias e outros elementos como o ar, tal qual verificamos no movimento da fumaça na Figura 9, por exemplo. Nesse contexto, vale citar Fatorelli, que destaca a “importância desempenhada pela abordagem realista que possibilitou, ao contrário da abordagem naturalista centrada na realidade percebida, promover a criação de imagens cada vez mais abstratas” (FATORELLI, 2003, p. 56).

¹⁸ Curiosamente Eadweard Muybridge (inglês) e Étienne-Jules Marey (francês) nasceram e morreram nos mesmos anos, respectivamente (1830 – 1904)

Figura 9 – Máquina de fumaça



Fonte: Marey, 2019

Figura 10 – Fuzil Cronofotográfico



Fonte: Chronophotographie, 2018

Marey representa um importante papel na história da fotografia. Suas motivações científicas e habilidades técnicas o levaram ao desenvolvimento de instrumentos capazes de revelar muito mais que suas inquietações imagéticas iniciais. Seu invento, o fuzil cronofotográfico (objeto precursor da câmera cinematográfica) (Figura 10) seria “o primeiro dispositivo da história capaz de registrar uma sequência de instantâneos em um pequeno intervalo de tempo.” (BENEDETTI, 2019). Utilizava a estrutura de uma arma associada a um mecanismo de relógio que disparava uma sequência de doze imagens sobre um disco fotossensível de vidro, imitando o funcionamento de uma metralhadora. Contudo, o baixo controle do posicionamento das imagens e a imprecisão (para padrões científicos) na mensuração do deslocamento do objeto fizeram com que Marey trabalhasse suas cronofotografias com uma câmera parada em chapa única de vidro. Cinco anos mais tarde, com o objetivo de imprimir uma quantidade maior de imagens instantâneas sequenciadas, mas dessa vez impressas em diferentes quadros, teve a ideia de aplicar as recém lançadas tiras fotográficas da Kodak,

adaptando-as a uma câmara cinemática. Anunciava-se, assim, o prelúdio do que viria a ser conhecido pouco tempo depois, através dos irmãos Lumière, por cinematógrafo e, conseqüentemente, o cinema (BENEDETTI, 2019).

Fatorelli (2003) destaca a importância das obras de Marey, não só como inventor, mas também como precursor de diferentes vanguardas artísticas das décadas de 1910 e 1920, como o futurismo, o surrealismo e o conceitualismo. Seus dispositivos conseguem criar diferentes quadros, trabalhando a função espaço-tempo dos objetos fotografados, criando uma visualidade diferente daquela produzida pelos dispositivos até então convencionais. Mas o autor também reforça que os dispositivos “isoladamente não conferem valor à representação. [...] precisar o que significam, contudo, é uma operação mais sutil, que implica fechar o foco da análise em contextos socioculturais específicos.” (FATORELLI, 2003, p. 57).

1.1 Breve histórico sobre a pinhole e a fotografia

O aparecimento do dispositivo pinhole na história, assim como das câmeras fotográficas, deve-se fundamentalmente ao desenvolvimento das primeiras câmeras escuras surgidas no período do Renascimento. Segundo Rosenblum (1998, p. 192), existe pouca precisão histórica sobre datas ou mesmo autoria de um primeiro exemplar produzido. Sabe-se que protótipos foram descritos durante o século XVI por Leonardo da Vinci, Vitruvius e Girolamo Cardano, na Itália, assim como Erasmus Reinhold et Gemma-Frisius na Europa do Norte. E, como registro objetivo, temos a publicação do livro *Magiae Naturalis* em 1558, de Giovanni Battista Della Porta, indicando que, àquela altura, a câmara escura já era bem conhecida de sábios, ilusionistas e artistas. Antonio Fatorelli (2003, p. 35), contudo, indica que o modelo de câmara escura já era empregado de “modo sistemático” pelos árabes desde o século II. Vale também ressaltar que o fenômeno ótico¹⁹ já havia sido observado e comentado na China pelo filósofo Mo Ti, ainda no século V antes de Cristo, e no Ocidente por Aristóteles que, no século IV aC, “observou o eclipse do sol projetado

¹⁹ Quando a luz, refletida por objetos, atravessa um diminuto orifício em direção a uma área de pouca luminosidade, forma uma imagem invertida dos mesmos objetos na superfície posterior ao furo.

sobre o solo através de pequenos orifícios nas folhas de uma árvore” (KOSSOY, 2007, p. 48). Além deles, outros pensadores os sucederam ao longo da história.

A câmera escura teve várias funções, entre elas: observar eclipses com segurança; projetar sobre uma folha de papel ou tela uma imagem que poderia ser traçada e pintada (também com a câmera lúcida, que não necessitava da caixa escura por utilizar espelhos e prismas em sua construção); reduzir o mundo a duas dimensões sobre uma tela (muito útil para os estudos das perspectivas) ou contemplá-lo de cabeça para baixo. Com os avanços da ótica, a câmera escura ganhou lentes e com elas muita luminosidade, bem como definição e controle do foco.

A fotografia nasceria somente no século XIX, apesar das descobertas sobre a sensibilidade dos sais de prata à luz (feitas por Johann Schulze - ca. 1725) antecederem este nascimento em quase um século (SANZ, 2019). Ao que parece, as questões técnicas não eram as únicas motivações ou limites para a existência da fotografia. Seu advento “significou uma mudança radical do papel da visão, uma mudança que dependeu da maturação de concepções particulares sobre entidades tão abstratas como o tempo e o espaço e de um reposicionamento do observador” (FATORELLI, 2003, p. 36 e 37). Segundo Jonathan Crary:

No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano (CRARY, 2012, p. 13)

Claudia Sanz se baseia em teorias de diferentes autores que convergem para a ideia de que o início do século XIX foi um período de grande mudança, um “momento de nítida aceleração e modalização temporal” e, de forma conclusiva, destaca dois “eixos fundamentais” que podem ter influenciado na fotografia: a questão sobre a percepção ter incorporado a temporalidade como elemento fundante; e a visão (moderna) subjetiva, diferentemente da época clássica, “não garantir a apreensão do real como processo neutro e objetivo”; ou seja, a aceleração temporal e a representação moderna abriram caminho para o surgimento das “imagens maquínicas, capazes de fixar o fluxo e revelar o ‘real’” (SANZ, 2019). Corroborando com a tese de Sanz, Flusser indicou que a fotografia representa uma inversão do vetor da significação: a realidade se encontra no significante – a

fotografia – e não mais no significado – o mundo lá fora –, como característica do “mundo pós-industrial e todo o seu funcionamento” (FLUSSER, 2002, p. 33).

Vale ressaltar personagens que se sobressaíram nas pesquisas da fotografia, no referido período, citados por Sanz (2019). São eles: Nicéphore Niépce, Louis Daguerre e Hippolyte Bayard na França; Hercule Florence no Brasil; e Henri Fox Talbot na Inglaterra. Florence foi o primeiro a utilizar o nome “fotografia”, que perdura até os dias de hoje. Daguerre foi responsável por difundir o primeiro processo fotográfico, chamado de daguerreótipo, apresentado em sessão solene da Academia de Ciências e Belas Artes de Paris, em 19 de agosto de 1839, data em que se comemora mundialmente a fotografia. Niépce, que havia firmado contrato de cooperação com Daguerre em suas pesquisas, foi responsável por registrar a primeira imagem, ainda em 1827, com um processo conhecido por heliogravura, mas morre em 1833 (sabe-se que ele exerceu grande influência sobre o invento de Daguerre). Talbot foi responsável pelo primeiro processo negativo-positivo que era capaz de gerar múltiplas cópias a partir de um mesmo original. E Hippolyte Bayard, alguns meses após o anúncio oficial de Daguerre, divulga uma fotografia-manifesto em que simula o próprio suicídio para reclamar da falta de reconhecimento sobre seu invento fotográfico (uma imagem positiva sobre papel, que tinha, contudo, um tempo de exposição muitas vezes maior que o do daguerreótipo), escrevendo no verso da foto o que seria uma carta de despedida. Além destes, citados por Sanz (2019), muitos outros personagens somaram suas descobertas ao aperfeiçoamento das técnicas fotográficas que utilizamos hoje.

O que então chamamos de pinhole (do inglês “buraco de agulha”), ou “estenopéico”, aparece pela primeira vez no livro “The Stereoscope” do cientista inglês David Brewster, um dos primeiros a utilizar a técnica e o primeiro a empregar a expressão ‘pin-hole’ (CHERNEWSKI, 2019). Esta técnica de captura fotográfica sem lente se desenvolve com mais força e com mais adeptos a partir da década de 1880, juntamente com o movimento pictorialista. Angela Magalhães e Nadja Peregrino descrevem os embates artísticos provocados pelo movimento pictorialista que questionava “os mecanismos da fotografia tradicional com o intuito de dar corpo a uma fotografia híbrida, como articulação exponencial da aliança entre a máquina e fatura manual” (*In*: COSTA, 2015, p. 17). Como exemplo, vemos o trabalho do inglês

George Davison, na Figura 11, que figurou como um dos membros fundadores do grupo The Linked Ring²⁰. Em geral, a temática desse grupo era emprestada do Naturalismo e sua estética muitas vezes se aproximava do impressionismo (ROSENBLUM, 1998, p. 309). Em fins do século XIX, Davison lançou mão da câmera pinhole, além de outras técnicas intervencionistas e de muito retoque. Sua intenção era conseguir “suavizar o detalhe excessivo da lente, cuja precisão superava tanto a do olho, que tirava a naturalidade da imagem” (FONTCUBERTA, 2010, p.73).

Figura 11 – *The Onion Field* ou *The Old Farm* de George Davidson



Fonte: Rosenblum, 1998, p. 310

O efeito de suavidade ou de difusão da imagem, tão desejado como fonte de abstração pictórica, era também criticado por grande parte do público e da mídia especializada, o que ajudava a constituir um campo de dualidade entre aqueles que defendiam a arte tecnicamente perfeita e com muita nitidez e aqueles que buscavam

²⁰ Primeiro grupo a abraçar as premissas pictorialistas com grande rigor estético. Fundado em 1891-92 tinham o desejo de romper com a extremamente rígida Photographic Society of London (que em 1894 torna-se a Royal Photographic Society). Dentre seus membros fundadores, destacam-se George Davison, Alfred Horsley Hinton, Maskell, Lydell Sawyer e Henry Peach Robinson. (ROSENBLUM, 1998, p. 309)

a liberdade técnica para se “aproximarem da arte”²¹. Ao que parece, estas discussões acerca de técnica e arte envolvendo a fotografia jamais foram resolvidas. Haja vista o fato de que, antes de aceder ao “mercado da arte”²² como objeto fim, o que se dá no século XX, a fotografia, quando utilizada como ferramenta por artistas visuais, era frequentemente empregada sem qualidade técnica, para destacar-se da fotografia “pura”.

Cem anos depois da fotografia de George Davison, eu me associava à Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF), em Niterói-RJ, um então fotoclube regional, membro de uma federação internacional de clubes de fotógrafos (amadores e profissionais). Lá eu aprendi fotografia e, ainda muito calcada na tradição, ouvi que o primeiro plano não poderia nunca estar desfocado, o horizonte jamais poderia ser torto, uma foto jamais seria boa se fosse tremida e só cortava foto quem não sabia enquadrar corretamente no visor da câmera. Ainda assim, tal como o “The Linked Ring”, a SFF já era uma dissidência de vanguarda de outro fotoclube carioca um pouco menos tolerante²³.

Apesar do hibridismo entre as mídias, incluindo o desenvolvimento das novas tecnologias digitais e as relações de percepção do mundo e do sujeito, ainda percebíamos um modelo hegemônico da fotografia, “caracterizado pelo estatuto da imagem direta e instantânea”, como bem observado por Fatorelli (2013: notas), segundo o qual este modelo foi identificado como “forma fotografia”, termo oriundo de “forma cinema” (aplicado por André Parente) e representa a fotografia pura como tal, subjungando inúmeros movimentos (como o próprio movimento pictorialista), a produção das vanguardas históricas e as recentes configurações híbridas e temporalmente complexas da fotografia. Felizmente, para mim, a fotografia tornou-se profissão e, através da prática continuada e principalmente através dos olhos de outros fotógrafos, descobri, experimentei e adotei uma liberdade que até então não conhecia.

²¹ Menção à arte da pintura já historicamente estabelecida como tal.

²² Circuito de arte das galerias, grandes exposições e leilões.

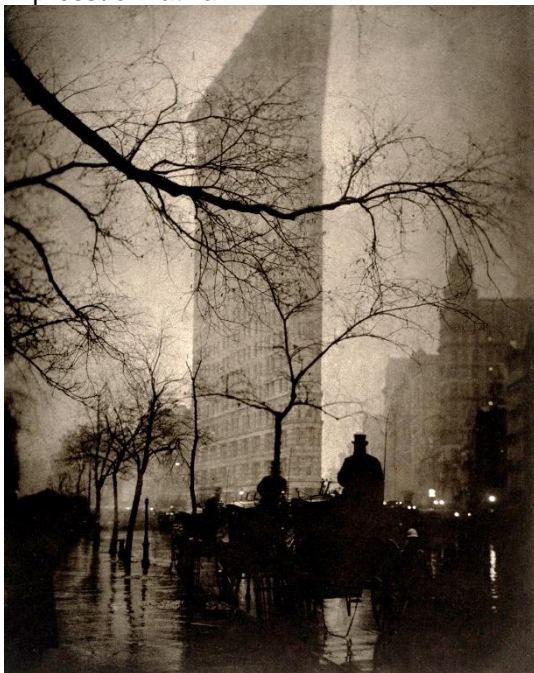
²³ Nos dias de hoje, a SFF, muito influenciada pelas mudanças da difusão fotográfica e do mercado no século XXI, rompeu suas barreiras (e rompeu com a confederação internacional) para tornar-se um espaço aberto para trocas, aprendizado e difusão da fotografia como profissão técnica e artística.

Naomi Rosenblum, em sua abordagem histórica da fotografia, apresenta o movimento pictorialista como uma tentativa de firmar e fazer reconhecer a fotografia como obra de arte, buscando a beleza estética em detrimento da verdade documental. Como facilitador, o período em questão, fim do século XIX, estava agraciado por evoluções tecnológicas, como aparelhos fotográficos mais portáteis, lentes mais rápidas e, principalmente, filmes e papéis pré-fabricados à base de colódio seco ou gelatina com sais de prata. As emulsões fotográficas industrializadas surgem sobrepondo-se às práticas anteriores de produção artesanal de material sensível (principalmente o colódio húmido), o que facilita e aumenta o número de adeptos da produção fotográfica não científica ou comercial. (ROSENBLUM, 1998, p. 245 e 297).

É fato também que os incrementos técnicos presenciados durante o século XIX, óticos e fotoquímicos, demonstraram campo fértil para satisfazer uma demanda crescente em diversas áreas da fotografia. E mesmo as técnicas manuais, como a goma bicromatada (que dispensa a utilização da prata) e a fotogravura, eram utilizadas também pela fotografia artística, como visto em exemplares de Edward Steichen (Figura 12) e Gertrude Käsebier (Figura 13), membros fundadores do movimento americano Photo-Secession, liderado por Alfred Stieglitz, que tinha por objetivo “avançar na fotografia aplicada à expressão pictórica”²⁴ (STIEGLITZ, 1997, p. 139, tradução nossa). Naquele período, diferentes práticas fotográficas também se faziam perceber como artísticas, mas, por razões diversas, não se enquadravam propriamente no movimento e seguiam pleiteando seu espaço, o que eventualmente só veio a ser percebido após o estudo e o pensamento crítico da fotografia, já em fins do século XX.

²⁴ Citação no idioma original: to advance photography as applied to pictorial expression.

Figura 12 - Goma Bicromatada sobre impressão Platina



Fonte: *The Flatiron* 1904 (Steichen, 2019)

Figura 13 - Goma Bicromatada



Fonte: *Cornelia* 1896 (Käsebier, 2019)

1.2 Pinhole - Técnica / Conceito

Roland Barthes sintetiza a prática fotográfica como sendo fruto de três ações: “fazer, experimentar e olhar” (BARTHES, 2010, p.17). E foi justamente com foco na experimentação que iniciei a construção do dispositivo. A simplicidade técnica de uma pinhole permite que ela exista e seja funcional desde a forma mais rudimentar até as mais sofisticadas e elaboradas. Em alguns casos, emprega-se o uso de materiais especiais também com a função de dialogar, enquanto matéria ou objeto, com o conteúdo simbólico do assunto fotografado, como no trabalho do fotógrafo americano Wayne Martin Belger, cuja produção artística é toda baseada em fotografias produzidas com câmeras construídas com materiais atrelados aos temas motivacionais de suas tomadas de imagens; são verdadeiras joias feitas pelas mãos do próprio fotógrafo, que manipula materiais como alumínio, cobre, titânio, pérolas ou mesmo crânios humanos, dentes e sangue HIV-positivo, materiais que em seus dispositivos específicos “dialogam”, através dos olhos do fotógrafo, com suas fotografias. Wayne traz, em suas próprias palavras, referências religiosas para este trabalho:

“Lembro-me do tempo em que a missa era realizada em latim. Linguagem mágica, práticas mágicas e altares mágicos com suas próprias tradições ritualísticas são intrigantes aos 5 anos de idade. Não conhecendo o latim, contei mais com o visual para receber a comunicação. O padre estava usando belas ferramentas e poções sagradas que eram subterfúgios para entrar em comunhão com o assunto. Como o padre fez suas ferramentas de ouro e prata e sangue e corpo para estar em conexão direta com Jesus, eu crio minhas ferramentas de alumínio e titânio e sangue e corpo para estar em relação direta com os assuntos para os quais foram criados. As ferramentas que eu crio e trabalho são câmeras pinhole. Com a fotografia pinhole, o mesmo ar que toca meu objeto pode passar pelo buraco e tocar a emulsão fotográfica no filme. Não há barreira entre os dois. Não há lentes mudando e manipulando a luz. Não há chips convertendo luz em código binário.” (BELGER, 2019B, tradução nossa)²⁵

Belger, no entanto, acredita que as imagens produzidas por suas pinholes são representações “puras” do próprio referente, baseado no fato de que a luz que atravessa o buraco da câmera não sofre alterações ou manipulações por nenhuma lente. Sua observação é muito mais retórica, ou, podemos dizer etérea ou divina, do que física ou científica, uma vez que é notório que existem fenômenos óticos, como a difração, que são capazes de desviar parte da luz que entra pela câmera, criando distorções visuais na imagem registrada pelo filme. Mesmo os nossos olhos (que, de fato, representam a nossa referência para uma reprodução visual) possuem lentes, que fazem foco, desfoque e trabalham em dupla para nos transmitir uma sensação de tridimensionalidade, além de serem complexamente operadas pelo cérebro, que manipula informações para que nossa visão seja organicamente “pura” ou “melhor aproveitável” para os demais sentidos do corpo.

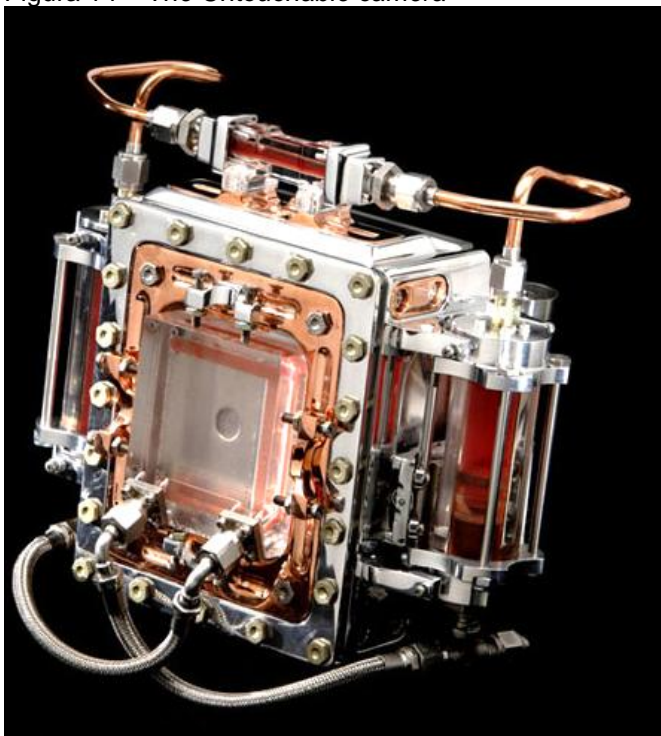
O pesquisador e fotógrafo Jochen Dietrich se posiciona de forma contrária, indicando exatamente as vantagens e particularidades da pinhole: “Quem trabalha com câmera obscura, necessariamente, vai notar como a estrutura espacial da câmera influencia a representação do espaço ‘real’” (DIETRICH, 2006, p. 248). Aquela afirmação de Belger torna-se verdadeira, então, se levarmos em conta

²⁵ Texto original em língua inglesa: “I remember the days when mass was done in Latin. Magic language, magic practices, and magic altars with their own ritualistic traditions are intriguing at 5 years old. Not knowing Latin, I relied more on visuals to receive the communication. The priest was using beautiful sacred tools and potions that were subject-created to bring me into communion with the subject. As the Priest has made his tools of gold and silver and Blood and Body to be in direct relationship with the subject Jesus, I create my tools of Aluminum and Titanium and Blood and Body to be in direct relationship with the subjects they are created for. The tools I create and work with are pinhole cameras. With pinhole photography, the same air that touches my subject can pass through the pinhole and touch the photo emulsion on the film. There’s no barrier between the two. There are no lenses changing and manipulating light. There are no chips converting light to binary code.”

apenas a ideia de uma “luz pura” que caminha pelo espaço vazio. Mas se pensamos na imagem reproduzida como sendo algo esteticamente “fiel” ao que transmitia o referente, cometemos um equívoco.

Destaco dois dispositivos bastante significativos do trabalho de Belger. O primeiro deles, *The Untouchable câmera* (Figura 14), foi produzido com blocos sólidos de materiais como titânio, cobre e alumínio, usinados pelo próprio artista, e carrega três cilindros transparentes contendo sangue HIV-positivo, que circula por um sistema de bomba magnética, através de mangueiras hidráulicas, atravessando um micro vão de 0,005 milímetros entre duas lâminas de acrílico posicionadas em frente ao furo da câmera. Sua intenção foi criar um filtro vermelho – feito organicamente de células sanguíneas HIV positivas – por onde a luz necessariamente atravessará antes de tocar a película. Conceitualmente interessante, sua câmera foi concebida para fotografar portadores de HIV, entre homens, mulheres e crianças, e foi motivada a partir de sua incapacidade pessoal de compreender e enxergar o mundo como um portador da doença (BELGER, 2019A) (Figura 15).

Figura 14 – *The Untouchable camera*



Fonte: Belger, 2019 A

Figura 15 – *The Untouchable project*



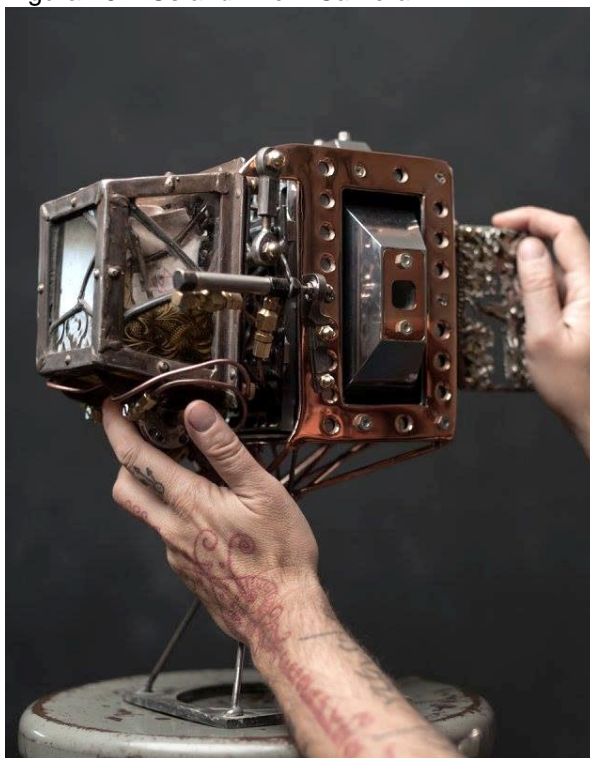
Fonte: Belger, 2019 A

O último dispositivo que Wayne Belger concebeu e divulgou, *Us and Them*, surgiu a partir de uma caixa que ganhou contendo restos humanos de combatentes da Guerra do Vietnam. Wayne acrescentou em sua câmera (Figura 16) um crucifixo que pertenceu à Eva Braun (companheira de Hitler), um bracelete de identificação usado forçadamente por um judeu durante a segunda guerra, com a estrela de Davi em amarelo e um carimbo Nazista em vermelho, além de pedaços de vidros recolhidos em território Palestino e um pedaço de arame farpado da fronteira entre Síria e Israel. Todos estes objetos são símbolos bastante significativos que lidam com a separação artificial, divisão e desumanização a que é submetida parte da população mundial para que governos e poderosos mantenham seu poder (BELGER, 2019B e 2019A).

Wayne levou esta câmera inicialmente para o campo de refugiados Sírios em Lesbos, Grécia, onde produziu retratos que foram posteriormente ampliados em escala sobre-humana, em um mosaico de fragmentos de papel tonalizados com diferentes materiais, como chás e cafés. Esta reconstrução simboliza uma reestruturação de um ser humano que perdeu sua família, sua história, seus pertences e sua dignidade. Todos os retratados foram convidados a escrever uma “mensagem do coração”, que foi impressa em vermelho sobre seus próprios retratos, como podemos ver na Figura 17. O fotógrafo seguiu com “Us and Them” por outras regiões de conflito social no mundo, como os Palestinos de West Bank e os Zapatistas em Chiapas no México.

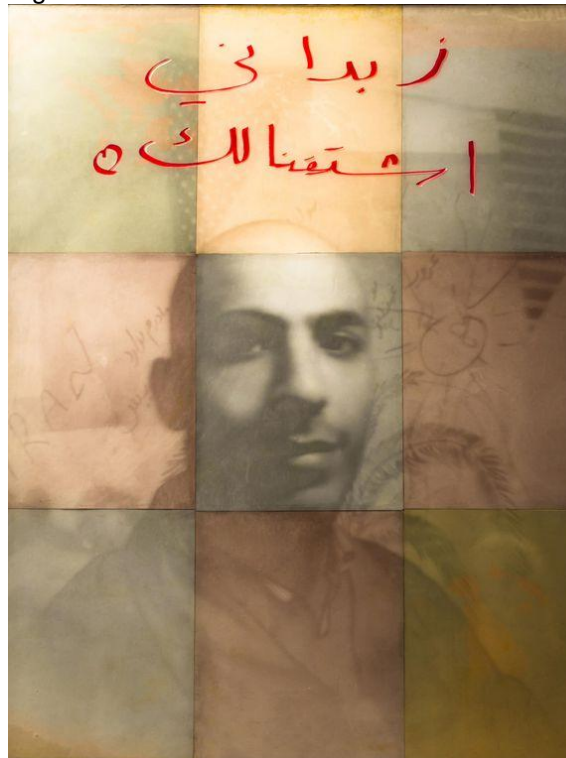
Nesses dois exemplos, Wayne conecta suas câmeras pinhole e seus elementos de construção, direta e conceitualmente, com o assunto de suas fotografias. Ele acredita que seus dispositivos funcionam como um portal para se chegar ao assunto. Por vezes, a própria câmera se torna parte do trabalho, como múltiplos em conjunto com as imagens, compondo suas exposições e suas obras de arte comercializáveis (Figura 18).

Figura 16 – *Us and Them Camera*



Fonte: Belger, 2019

Figura 17 – Retrato Sírio



Projeto *Us and Them*, Lesbos, 2015
Fonte: Belger, 2019

Figura 18 – *Us and Them*



Us and Them, Instalação no San Diego Art Institute. Fotografia Brian Van de Wetering
Fonte: Belger, 2019

Através do trabalho de Wayne Belger, me conectei com a importância da matéria e com a força da luz, que tanto significado traz em si. Concebi a câmera de forma simples, sem sofisticação e rigor estético na aparência. Enquanto objeto, a peça resultante, intimamente apelidada de *Besta*²⁶, remete a uma mescla de maquete de arquitetura vernacular com escultura moderna. De aparência estranha aos olhos desavisados, se fosse pintada na cor cinza e não preta – cor da fita isolante que a reveste e bloqueia a invasão de luzes capazes de velar o filme – seria possivelmente confundida com uma maquete em concreto de uma obra de Oscar Niemeyer.

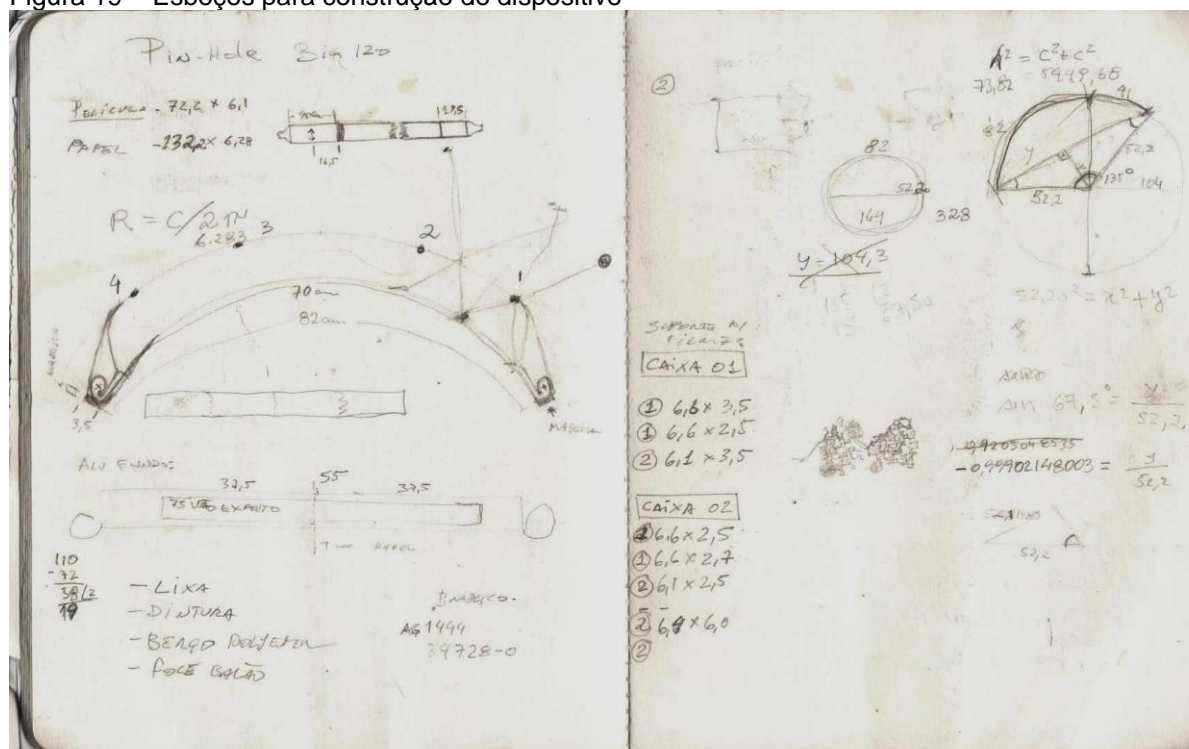
Sua construção envolveu, assim, uma linha de pensamento, um projeto, desenhos (Figura 19), uma conversa com o físico e fotógrafo Luiz Alberto Guimarães para compreender o que era e o que não era viável, além de testes de materiais e alguns ajustes finais, já durante a residência em Lima, onde o projeto teve seu início prático. Este período em residência foi de extrema importância para que, durante a imersão, pudesse me dedicar com exclusividade à experimentação fotográfica e ao processo artístico propriamente dito, que separa o ato de tomada da fotografia, da produção fotográfica em si. Esta última inclui todo o desenvolvimento imagético, objetivo e subjetivo, em torno da construção de um corpo de imagens capaz de materializar a motivação artística inicial.

No momento do fazer fotográfico, identifico um constante fazer-experimentar. Em cada furo destapado, uma nova conexão incerta acontece e irá permitir, ao fim, a existência da paisagem que, neste dispositivo, aparece de forma fragmentada no tempo e no espaço. Quando o filme é carregado na câmera, inicia-se um processo até então semelhante ao de qualquer fotografia e de qualquer época: a busca pelo assunto, podendo estar previamente concebido ou não. Flusser (2002, p. 30) aponta que o aparelho fotográfico é dotado de categorias de espaço-tempo já previamente inscritas no momento de sua construção e que são multiplicadas pelas regiões fotográficas – pontos de vista – a serem exploradas pelo fotógrafo. Porém, no caso do dispositivo em foco, existe uma particularidade que se destaca: o fato de que somente um pedaço da imagem final será registrado; somente um dos furos será destapado, a cada investida de registro na película. Por mais que a cena à frente

²⁶ A explicação do apelido está no capítulo 2.

seja suficientemente interessante para cobrir mais de um quarto da imagem e mais de um furo possa ser aberto, o mecanismo exige um acionamento individual e por isso haverá sempre um deslocamento no tempo e no espaço, entre as partes²⁷. Se pensarmos também que os furos são posicionados a uma certa distância um do outro, já existe um deslocamento, mesmo que mínimo, no espaço - o deslocamento que permite, por exemplo, a nossa visão tridimensional ou a existência das câmeras estereoscópicas, com a mesma finalidade. O assunto resultante será sempre um quebra-cabeça composto de partes incertas e cujos encaixes são provocados pelo fotógrafo em uma ação deambulatória física, de procura, que faz com que o próprio espaço forneça as peças e que o acaso arremate sua fixação.

Figura 19 – Esboços para construção do dispositivo



Fonte: O autor, 2017

Há uma importante problematização a ser considerada, oriunda dos conceitos convencionais de concepção do dispositivo fotográfico. A análise deste dispositivo e principalmente de sua produção precisa levar em conta a necessidade peremptória de ruptura com o modelo hegemônico da forma fotografia, ampliando as linhas de

²⁷ Lembro que a câmera possui quatro furos principais. Ou seja, a imagem é dividida em quatro partes iguais. E possui também mais três furos intermediários, que se alinham perpendicularmente às sobreposições, como imagens de preenchimento possível.

pensamento para construções híbridas que possam levar em conta os diálogos com o cinema, a pintura e as narrativas digitais.

Em uma primeira análise, ainda superficial, a questão já aparece através do próprio *modus operandi* do aparelho, no qual a fotografia produzida nasce a partir da relação de conexão entre os múltiplos disparos que irão capturar os fragmentos conectores e construtores da fotografia final. Conforme afirma Sergei Eisenstein, ao discorrer sobre a necessária conexão de elementos constitutivos das diversas produções artísticas, “um tom azul é misturado ao tom vermelho e o resultado chama-se violeta, e não de uma dupla exposição entre azul e vermelho” (EISENSTEIN, 2002, p. 16). Podemos visualizar o resultado fotográfico como uma unidade orgânica, algo totalmente individualizado, mesmo sendo fruto de múltiplas combinações de elementos distintos. A essência deste dispositivo reafirma a necessidade de compreender a fotografia não mais “no singular”, como observa Fatorelli (2013, p. 22), e passar a aceitar também a multiplicidade, o dinamismo e o diálogo com outras mídias. Ou seja, como falar de uma fotografia que já nasce como um processo de construção e que esse processo, parte consciente e controlada e parte inconsciente e casual, concentra-se no próprio ato (chamemos convencional) de fotografar? A resposta está aparentemente nas diversas temporalidades presentes no dispositivo.

Inicialmente, para contextualizar o tempo, para além das questões físicas e dentro do espectro de pensamento das artes que se expande pela filosofia, tomo emprestado as referências de Peter Pelbart que, ao analisar a figura temporal na obra de Deleuze, a identifica como um “todo”, em conjunto aberto, o que acaba por fragmentar a temporalidade linear ou, como o próprio autor discorre, “quando o tempo é pensado à luz do todo, mesmo que aberto, à perspectiva cronológica e sucessiva substitui-se um plano insólito, o da coexistência temporal” (PELBART, 1998, p. 7). E para além dos pensamentos deleuzianos, é possível encontrar também, em Warburg, através dos estudos de Didi-Huberman, relações temporais de mesma ordem, onde a teoria de *Nachleben* (Sobrevivência) fala de um modelo de “anacronismo”:

É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra ela anacroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69)

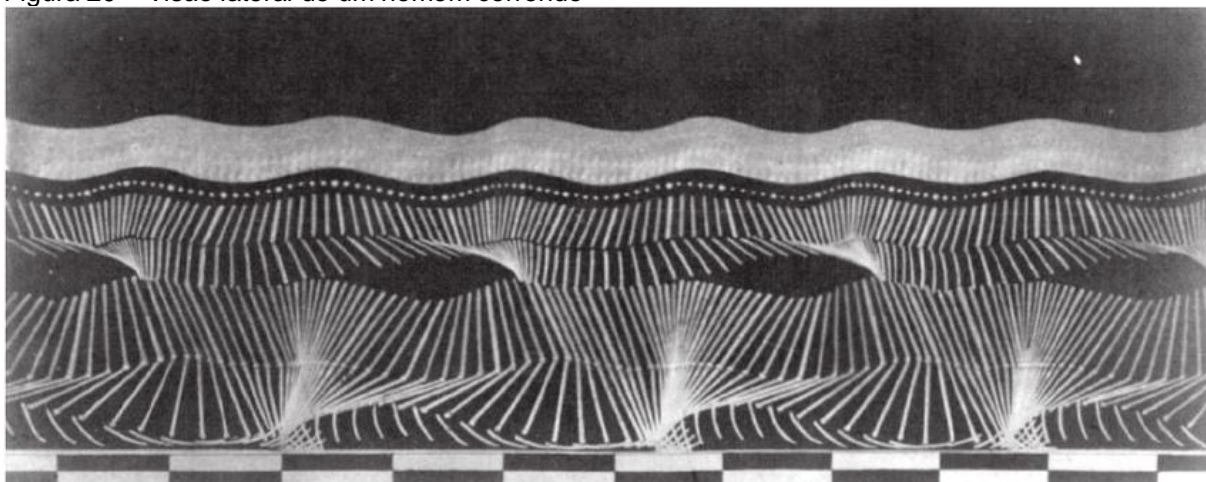
Observamos a estrutura temporal das paisagens construídas partindo do funcionamento prático do dispositivo e do processo artístico de construção, seguindo a ideia de que o tempo pode coexistir e, portanto, ser também anacrônico.

1.3 A questão temporal

O dispositivo, enquanto objeto gerador de potencialidades programadas, pode ser descrito através de uma chave que leva à decomposição da imagem em seus fragmentos constitutivos e suas ações fotográficas, como: a escolha das vistas; o posicionamento do aparelho; e o tempo de exposição. O resultado é uma análise temporal baseada na construção (imagem construída), que se posiciona entre a fotografia convencional e o cinema, através de sua linguagem de montagem estruturada também em linhas espaciais e temporais. Conforme Maurício Lissovsky, “a origem da fotografia – ao menos da fotografia moderna, se admitimos esta concessão historicista – foi sua relação com o tempo” (LISSOVSKY, 2008, p. 30).

Na obra de Marey era possível traçar gráficos representativos de diversos movimentos, tais como o do homem realizando ações simples como andar ou correr. Como fisiologista, esses gráficos (cronofotos) lhe ofereciam uma leitura técnica sobre o comportamento do corpo, a partir de uma ótica que era imperceptível a olho nu; mas, decerto, se assemelham, pela lógica da fusão, às montagens cinematográficas, subvertendo seu deslocamento no tempo (Figura 20).

Figura 20 – Visão lateral de um homem correndo



Fotografia realizada com efeito de *chroma key*
Fonte: Benedetti, 2018, p. 168

Didi-Huberman marca as relações comparativas do trabalho cronofotográfico e cinético de Marey com as concepções Warburgianas da “vida em movimento” e, também, seus paradoxos de desconstrução figurativa. Em uma de suas passagens, cita o teórico Philippe-Alain Michaud:

“(...) a figura já não é concebida como uma modificação ou um estado, mas como a manifestação de uma energia que se atualiza num corpo. (...) o corpo do homem do botão de prata [na experiência de Marey] desaparece da placa fotográfica tal como o da ninfa [em Warburg] desaparece da folha de estudo para dar lugar a outra figura, a da energia em movimento. (MICHAUD, 1998 apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 108).

Marey buscava, através dos dispositivos que desenvolveu, uma forma de realizar também uma cronografia, ou uma inscrição do próprio tempo, o tempo das coisas, o tempo dos movimentos. Em muitos destes dispositivos, a figura geradora do movimento desaparecia, criando uma imagem gráfica, o que o levava a ir além e acreditar num modo direto de expressão dos próprios fenômenos.

Este é um diálogo perfeito com o pensamento da arte contemporânea, onde encontramos exemplos como os desenhos autogerados pelo vento (direção e velocidade) de Cadu Costa (Figura 21), ou a visualização de um rosto “universal”, criado através da sobreposição de uma sequência de frames de exatos 36.976 rostos (velhos, crianças, brancos negros, homens, mulheres, das mais diversas características) fotografados nas mesmas condições, um trabalho exibido em vídeo e concebido pelos artistas Karl-Harmut Lerch e Klaus Holtz (Figura 22).

Figura 21 – Sistema mecatrônico de Cadu Costa para medir o vento



“Nefelibata – Inhabitant of the Clouds”, 2007, sistema, caneta esferográfica e papel, 190 x 190 cm. Fonte: Costa 2019

Figura 22 – “36976 portraits” de Karl-Harmut Lerch e Klaus Holtz



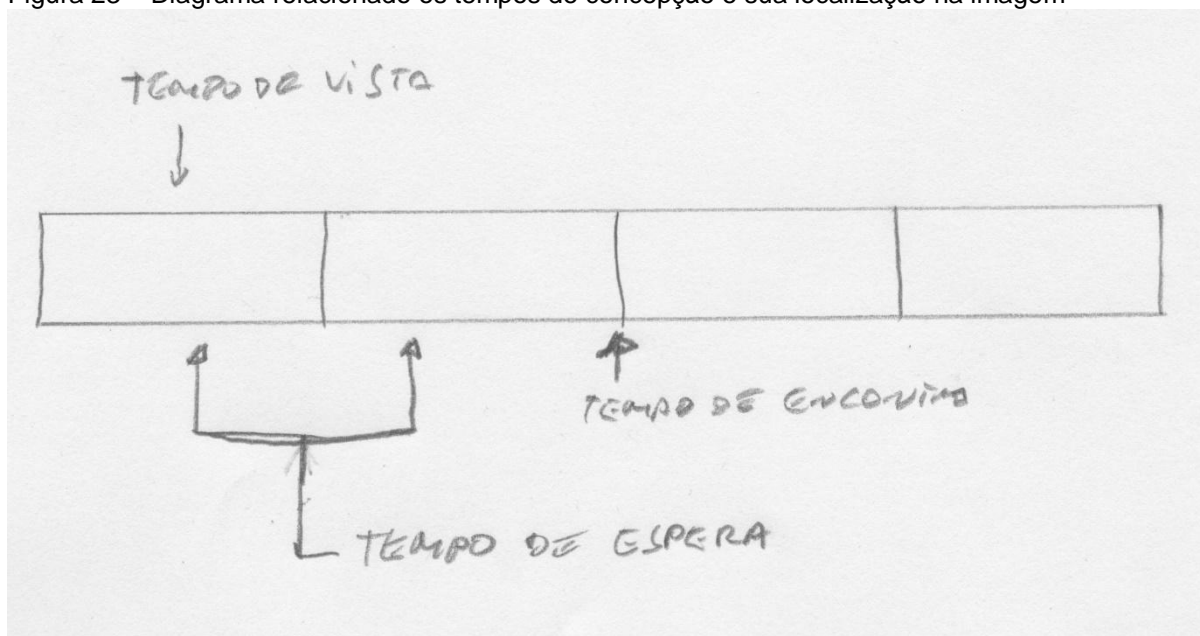
Vídeo Instalação, várias durações, 1981
Fonte: Dubois, 2003, p. 20

Voltando ao meu trabalho, as paisagens construídas dialogam com os registros temporais de Marey e de Muybridge através do encontro de fragmentos e,

também, através do deslocamento dos elementos e das formas por eles geradas. Elas não representam gráficos, nem tampouco possuem rigor científico, mas têm a liberdade de se modificar enquanto forma ou mesmo através do registro de referentes alterados pelas distorções e difrações da luz e, claro, por todos os movimentos presentes no sistema.

Maurício Lissovsky atribui à fotografia do presente moderno a prerrogativa de “inclinação para o futuro”, na qual as paisagens construídas da *Besta* também se inserem historicamente, porém elas se afastam da concepção evolutiva que deslocou a mesma fotografia “rumo ao instantâneo”, valorizando principalmente o tempo e seu processo de construção. Em consideração, o autor nos lembra que, “ao contrário do que se supõe, a questão que interessa no instantâneo não diz respeito à diminuta extensão física temporal, que ainda lhe resta, mas à desaparecimento do durante no interior do ato fotográfico” (LISSOVSKY, 2008, p. 36). Poderia arriscar então dizer que a tomada fotográfica fragmentada deste dispositivo se apresenta como uma ruptura total com o instantâneo, clamando por um exercício de repensar toda a temporalidade existente no processo. Segundo o referido autor, a fotografia convencional avançou da “duração” da pose para a “espera” do instantâneo, caminho natural pelo qual a mídia acompanha a sociedade e seu percurso acelerado do pós-industrial ao moderno. Já a fotografia da *Besta* revelou-se uma mistura da duração com a espera e se mostrou em três tempos diferentes, como podemos observar na Figura 23.

Figura 23 – Diagrama relacionado os tempos de concepção e sua localização na imagem



Fonte: O autor, 2019

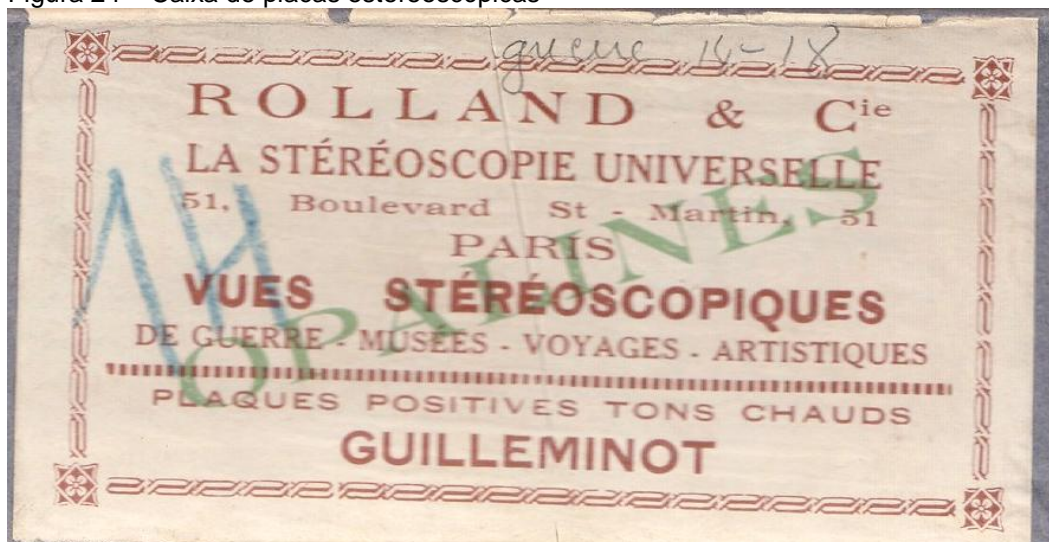
Para melhor compreensão dos processos físicos e temporais da fotografia, é importante analisar o conceito de imagem latente. O significado da palavra latente é “o que permanece escondido; que não se manifesta; oculto.” (HOLANDA, 1986). A imagem latente é aquela que acreditamos que exista, mas não podemos ver. Quando a luz toca os sais de prata da película ou do papel fotográfico, uma reação fotoquímica acontece: elétrons mudam de camada alterando sua estrutura. Esta mudança, contudo, não pode ser percebida a olho nu, exigindo para tal que um processamento químico transforme estes sais em prata metálica e remova aqueles que não sofreram modificações pela luz. Só então a imagem será formada e poderá ser visualizada.

O primeiro a se observar é o **tempo de vista**, que se dá no período em que cada obturador da câmera é aberto. Invariavelmente longo (de segundos a minutos), em função dos diminutos orifícios e da ausência de elementos óticos, remete às produções de paisagens do século XIX. O termo “vista” era comumente associado às paisagens no período, principalmente pela estereoscopia, que denominava assim as placas comercializadas em locais turísticos (Figura 24).

O tempo de vista, neste caso, refere-se exclusivamente a cada fragmento da imagem. O resultado imagético do tempo de vista reflete o que se passa no interior da película fotográfica: uma mistura do tempo de exposição com o tempo de latência da imagem, ou seja, a exposição à luz e o tempo no qual essa imagem permanece

escondida entre sais e sofre suas mutações. Partindo deste pensamento, trago um conceito de Flusser, que fala sobre um tempo distinto, pertencente ao observador; um tempo circular, onde os elementos da cena coexistem e sua percepção transita entre idas e vindas do olhar receptor, chamado “tempo de magia”, em que “um elemento explica o outro e este explica o primeiro” (FLUSSER, 2002, p. 8). Vejo como oportuno me apropriar deste conceito, modificando-o para que possa representar aqui o ambiente da captura fotográfica. Como já mencionado, nas longas exposições as imagens em movimento diante da câmera interagem entre si e pela potência luminosa de cada uma delas estabelecem uma relação de força. As reações físico-químicas entre os fótons e os elétrons dos sais de prata são constantemente impulsionadas e alteradas durante o tempo de vista, transformando constantemente suas ações no registro da imagem final. A “magia” a que me refiro neste processo está pautada não somente no fato de que as reações não são visíveis, mas na ideia de que nem toda a estrutura química da fotografia pode ser 100% prevista, como o posicionamento dos grãos de prata, por exemplo.

Figura 24 – Caixa de placas estereoscópicas



Fonte: Vues, 2019

Ao colocarmos uma lupa sobre a técnica empregada no processo fotoquímico é possível ir além da compreensão primária de que um sal de prata é sensibilizado pela luz e, após revelado, transforma-se em prata metálica. O período da imagem latente em questão, que compreende o intervalo entre os primeiros raios de luz a tocarem o filme e sua revelação química, quando a imagem se torna visível aos olhos, representa um espaço extremamente rico à reflexão. Neste, gostaria de

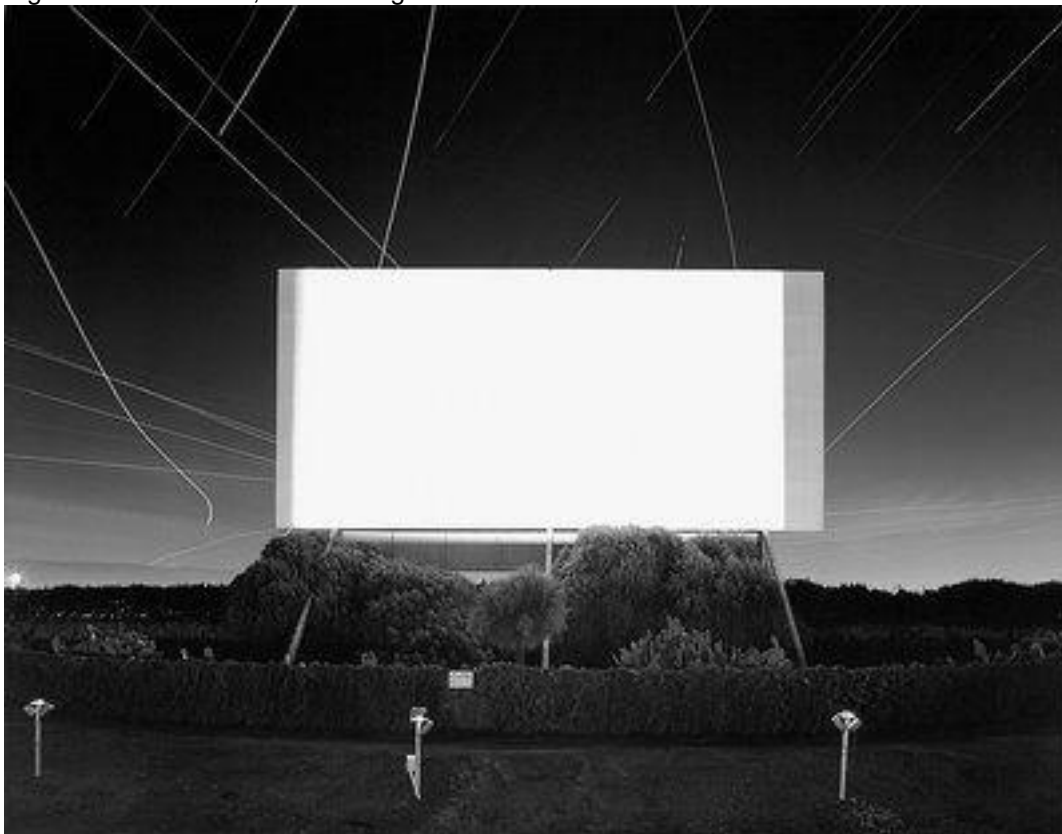
destacar a capacidade de uma imagem existir e deixar de existir antes mesmo de tornar-se visível e até mesmo questionar sobre a real existência de uma imagem enquanto latente e não revelada, uma vez que ainda não possui atributos mensuráveis. E neste ponto estamos muito mais próximos das imagens digitais, compostas unicamente por dados que somente podem ser visíveis diante de um *software* capaz de lê-los e interpretá-los. Segundo Fontcuberta, “tecnicamente não se pode separar de forma radical a tecnologia microeletrônica da fotoquímica, pois nos sensores das câmeras digitais se dá um fenômeno parecido com o da imagem latente” (FONTCUBERTA, 2010, p. 41). Sem mergulhar nas questões digitais, que passam ao largo do propósito desta dissertação, esta talvez seja a ponte mais estreita de conexão entre as duas tecnologias, no que tange a suas imaterialidades.

Para uma melhor compreensão da ação da luz e as temporalidades associadas vamos a um exemplo fictício de uma exposição fotográfica: um pássaro branco entra em quadro e pousa num galho seco e por lá permanece observando o espaço à procura de alimento. Quando encontra sua presa, voa novamente. O pássaro branco sensibiliza a emulsão do filme, mas quando ele se vai seu vazio passa a ser ocupado pelo quase estático pedaço de céu que continua tocando a película. Este fragmento hipotético de imagem funciona para refletirmos sobre a resistência e, também, a permanência desta cena na fotografia. As constantes mudanças que a luz exerce no filme e, conseqüentemente, na imagem latente (antes de sua revelação) são tão ricas que podemos imaginar que, durante este tempo de vista, ou tempo de magia, um filme inteiro pode acontecer.

Pensando exatamente desta forma, Hiroshi Sugimoto, artista japonês, iniciou, ainda na década de 1970, uma série de fotografias de telas de projeção de cinema, cujo tempo de vista é igual ao tempo de projeção do filme em cartaz. O resultado são fotografias dos locais de projeção, com as telas sempre claras e brilhantes. E o vazio das telas representa o todo do filme que por lá passou (Figura 25). O artista deu a estas fotografias o título igual ao nome do cinema ou teatro fotografado. Ganhamos, como espectadores, a referência espacial, de localização física, ou mesmo arquitetônica da edificação (nem sempre temos um prédio, às vezes apenas um *drive-in*) e, até aí tudo certo, pode satisfazer o mais detalhista dos observadores ou o historiador mais cuidadoso com a memória de seu bairro ou de sua infância. Mas a parte mais interessante deste trabalho, a meu ver, não é o lugar físico (por vezes simplista, por outras esplendoroso em sua essência) e sim a ausência física

da imagem na tela de projeção provocada pelo tempo. Fica o desejo pela referência, mesmo que indireta, daquilo que foi subtraído e que não podemos mais ver.

Figura 25 – Theaters, Hiroshi Sugimoto



Fonte: Sugimoto, 2019

Retornando ao exemplo fictício da ave branca, podemos então explorar suas potencialidades: em realidade, ela pode ser ou não objeto de registro pelo filme. Supondo que seja proporcionalmente rápida em relação ao tempo final, e a luz do fundo se sobreponha, não terá tido sequer a chance de construir seu espaço físico na imagem. Portanto, sua presença no quadro não é garantia de presença na imagem. Mas sendo branco, suas chances são maiores. Então, imaginemos que sim. Logo, a luz que ela reflete ativa um grande número de sais de prata, alterando as camadas de seus elétrons. A pergunta agora é a seguinte: Será que ela permanecerá todo o tempo ali, ou será que outras luzes irão se sobrepor levando-a ao seu desaparecimento? Neste caso, todas as respostas são possíveis. Não sendo, contudo, relevantes para a imagem em si, mas sim para o pássaro e para todas as coisas e formas que vão e vêm durante este período de registro latente da fotografia. E por isso afirmo que é também um “tempo de magia”, um tempo onde a existência

depende da relação direta com os demais elementos da cena; e determinadas imagens só se constroem mediante o apagamento de outras. Um verdadeiro palimpsesto, como um texto sendo constantemente apagado para que outro seja escrito em seu lugar. Sobre o tempo de imagem latente, Fontcuberta afirma que:

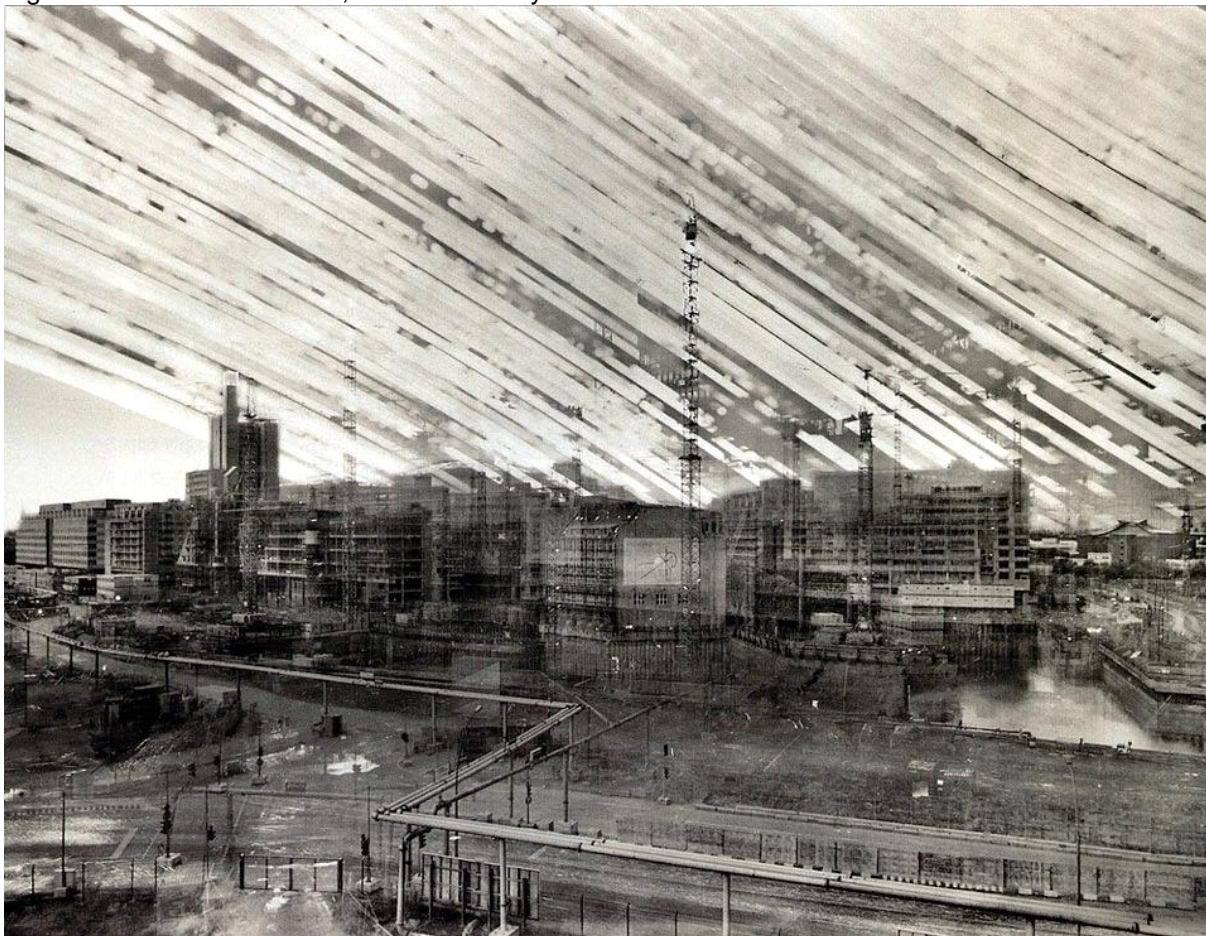
... se assemelha a uma imagem que existe como embrião ou semente, ou, se preferirmos, como corpo criopreservado à espera de condições favoráveis que lhe permitam voltar à vida. Mas, sobretudo na ordem do simbólico, a imagem latente constitui para a fotografia a porta para sua dimensão mágica: trata-se nem mais nem menos do primeiro estágio do contato físico que a realidade e sua representação estabelecem. (FONTCUBERTA, 2010, p. 39)

Nos longos tempos de exposição, o tempo sempre se faz presente e passa a habitar a imagem sob a forma de “borrão”, o que representa “o desaparecimento da coisa que se esvai no tempo, deixando-nos apenas a impressão fluida de seu movimento” (LISSOVSKY, 2003, p. 5). Nas paisagens naturais nem sempre a passagem do tempo é percebida como algo real. Dificilmente a percepção humana consegue, por exemplo, enxergar o crescimento de uma planta ou o desgaste de uma pedra. Contudo, o ar está sempre em movimento, o sol, a lua, estão sempre se deslocando no céu, as águas do mar e dos rios sempre circulando e, de alguma forma, a vida se faz presente na fotografia mesmo sem a presença dos homens, dos animais ou mesmo quaisquer apetrechos urbanos. A longa exposição representa um acúmulo de luz sobre a superfície sensível e, cada mínimo deslocamento de algum objeto na cena, uma nova parte de imagem é registrada, somando-se à anterior, como um recipiente sob uma torneira aberta acumulando água. Assim como na natureza, onde somente os mais fortes sobrevivem, nestas sobreposições de imagens somente as mais iluminadas prevalecem. Contudo, e dependendo da duração do tempo presente, todos os deslocamentos juntos poderão formar um só corpo, uma só mancha, um só fantasma.

Michael Wesely, artista alemão, produziu uma série de fotografias, também utilizando câmeras pinholes, com exposições tão longas que chegavam a dois ou três anos. Seu objetivo era registrar, de forma delicada e poética, as modificações urbanas na cidade de Berlin após a queda do muro. O resultado de tanto acúmulo mostra grandes fantasmas sobre alguns recortes da cidade e também algumas grandes mudanças como um prédio que sai ou outro que se ergue, visíveis sempre de forma delicada nas imagens finais (Figura 26). Curiosamente, cria-se uma relação temporal onde uma cena urbana de vida pulsante aparece neutra, esvaziada e,

como na fotografia do Boulevard du Temple, pequenos e constantes movimentos são apagados como se jamais tivessem acontecido.

Figura 26 – Potsdamer Platz, Michael Wesely



Fotografia de longa exposição produzida entre 5/4/1997 a 3/6/1999
Fonte: Wesely, 2019

Retornamos à paisagem natural onde nada se percebe da árvore que cresce, mas podemos imaginar que também ali existe uma vida pulsante que foi varrida da percepção humana. Nas fotos de Wesely, o sol, que de início, aparece como um mero acessório nas pujantes paisagens urbanas, em realidade se revela o grande protagonista. Além de iluminar a cidade, permitindo que o cenário seja devidamente registrado pela película, também se faz fisicamente presente em algumas imagens por suas muitas passagens e com diferentes angulações no céu. Este balé riscado lembra os rastros luminosos dos faróis de carros que se fazem visíveis somente nas fotografias noturnas, ou mesmo as cronofotografias de Marey, cujos movimentos são registrados em todo o seu percurso, a não ser pelas falhas da luz – dos longos dias nublados – ou da sobreposição de imagens dominantes. Em verdade, o sol já era o

protagonista da fotografia desde Niépce, que dependia diretamente de sua potência para levar adiante seus experimentos que conduziram à invenção da fotografia. Mais tarde, com a prática fotográfica já consolidada, o sol se escondia na hipersensibilidade à luz azul das chapas fotográficas em detrimento às outras cores, o que tornava impossível a exposição correta à luz numa mesma chapa da paisagem em si e do céu, que se fundia com nuvens e sol num só ente, o branco do papel.

Neste período técnico histórico, o céu com nuvens e eventualmente com sol, só aparecia na fotografia sozinho ou através de truques de montagem que fundiam diferentes exposições numa mesma imagem (Figura 27).

Figura 27 – Henry Peach Robinson



Seascape at night, ca. 1872
Fonte: Robinson, 2019

Até sua “emancipação” do sol, seja pela maior sensibilidade das películas ou pelo emprego de luz artificial, a fotografia tinha nele seu principal ator. O trabalho de Wesely nos rememora esta força; de forma pioneira (e acredito que não intencional), traz para a percepção humana um desenho solar que não poderíamos perceber, assim como outros elementos fantasmáticos que são peculiares e exclusivos da fotografia em seus longos tempos de exposição.

Em meu trabalho de produção fotográfica, há uma identificação recorrente com o prolongado tempo de exposição; na verdade, com a observância e reflexão

do tempo em si e seus desdobramentos nos produtos. Através desta “delonga”, realizei em 2009 o ensaio *Metrópolis*, que reproduziu, nas vistas contemporâneas da cidade de Paris, os fantasmas da fotografia (em referência também aos grandes precursores parisienses) pelas ruas movimentadas em pleno verão (Figura 28).

Figura 28 – Imagem do Projeto *Metrópolis*, Thiago Barros



Jardin des Tuileries, Paris, 2009

Fonte: O Autor, 2009

Neste trabalho, os longos tempos de exposição realizados com película e câmera de grande formato em madeira permitiram o esvaziamento do espaço urbano, com o desaparecimento dos passantes e a fixação de seus rastros fantasmáticos. Contudo, estes fantasmas trouxeram ao trabalho uma camada de leitura que, de início, não era o objetivo. Ao contrário, o desejo original era esvaziar por completo a cidade com o mínimo possível de referência à existência ou ao movimento das pessoas, com a convicção invariável de que elas “estavam lá”. Desta forma, poderia trazer ao espectador a possibilidade de contemplação da paisagem urbana pura e livre das atribulações do dia-a-dia (coisa que em “tempos modernos” e acelerados foge completamente do radar humano), além de poder provocar também a reflexão sobre a individualidade dentro da coletividade dos espaços urbanos. Contudo, e para minha surpresa, os fantasmas que teimaram em ficar nas imagens trouxeram-nas à vida que inicialmente lhes era negada e se apegavam nestas massas e formas como a razão de suas existências.

As imagens de *Metrópolis* foram claramente inspiradas no pioneiro fotógrafo do gênero, o francês Jean Eugène Atget. Apesar de não ter seu trabalho

reconhecido em vida, Atget construiu, ao longo de 35 anos, um acervo documental da cidade de Paris, com traços muito particulares para a época. Ao final do século XIX, quando os fotógrafos eram basicamente remunerados por seus retratos e retratados, ele documentava a cidade, suas ruas, vielas e comércio, como quem coleciona experiências mais do que coisas ou lugares. Pelas ruas de Paris, fotografou muitas pessoas, mas em grande parte do tempo, talvez por uma simples limitação técnica, elas estavam, total ou parcialmente, esvaziadas. Walter Benjamin (1994, p. 100) afirma que as fotos parisienses de Atget são as “precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha”. Benjamin segue o raciocínio referindo-se aos fantasmas de Atget:

“Curiosamente quase todas essas imagens são vazias. Vazia a Porte d’Arcueil nas fortificações, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços e cafés, vazia, como convém, a Place du Tertre. Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda a atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda a intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.” (BENJAMIN, 1994, p. 102)

O fotógrafo encontra na imagem revelada uma espécie de resposta visual para a experiência de todo o processo fotográfico. Já o objeto sustenta não só a experiência da impressão (da imagem através da luz) como também a imagem em si, portadora de seu próprio tempo. Trabalhar a ideia da duração, dos longos tempos de vista, nos exemplos acima, acredito tratar-se de uma afirmação justamente da potência da experiência. Lissovsky faz uma importante pontuação, sobre o surgimento do instantâneo na fotografia, como sendo um momento de libertação para os fotógrafos, mas também de perda:

“A transformação da experiência temporal da fotografia, quando ela se submete ao domínio do *clique*, tornando-se instantânea, coincide com sua fase de ‘declínio’ nas décadas seguintes, caracterizada por Benjamin como ‘decadência do gosto’. Tal declínio não é outra coisa, para Benjamin, se não o ‘esquecimento do caráter fantasmático e espectral da fotografia’ que era parte indissociável de sua experiência nas primeiras décadas” (LISSOVSKY, 2008, 45)

Esta abordagem técnica das longas exposições aproxima também as imagens realizadas daquelas oitocentistas, afirmando uma construção poética e já

totalmente dissociada de qualquer ideia de realidade. O uso do tempo-imagem²⁸ remete à ideia de tempo não cronológico, mas tempo crônico, abordada por Peter Pelbart. Aqui o tempo vai de encontro à noção de verdade e uma nova narrativa aporta onde o “real e imaginário se tornam indiscerníveis, bem como o verdadeiro e o falso” (1998: 20).

O tempo trabalha neste dispositivo como mais um elemento de criação ou, podemos dizer também, de manipulação, uma vez que a própria câmera escura já representa, por si, um elemento singular no fator construtivo da imagem: as variáveis de distância do furo à película, comprimento desta, diâmetro do furo e mesmo o formato interno são, juntas, capazes de construir uma estética própria, que em nada (ou quase nada) tem a ver com o real. Ou, conforme Dietrich, “a câmera escura e, mais ainda, a lanterna mágica ensinaram ao homem a desconfiar dos seus olhos, dos sentidos e da percepção”, (DIETRICH, 2006, p. 248). Ou ainda, a respeito da estética pinhole, “os defeitos se transformarem em signos intencionais faz parte da evolução da consciência” (FONTCUBERTA, 2010, p. 71).

Tanto as descobertas visuais proporcionadas quanto o seu emprego intencional representam, então, a fração “estática” do trabalho. O tempo enquanto móvel, enquanto massa, nas suas diversas entradas no sistema (a experiência de duração do movimento do corpo, da luz, da câmera, das coisas, além do próprio tempo dilatado na latência) possibilita, juntamente com os referentes – sempre no plural, já que cada imagem se constrói por mais de um – a moldagem das fotografias, imagens, e sua fixação enquanto matéria, neste caso impressões sobre papel.

Seguindo a lógica da análise temporal e morfológica das imagens da *Besta*, identifico o intervalo de captura entre seus fragmentos adjacentes como **tempo de espera**. Este representa o espaço de tempo em que as partes da imagem irão se encontrar. Este tempo foi isolado porque tem o papel de representar a continuidade das imagens, ou seja, a linha condutora que irá traduzir o objetivo principal deste projeto, que é fundir lugares e tempos distintos numa só imagem.

²⁸ Alusão à ideia de imagem-tempo de Deleuze, extraída de Pelbart (1998, p. 14), que reflete as noções filosóficas acerca da estrutura cinematográfica. A ideia de tempo-imagem aqui empregada traz para a fotografia a presença estética do tempo pelo registro do deslocamento das coisas e a fixação de seus rastros em imagem única e estática.

Philippe Dubois reforça que “a imagem é sempre um *traço* de alguma coisa (o real). Ela age sempre sobre nós a partir do nosso *imaginário* e veicula e implica sempre um *saber* e *códigos* (o Simbólico)” (DUBOIS, 2003, p. 5). Esta associação direta da imagem com o imaginário é fundamental neste ponto, para a compreensão de que esta continuidade, promovida pelo tempo de espera, é fundamentalmente imaginativa em sua concepção. Lembramos que existe um procedimento de captura que trabalha com a premissa de que os fragmentos de imagem são escolhidos pelo observador, mas suas fusões não são feitas de maneira totalmente consciente ou técnica, por causa da ausência de visor e de pré-visualização.

Imaginemos que este tempo de espera se dê, inicialmente, como um tempo cronológico. O deslocamento entre “espaços fundíveis” pode ser de alguns segundos, para o reposicionamento da câmera, ou mesmo de dias, talvez meses. O que resta ao fotógrafo, além de suas possíveis anotações a respeito das imagens, ou da lembrança do referente anteriormente exposto e que segue latente à espera de sua continuidade? Esta condição de quase acaso durante o processo de reconstrução da paisagem confere a este fragmento de tempo também sua forma imaterial, não cronológica, que nos permite reconstruir uma imagem a partir de partes ou resquícios de uma imaginação. Ou seja, uma paisagem que nasce inicialmente a partir de um desejo, inquietação, ou mesmo curiosidade de poder visualizar, ou materializar uma proposta, se revela como uma possível imagem do inconsciente.

Na curadoria da exposição *Movimentos Improváveis*, Dubois apresentou o trabalho do artista Bernard Bonnamour que, em seu formato panorâmico (0,3m x 10m) e em sua proposta de concepção temporal, se assemelha às paisagens reconstruídas através da *Besta*. Contudo, o trabalho de Bonnamour, que trabalha como montador e diretor de cinema, traz através da fotografia um dilatamento do tempo com uma exposição única sobre a película de um trecho do filme *Touch of Evil* de Orson Welles (Figura 29). O autor trabalhou de forma contrária à de outros artistas que se apropriaram de frames de filmes para eternizá-los na fotografia:

“Não se trata de interromper o fluxo do filme para dele tirar um esplendor único (um fotograma, isolado, aumentado, fetichizado), mas de tentar restituir ‘fotograficamente’ a própria continuidade do movimento cinematográfico, na sua relativa globalidade, transformando sua duração em extensão, o tempo em espaço.” (Dubois, 2003, p. 9)

Neste exemplo, ele não trabalha como “o montador” que utiliza a película em sua criação, mas sim com a projeção da imagem, ou seja, “a luz, o tempo, o movimento, e a reflexão na tela” (DUBOIS, 2003, p.10) – material mental, intelectual, o que torna este trabalho extremamente particular e reflexivo. Este deslocamento de mídia proposto por Bonnamour, devolvendo o movimento e o tempo cinematográfico de volta para a fotografia estática, constrói um imaginário onírico e amplia as camadas de leitura para os diversos tempos impregnados na imagem.

Figura 29 – Touch of Evil, Bernard Bonnamour



Fonte: Dubois, 2003: 51

O encaixe dos fragmentos das paisagens ao longo da extensão da película lembra o processo de montagem do cinema, enquanto, ao mesmo tempo, dele se distancia. A justaposição de imagens-frame pertence, sem dúvida, ao cinema. Mas a montagem feita em total ausência de pré-visualização ou mesmo de qualquer precisão é uma particularidade que se distancia da prática cinematográfica e deve ser vista com carinho. É um processo produzido através do mecanismo da fotografia e totalmente experimental. Ou seja, feito para vivenciar experiências de processo e observar resultados, em certo nível imprevisíveis, como os desenhos provocados pela força do vento ou pelas ondas do mar na areia da praia.

Pensando apenas na junção das partes e ignorando o fluxo temporal da fotografia, podemos fazer uma analogia com um filme (cinema) feito com quatro takes distintos, utilizando um único rolo de película, sem cortes e sem edição. Este resultado fictício representaria uma fusão às cegas que carrega em si, não uma imagem única, como é particular do dispositivo, mas um filme, com frames em sequência provocando um movimento característico exclusivamente do cinema. De toda a forma, como este dispositivo é bastante peculiar dentro da reflexão fotográfica, importei algumas das reflexões sobre a montagem cinematográfica, no afã de analisar a morfologia destas paisagens construídas.

Tomando a fotografia de Bonnamour como exemplo para balizar conceitualmente o tempo de espera, entendo que a montagem entre imagens, entre os fragmentos da paisagem, como parte do processo, se dá no âmbito das referências mentais e psíquicas. Aqui não me refiro à baixa precisão de inscrição pela forma ou às imprecisões estéticas causadas pela distorção ótica, tampouco pelo possível *flo* causado pelos deslocamentos temporais em contraponto à definição documental, mas sim ao passo anterior à existência da imagem. Me refiro ao processo artístico de gestação desta paisagem.

O tempo de espera não está relacionado necessariamente às modificações estéticas, sendo estas uma consequência do processo, que também permitem uma leitura menos objetiva e mais imaginativa para a imagem. O movimento realizado em torno da tomada da fotografia envolve uma construção em diferentes níveis físicos e mentais. O ponto de partida é sempre um desejo, uma questão que carece de uma resposta, mesmo que esta seja apenas outra reflexão. Reflexões, perguntas e respostas levarão a um mesmo resultado: a imagem. Quando (me) proponho uma nova paisagem, penso inicialmente nas relações construtivas possíveis, de modo que seja possível fotografar o improvável ou mesmo experimentar a possibilidade de fotografar também o invisível, como no poema “O Fotógrafo” de Manoel de Barros: “[...] Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. Fotografei o sobre. Foi difícil fotografar o sobre” (Barros, 2019).

Os disparos nos devidos tempos de pose vão sendo feitos em partes não aleatórias do filme, mas naqueles espaços em que, aos poucos, posso delinear um desenho imaginativo. Por vezes com o auxílio de um caderno, por outras com uma referência por escrito ou apenas com o auxílio da memória visual que vai encaixando partes. Lembra um quebra-cabeças cujas peças não foram previamente elaboradas e produzidas por um fabricante industrial, nem tampouco possuem seus contornos de bordas exatamente delineadas de maneira a provocar um encaixe perfeito. Estas peças fundentes de uma imagem mental surgem através de dois eixos aparentemente indissociáveis: o desejo de conexão e as paisagens encontradas ou provocadas.

Para melhor compreender o tempo de espera, trago a primeira experiência que transformou este projeto em dissertação de mestrado: a residência artística em Lima, Perú, em 2015. Um lugar de características muito peculiares. O céu é sempre acinzentado, o sol “nunca nasce” – está sempre encoberto por uma camada

permanente de nuvens – e os guarda-chuvas são completamente desnecessários, já que não há condições climáticas para que chova, o que realmente ocorre muito esporadicamente. Ouvi por lá que determinadas casas da periferia não possuíam telhado, já que não haveria água para molhar seu interior. E imaginar uma casa sem telhado com todo seu improvisado arquitetural e, não muito longe dali, uma rica mansão, me fez observar com mais clareza outros contrastes que se refletiam também nas questões espaciais e que, de certa forma, pertenciam ao universo das paisagens construídas. Estes e outros contrastes estimularam a reflexão entre as conexões improváveis.

Caminhando por Miraflores, bairro burguês, classe média alta, onde situa-se o *Centro de la Imagen*, local que me abrigou durante o período da residência, pude observar que havia pouquíssimos lugares de área verde – parques jardins em poucas praças – em meio à aridez da paisagem urbana, que estranhamente se avizinha ao mar por uma enorme falésia. Essa geografia costeira é extremamente particular e diferente, para quem tem o Rio de Janeiro como referência de cidade à beira-mar. Ao contrário, em Miraflores a praia se revela um local bastante inóspito. Com um enorme desnível em relação à cidade, ela está quase que por completo isolada dos cidadãos, a não ser por algumas poucas passarelas de acesso, em condições de uso, não mais que duas ou três ao longo de todo o bairro. Com poucas faixas de calçada e margeada por uma grande avenida, a praia serve de paisagem para aqueles que dirigem seus carros em alta velocidade na ânsia de fugir dos congestionamentos internos na cidade. É um bairro costeiro que se volta especificamente para dentro e não para fora, justiça se faça aos mirantes, oferecendo o mar apenas como uma paisagem de fim de tarde. Todavia, há alguns aventureiros que se arriscam em meio a carros e ao esgoto fluvial, para se refrescarem nas águas do oceano pacífico. Aqueles que realmente querem usufruir da praia, e podem, buscam outros bairros ou cidades próximas com vocação para tal, o que definitivamente não se aplica ao local. A praia de Miraflores, além das dificuldades de acesso, peca também por falta de infraestrutura para acolher seus frequentadores. Já os lugares de maior balneabilidade são agraciados por praias privativas, de poucos (muito abastados), separadas das praias de todo o resto da população, como se observa na fotografia de Roberto Huarcaia, fotógrafo e diretor do Centro de la Imagen - *Playa Publica Playa Privada*, 2010 (Figura 30).

Figura 30 – Fotografia de Roberto Huarcaya



Playa Publica Playa Privada, 2009

Fonte: Huarcaya, 2019

Todo o processo de circular e perceber o espaço enquanto potência criativa dispara o desejo de conexão, ou seja, cria a ambiência para que as imagens se construam, ao menos mentalmente. A partida é sempre o primeiro disparo, que desvirginiza a película e acrescenta uma introdução àquela que será uma mensagem bem mais longa, a paisagem. Ao posicionar uma imagem em determinado quadrante, penso em sua extremidade e imediatamente imagino outra imagem a complementar. Quando um fragmento termina com uma parede de tijolos (exemplo do primeiro filme utilizado na câmera) nada caberia melhor de que encontrar outra parede também de tijolos para preencher o espaço adjacente – uma falsa impressão de que se tratava do mesmo lugar (Figura 31). Quando a imagem seguinte terminou com uma linha, busquei outra linha para continuar – o encaixe perfeito desta linha foi mera casualidade face à imprecisão do processo (Figura 32). A paisagem inteira pode ser vista na Parte I desta dissertação.

Quando uma imagem é composta por horizontes, a linha do horizonte (mental) serve de balizamento para a fluidez da montagem. Ou seja, as paisagens encontradas desencadeiam as possibilidades de fusões necessárias à existência das imagens, complementando o pensamento inicial do desejo.

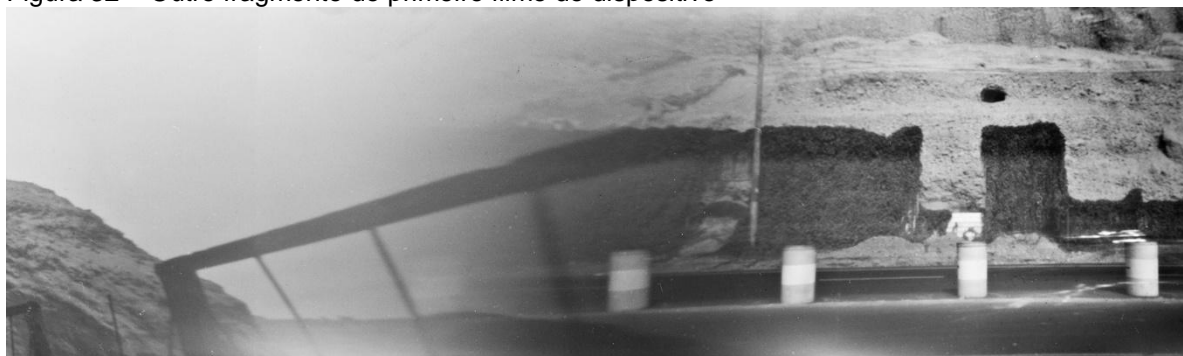
Figura 31 – Fragmento do primeiro filme do dispositivo



Parte da paisagem que exhibe o tempo de encontro – duas paredes de tijolos. Lima, 2015

Fonte: O Autor, 2015

Figura 32 – Outro fragmento do primeiro filme do dispositivo



Parte da paisagem que exhibe o tempo de encontro – duas linhas escuras. Lima, 2015

Fonte: O Autor, 2015

Eisenstein (2002, p. 82), em uma analogia cinematográfica, distingue uma modalidade de *montagem tonal*, na qual “o conceito de movimento engloba todas as sensações do fragmento de montagem”. O “movimento” a que se refere o autor significa toda a conexão entre os planos das imagens e, também, dos planos-sequência. Se pensarmos nas paisagens reconstruídas como nas montagens de Eisenstein, seus fragmentos geram “tons” mentais, que vão muito além da simples experiência técnica e luminosa de claro e escuro (mesmo porque os fragmentos só poderão passar pelo crivo do observador depois de fundidos e revelados, já como uma paisagem montada). Esses tons mentais dos fragmentos representam, então, uma conjunção de fatores relacionados diretamente com a cena supostamente capturada: seus elementos visuais e principalmente aquela área de borda que (se imagina) fará parte do tempo de encontro; a iluminação local, se cedo ou tarde, sol ou nublado; e, principalmente, a circunstância em que o assunto chave, aquele motivador do trabalho, se encontra.

Todo o processo de montagem tonal em minhas paisagens é feito baseado única e exclusivamente na percepção. São sensações puramente imaginativas que evocam determinado grau de força, infelizmente não mensurável, ao contrário do grau de luminosidade medido pelo fotômetro. Esta sensação poderá provocar uma ideia, mesmo não concreta, de uma cor quente ou fria, de um sabor doce ou amargo, ou mesmo da lembrança de uma passagem literária ou de conexão com alguma pintura previamente visitada. É tão abstrata quanto as referências ao teatro japonês Kabuki: “na verdade ouvimos o movimento e vemos os sons” (EISENSTEIN, 2002, p. 29). Esses elementos permanecem em nível mental ou são descritos como referência nas anotações, para serem relembrados em um segundo momento de captura da imagem adjacente.

Visualmente, os encontros geram, por vezes, encaixes perfeitos; por outras, o desencaixe de linhas e formas desconexas provoca pontos de fissura no encadeamento “normal” de leitura da imagem, o que causa um estranhamento e um consequente deslocamento dessa imagem para um campo não natural. Quando o acaso constrói conexões perfeitas – é difícil, mas não impossível – o espectador pode se iludir com a ideia de que se trata de um espaço único. Esta fluidez é interessante e agradável para a leitura das imagens, mas não é o objetivo das paisagens construídas; ao invés, o estranhamento é capaz de destacar os contrastes existentes.

Nessa experiência, durante a residência, explorei a diversidade e os contrastes locais, contrapondo fragmentos da região costeira de Lima e conectando seu mar com as montanhas geladas de Huaráz; esta cidade peruana, distante oito horas de ônibus da capital, sofreu um grande terremoto em 31 de maio de 1970 que a devastou quase que integralmente (HUARÁZ, 2019).

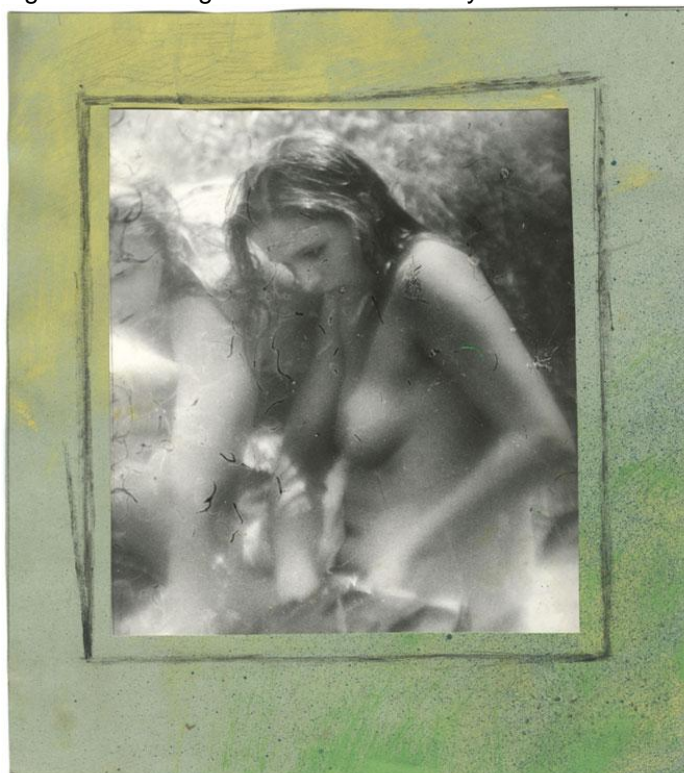
Algumas das paisagens panorâmicas foram apenas iniciadas em Lima, com a impregnação de um, dois, ou três fragmentos da película para que o restante pudesse ser complementado com a paisagem local das montanhas de Huaráz, estabelecendo um diálogo de contrastes e ou afinidades entre elas. Nesse longo intervalo entre disparos, transitaram filmes parcialmente sensibilizados, já com imagens latentes, com as inscrições na embalagem: 1; 1 e 4; 2 e 4, ou qualquer outra análise combinatória possível entre os espaços fragmentais disponíveis, como referência às partes do filme que haviam recebido luz previamente. Um caderno me ajudava a lembrar qual havia sido o local ou os locais iniciais de tomada das imagens. Depois, já nas fotografias do Rio de Janeiro, passei a utilizar um *post-it* que era colado na câmera e ia recebendo informações à medida que os fragmentos iam sendo produzidos. Este *post-it* era colado no filme sempre que removido da câmera, e servia de balizamento para o acréscimo de novos fragmentos quando o filme retornava à câmera. Concluídas as conexões, elas se tornam uma paisagem única, ganham um aspecto visual próprio e desempenham individualmente seu papel enquanto obra. Os detalhes locais, que foram úteis para controlar minimamente o aspecto da fusão mental dos fragmentos, já não são mais necessários para a leitura da imagem como um todo. Não necessitam mais de uma referência geolocalizada ou qualquer outra informação de localização geográfica dos

fragmentos, título ou legenda de obra, como no caso já citado dos cinemas de Sugimoto (que escolheu o nome ou local do cinema para o título do trabalho)

Armei, então, a câmera num fim de tarde em Miraflores, rara oportunidade para ver o sol em sua forma de origem, e, de frente para o mar, impregnei dois fragmentos da película com luz. Um deles mostrava as ondas invadindo os seixos que ocupavam a faixa entre o calçamento e o mar. O segundo olhava o horizonte e a formação rochosa na lateral. Ao subir as montanhas trouxe comigo essas partes e o desejo de conectar este horizonte marítimo com a paisagem montanhosa. Em Huaráz, ao caminhar em busca do tempo complementar das imagens, encontrei um lago que, intuitivamente, se encaixou com suave continuidade ao mar de Lima e com montanhas geladas ao fundo, que complementaram a dupla paisagem. A paisagem estava completa. Faltava colocar à prova a eficiência dos gestos e do processo na revelação da película, o que aconteceu dias depois na própria residência em Lima.

Contudo, e apesar de toda a teoria e sistematização do processo, o resultado prático de tal esforço pode vir a ser decepcionante, por várias razões, incluindo o acaso, que permanece parte do processo de construção. O resultado, de tão inesperado, pode vir a ser descartado ou ressignificado. Miroslav Tichý é um exemplo de artista que conduzia seu trabalho fotográfico buscando se desapegar por completo do controle técnico, não abrindo mão, entretanto, de interferir, e muito, em seu resultado para que este pudesse satisfazer aos seus desejos e anseios. Indivíduo peculiar, por vezes tomado apenas por mendigo nas ruas de sua cidade natal na Tchecoslováquia, Miroslav construía seus dispositivos precariamente a partir de sucata reciclada e tinha na figura feminina sua maior motivação (Figura 33). Ampliava em papel tudo aquilo que se mostrasse com alguma forma reconhecível, mas se o resultado revelado não lhe agradasse, atuava para que outros fatores interferissem nele, como o sol, a chuva, a urina ou as mordidas de ratos, frequentemente presentes em sua casa (TARZAN, 2019, 9'30").

Figura 33 – Fotografia de Miroslav Tichý



Fonte: Tichý, 2008

O então diretor do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, Alfred Pacquement, prefaciando o catálogo de sua exposição no Centro George Pompidou, relacionou a presença do acaso em seu modo produtivo:

“... se o acaso é um dos fermentos de uma produção que se alimenta de acidentes pesquisados, esta última singular e fugidia, parece, da mesma forma, se situar na confluência de muitas influências. Uma obra (...) que parece evocar os fantasmas do surrealismo e da arte bruta” (In: TICHÝ, 2008, s/p. - tradução nossa)²⁹.

A observação da paisagem aqui representada deve levar em consideração o fato de que, sua construção (um mosaico de fragmentos sequenciais) se passa em um tempo cronológico único e, por isso, não pode ser refeita. Esse fato me faz crer na relevância e na atribuição do objeto filme, película, como o resultado único e original do processo de trabalho, a despeito da reprodutibilidade fotográfica, suas

²⁹ Texto original em língua francesa: “si le hasard est bien l’un des fermentos d’une production qui se nourrit d’accidents recherchés, cette dernière insaisissable et singulière, semble également se situer au confluent de nombreuses influences. Une œuvre qui (...) semble convoquer les fantômes du surréalisme et de l’art brut”

manipulações, formatos e tamanhos possíveis de ampliação. Por mais que sua apresentação seja desejável em outro formato ou dimensão, nenhum ajuste ou função digital se faz tão importante quanto a representação física de algo que aconteceu através do tempo e das reações físico-químicas, desencadeadas pelas escolhas do fotógrafo.

A espera constante durante todo o período de latência, de gestação, de conexão entre fragmentos é muito bem traduzida por Maurício Lissovsky ao utilizar o termo *expectação* para descrever esta espera que ele chamou de “trabalho criativo de configuração da imagem instantânea”, ou, temporalmente, “nisso que ocorre entre o olho e o dedo” (LISSOVSKY *In*: GURAN, 2007, p. 27 e 28). Apesar de sua fala ser conduzida na intenção de trazer a discussão e a relevância da imagem fotográfica para o período anterior ao “clique”, e mesmo sendo este disparo restrito à fotografia moderna do “instantâneo”, pela sua aparente brevidade temporal, faz todo o sentido a importação e a apropriação deste termo para o tempo de espera no qual as peças são previamente elaboradas para se encaixarem na imagem e fundirem a paisagem final.

A *expectação* ou a espera pelos fragmentos constitutivos da paisagem têm como resultado uma combinação que só poderá ser visualizada, ou mesmo imaginada, após a revelação da película. A ideia deste resultado, de sobreposição de duas imagens, fez refletir sobre a existência de um terceiro tempo constitutivo, o **tempo de encontro**. Em todas as fotografias produzidas por este dispositivo, desde sua estreia no Peru até sua versão carioca, pude observar o quanto a sobreposição dos fragmentos é capaz de surpreender com uma micro imagem, ou **pequena paisagem**, totalmente nova e até mesmo independente de seu conjunto. São linhas se cruzando, horizontes saltando de posição no quadro, mares banhando pedras, fantasmas que transitam entre as grandes paisagens e o seu próprio tempo de existência. São pequenas interseções que despertaram a atenção por serem a expressão mais forte do acaso neste projeto. Quando posiciono a câmera em alguma direção, posso não estar vendo exatamente o seu quadro, mas sei que o assunto principal está a minha frente. O que não é possível ser previsto são os limites de corte da imagem, por dois motivos: o primeiro, uma premissa do dispositivo, a falta do visor; e o segundo, mais delicado e de difícil mensuração, diz respeito à difração da luz nas bordas da imagem e sua consequente perda de intensidade, efeito de *falloff*.

Este dispositivo fotográfico sem um quadro de visualização, sem o visor, funciona como um pintor sem tela, aplicando suas pinceladas no ar e misturando suas cores na imaginação; ou também como uma “janela para as coisas” (ALBERTI, 2004, p. 54) fechada, onde não podemos enxergar o outro lado. Trata-se de uma construção fotográfica baseada na memória e na imaginação, pois na imprecisão do enquadramento a câmera enxerga “genericamente” o que está a sua frente. Será que a linha do horizonte está no meio do quadro? Ou no terço inferior? Talvez a prática iluda o fotógrafo, mas, neste caso, ele jamais terá a comprovação da visão enquadrada até que esta se revele posteriormente.

No filme “Janela da Alma” de Walter Carvalho, o cineasta e fotógrafo Wim Wenders fala de sua necessidade particular de enxergar o mundo enquadrado pelo retângulo de seus óculos – porque sem eles enxerga demais! – e que “o verdadeiro ato de enquadrar consiste em excluir algo”. Acrescenta ainda que o que ficou de fora do quadro talvez seja “quase mais importante do que o que ficou dentro”, evidenciando a importância do exercício de exclusão (CARVALHO, 2018, em 2’22”).

Da mesma forma, Philippe Dubois aponta para as consequências do corte fotográfico: “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela”; o autor evidencia aquilo que ficou “fora-de-quadro” revelando em cada imagem a presença virtual, invisível, de uma continuidade, uma “exterioridade de princípio” (DUBOIS, 2007, p. 179 e 180). Esse extracampo, tecnicamente diferente de seu semelhante no cinema, que aborda também a narrativa e a continuidade, evidencia que nossas referências pessoais irão sempre conduzir a leitura para imaginar a continuação daquela imagem que foi delimitada pelo frame do quadro. Se analisarmos cada fragmento da paisagem da *Besta*, em sua individualidade, ele possui seu próprio extracampo, mas que lhe é subtraído no momento que o tempo de encontro desfaz essa borda original, conferindo uma continuidade “artificial” em direção a um novo fragmento. Este, por sua vez, repete e se comporta da mesma forma até que o limite do filme seja atingido, construindo então o extracampo da paisagem panorâmica final. A palavra “artificial” aqui utilizada significa que uma construção, diferente daquela expressa pelo referente, está sendo empregada. Existe uma clara percepção desde o princípio deste projeto de que estamos lidando com uma imagem construída. Contudo não se trata aqui de uma manipulação, uma vez que esse termo está associado a interferências posteriores na(s) imagem(ns) pré-concebida(s) com diferentes intuitos, que vão desde a manipulação política de

fatos históricos, ou mesmo uma construção artística hiper-realista visando a mais perfeita forma de se aproximar da “realidade”. Vale notar que em todos os processos fotográficos, sejam eles analógicos ou digitais, existem “falhas” técnicas que nos obrigam a interferir na pureza da captura, mesmo com a simples necessidade de nos aproximarmos do que foi percebido pelos olhos daquele referente em questão³⁰. A manipulação alcançará estas paisagens, pelas mesmas razões supracitadas, num momento posterior à revelação da fotografia, onde ela é transferida para o meio digital e passa por um segundo processo de reconstrução para tornar-se uma imagem positiva e visível aos olhos do espectador, como poderemos observar no ítem 2.2.

Observando as distorções óticas e de luz, presentes nas interseções dos fragmentos da imagem (onde situamos o tempo de encontro), percebemos a dificuldade ou impossibilidade de prévia visualização, ou melhor, de imaginar seu conteúdo em ambos os *frames* que compreendem este espaço-tempo. Por isso, nestas áreas encontramos os principais espaços onde o acaso se revela como ator do processo de construção da imagem. Contudo, a inserção de mais um furo neste campo, mesmo não tendo sido utilizado nas imagens de Lima, permitiu a existência de mais uma variável: uma terceira imagem com força de luminância semelhante às demais, agindo para cobrir esta área e funcionando como elemento de ligação entre os dois fragmentos adjacentes.

As análises mais detalhadas sobre as imagens já processadas e ampliadas puderam iluminar com mais clareza o tempo de encontro e destacar sua importância, não só para a paisagem como um todo, mas também como um novo fragmento individualizado em sua potência e repleto de significados artísticos, que vão desde sua construção temporal até suas forças imagéticas surrealistas. É possível, portanto, distinguir dois grupos de paisagens: aquele cujas fotografias possuem maior fluidez em suas conexões entre fragmentos; e o que possui imagens com maior presença de elementos estranhos, ou menos fluidos, nestes campos de interseção. As imagens mais fluidas tendem a conduzir o espectador à dúvida sobre a naturalidade, ou mesmo realidade da paisagem em questão. O que, por um lado,

³⁰ Chamo de falha todo e qualquer resultado que impeça a imagem de ser semelhante ao que os olhos vêm, como por exemplo a hipersensibilidade à cor azul das primeiras emulsões ou mesmo as limitações de latitude presentes nas películas contemporâneas e nos sensores digitais.

se torna um efeito exitoso do ponto de vista artístico, por outro pode criar a ilusão de que existe uma manipulação posterior no intuito de ludibriar o observador, como já comentado anteriormente. A fusão de diferentes espaços e tempos em uma só paisagem, permitiu, nestes casos, o surgimento de um novo lugar, pouco estranho aos olhos e “naturalmente” concebido pela força de registro da luz visível. Foi possível materializar uma imagem, originalmente mental, de um imaginário construído, uma fábula que pode ser lida com a mesma fluidez de uma paisagem vista sem a interferência de nenhuma prótese ocular. Já as imagens marcadas por interseções duras ou abruptas desconstruem a ideia de verossimilhança possível com a paisagem natural, e, ao contrário, chamam a atenção para estes pontos que são em verdade um destacamento, ou uma pequena paisagem dentro de outra paisagem.

Quando percebemos a presença das formas dissonantes e do estranhamento causado por elas na paisagem construída, podemos identificar ali um elemento contemporâneo a partir das alegações de Giorgio Agambem (2009, p. 59-62), quando afirma que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não só as luzes, mas o escuro”. Sua fala se dá em um contexto de análise da relação anacrônica e singular da contemporaneidade com seu próprio tempo, onde constrói sua aderência através da dissociação. Ou seja, ao mesmo tempo em que se torna íntimo, “dele toma distância”. Esta analogia de manter o olhar fixo ao seu tempo, mas nele observar o escuro ao invés da luz, que tanto pode ser vista na arte política, em críticas sociais ao redor do globo, funciona também para uma observância poética da paisagem, na qual o escuro se apresenta através dos calos da imagem, das deformações que são estranhas aos olhos e nos chamam a atenção, não pela beleza ou calma, mas sim pela possível angústia ou incômodo que podem causar ante a placidez do restante das imagens. Olhar para o escuro é observar atentamente suas notas dissonantes. Representa a possibilidade de remover o biombo que existe à nossa frente. As paisagens construídas destacam naturalmente os espaços que fogem à dita normalidade, ou naturalidade das vistas as quais estamos acostumados. Essa quase provocação estimula o espectador a sair naturalmente de sua zona de conforto e refletir a respeito dessas fissuras que, presentes em nosso cotidiano, tornam-se mescladas e pouco percebidas.

O tempo de encontro se apresenta como o tempo de interseção entre dois momentos passados – entre dois fragmentos – que permanecem presentes na

latência do filme e, uma vez revelados, tornam-se algo único, um tempo particular destacado da paisagem.

1.4 Fotografia: dispositivos e matérias

Em seus mais de 180 anos de história, a fotografia viveu constantes momentos de evolução técnica, quando mais de uma centena de processos foram desenvolvidos com a mesma finalidade: a geração de imagens registradas por luz em superfície fotossensível. E alguns processos, como aquele que hoje é conhecido por “fotografia analógica”, com filme em rolo, revelação química e ampliação em papel, largamente utilizado no século XX, viveu, e ainda vive, uma constante evolução no que diz respeito ao emprego de diferentes materiais, buscando sempre uma melhor qualidade de imagem, maior estabilidade e menor custo. Durante esse período, os demais processos fotoquímicos ficaram conhecidos por processos alternativos, ou simplesmente processos do século XIX, como ambrótipo, cianótipo ou papel albuminado. Podemos observar então, movimentos cíclicos – hora em alta, hora em baixa – de retomada de processos fotográficos adormecidos durante toda a história, mas principalmente no período posterior à consolidação da fotografia digital, que representou uma enorme torção no modo de produção das imagens.

Se observarmos a produção de fotografias durante o século XIX, veremos que estava atribuída a poucas e hábeis mãos daqueles que se dedicavam a estudar e praticar a ciência. Já durante o século XX, ela vive uma considerável proliferação mundial, com a difusão de equipamentos de menor complexidade de manuseio, extravasando a prática também ao público amador e afirmando a ascensão da indústria mundial, que por sua vez investiu pesado em tecnologia de equipamentos e materiais consumíveis. Contudo, por mais que a fotografia tenha desempenhado importante papel social no período, não se podia, até então, prever o que estava por vir após a virada do milênio, com a migração e consolidação do modo digital de produção. Vemos hoje uma fotografia conectada aos aparelhos celulares, à internet, aos satélites e aos robôs. Sua atuação através da nova plataforma numérica, com a capacidade de difusão milhares de vezes maior do que no passado recente, impulsionou, juntamente com outros agentes virtuais, grandes mudanças no cenário

político e econômico mundial. A experiência do espectador com a imagem se torna mais forte de que com o próprio referente.

Baseados na conjuntura contemporânea da produção digital, podemos observar dois fatores que contextualizaram as escolhas pelo processo aqui empregado e sua relação com a impermanência: o primeiro refere-se à considerável redução da espera entre o disparo fotográfico e a plasmação da imagem, o que já havia sido ensaiado tempos antes através da Polaroid (FONTCUBERTA, 2012, p. 27) e se potencializou enormemente no mundo virtual; o segundo se refere ao desaparecimento da matéria fotográfica propriamente dita, que salta dos filmes e papéis para o universo numérico e virtual, desconstruindo a relação de pertencimento do sujeito ao objeto fotográfico.

A observância do tempo de espera mostra uma fotografia que é mais do que veloz, quase instantânea. Uma fração igual ou menor que a do tempo de expectativa de Lissovsky é o mínimo necessário para que a câmera processe a luz em *pixels* e possa exibi-los em sua tela luminosa. Enquanto a demanda do público torna-se cada vez mais imediatista e caminha para saciar uma ansiedade coletiva pelas múltiplas imagens nas mais diversas ordens, com o conseqüente consumo de informação, é através da espera e da análise do tempo que este trabalho artístico se estrutura. O processo de experimentação da fotografia e especificamente da fotografia pinhole não se limita às variações físico-químicas atribuídas ao aparelho e aos processamentos materiais e imateriais da fotografia enquanto resultado da ação.

Philippe Dubois (1998, p. 60) fala de uma abordagem, não da fotografia, mas do “fotográfico”, “como uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer”. Em concordância com esse pensamento, Jochen Dietrich (2006, p. 245) cita Dubois para declarar que “está mais interessado no processo do que nos resultados: o ato fotográfico”. Por isso, interessa tanto ou mais, e de forma contundente, a experimentação das variáveis do processo que o artista percorre para chegar ao resultado final, do que a própria imagem em si. É o momento em que a participação do autor na tomada das fotografias apresenta uma relação de vivência e simbiose entre homem-aparelho, onde cada um exerce a sua função estratégica, em interdependência, para a existência do trabalho. É o início de uma agradável viagem pelos conceitos que me levam às formas, que, por sua vez, me levam às descobertas imagéticas das paisagens construídas: um trabalho de

fragmentar para desfragmentar, assim como os discos rígidos de computador que escrevem suas informações fragmentadas em locais diferentes e não sequenciais e dependem sempre de uma informação de endereçamento para serem localizadas e em seguida reconstruídas; um processo artístico, que se resume em produzir uma paisagem a partir da fusão de fragmentos documentais fotográficos, extraídos de um caminhar, um deambular, que propiciam um desenho mental da paisagem vindoura. Nos discos rígidos, as informações fragmentadas, alocadas segundo parâmetros pré-definidos, se forem lidas de forma linear (sem o uso dos endereçadores) geram novas informações. Já no dispositivo construído, elas são alocadas por uma afinidade decidida pelo fotógrafo, a quem Vilém Flusser chama de operador do aparelho, para justamente serem lidas de forma linear e sem jamais recuperarem sua estrutura original, até porque a estrutura original era apenas imaginativa e nunca existira de fato.

A partir desta premissa de contrapor-se ao imediatismo do processo digital, aproveitando as possibilidades das múltiplas esperas já descritas, pela decomposição dos diversos tempos do trabalho, passamos a compreender também a necessidade de representação material (física) das paisagens. Desta forma, podemos consolidar, não só o processo em si, mas também sua relação com o aparelho e com os lugares por eles – aparelho e fotógrafo – visitados, vividos e experienciados. O filme fotográfico, por sua vez, mantém impregnado em sua superfície, tocada pela luz natural, a importância de sua permanência através do tempo. Esta relação de dependência, entre a película e a obra da paisagem construída, confere sua importância enquanto resultado material. Ou seja, mesmo que a fotografia possa, por meios híbridos, ser reproduzida e ampliada nas mais diversas mídias, o resultado principal deste trabalho continuará sendo o negativo.

Um importante aspecto que conduz o fotógrafo contemporâneo a um resgate da fotografia analógica e aos processos alternativos do século XIX, está contido no fato de que a resposta estética da fotografia digital representa uma imagem “pasteurizada” e completamente previsível em termos de resultado estético. Na foto digital, se desfazem as surpresas, as descobertas e as experimentações, além de que, todo o processo de fatura manual da fotografia se perde: o ato de revelar, misturar elementos químicos, ampliar em papéis lidando com a transferência da imagem a partir da sua projeção luminosa pelos ampliadores sob condições especiais de luz.

Muitos que tinham prazer na construção fotográfica por este processo e outros similares, passaram a lidar com a imagem através da interface de uma tela e de um computador, o que gerou enorme frustração para alguns. Este é o caso do fotógrafo Ian Ruhter, que vivenciou profissionalmente a mudança do analógico ao digital e se percebeu num mundo massificado, onde todos “tinham as mesmas câmeras, todos tinha as mesmas identidades visuais”, então “vou fazer algo que ninguém faz. (...) não quero fazer a maior câmera do mundo, nem a maior fotografia do mundo, trata-se apenas de fazer aquilo que dá prazer” (RUHTER, 2012, em 1’:39” a 1’:54”, tradução nossa)³¹. Ian Ruhter investiu suas economias em transformar um pequeno furgão em uma grande câmera escura e dentro dela passou a produzir ambrótipos em suporte metálico de grandes proporções (Figura 34 e Figura 35).

Figura 34 – Dispositivo - laboratório de Ian Ruhter



Fonte: Ruhter, 2019

Figura 35 – Ian Ruhter e seu ambrótipo



Fonte: Ruhter, 2019

Ruhter fez do processo sua retomada de prazer na produção fotográfica e instaurou sua conexão com aquele objeto único e materialmente irreprodutível. O fotógrafo torna-se capaz de se relacionar com o processo, vivenciando suas alegrias, tristezas e frustrações, num relacionamento de forte intensidade, culminando com uma simples imagem. Simples no sentido que poderia ter sido obtida de diversas outras formas e sua aparência não é mais ou menos bela em

³¹ Transcrição do idioma original: “Everyone around me has the same camera. As they all have the same signature I go out and build the camera that no one has. (...) This Project isn’t about creating actual images. It’s not about creating the world’s largest camera, it’s about doing what you love!”

função da escolha. Mas enquanto objeto torna-se um símbolo material de todo o processo anteriormente desenvolvido, o esforço e a relação do artista na construção de seu trabalho.

É possível perceber, principalmente no meio das artes, que a opção pelo uso do filme ou mesmo de processos do século XIX está pautada no tripé: temporalidade do processo, artesanania (fazer com as mãos) e materiais envolvidos, entre a prata, os suportes e pigmentos. No caso das panorâmicas da Besta, destaco também a importante relação simbiótica do fotógrafo com o aparelho, desde sua concepção a sua utilização.

A questão instaurada pela reprodutibilidade técnica da fotografia aparece aqui como ponto a se observar no que tange à importância da matéria fotográfica. Determinados processos fotográficos como a ambrotipia, a daguerreotipia e tantos outros foram concebidos para se encerrarem na matéria primária, ou seja, não são passíveis de serem reproduzidos. Isto deve-se ao fato de serem processos que já em sua matriz apresentam-se com a aparência de imagem positiva – semelhante em relação à luminosidade e, quando aplicável, às cores – não necessitando da fatura de uma nova geração de imagens. A reprodutibilidade fotográfica é característica de processos que geram matrizes negativas necessitando de uma nova geração de imagem positiva, permitindo conseqüentemente as múltiplas cópias de um mesmo original.

A retomada contemporânea pela utilização de processos não digitais de captura fotográfica está diretamente associada à conexão do trabalho fotográfico e ou artístico e seus diálogos com o tempo e com os materiais nele envolvidos, construindo relações que enriquecem as discussões e o pensamento em torno da produção. Carvalho e Fatorelli pontuam a influência digital na recomposição e reafirmação de novas práticas fotográficas da contemporaneidade:

“Com efeito, a disseminação da cultura digital afeta o conjunto da produção cultural contemporânea redimensionando os papéis historicamente atribuídos a cada forma de expressão, ao mesmo tempo que reconfigura os territórios próprios e as zonas de sobreposição entre diferentes linguagens.”
(In: COSTA, 2015, p. 48)

Rosangela Rennó construiu um importante diálogo artístico em 2006 com seu trabalho *A última foto*, no qual pediu a diversos fotógrafos e artistas, grupo do qual fiz parte, que fotografassem o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, utilizando uma de

suas câmeras analógicas antigas, compradas em brechó ou herdadas de parentes ou amigos (Figura 36).

Figura 36 – A última Foto, projeto de Rosangela Rennó



Fotografia de Thiago Barros e sua câmera de origem, 2006
Fonte: O Autor, 2006

Após a revelação analógica das imagens, a câmera em questão teve sua lente pintada com tinta opaca, o que impediu a passagem de luz, cegando aquele equipamento e transformando aquela obra em sua última foto. Seus questionamentos giravam em torno “das leis de direito de autor, a proximidade e as fricções entre fotografia vernacular e fotografia profissional e, não menos importante, a morte anunciada da fotografia analógica na atual era digital. Adeus fotografia.” (RENNÓ, 2006, p. 1).

Já em seu trabalho *Experiência de cinema, 2004/2005*, Rosangela dialoga com a imagem efêmera em sua essência, questionando a durabilidade e a própria materialidade da fotografia. Projeções de imagens de diferentes naturezas (crime, guerra, família e amor) são executadas em uma cortina de fumaça. As imagens desaparecem sempre que a fumaça desaparece (Figura 37).

Figura 37 – Experiência de Cinema 2004/2005.



Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente.
Fonte: Rennó, 2006

2 A *BESTA* E A PAISAGEM

Suponho – e creio firmemente – que a paisagem, “continua” atrás da moldura, a seu lado, longe, bem longe, para sempre, até o infinito.

Anne Cauquelin

Construir este dispositivo e explorar suas possibilidades permitiu a composição de um corpo de imagens estrito e capaz de dialogar com questões estéticas e formais bem como subjetivas e conceituais. O formato do equipamento e seu tamanho pouco comum fizeram do fotógrafo uma figura notável, incapaz de atravessar um local público despercebidamente. E permitiu, principalmente, que se estabelecessem relações das mais diversas, com interlocutores que realizaram abordagens ao longo das muitas saídas fotográficas. Já as fotografias produzidas pelo equipamento sofreram as limitações de exibição por seu formato exageradamente panorâmico. Limitações que dificultam a visualização em uma projeção ou mesmo impressas em sua integridade nos limites da folha A4 desta dissertação. Permite, contudo, a possibilidade de se explorar o espaço expositivo de maneira igualmente pouco comum para uma mídia fotográfica.

As paisagens foram analisadas extrapolando as questões do formato das imagens e das possíveis montagens. Levei em consideração a ideia da imagem construída, dos símbolos surrealistas de aproximação, a *Besta* e o Inconsciente, e ainda as questões da própria paisagem, baseadas nas teorias de Cauquelin (2007). As imagens reproduzidas trazem, em seus traços, memórias dos diversos tempos de sua construção. Além de possibilidades de leitura diversas, desde uma bucólica paisagem de natureza em sua forma pura (se é que existe a forma pura da natureza) até as dúvidas e espantos provocados pelos acasos mais conflitantes.

2.1 A *Besta*, arma surrealista

Antes de iniciar a construção da câmera pinhole fiz um projeto com desenhos, cálculos e um só propósito: poder preencher o comprimento da película com fragmentos justapostos que juntos remontassem a paisagem a sua frente. Ou seja,

gostaria de poder destapar os furos principais da câmera e, sem movê-la do lugar, cobrir sequencialmente a paisagem a minha frente, sem falhas ou sobreposição, como se fosse uma câmera panorâmica. Infelizmente, meus cálculos estavam completamente errados e a execução da câmera foi, neste sentido, equivocada. O fato é que o primeiro teste demonstrou que a curvatura do equipamento não era suficientemente angular para criar esta justaposição e os fragmentos representavam quase o mesmo ângulo de imagem. Nesse momento, compreendi que deveria abandonar o cientificismo e incorporar os acidentes do percurso. Nascia a *Besta* em sua forma física e conceitual, com a premissa de não mais imitar o que se vê, mas sim de nos mostrar o que não se vê, mas se pode imaginar.

Ao longo do percurso deste trabalho, pude notar que tanto a câmera *Besta*, quanto as imagens por ela geradas flertam com o Movimento Surrealista e seus simbolismos. Identifico como fator de atração a figura da besta surrealista ou, no caso, o Minotauro. Este foi o nome dado ao periódico de artes e cultura, que recebera grande influência do movimento. As ligações da arte com a subjetividade e com o inconsciente se conectam na figura do monstro com corpo de homem e cabeça de touro, que habitava o centro de um labirinto na ilha de Creta. Em artigo intitulado “Corpus Delicti”, do livro “O Fotográfico”, Rosalind Krauss escreve sobre a escolha por Bataille do nome da revista “Minotaure”:

“A palavra ‘minotauro’ que havia escolhido Bataille também era um conceito elaborado por ele: como vamos ver, este homem-besta, errando cegamente no labirinto onde caiu, atordoado, desorientado, tendo perdido a sede da razão (sua cabeça), é outro avatar do informe.” (KRAUSS, 2002, p. 176).

A *Besta* é uma figura de ambiguidades e duplicidades: homem e monstro; visível e invisível; vida e morte; interior e exterior; e, também, imagem do inconsciente no surrealismo. A *pinhole Besta* traz em sua concepção uma proposta de construção de uma paisagem fictícia, produzida a partir de elementos, ou fragmentos, de um mundo reconhecidamente real. São elementos naturais fundidos através de um desenho mental que tanto se aproxima da subjetividade quanto do próprio surrealismo. As paisagens finais carregam em si as marcas de uma fusão, por mais naturais que eventualmente possam parecer. São híbridos como o Minotauro, que pretendem ser um corpo orgânico, único. São também pequenas bestas. Retalhos de diferentes tempos e espaços que costuram diálogos e “desdobram as dobras” (Cauquelin, 2007, p. 31), revelando uma paisagem com fissuras de leitura e muitos

pontos de estranhamento. Os conceitos de Anne Cauquelin se inserem no contexto da “invenção da paisagem” e da ação crítica sobre a própria evidência de que a paisagem seja idêntica à natureza. André Breton (1993), em seu primeiro “Manifesto do Surrealismo”, anunciava: “Tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim das contas, essa crença se perde” e, alguns parágrafos adiante, traz a poesia de Pierre Reverdy, descrevendo a criação da imagem:

“A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas.
Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá...” (Breton, 1993, p.14)

As palavras de Reverdy, apesar de se referirem de forma geral às imagens, adequam-se também às paisagens construídas pelo meu dispositivo, com o qual sigo sempre em busca de imagens que ganhem força através destes fragmentos “longínquos e justos” (Ibid.).

O Minotauro é também o estranho, *Die Unheimlichkeit* – o elemento estranho familiar freudiano, que destoa e produz desconforto. É o monstro que passa a dialogar com questões da animalidade dentro do homem, que remete ao primitivo, aos desejos latentes e violentos e que carrega a experiência de morte. O elemento *do estranho* aparece nas paisagens da Besta em conexões diretas com as imagens mentais, os sonhos e os desejos. Este tema me acompanha desde 2012, quando produzi a exposição *Unheimlich*, baseada em texto homônimo de Freud. Aquelas nove imagens, exibidas em diferentes formatos, incluindo polípticos e títulos subjetivos, estimulavam a busca por significados para além de sua superfície. Um dos trabalhos chamava-se *Rocinante de Ferro* e era a única montagem produzida digitalmente com duas fotografias impressas lado a lado em uma folha única de papel, como se observa na Figura 38: à esquerda vemos um grande braço de guindaste e à direita uma revoada de pombos num céu de fim de tarde com duas estátuas de anjos tocando trombetas e uma bandeira flamejante. A panorâmica possui um corte seco entre as duas imagens reforçando a intenção de existirem como duas fotografias separadas, ao mesmo tempo em que se tornaram uma terceira imagem. O título (*Rocinante de Ferro*), que alude à obra Dom Quixote, de Cervantes, traz o significado deste guindaste como um grande cavalo de ferro, mas

que também poderia ser um possível pescador de sonhos. As paisagens da Besta refletem um desenvolvimento e uma continuação da subjetividade abordada neste ensaio freudiano.

Figura 38 – Da exposição Unheimlich de Thiago Barros

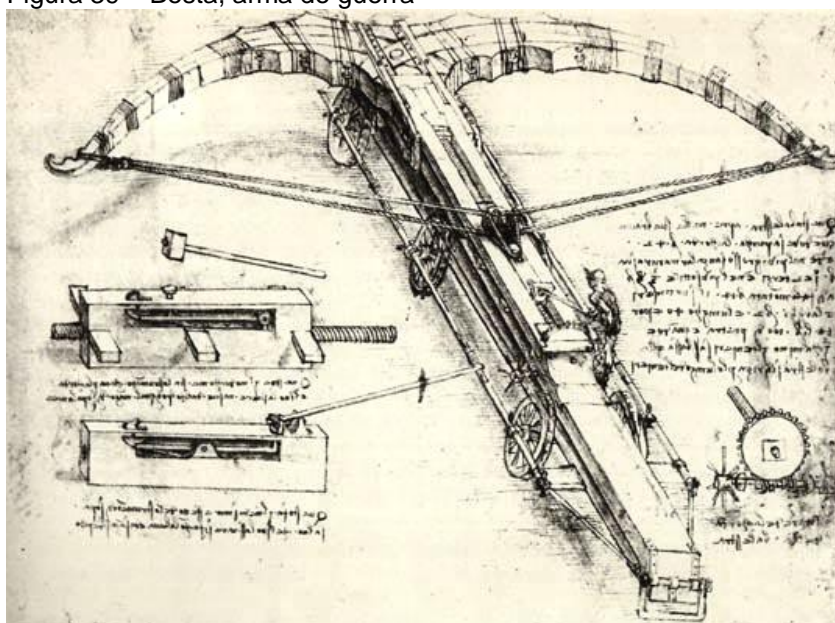


Rocinante de Ferro, 2012
Fonte: O Autor, 2012

A câmera pinhole foi construída em forma de semicírculo. Sua aparência em arco se assemelha também à besta, a arma de guerra (Figura 39) que guarda algumas particularidades com a fotografia: a besta - arma - foi inventada e utilizada na China no século III a.C., período bastante próximo ao dos relatos de visualização do fenômeno da câmera escura; ambas foram posteriormente retratadas por Leonardo Da Vinci no século XV e largamente utilizadas durante o Renascimento. Tanto a câmera escura do equipamento fotográfico quanto a arma são capazes de atirar, *to shoot*. A arma atinge o alvo com seu projétil, enquanto a câmera o captura, recriando suas formas externas como imagem. O formato do equipamento e principalmente o seu tamanho causam enorme estranhamento à primeira vista e, assim como as imagens por ele geradas, evoca a curiosidade e cria a dúvida, principalmente sobre o “Isto foi”, noema³² da fotografia segundo Roland Barthes (1980, p.126).

³² O termo “noema”, de origem grega, diz respeito ao aspecto objetivo da experiência vivida, o objeto pensado, elaborado a partir dos dados dos sentidos. (Dicionário Michaelis, michaelis.uol.com.br)

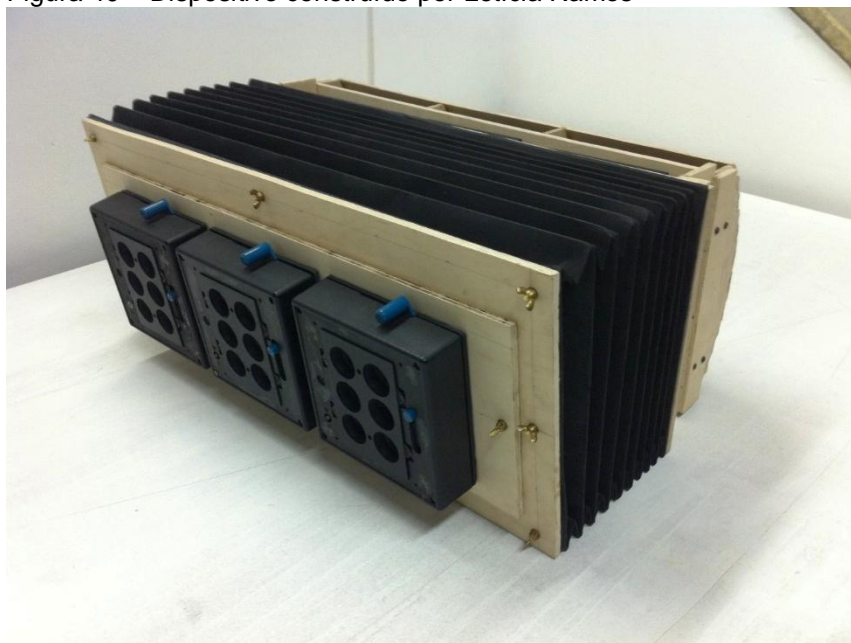
Figura 39 – Besta, arma de guerra



Fonte: BESTA, 2018

O projeto *Besta* segue a tendência de artistas que buscam na criação técnica e no desenvolvimento de dispositivos, soluções estéticas e conceituais para problematizações diversas, como a artista visual Letícia Ramos, cuja área de investigação gira em torno da fotografia e do cinema. Letícia é conhecida pelos trabalhos que produziu a partir da elaboração de diferentes dispositivos e técnicas. Dentre eles, destaca-se o projeto *Bitácora*, para o qual Letícia construiu a “câmera dos ventos”, dispositivo produzido para uma viagem em residência artística ao Ártico (Figura 40), que foi “inspirado pela Escala de Beaufort e suas peculiares descrições visuais do efeito dos ventos sobre a terra e o mar.” O objetivo do projeto foi, “através da observação de novos elementos referenciais, criar uma nova classificação poética e cromática da paisagem baseada na influência dos ventos.” (RAMOS, 2020).

Figura 40 – Dispositivo construído por Letícia Ramos



Dispositivo construído para o projeto *Bitácora*
Fonte: Ramos, 2020

2.2 A plasmação final (a transformação do negativo em trabalho)

O processo artístico, já descrito anteriormente, antecede uma importante ação técnica igualmente interessante do ponto de vista criativo, para que as imagens adquiram seu formato final e acabado. Observo que, ao ser processado, o filme já sai do tanque com o projeto da paisagem pronto, materializado e visível, e já poderia ser utilizado como resultado final, enquanto objeto. Contudo, suas pequenas dimensões e seu estado visual de imagem negativa, onde os claros ficam escuros e os pretos se tornam translúcidos, dificultam a visualização direta da película para observar detalhes tão caros ao trabalho. Caminhando além da proposta conceitual pura, interessa ao projeto produzir imagens que possam se aproximar mais dos espectadores: positivos revelados, interpretados e em tamanho adequado para desvendar seus detalhes, suas curiosidades e problemáticas. Neste momento processual, introduzo o hibridismo tecnológico dentro do processo criativo.

Inicialmente, fiz uma importante escolha de trabalhar com imagens em preto e branco. A cor “real” acrescentaria mais um elemento na leitura das paisagens. As aspas do real entram com dupla função: além de questionar a realidade

representada, propriamente dita, elas também indicam que, ao tratarmos da cor da fotografia (e não a do espaço), estamos falando da representação de uma cor que é fruto de um sistema físico-químico. Na fotografia pinhole este sistema apresenta ainda mais variáveis que irão modificar o espectro visível. Se pensarmos apenas na longa exposição, observamos que existe uma variação, um erro de reciprocidade desigual, que faz com que a exposição à luz nas diferentes camadas de cores primárias seja também diferente. Logo, as cores são naturalmente desviadas para uma dominante qualquer. Varia de um filme a outro, mas em geral predomina a cor azul, atribuindo um estranhamento à fotografia. Todo e qualquer tom cromático, por mais real que seja, se escapar minimamente do espectro e de nossa percepção natural, aparecerá estranho aos olhos. Vale o questionamento sobre a razão de colocarmos em evidência e realidade apenas aquilo que vemos e da forma que vemos, alocando como surreal tudo o que foge destas normas e padrões.

De fato, a cor seria um elemento efetivo de distração na visualização das paisagens construídas. Uma vez realizadas, elas já apresentam suficientes elementos de estranhamento para o observador, entre eles as interrupções da linha do horizonte e as imagens sobrepostas. Na percepção fisiológica das imagens, nossos olhos são atraídos pela luz, pela definição e pelas cores. Nos três casos, quanto maior a relação de contraste entre seus pares maior será esta atração. Eliminar uma destas variáveis permite a concentração, a atenção e o trabalho nas outras duas. Por tratar-se de um equipamento sem elemento ótico, transferimos a ideia de foco seletivo das lentes, associado à definição, para as áreas das imagens estenopeicas, que possuem maior nitidez. Isto deve-se ao fato de que demais áreas possuem maior fluidez ou difusão, em função de movimentos, ou pela simples distorção causada pelo desenho do equipamento. A luz, como principal elemento da percepção, irá desviar os olhos do espectador sempre e em todas as áreas que se fizer brilhar e iluminar. Assim como o “tropismo dos girassóis”, observado por Evgen Bavcar (200, p. 144), indicando que, assim como as flores, ele direciona sua câmera ao objeto do desejo, guiado pela força do sol. Bavcar é um intelectual, filósofo e fotógrafo conhecido como o “fotógrafo cego”.

Dentro das linhas que delimitam os tons de cinza da fotografia existe o intervalo de latitude fotográfica entre o branco puro e o preto profundo,

representados no negativo, respectivamente, pela densidade máxima da prata ou por sua ausência total, restando apenas a densidade mínima do suporte³³. Este intervalo, que compreende efetivamente o conteúdo de imagem registrado pela fotografia, foi interpretado por Ansel Adams, quando criou e desenvolveu um sistema fotoquímico de controle e pré-visualização tonal chamado Sistema de Zonas. Este processo traduz as luminâncias perceptíveis de uma cena em oito tons de cinza capazes de conter qualquer imagem. Não coincidentemente, o fotógrafo era também um grande pianista. Isto o leva a aproximar as duas artes: suas gradações tonais são então criadas inspiradas nos oito acordes da escala musical, de dó a dó. A harmonia visual pode estar, portanto, tão matematicamente acomodada quanto a musical.

Durante o século XX o sistema de tons de cinza de Adams auxiliou fotógrafos a controlar e equilibrar o contraste e a luz de suas fotografias. Hoje, o computador possibilita controlar, com a precisão de um pixel, os tons fotográficos que vão desde 2 tons – branco ou preto – até os 256 tons capazes de reproduzir, num monitor, uma fotografia em tons contínuos. Mas ainda não representa as melhores possibilidades do sistema que, ao optar por 65.500 tonalidades de cinza entre o preto e o branco, amplia generosamente as passagens tonais e vibrações que partem de um tom a outro³⁴.

Na *Besta*, devido ao grande comprimento do negativo, as derivações analógicas para realizar ampliações positivas são um complicador no processo. Seria necessário construir um equipamento – ampliador – de grandes dimensões, capaz de acolher o negativo esticado ou ter uma *expertise* dedicada, para fazer a ampliação fundindo vários pedaços de projeção de luz, às cegas, para recompor a paisagem sobre a superfície ainda latente de um papel fotográfico. Poderia também lançar mão de outros dois processos analógicos para obter a imagem positiva: a

³³ A latitude representa o intervalo entre a quantidade mínima e máxima de luz capaz de ser registrada por um material fotossensível. Quanto maior a latitude, maior a possibilidade de registro, em uma mesma imagem, de variações de claro e escuro. A fotografia, numérica ou de prata, por mais versátil que seja não é capaz de se aproximar daquilo que nossos olhos conseguem perceber e distinguir em uma cena.

³⁴ Valores relativos à geração de imagens digitais com um único canal de cor, em preto e branco, com 8 bits = 256 tons e com 16 bits = 65.536 tons. O número de bits de uma fotografia segue a lógica da informação computacional e representa o expoente de uma potência de base 2 (ligado e desligado, zero ou um, branco ou preto).

utilização de filme positivo e revelação também positiva ou a cópia direta do filme em negativo por contato. Em ambos os casos seriam mantidas as dimensões do filme originalmente utilizado na câmera, dificultando a visualização de detalhes das imagens, somente perceptíveis a partir de grandes ampliações. E para utilizar filme positivo na câmera seriam necessários suportes em cores, películas de processamento E-6³⁵, o que já havia sido previamente descartado. Também seria possível trabalhar com filmes positivos em preto e branco. Esses materiais ainda são vendidos fora do Brasil e poderiam ser importados. Contudo, exigem processamento químico especial, que já não era ofertado comercialmente no Brasil em fins do século passado e demandaria um grande tempo de estudo e desenvolvimento para reproduzir. Em 2004 eu realizei um trabalho semelhante para o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, o CCPF, da Funarte, onde aperfeiçoei, juntamente com a equipe, um método já existente de revelações de positivos em preto e branco para duplicação de negativos. Tecnicamente eram bastante eficazes, mas apresentavam uma aparência amarela esverdeada.

Vale ressaltar que os filmes fotográficos que equipam as câmeras, em particular a pinhole *Besta*, são esteticamente interessantes enquanto objetos e poderão ser exibidos futuramente, em conjunto com as paisagens impressas.

Para finalizar as paisagens reconstruídas pela *Besta* foi necessária a tecnologia numérica. Inicialmente invisíveis em seu estado latente, as paisagens materializaram-se após processadas quimicamente, revelando suas massas, formas e tonalidades, e tornando-se mais uma vez invisíveis e imateriais ao serem transpostas para o estado numérico. Evgen Bavcar (2003, p. 145), que em seus textos ainda não mencionava as estruturas digitais, descreveu a fotografia como uma constante dialética, um “vai e vem da luz às trevas, da morte à vida”. As paisagens construídas são, então, novamente fragmentadas por equipamentos digitais, reproduzindo o comprimento do filme em pequenos pedaços de imagens com áreas de sobreposição - *overlapping*³⁶ - e em grande resolução. Os fragmentos

³⁵ E-6 era o nome do processo químico desenvolvido e lançado pela Kodak em 1976, utilizado para processamento de transparências positivas coloridas. Substitui o antigo processo E-4, inventado em 1966 com a mesma finalidade, porém de maior complexidade e toxicidade de materiais.

³⁶ Termo importado da língua inglesa e utilizado na fotografia para designar quaisquer áreas de sobreposição de imagem.

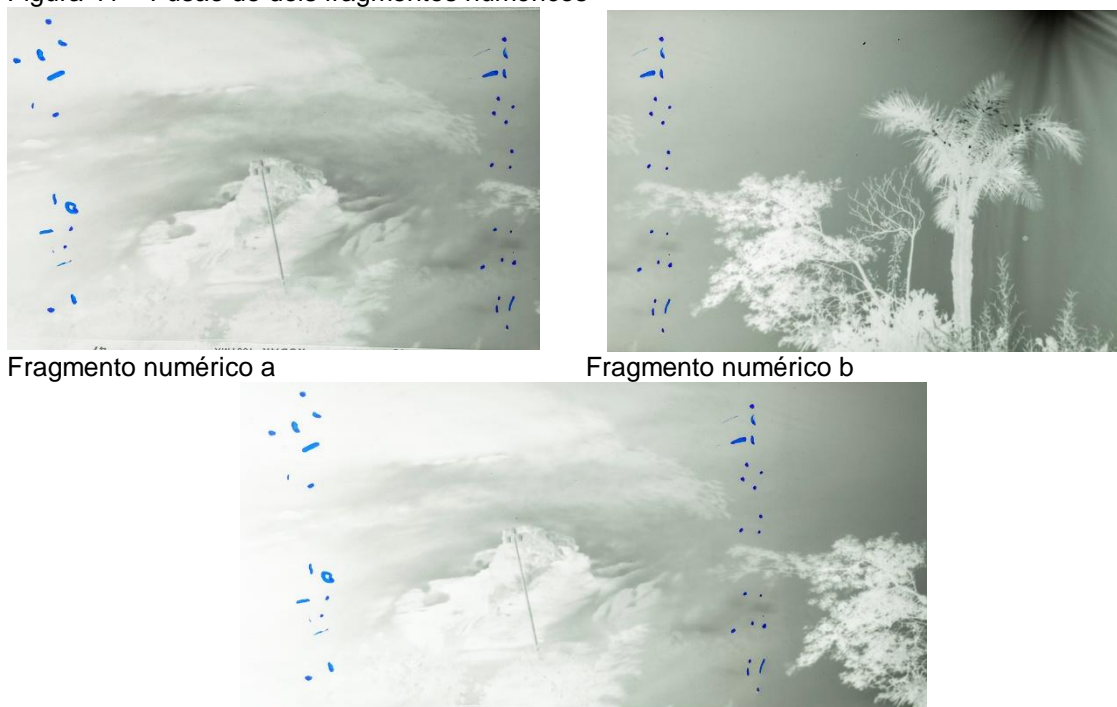
documentais fotográficos que foram reunidos em uma nova paisagem panorâmica são, nesta etapa, desmembrados em novos fragmentos técnicos. São fragmentos técnicos porque não possuem qualquer relação conceitual com a imagem, tratando-se apenas de uma subdivisão do comprimento da película em partes que levam em conta o sistema fotográfico utilizado neste processo de digitalização³⁷.

Uma vez digitalizadas, as paisagens são reconstruídas virtualmente através dos softwares de edição. Eles lançam mão de complexas equações para remontar o quebra-cabeça e reconstruir o panorama. Contudo, a recomposição em imagem numérica dos fragmentos técnicos pode não representar uma reconstrução fiel daquele original físico, tal qual tivesse sido replicado apenas pela ação da luz e dos sais de prata. O que se dá é uma reinterpretação numérica. Neste caso, há uma subversão dos valores temporais estabelecidos para a paisagem.

Este processo de fusão numérica através de software é automatizado e esbarra em alguns obstáculos, que se assemelham às dificuldades humanas de visualização. Quando a área de sobreposição entre estes fragmentos numéricos é, por exemplo, de um céu suave e contínuo ou de um mar borrado pelas águas, o software não consegue localizar os pontos de *overlapping* para realizar a fusão. Nesses casos, foi necessário recorrer a um artifício analógico para criar “ruídos”, exatamente nestas áreas, desenhando com canetas de retroprojeter sobre a película (Figura 41). E ao serem fotografados desta forma, os pontos são identificados como imagens que se repetem e o sistema consegue reunir os pedaços novamente. Posteriormente, é necessário remover esses ruídos tanto da película, que passa por um processo de higienização, quanto da paisagem montada, que é retocada pelo mesmo software.

³⁷ Os filmes são deslocados em um sistema de reprodução, sobre uma mesa de luz, e fotografados em pedaços com câmera digital – nas imagens de Lima foi utilizada uma Hasselblad e nas imagens do Rio de Janeiro uma Canon 5D Mark-II – posicionada sobre uma coluna de reprodução.

Figura 41 – Fusão de dois fragmentos numéricos



Fusão digital entre os fragmentos a e b realizada com auxílio de “ruídos” aplicados.

Fonte: O autor, 2019

O que vemos ao fim é a criação de uma nova imagem com variáveis virtuais. Ela passa a ser deslocada de seu universo material no filme para o imaterial e torna-se novamente latente. Depois de recomposta numericamente, a imagem passa a existir em um espaço virtual em dezesseis bits, com mais de 65.000 possibilidades tonais entre o branco e o preto. A partir de então, ela é submetida às interpretações de luz, contraste e tonalidade em todos os seus detalhes. Neste processo, ela recebe as interferências pessoais do autor visando o equilíbrio da imagem e a relevância de detalhes importantes. São efetuados também todos os retoques para correção dos mais variados ruídos, oriundos tanto do processo fotoquímico quanto do processo numérico.

A imagem latente, em sua nova versão numérica, guarda particularidades em relação à sua latência prévia, ainda em sais de prata. Segundo Fontcuberta:

“No sistema digital [...] imagem latente e imagem manifesta não sucedem como duas etapas programadas consecutivamente e obrigadas a uma continuidade temporal, mas podem existir simultaneamente, como a alma e o corpo. Definitivamente podemos afirmar que na fotografia analógica a imagem latente está ‘escondida’ e na fotografia digital está ‘fechada’.” (Fontcuberta, 2012, p. 41 e 42)

No universo digital as imagens vivem um constante estado de impermanência, uma eterna latência e, conforme Fontcuberta, fechada. Sua visualidade, contudo, será sempre dependente de um dispositivo externo, como a tela de um monitor ou a própria impressora, além de mecanismos decodificadores desta informação binária, que são os softwares. Para as paisagens reconstruídas este estado é apenas transitório, em que a permanência da imagem se faz irrelevante, uma vez que o objetivo deste projeto é sua materialização e ampliação em papel. A flexibilidade de escalonamento das imagens permite que possam ser produzidas ampliações destes originais nos formatos 9 cm x 110 cm ou 1 m x 18 m (limite aproximado de minha impressora Fine Art), ou ainda ampliações maiores, se levarmos em consideração a possibilidade de utilizar outros laboratórios e diferentes tipos de saídas fotográficas. O uso de impressoras dedicadas à sinalização externa elevaria bastante estes números. Até o momento, a maior impressão já realizada foi no formato 45 cm x 600 cm - uma das imagens de Lima, exibida na Reserva Cultural, Niterói em nov/dez 2019 (Figura 42).

Figura 42 – Impressão de seis metros de fotografia de Lima - Perú



Fonte: O Autor, exposição na Reserva Cultural, em Niterói, 2019

A percepção dos detalhes das imagens será sempre afetada conforme o tamanho da ampliação. Detalhes antes imperceptíveis podem surgir através da magnificação, alterando a maneira como as paisagens construídas são lidas e apreendidas e ainda quando em diálogo com o espaço expositivo. Desta maneira,

podem ser adaptadas para diferentes larguras de paredes ou mesmo às montagens suspensas no espaço em formatos de corredores ou círculos. A intenção é que possa existir uma continuidade e um diálogo das paisagens construídas com os espaços onde são inseridas, ou seja, podem ser obras *site-specific*. Imaginando imagens planas na parede, as ampliações fotográficas tornam-se uma janela dentro do espaço. Os limites do papel em contato com a parede do fundo constroem molduras que delimitam e definem o conteúdo interno do retângulo como paisagem.

2.3 ***Paissagens: paisagens construídas***

Este projeto não busca catalogar a paisagem em suas origens naturais, mas compreendê-las como fotografia e imagens que nascem de uma associação direta com a natureza. Segundo Cauquelin (2007, p. 39), “a paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele.” Nessa perspectiva, é através da pintura que encontramos os limites do quadro, da moldura, como molde para a existência desta paisagem. A partir de então, ela se constitui não de um ou outro elemento, mas da organização e do conjunto de elementos dentro de seu quadro. “Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem” (Ibid., p. 85).

Na fotografia da *Besta*, a paisagem não nasce do clique, não tem enquadramento visível. O quadro só existirá no momento em que pudermos visualizar os limites desta imagem e seu conteúdo, que até então permaneceu latente. Ou seja, apenas após a película revelada. De certa forma, refletindo sobre as paisagens da *Besta*, criamos uma associação direta de seus elementos com o que chamamos de natureza em sua forma clássica, mas talvez não sejam propriamente naturais, na medida em que estamos diretamente conectados com uma construção em etapas e fragmentos; e não raro temos como resultado um produto que foge da concepção natural, seja através dos fantasmas da sobreposição de elementos, seja pelas conexões entre elementos improváveis.

Temos uma fotografia que tangencia as práticas clássicas de controle técnico, principalmente tonal, da fotografia pura, mas que, ao mesmo tempo, se aproxima das construções surrealistas. A *Besta* se encaixaria no “sistema formal analítico

cognitivo” (Argan, 1992, p. 366)? De fato, “para os surrealistas, a fotografia equivalia no plano visual ao que a escrita automática representava para a poesia: a câmera fazia emergir o inconsciente escondido no olhar” (FONTCUBERTA, 2010, p. 59). Vejo nas paisagens, constantemente, um efeito de passagem, indo de um espaço construtivo ao outro, às vezes de forma contínua, num efeito circular.

Na questão estrutural da paisagem fotográfica, vale retornar a suas bases. Após o surgimento do daguerreótipo, ainda na década de 1840, muitos novos fotógrafos descobriram na ferramenta suas múltiplas possibilidades de utilização. Paisagens e retratos se revelaram como promissores assuntos a serem explorados pela nova tecnologia. A fotografia de paisagem, também chamada de vista, passou pouco a pouco a ser incorporada ao cotidiano das pessoas, que já podiam adquiri-la nos estúdios locais e em alguns outros pontos nas grandes cidades. O comércio destas vistas ganhava força também com o posterior surgimento das câmeras e fotografias estereoscópicas. Além disso, a prática da “documentação sobre o desenvolvimento urbano era uma prioridade que ocupava os fotógrafos na maior parte das grandes cidades”³⁸ (ROSENBLUM, 1998, p. 97, tradução nossa).

Antes da utilização dos negativos de vidro ou mesmo dos calótipos, os daguerreótipos, a despeito de suas limitações técnicas - incapacidade de serem reproduzidos ou ampliados, fragilidade de produção e guarda - obtiveram seu sucesso na fotografia de paisagem e na produção de vistas panorâmicas. Para isso, a cena era fotografada de um só ponto de vista em diferentes partes e exibidas justapostas. Em 1848, William S. Porter produziu uma série de sete daguerreótipos que, juntos, formaram a vista de Fair Mount (Figura 43).

³⁸ Original em língua francesa: “Le recueil de documents sur le développement urbain y était une priorité que ocupa les photographes dans la plupart des grandes villes”

Figura 43 – Vista de Fair Mount, William S Porter, 1848.



Fonte: Rosenblum, 1998, p. 98

As imagens de Porter foram exibidas com *passé-partout*, cortado e adornado. Os daguerreótipos eram separados por um espaçamento e um desenho no *passé-partout* que remete às colunas gregas. Em volta do conjunto principal de sete imagens há também um retângulo, uma área delimitadora que define uma janela maior, situando as vistas menores dentro de um limite no qual a paisagem deve ser observada. Ao vermos o cartão montado, temos a sensação de estar dentro de um prédio olhando a paisagem através dos espaços entre suas colunas. Os desenhos no cartão funcionaram como áreas de fusão para as imagens, nos dando a perceber uma paisagem única e contínua. Este artifício solucionava de maneira simples as dificuldades de justapor as placas metálicas em uma paisagem única, sem que as separações sejam percebidas.

Outras formas de se construir as vistas panorâmicas surgiram rapidamente com as mudanças técnicas e de suporte fotográfico. Construir uma fotografia longitudinalmente contínua, sem junções ou fissuras, logo se tornou uma questão de fácil solução. Utilizavam-se chapas que se moviam dentro da câmera ou filmes em suporte flexível que se desenrolavam e enrolavam à medida que eram registrados. A *Besta* encaixa-se num contexto intermediário. Foi construída para fundir, em um só panorama, fragmentos distintos que não necessariamente reproduzem uma continuidade real e tampouco suas fusões serão imperceptíveis. Há dois fenômenos distintos nessas fusões: o estranhamento entre elementos que não se conectam, criando disrupções do contínuo ou elementos que, intencional ou casualmente, conectam-se com fluidez apesar de suas origens distintas.

Paissagem foi o termo cunhado para descrever a imagem que surge além da superfície dos atributos naturais do registro fotográfico. É a paisagem que se constrói na alegoria de um carrossel: quando se está fora dele, se pode ver uma constante de adornos simétricos girando e se repetindo a sua frente, semelhante, na fotografia, ao assunto principal que é visto apenas na superfície da paisagem referenciada. Mas, a cada giro do carrossel, um elemento surge, como um cavalo que levanta quando passa diante e torna a descer no giro seguinte, ou o rosto de um elefante de tromba levantada e pés congelados em posição de marcha. Estes animais, de resina e fibra, são tão comuns nos parques de diversões e, ao mesmo tempo, tão estranhos se removidos do contexto, quando entram e saem de cena. Eles só fazem sentido se forem observados na ótica da criança, que os tem ao seu lado e em sua própria fantasia.

A criança, de dentro do carrossel, enxerga de outro ponto de vista: sob um giro de 360 graus em torno do mesmo eixo, uma paisagem panorâmica passa e repassa a sua frente, mas que, ao mesmo tempo, nunca é a mesma. Sempre muda. Sempre viva. E a cada giro se pode ver um detalhe ou outro diferente. A criança que corre, o pipoqueiro que chega, o balão que voa... É o ponto da alegoria no qual a ação fisiológica (visão, olfato, tato, audição ou mesmo paladar) e a psicológica (mental) caminham juntas, porém por vezes em alternância: quando o cavalo sobe, o elefante desce, e assim sucessivamente. A alternância se refere ao fato de que nem sempre as percepções acerca do mundo surgem de forma concomitante entre aquilo que se vê de matéria e o que se percebe através dos sentidos do corpo e da mente.

Como exemplo imagético deste movimento circular do carrossel observamos esta *paissagem* peruana (Figura 44). O posicionamento do barco, presente nas duas extremidades da imagem, confere sua circularidade, mesmo que na contramão da leitura do espectador, ao menos o ocidental. Quando lemos uma imagem, assim como um texto, tendemos a fazê-lo da esquerda para a direita e de cima para baixo. Desta forma, ao entrarmos na imagem, encontramos o barco de saída, em seguida cruzamos todo o mar e, por fim, vemos o barco entrando. Faz-se necessário realizar esse percurso ocular algumas vezes, criando um movimento circular entre os elementos que, só assim, são efetivamente unificados em paisagem. Esse movimento circular reflete a definição de Vilém Flusser (2002, p. 8) para “tempo de magia”.

Figura 44 – Panorâmica peruana 1



O Velho e o mar, série *paissagens* peruanas

Fonte: O Autor, 2015

A *paissagem* é também aquela que se constrói através de elementos mentais, cujo resultado pertence ao universo do invisível, e é representada através do simbolismo do terceiro olho, conforme diz Bavcar, que se utiliza de figuras mitológicas como o Ciclope, Ulisses e Édipo para descrever a experiência de sua visão enquanto cego e de não se ater aos limites do olhar físico:

“No domínio da ciência moderna, não seria abusivo conferir mais valor a esse nosso terceiro olho, o da representação interior, voltado para o invisível.[...] o infinito, como aspiração a ir além do visível, foi sempre a vontade de ver as coisas exteriores por nossa interioridade também, e de dar assim a nosso olhar exterior a capacidade de ultrapassar as visões mais imediatas.” (Bavcar, 2003, p. 139 e 140)

A *paissagem* tem também uma característica movente, de passagem. Dentro desse percurso prolongado que o espectador desenvolve ao longo do panorama, confere-se a ideia de que há um movimento de cena. Assim como no movimento do carrossel, há elementos que entram e saem de quadro. Evidente que, em se tratando de uma fotografia estática, não me refiro às figuras e aos elementos que permanecem em seus lugares desde o momento em que a película foi revelada, mas sim aos elementos que se deslocam na imagem através da percepção do espectador. Diante da largura excessiva do panorama, são dois os movimentos possíveis percebidos: o primeiro existe em qualquer fotografia de composições e formatos ordinários e se refere ao movimento provocado pelos olhos diante da disposição dos elementos de cena, criando linhas, entradas e pontos de fuga na imagem. O segundo se refere aos objetos que são percebidos e “repercebidos” à medida que são analisados pelo observador, tendo sua forma e ou sentido alterados, tal como sugere Lissovsky (2008, p. 151) em sua teoria sobre o piscar e as mudanças de percepção: “para os surrealistas, fechar os olhos, piscar diante do que se vê, podia representar a condição de fazer advir o inconsciente, projetando-o sobre o que se via.”

As aproximações, feitas anteriormente, das paisagens da *Besta* com o processo estrutural e conceitual da montagem no cinema, são passíveis de

verificação também nos resultados apresentados na Parte I desta dissertação. Mesmo que seus fragmentos se revelem como peças contínuas, perfeitamente encaixados em suas linhas e formas, mesmo que não tenham nenhuma fissura aparente, oferecem também a possibilidade de serem lidos como as imagens de um filme, em movimento. A grande diferença é que no cinema o espectador permanece imóvel diante da tela e nas *paissagens* é ele quem se desloca pela imagem.

Se unirmos as extremidades dos panoramas impressos em papel, teremos uma imagem única, sem começo ou fim. E também criaremos um objeto. Este objeto, necessariamente circular, será uma representação, em qualquer escala, da alegoria do carrossel. Quando forçamos o seu giro circular a nossa frente, acrescentamos o movimento, vemos os *fades*, os cortes, as mudanças de cena, de perspectiva e os planos sequência. Não exatamente como os objetos cinematográficos, que se valem da animação de frames fotográficos sequenciados. O que observamos nas *paissagens* é um movimento intermediário, um híbrido situado entre o cinema e a fotografia estática, uma aproximação entre as mídias, como bem apresenta Fatorelli (2013, p. 44): “uma nova maneira de pensar e de fazer imagem decorre dessas aproximações e sobreposições entre o cinema e a fotografia, um território incerto, de passagens, significativamente expandido pelo vídeo e pelas tecnologias digitais [...]”.

Anne Cauquelin reflete sobre as imagens construídas pelas novas tecnologias e em especial pelas imagens numéricas, com ideias que se aplicam às paisagens da *Besta*:

“O êxtase, então, ou o sentimento de uma perfeição, viria não mais do espetáculo da natureza ‘oferecida’ a nossos olhares amorosos, mas da contemplação de nossa própria atividade cerebral: uma autocelebração de nosso poder de concepção.” (Cauquelin, 2007, p. 183)

“A atitude cognitiva causa o impasse sobre a perspectiva artificial da Renascença e considera o espaço como o produto de uma atividade mental, lugar das possibilidades virtuais dos deslocamentos.” (Cauquelin, 2007, p. 183)

Dessa “atividade mental”, podemos compreender e assumir que toda leitura e percepção das imagens se faz a partir dos atributos pessoais do indivíduo; fato que, nas imagens da *Besta*, se soma às possibilidades de conexões e construções que extrapolam os enunciados da paisagem natural descrita por Cauquelin.

Os fragmentos fundidos pelo dispositivo se fazem capaz muitas vezes de gerar partes da *paissagem* como “zonas cinzas”. Denomino assim as áreas que não têm uma forma estritamente definida e permitem a exploração dos significados e sentidos através de maior liberdade entre a visão e a emoção, entre a razão e o devaneio, entre a realidade e o imaginário, refletindo também sobre os elementos surrealistas e suas ancoragens na teoria da psicanálise de Freud sobre o inconsciente. Como descreve Breton (1993), “ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se a isso às descobertas de Freud”. Rosalind Krauss também traz a conexão da psicanálise com os surrealistas:

“O desmoronamento da distinção entre imaginário e realidade – efeito ardentemente desejado pelo surrealismo, mas que Freud analisa como a crença primitiva na magia – o animismo e a onipotência narcisista são todos desencadeadores potenciais deste frisson metafísico que representa o estranho”. (Krauss, 2002, p. 194)

O “frisson metafísico”, a que Rosalind se refere, descreve bem essa busca por resposta aos possíveis significados destas frações de imagens desfiguradas. Imagens que, em princípio, pouco dialogam com seu entorno, como se houvessem sido jogadas na fotografia por um sistema autômato de geração, como uma escrita automática, mas que segue sua busca por um significado, às vezes visual, noutras conceitual, ou puramente técnico.

Importante referência às zonas cinzas, que repercute neste projeto, é o trabalho da artista Alice Miceli, que se propõe a fotografar o invisível no *Projeto Chernobyl*. Em geral, tudo aquilo que está fora do alcance físico de nossas vistas nos parecerá, surrealista, estranho, ou simplesmente abstrato. Quando Alice voltava para Chernobyl, entre os anos de 2007 e 2010, já havia se passado mais de 20 anos do maior desastre nuclear da história, após a explosão de um dos reatores na usina de geração de energia. Inicialmente, Alice parte da ideia de como representar visualmente o silêncio, e chega até a chamada “zona de exclusão”, que compreende um raio de 30 km ao redor do reator. Sua intenção era registrar esta zona, em sua imaginação silenciosa e vazia, que estava repleta de raios Gama, invisíveis aos olhos e imperceptíveis ao corpo em pequenas quantidades.

A artista também lançou mão de câmeras pinhole, construídas inteiramente de chumbo para que somente adentrassem as radiações gama, capazes de

impressionar as chapas de raio-x que a municiam. Algumas chapas foram também atadas a árvores ou deixadas sobre o solo, numa técnica de autorradiografia, para registrarem a radiação que havia sido absorvida nestes materiais (Figura 45).

As imagens finais obtidas por Miceli mostram formas curiosas, sem padrão ou repetição. Diferentemente da luz visível, que reflete na superfície das coisas, o que vemos, em seu trabalho, é o comportamento de raios invisíveis emanados das próprias coisas que os absorvem ao longo dos anos (Miceli, 2019). Estas radiografias possuem as características visuais das zonas cinzas, também observadas em certas áreas das imagens da *Besta*.

Figura 45 – Radiofotografia de Alice Miceli



Fonte: Miceli, 2019

Retornando às *paissagens* podemos observar, nesta múltipla exposição presente na Figura 46, um forte movimento de dissolução das coisas, um “meio caminho entre a presença e a desapareção” (Fatorelli, 2013, p. 40). São dois pontos da imagem que desequilibram a visão do espectador, criando fissuras de leitura e quebrando a fluidez da paisagem, ou daquilo que reconhecemos como paisagem. Esta percepção do reconhecimento é importante para a compreensão de que estas fissuras podem destoar de nosso conceito primitivo, mas também podem estar nos adaptando para a construção cognitiva de novas paisagens. Conforme percebe Cauquel/n:

“É que as operações que nos auxiliam a reconhecer a forma da paisagem por meio dos “tropos” da linguagem figurativa já estão instaladas em nosso saber implícito: uma ‘bela paisagem’ satisfaz, para nós condições que são comuns à nossa cultura.” (Cauquelin 2207: 116)

Figura 46 – Panorâmica peruana 3



A morte e o infinito, série *paissagens* peruanas, 2015

Fonte: O Autor, 2015

Contudo, os desenhos provocados por estas frações de imagens, com ondas no mar e céus, criam zonas que chamei de **pequenas paisagens**. Elas estão presentes em alguns dos panoramas da *Besta*, são novos fragmentos, frutos de uma análise posterior das imagens, que se destacaram por sua potência estética. Como são extraídas de tempos de encontro, significam que são frutos de fusões cegas entre dois ou mais referentes. Estes extratos são completamente ficcionais e só existem como subproduto das *paissagens*. As zonas cinzas carregam formas indistintas e ou de origem desconhecida. Já as pequenas paisagens revelam encontros, fluidos ou fissurados, reconhecíveis ou não e que, por isso, foram também isolados de seu contexto panorâmico, para descrever apenas as várias formas de encontro. Estes encontros, diferentemente da paisagem panorâmica da *Besta*, não demonstram necessidade de possuir grandes ampliações.

Vemos neste processo um novo ato de fotografar. Desta vez com todo o controle de enquadramento e liberdade de formato que não nos era facultado pelo funcionamento da *Besta*. Estas fotografias, totalmente autossuficientes em relação a suas *paissagens* de origem, funcionam também de maneira complementar. Com tamanhos e formatos variados, podem incrementar um processo expositivo, sendo elas próprias o foco das fissuras extraídas do todo.

Estas imagens não visam retirar do espectador a função de perceber e destacar por conta própria o olhar para o escuro e para as fissuras da *paissagem*. Em menor número e aleatoriamente selecionadas, elas apenas complementam o trabalho e estimulam o espectador e suas percepções do todo apresentado.

As experiências trazidas de Lima, com fotografias já reveladas e pós-processadas, digitalizadas e ampliadas em tamanhos variados, serviram de fonte de estudo para orientar as fotografias feitas no Rio de Janeiro e em Niterói. Foram duas as investigações propostas para este projeto. A primeira trata de um estudo estético

e quase geográfico da natureza dessas cidades, através de três elementos - mata atlântica, montanhas e mar - que busquei fundir numa só paisagem. A segunda investigação dialoga também com uma questão estética, mas que invade um território das memórias da infância, na cidade de Niterói. Lá, a vista do Rio de Janeiro é exuberante. Minha indagação era: Como conectar as vistas de Niterói para o Rio com as do Rio para Niterói?

Em 2010 iniciei um projeto de livro de paisagens, produzido com fotografias realizadas em película e com câmera de grande formato, da região costeira de Niterói: da Baía de Guanabara à praia de Itacoatiara, voltada ao Oceano Atlântico e última praia do município. Sobre esse projeto, Pedro Vasquez escreveu:

Ao focalizar as praias niteroienses, Thiago Barros estabelece uma ponte com os pintores oitocentistas integrantes do chamado Grupo Grimm, que tanta importância tiveram no desenvolvimento e consolidação do paisagismo na pintura brasileira ao abandonarem as vetustas, sombrias e conservadoras salas da Imperial Academia das Belas Artes para buscar inspiração no litoral niteroiense, reconhecidamente um dos mais belos do Estado do Rio de Janeiro.

Atuando entre 1884 e 1886 o Grupo Grimm – do qual faziam parte Antonio Parreiras, Thomas Driendel, Garcia y Vásquez, Caron e Castagneto – buscou inspiração sobretudo na região da Boa Viagem, onde Oscar Niemeyer viria a instalar um século mais tarde uma de suas obras mais conhecidas, o "disco voador" do MAC [Museu de Arte Contemporânea]. Agora Thiago Barros, que já consolidou seu nome como um dos fotógrafos mais promissores da nova geração, expande o circuito das praias niteroienses que também fascinaram fotógrafos clássicos como Marc Ferrez, Georges Leuzinger e Augusto Malta, para além das praias do interior da Baía de Guanabara, de forma a incluir também as praias oceânicas como Itaipu (colônia de pescadores desde os tempos indígenas) e Itacoatiara (*point* apreciado por surfistas do mundo inteiro). Um trabalho que, com toda certeza, ajudará a inscrever seu nome entre os grandes fotógrafos paisagistas brasileiros." (Vasquez, 2010)

Algumas panorâmicas apresentam luzes sem forma ou padrão definidos como é o caso da Figura 47, mostram uma reflexão em ondas que remetem ao comportamento da luz em superfícies plásticas. Como técnico e construtor do aparelho, compreendi que os reflexos se dão quando a fonte de luz entra diretamente pelos orifícios da *Besta* e atinge as bordas do suporte plástico por onde o filme circula dentro da câmera. Este suporte é de acetato translúcido e reflexivo. Já como fotógrafo e observador de luzes, vejo o quão potente elas se tornam quando incorporadas às imagens. Sem controle definido, elas constroem formas solares sobre a paisagem sensibilizada. Criam texturas que formam uma camada extra na

imagem, como uma segunda pele. E trazem consigo a presença do sol para a fotografia, de uma forma subjetiva e onírica. Não vemos o sol propriamente, mas vemos a prova de sua presença.

Figura 47 – Panorâmica carioca 1



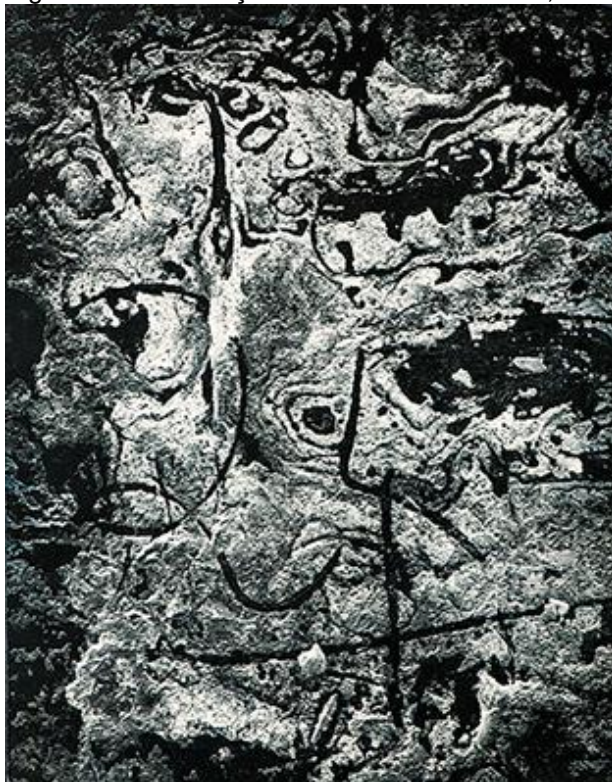
Paissagem Rio 1, série *paissagens* do Rio de Janeiro, 2019

Fonte: O Autor, 2019

Nas fotografias de Lima não foi possível observar tal fenômeno de reflexão interna, pelo fato de que na maior parte do tempo o sol se mantinha entre nuvens. Já nas citadas fotografias de Michael Wesely (pág. 54), o mesmo sol se apresenta em cena e revela o invisível: o desenho que ele faz ao percorrer o céu em suas várias fases do ano.

As formas que denominei de zonas cinzas, sejam de aparência luminosa ou sombreada, inserem nessas fotografias elementos que nos remetem também à linguagem estética modernista. As construções fotográficas desta estética utilizavam artifícios fotoquímicos em laboratório com a intenção de manipular ou de construir ali a fotografia. Texturas de vidro canelado, velaturas, ou mesmo formas de luz ou sombras, eram aplicadas a imagens ou a páginas em branco, criando ou recriando novas combinações fotográficas, como algumas das “fotoformas” de Geraldo de Barros ou das “recriações” de José Oiticica Filho (Figura 48).

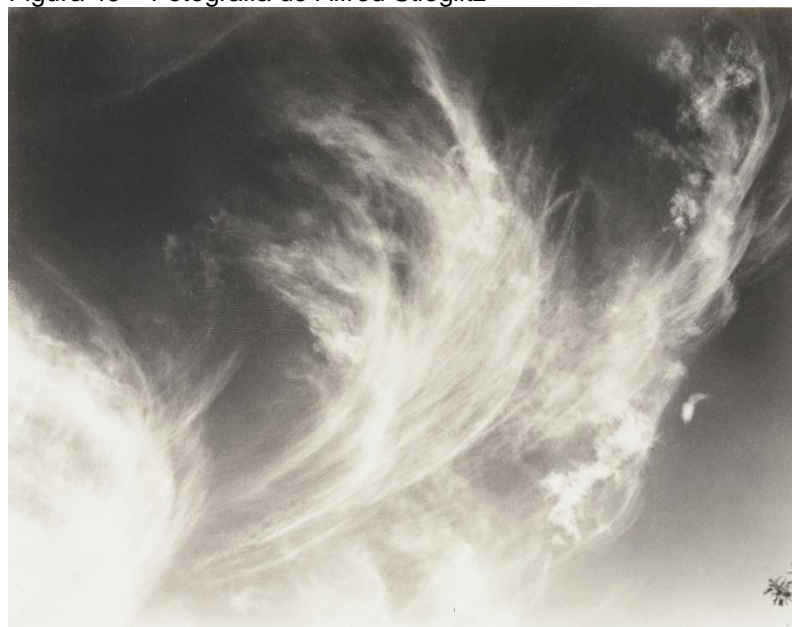
Figura 48 – “Recriação” de José Oiticica Filho, 1955



Fonte: OITICICA, 2020

Os encontros casuais, como os galhos de árvore nos fragmentos da Figura 47, produzem um movimento de imagem que é capaz de instigar a percepção e a imaginação, assim como as nuvens de Stieglitz (Figura 49 – Fotografia de Alfred Stieglitz). Devaneios imagéticos como este são verdadeiros presentes ofertados pelo acaso ao projeto de reconstrução de paisagens. Acaso este que, mesmo amenizado pelo controle provocado pelo operador sobre o aparelho e suas funcionalidades, está presente em todas as imagens produzidas, desde pequenos detalhes a grandes surpresas. E o fato de o autor poder se surpreender com o resultado é também uma forma de adquirir algo novo dentro do processo de trabalho artístico. No fundo, e a despeito de qualquer controle técnico que se possa exercer, cada filme inserido e reinsertado no equipamento, será, após revelado, o resultado de uma experimentação.

Figura 49 – Fotografia de Alfred Stieglitz

Equivalent, 1930
Fonte: Stieglitz, 1997

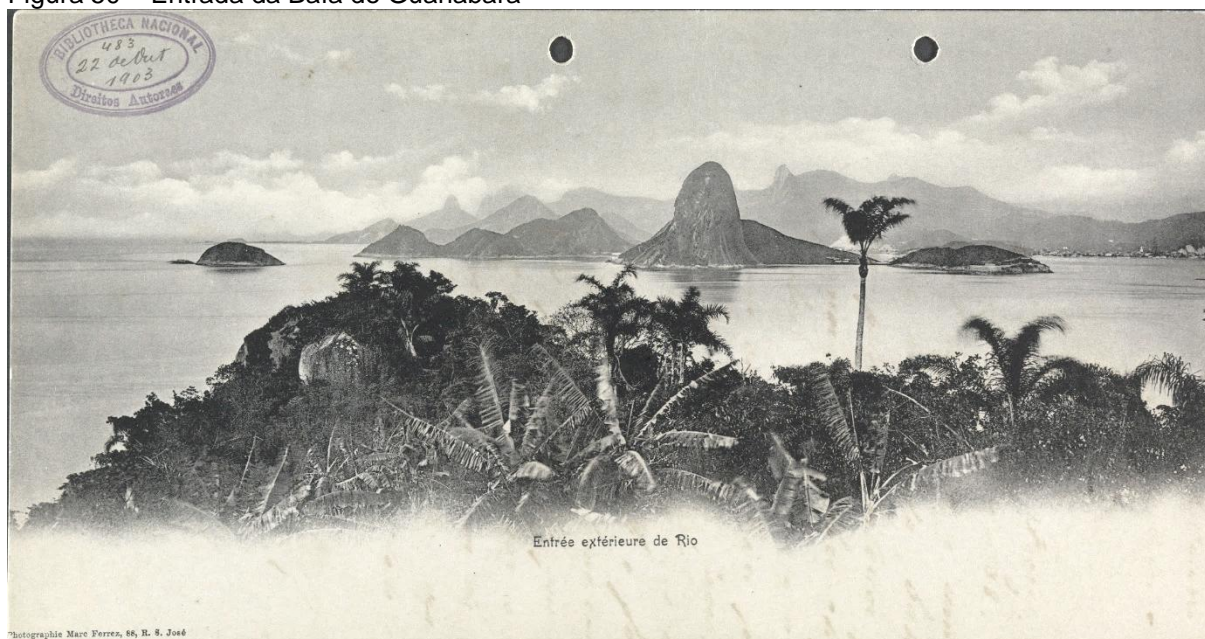
Gostaria de observar que o efeito causado pela grande área negra no centro da *paissagem* da Figura 47 se aproxima da ideia de uma transição cinematográfica – *fade-in, fade-out* – inserindo, na leitura do panorama, um espaço de respiro e uma intenção de mudança, seja espacial ou temporal. Esse aspecto leva a concluir que as fusões de fragmentos espaçados no tempo e no espaço também revelam suas próprias temporalidades. Trata-se de “perceber como as propriedades automatistas e indiciais foram incorporadas à noção de ‘automatismo psíquico’, central na produção fotográfica surrealista” (FATORELLI, 2013, p. 47).

A partir desta grande mancha escura, é possível notar que existe no processo deste aparelho uma variável que não havia sido percebida anteriormente. A recolocação do filme no aparelho pela segunda e/ou terceira vez pode não respeitar com exatidão o mesmo posicionamento de filme das primeiras exposições. Apesar do controle exercido sobre o aparelho, não há precisão na relação entre as áreas da película e os respectivos obturadores deflagradores dos fragmentos. E quando os intervalos de fragmentos estão bastante afastados no tempo e no espaço, uns dos outros, as referências mais delicadas – linhas, formas, curvas e encaixes – desaparecem, restando apenas as afinidades desejáveis, como mar e cachoeira, mata atlântica e floresta urbana, etc., ou todo e qualquer registro escrito que se tenha feito. Vale ressaltar que a questão mais singular do processo é a impossibilidade de que qualquer elemento possa ser pré-visualizado.

Como sugeriu Pedro Vasquez (2010), as fotografias de paisagens litorâneas cariocas e fluminenses estão diretamente associadas às pinturas oitocentistas, inspiradas pelas vistas da cidade. Fotógrafos oitocentistas, como Marc Ferrez, construíram um corpo de imagens também inspirados na exuberância topográfica de mar, montanhas e florestas (Figura 50). Com suas paisagens e panoramas da cidade, Ferrez deixou para a cidade do Rio de Janeiro um legado de valor estético e histórico. Segundo o verbete do fotógrafo na enciclopédia Itaú Cultural:

“A preferência por horizontes longínquos, perspectivas altas ou em plongée, planos demarcados e luzes contrastantes, a busca do elemento pitoresco a particularizar a paisagem revelam certa filiação romântica na obra do artista, num possível diálogo com pintores acadêmicos da época, como Félix Taunay (1795 - 1881) e Facchinetti (1824 - 1900)” (Marc, 2020)

Figura 50 – Entrada da Baía de Guanabara



Niterói em primeiro plano e Rio de Janeiro ao fundo

Fonte: Marc, 2020

As panorâmicas cariocas da *Besta* não deixam de ter as mesmas referências pictóricas associadas à pintura paisagista ou mesmo ao trabalho fotográfico do século XIX. Mas, em adição, incorporam elementos ficcionais da montagem, realizando uma aproximação com o universo fabular e surrealista. Mais do que um registro de uma vista temos a construção de um movimento em que múltiplas janelas de vistas se fundem criando um percurso experimental e de sentidos. Voar sobre a pedra de Itapuca, subir no alto de uma palmeira e ver o mar e as montanhas ao longe, é o exemplo de uma experiência visual que vem acrescida de outras múltiplas conexões sensoriais baseadas nas referências pessoais do espectador.

As vistas cariocas proporcionaram também uma *paissagem* cujo acaso se fez presente a partir de um acidente prontamente incorporado ao trabalho, como podemos observar na Figura 51.

Em grande parte das paisagens construídas existe uma necessidade de remover o filme da câmera para posteriormente ser recolocado em outro momento e local. Isto porque desta maneira posso iniciar ou finalizar diferentes paisagens no mesmo local. E foi justamente na segunda retirada do filme da câmera que houve o acidente. O panorama já havia sido dado por completo e aguardava, em sua forma latente, pela revelação que encerraria todo o processo e pararia o relógio dos vários tempos de sua concepção. O rolo, que já estava preso à câmera com fita adesiva pela sua ponta, escorregou da minha mão e caiu em direção ao chão, se desenrolando como um carretel. Por uma fração de segundo o papel que envolve a película sensível se abriu, expondo-a diretamente à luz de uma manhã no alto da montanha carioca. Essa luz que tocou o filme, mesmo que rapidamente, se sobrepôs a todo e qualquer fragmento de imagem que havia sido previamente inscrito na película. Como resultado, observamos um processo de apagamento por acumulação. A luz saturou todos os possíveis sais de prata recobrando a superfície da película de todas as formas de imagem que haviam sido registradas.

A fotografia sempre nos apresentou o conceito de velatura como sendo o estado em que o filme é invadido por luz, criando uma mancha negra (no material negativo), total ou parcial, que impede aquela área de registrar imagem. O que percebo através deste trabalho, e principalmente a partir deste acidente, é que a ideia da velatura esconde uma simples limitação do filme. Este material sensível poderia ser capaz de distinguir tantas variações luminosas quanto necessárias, assim como o nosso aparelho de visão – olho, cérebro – que consegue, através da memória, registrar e distinguir separadamente cada uma das cenas apreendidas. Tecnicamente, a memória do filme e dos sensores ainda esbarra em suas curtas e limitadas latitudes. E, por essa razão, visualizo no branco do papel ou no preto do negativo a presença das luzes e das coisas que o filme não foi capaz de memorizar.

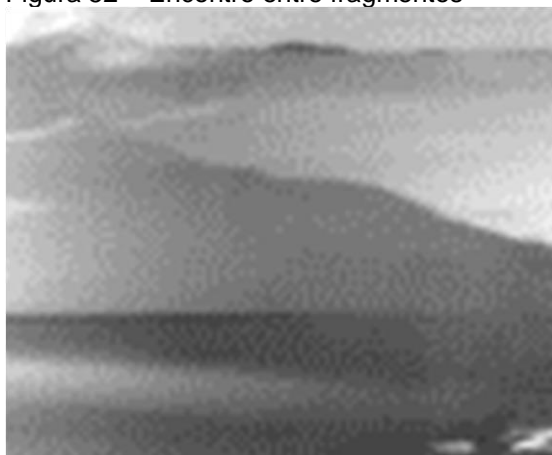
Figura 51 – Panorâmica carioca 2



Paissagem Rio 2, série *paissagens* do Rio de Janeiro, 2019
Fonte: O Autor, 2019

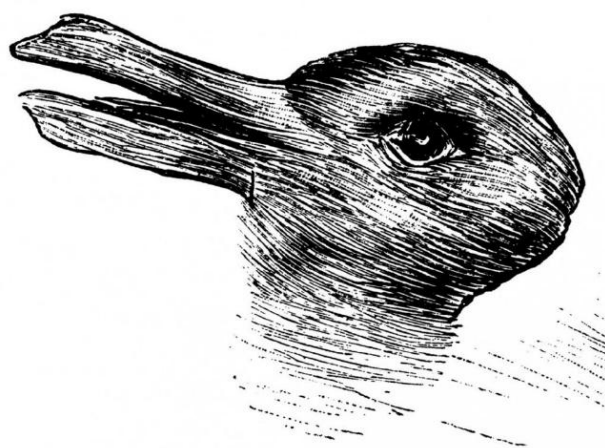
As curiosas aparições nos tempos de encontro nos revelam surpresas como a que podemos visualizar na Figura 52, no alto, surge uma terceira linha de horizonte, que mostra mar, montanhas e céu que, em fusão com os dois fragmentos adjacentes, transformando a linha da montanha em enseada. Observamos, nesta área entre a montanha e o horizonte superior, que tanto podemos ver um céu quanto um mar. Uma zona de tons de cinzas com características híbridas, assim como na Figura 53 o pato-lebre de Joseph Jastrow, descrito por Maurício Lissovsky (2008, p.153). Segundo Wittgenstein, “a expressão da mudança de aspecto é a expressão de uma nova percepção, ao mesmo tempo que a expressão da percepção inalterada” (Wittgenstein 1979 apud LISSOVSKY, 2008, p. 153).

Figura 52 – Encontro entre fragmentos



Fonte: O autor, 2019

Figura 53 – Pato-Lebre de Joseph Jastrow



Fonte: Lissovsky 2008: 154

Quando percebidas pelo espectador, estas zonas híbridas, de dupla leitura, são também capazes de deslocar o principal ponto de fuga estabelecido anteriormente pela imagem. Segundo Flusser (2002, p.8) “ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado”.

De toda a forma, as informações subjetivas contidas nas imagens da Besta são fruto de encontros provocados entre referentes, o que nos faz refletir sobre as possibilidades reais embutidas nestas imagens. Roland Barthes (2010, p. 88) compreendeu que “sob o efeito de uma experiência nova, a da intensidade, eu induzira, da verdade da imagem, a realidade da sua origem. Eu confundira verdade e realidade numa única emoção, na qual colocava a partir de então a natureza – o gênio – da Fotografia [...]”.

CONCLUSÃO

A produção das paisagens construídas a partir de fragmentos documentais fotográficos foi motivada por indagações sobre as possibilidades visuais e conceituais envolvidas no processo. Trabalhei com ideias, propostas e contextualizações teóricas que, certamente, foram se modificando à medida que as imagens foram se materializando em negativos, telas de computadores e principalmente no papel. Esta materialização, contudo, desdobrou-se em novos questionamentos. Na leitura circular das paisagens, o espectador entra e sai das imagens, passando por seus elementos e encontrando suas fissuras, como os cavalos do carrossel. Da mesma forma, as perguntas que inicialmente eram respondidas com o surgimento das imagens desdobraram-se em novas perguntas que permanecem sem resposta e irão estimular novas imagens e novas leituras.

Estive diante de uma paisagem composta por fragmentos distintos em sua natureza e desconectados em sua continuidade. A partir de então, duas novas perguntas surgiram em relação ao mérito:

Será que com tantas fissuras visuais posso considerar este grande panorama como uma paisagem única?

E, caso afirmativo, será que o deslocamento entre os fragmentos foi efetivamente transposto na paisagem ou apenas sugerido?

São questões que efetivamente não possuem resposta certa. A resposta poderia indicar até mesmo que, em última instância, o trabalho não atingiu seus objetivos iniciais. Mas um trabalho que foi pautado pela experimentação e principalmente pela vivência do processo artístico, em detrimento ao próprio resultado imagético, já se permite exitoso em sua partida. Portanto, como autor, é possível afirmar que as imagens, fluidas ou fragmentadas, revelaram lugares e principalmente conexões entre lugares que antes não haviam sido percebidos.

O resultado de todo o processo – fotógrafo, dispositivo, procedimento – revelou não apenas uma imagem costurada por referentes, mas sim um somatório de tempos. Tempos de concepção, de reflexão e de fotografia. Em cada paisagem observo uma espera que culminou com a permanência da imagem enquanto objeto. E que é também uma resposta visual aos desenhos mentais inicialmente provocados. Desenhos ficcionais que colaboram com a ideia de Miroslav Tichý

(Tarzan, 2019, em 4':47") que "de qualquer forma, o mundo não é nada a não ser aparência e ilusão".

O dispositivo foi fundamental para todo o processo de construção, funcionando também como uma extensão do fotógrafo. Uma câmera fotográfica convencional, neste mesmo sentido, enquadraria o assunto e criaria limites, como janelas, para a existência da paisagem. Já a *Besta* atuou como uma prótese da visão, cegando a luz que superficialmente atinge os olhos de quem a opera e abrindo uma janela imaginária, de formas e conteúdos apenas sugeridos, para a construção de uma imagem mental. Esta imagem passa a existir no momento da revelação e aquela que, antes, era apenas mental, passa a ser confrontada com o resultado impresso de um processo de construção, tal como um filme infravermelho ou chapas de radiografias, que permitem o registro de comprimentos de ondas que não podem ser vistos ou percebidas a olho nu até que o material possa ser revelado.

A percepção do mundo através das paisagens construídas revela a existência de um universo que é muito conhecido dos cegos. Por não terem a visão binocular direta, percebem o mundo através de sensações corpóreas e também das imagens mentais produzidas a partir da descrição de terceiros. Esta aparente restrição é também uma forma de ampliar os horizontes do visível.

Hoje percebo como o formato da *Besta*, e também das *paissagens*, está diretamente alinhado com a possibilidade de ampliação dos horizontes, para a qual foi concebida. As grandes panorâmicas produzem horizontes extremamente alongados e, com a possibilidade de conexão circular das extremidades, podem tornar-se horizontes sem fim, como o giro do carrossel. Ampliar os horizontes foi, talvez, o maior legado que este projeto permitiu.

A partir das experimentações impressas das paisagens construídas, concluí que é necessário manter uma flexibilização sobre o modo de apresentação do trabalho, o que envolve a definição do tamanho e tipo de suporte a ser aplicado. Devido às suas proporções particularmente alongadas é importante que haja um estudo prévio do espaço de apresentação, em conjunto com as imagens. Só então poderemos definir o lugar e suas condições de existência.

As ações deambulatórias de busca pelos fragmentos que complementaríamos as paisagens da *Besta*, principalmente nas imagens peruanas de 2015, retiraram o fotógrafo do espaço da invisibilidade e o colocaram, na maioria das vezes, como foco de atenções. Para as paisagens que lá estavam, pouca ou nenhuma diferença

fez. Mas a estranheza com a qual se é percebido no espaço tem muita relação com a estranheza que, de certa forma, se está buscando nas imagens através do aparelho: os tempos de encontro, as zonas cinzas, os cortes secos e fissuras.

Este projeto cumpre seus objetivos. Além de pesquisar as construções poéticas das paisagens, o projeto resgatou o meu processo de pensamento e construção artística, que estava estagnado pela rotina da sobrevivência. Além do mais, o desejo de continuação e da provocação de novos horizontes segue latente, com intenção de se materializar como novos dispositivos e novas *paissagens*, em futuro próximo.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, A. *In: WIKIPEDIA*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ansel_Adams. Acesso em: 14 dez. 2019.
- ADAMS, A. *O Negativo*. São Paulo: Senac, 2001. 273p.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBERTI, L. *On Painting*. Londres: Penguin, 2004.
- ARAGO, F. *Daguerréotype*. Relatório lido na sessão da Camara dos Deputados da França em 3 de julho de 1839. Paris, FR: Bachelier, 1839.
- ARGAN, G. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 736p.
- BARROS, M. O fotógrafo. *In: PENSADOR*. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/NTI3MTkx/>. Acesso em: 02 maio. 2019.
- BARTHES, R. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BAVCAR, E. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 149p.
- BELGER, W. M. *Blog*. Disponível em: <https://bagofstash.wordpress.com/2008/05/17/wayne-martin-belger-pinhole-photography/>. Acesso em: 15 nov. 2019 B.
- BELGER, W. M. *Untachable Project: Web Site*. Disponível em: <http://waynemartinbelger.com/portfolio/untouchable-the-hiv-blood-camera-project/>. Acesso em 15 nov. 2019 A.
- BELGER, W. M. *Us and Them Project: Web Site*. Disponível em: <http://waynemartinbelger.com/portfolio/us-and-them/>. Acesso em: 18 out. 2019.
- BENEDETTI, R. Disparo cinematográfico: a fotografia entre o estático e o cinético. *Revista ZUM*, jun. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/disparo-cinematografico/>. Acesso em: 27 jul. 2019.
- BENEDETTI, R. *Entre Pássaros e Cavalos – Maray, Muybridge e o pré cinema*. São Paulo: SESI-SP, 2018. 256p.
- BENJAMIN, W. “*Pequena História da Fotografia*” em *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense ed. 1994.
- BESTA. *In: WIKIPÉDIA*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Besta_\(arma\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Besta_(arma)). Acesso em: 20 de out. 2018.
- BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.

- CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. *Bloch Comunicação*, Rio de Janeiro, n.6, p.19-25, [20--].
- CARVALHO W; JARDIM, J. Janela da Alma. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ENv1ynC_PPM. Acesso em: 02 ago. 2018.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHERNEWSKI, Anita. Pinhole history. *Alternative Photography*. Disponível em: <http://www.alternativephotography.com/pinhole-history>; Acesso em: 14 jul. 2019.
- COSTA, Ana Angélica (org.). *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- COSTA, Cadu. *Prêmio Pipa*, Website. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/cadu-costa/> Acesso em: 10 dez. 2019.
- CRARY, J. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRONOPHOTOGRAPHIE. *Wikiwand website*. Disponível em: <https://www.wikiwand.com/fr/Chronophotographie>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- DELEUZE, G. *Cinema 2: A imagem tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIETRICH, Jochen. Janela com boas vistas: fotografia, arte, participação e aprendizagem. In: LENZI, Lúcia Helena Corrêa; DA ROS, Sílvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de, GONÇALVES, Marise Mattos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: NUP, 2006. p. 242 a 263. (Coleção Cadernos CED; 9).
- DUBOIS, Philippe. *Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: CCBB, Catálogo, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998.
- E-4. In: WIKIPEDIA. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/E-4_process. Acesso em: 15 dez. 2019.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FATORELLI, Antônio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. 168p.
- FATORELLI, Antônio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

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

FRIZOT, M. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

FRIZOT, M. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994. 775p.

HARDING, Coling. *The onion field and the great 'fuzzy' photography debate: science and media museum*. Disponível em: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/a-z-of-photography-george-davison-pictorialism-vs-straight-photography/>. Acesso em: 14 jul. 2019.

HILL, P. *Eadweard Muybridge, 55 collection*. London: Phaidon Press, 2001.

HOCKNEY, D. *Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*. New York: Viking Studio, 2006

HOLANDA, Aurélio B. de. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HUARÁZ. *In: WIKIPEDIA*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Huaraz>. Acesso em: 09 nov. 2019.

HUARCAYA, R. *Playa Publica Playa Privada, 2009*. Disponível em: <https://robertohuarcaya.com/panoramicas-lima>. Acesso em: 09 nov. 2019.

JOSÉ Oiticica Filho. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10674/jose-oitica-filho>. Acesso em: 10 dez. 2019. Verbete da Enciclopédia.

KÄSEBIER, Gertrude. *MoMa Website*. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/50167>. Acesso em: 10 jul. 2019.

KOSSY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 239 p

LATENTE. *In: DICIONÁRIO Priberam*. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/latente>. Acesso em: 19 jan. 2020.

LISSOVSKY, M. *In: GURAN, M. (org.). Instantâneo: o tempo infinito na fotografia*. Rio de Janeiro. Mesa-Redonda no Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

LISSOVSKY, Maurício. A máquina de esperar. *In: GONDAR, Jô; BARRENECHEA, Miguel Angel. (org.). Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro:

[s.n.], 2003. p. 15-23. Disponível em: <https://www.ateliedaimagem.com.br/wp-content/uploads/2016/08/54.pdf>. Acesso em: jul. 2019.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. *Contemporânea comunicação e cultura*. Revista eletrônica, Salvador, v. 9, n. 2, p. 281-300, 2011. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapcom/article/view/5053/3890>> Acesso em: 10 jul. 2019.

MAGAZINE, Jeu-de-paume. *Vídeo*. Disponível em: <https://vimeo.com/98445758>. Acesso em: 25 maio 2019.

MARC Ferrez. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26241/marc-ferrez>. Acesso em: 15 jan. 2020. Verbete da Enciclopédia.

MICELI, Alice. *Dobras Visuais*. Website. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/2011/02/tornar-visivel-o-que-nao-vemos/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

MICELI, Alice. Sem entrada e sem saída: o diário de viagem da fotógrafa Alice Miceli rumo a Chernobyl. *Revista de fotografia Zum*, São Paulo, 11 jul. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/>. Acesso em: 15 de dez. 2019.

MICHAUD, P-A. Aby Warburg et l'image en mouvement. Paris: Macula, 1998 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MINOTAURO. *In: WIKIPÉDIA*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Minotauro>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MUYBRIDGE, E. *The J. Paul Getty Museum*, Website. Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/214837/eadward-j-muybridge-electro-exposer-american-negative-1878-1879-print-1881>. Acesso em: 27 jul. 2019.

OITICICA FILHO, J. Oupretense. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66483/ouopretense>. Acesso em: 06 fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PELBART, P. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1998. 160p.

PICTORIALISMO. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>. Acesso em: 20 jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

- RAMOS, Letícia. *Projeto Bitácora*. Website. Disponível em: <http://leticiaramos.com.br/projeto-bitacora/>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- RENNÓ, R. *A última foto*. Catálogo. [S.l.]: Galeria Vermelho, 2006.
- ROBINSON, H. Peach. *Pictorial effect in Photography*. London: Piper & Carter, 1869.
- ROBINSON, H.P. *Revista OLD*. Website. Disponível em: <http://revistaold.com/blog/henry-peach-robinson-1830-1901-composicoes-fotograficas-o-inicio-da-fotomontagem/>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- ROSENBLUM, N. *Une histoire mondiale de la photographie*. New York: Abbeville Press, 1998.
- ROUILLÉ, A. *La photographie*. France: Éditions Gallimard, 2005.
- RUHTER, Ian. *Webpage*. Disponível em: <https://www.ianruhter.com/>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- SALVANS, T. *The waiting game*. Barcelona: RM Editions, 2014. 88p.
- SANZ, Claudia L. Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna. *Studium*, São Paulo, n. 26. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/26/07.html>. Acesso em: 13 jul. 2019.
- SFUMATO. *In: WIKIPEDIA*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sfumato>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- SILVER & Light. Direção Ian Ruhter and Lane Power. 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/39578584>. Acesso em: 11 nov. 2019.
- STEICHEN, Edward J. The flatiron: 1904. *In: THE METROPOLITAN Museum of Art*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267838>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- STIEGLITZ, A. *Camera Work: the complete illustrations 1903-1917*. Italy: Taschen, 1997.
- STIEGLITZ, A. *In: MoMa Collection*. Webpage. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/83335>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- STRAIGHT Photography. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6178/straight-photography>. Acesso em: 25 set. 2018. Verbete da Enciclopédia.
- SUGIMOTO, Hiroshi. Website. Disponível em: <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- TARZAN Retired. Direção de Roman Buxbaum. 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A2pWttACOaw>. Acesso em: 10 nov. 2019.

TICHÝ, Miroslav. *ST*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2008.

VASQUEZ, P. K. *Livro*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por thiago@thiagobarros.com em 10 dez. 2010.

VUES stéréoscopiques. Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/165530088@N08/albums/72157698124280164>. Acesso em: 10 dez. 2019.

WESELY, Michael. *Website*. Disponível em: <https://wesely.org/2019/potsdamer-platz-berlin-27-3-1997-13-12-1998/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).