



**FOTOGRAFAR A DANÇA COMO UMA PRÁTICA POÉTICA**

NATÁLIA OLIVEIRA CUNHA DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
NATÁLIA OLIVEIRA CUNHA DA SILVA

**FOTOGRAFAR A DANÇA COMO UMA PRÁTICA POÉTICA**

UBERLÂNDIA  
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
NATÁLIA OLIVEIRA CUNHA DA SILVA

**FOTOGRAFAR A DANÇA COMO UMA PRÁTICA POÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes - Curso de Mestrado, do Instituto de Artes - IARTE da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

**Área de concentração:** Artes Visuais.

**Linha de Pesquisa:** Práticas e Processos em Artes.

**Tema:** Fotografias de dança

**Orientação:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Mourão Arslan

**Co-Orientação:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carla Andrea Silva Lima

UBERLÂNDIA  
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S586f Silva, Natália Oliveira Cunha da, 1986-  
2015 Fotografar a dança como uma prática poética / Natália Oliveira  
Cunha da Silva. - 2015.  
98 f. : il.

Orientadora: Luciana Mourão Arslan.  
Coorientador (a): Carla Andrea Silva Lima.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Fotografia - Teses. 2. Dança - Teses. 3. Corpo como suporte da  
arte - Teses. 4. Memória - Teses. I. Arslan, Luciana Mourão, 1972-.  
II. Lima, Carla Andrea Silva, 1978-. III. Universidade Federal de  
Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. IV. Título.

---

CDU: 7



**Fotografar a dança como uma prática poética**

Dissertação defendida em 20 de fevereiro de 2015.

---

Participação Via Skype

Orientadora - Profª. Drª. Luciana Mourão Arslan

---

Co-Orientadora - Profª. Drª. Carla Andréa Silva Lima  
Presidente da banca

---

Prof. Dr. Alexandre Pereira  
Membro externo

---

Prof. Dr. Ana Maria Pacheco Carneiro  
Membro interno (PPG Artes - UFU)

*À minha mãe.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal de Uberlândia, por intermédio do Instituto de Artes e ao Programa de Pós-Graduação em Artes pela oportunidade de realizar este curso;

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Luciana Arslan Mourão, pela orientação desta pesquisa, pela sua disponibilidade, dedicação, trocas e pelas contribuições que enriqueceram a pesquisa;

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carla Andrea Silva Lima, minha co-orientadora, por aceitar o convite e o desafio de se somar ao percurso já trilhado da pesquisa;

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Carneiro, por aceitar participar da banca examinadora e colaborar gentilmente com sugestões, bibliografias e dicas importantes para o desenvolvimento da pesquisa desde o seu início;

Ao Prof. Dr. Alexandre Adalberto Pereira, por aceitar compor a banca examinadora e, por seu parecer no exame de qualificação, contribuir minuciosamente com sugestões de bibliografias e apontamentos para reflexões práticas e teóricas;

À minha mãe Eliane de Oliveira, pelo apoio e incentivo incondicional, pelo tanto dela que há em mim e por me fazer sempre enxergar para além da linha do horizonte;

Ao meu pai Odair Luis pela minha educação, descobertas e por me fazer reconhecer a força que temos;

Aos meus irmãos, Sérgio, Thiago e Matheus, pelas doces lembranças;

À Casa de Oração Peregrinos da Luz Divina Pai Benedito, pela sabedoria e orações;

A todos os colegas do Programa de Pós-Graduação, especialmente aos amigos Eduardo Prado, Mara Porto e Kenner Prado pela oportunidade de crescer junto com vocês;

Aos professores do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, Alexandre José Molina, Ana Carolina da Rocha Mundim, Carla Andrea Silva Lima, Cláudia Goes Müller, Jarbas Siqueira Ramos, Patrícia Chavarelli Vilela da Silva e Vivian Vieira Peçanha Barbosa e a técnica-administrativa Fátima Marina de Oliveira, pela ajuda e compreensão;

A toda equipe técnica do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, especialmente à diretora do Instituto Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Renata Bittencourt Meira;

Às alunas do Curso de Dança – UFU, que ajudaram na realização dos trabalhos práticos desta pesquisa, compartilhando criações e afetos, principalmente à Isabela Palhares, Gabriela Paes, Paula Poltronieri e Juliana Ladeira;

Aos amigos que se fizeram presentes nesse trajeto tão solitário da escrita: Samuel Giacomelli, Guilherme Calegari, Bruna Bellinazzi Peres, Macarena Simón, Patrícia Neves, Ana Luiza Afonso, Carolina Pimentel, Juliana Penna, Fernanda Bevilaqua, Clara Bevilaqua, Iara Fonseca Schmidt e Martín Rena;

A Deus, por me fortalecer nos momentos difíceis e me ajudar a cumprir mais essa etapa da vida.

## **RESUMO**

Nesta pesquisa, com base em minha prática como fotógrafa do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, registrando os eventos e pesquisas de alunos e professores, analiso quais são as possibilidades de documentar a dança por intermédio da fotografia e como ela se articula no contexto em que me encontro. Realizei exercícios e reflexões fotográficas, a fim de apontar algumas vivências dessa prática que constituem o fazer e o pensar da fotografia de dança em interação com o seu meio. Além disso, investiguei a possibilidade das imagens se emanciparem, ampliando os significados, propondo novos olhares e atualizando a memória.

**Palavras-chave:** Fotografia. Dança. Registro. Corpo. Memória.

## **ABSTRACT**

In this research, based on my everyday practice as a photographer technician of the Dance BA at the Federal University of Uberlândia (UFU) registering events, as well as students and teachers' works, I analyze what are the possibilities of documenting dance through photography and how they articulate in the context which I am inserted. I had done some exercises/theoretical reflections, aiming to point out a few experiences of this practice, that have helped me consolidate both making and thinking about photographing dance in interaction with its environment; and have also given me the possibility to think that images have their own emancipation from themselves, expanding their meanings, offering new ways of observation and refreshing the memory.

**Key words:** Photographs . Danza. Registry. Body. Memory.

## **RESUMEN**

En esta investigación, desde mi práctica como fotógrafo del Curso de Danza de la Universidad Federal de Uberlândia , de registrar eventos y busquedas de estudiantes y profesores, analizo cuáles son las posibilidades para documentar la danza a través de la fotografía y la forma en que se esta se articula en contexto en el que me encuentro. Llevé a cabo algunos ejercicios / reflexiones fotográficas con el fin de señalar algunas vivencias que ayudan a constituir la toma y el pensamiento de la fotografía de danza en la interacción con su medio y la posibilidad de que las imágenes tienen en la emancipación de sí misma , la ampliación de los significados, actualizar la mirada y ampliar la memoria .

**Palabras-clave:** Fotografia. Danza. Registro. Cuerpo. Memoria.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Fotografia 1.	Imagen de detalhes do Rio de Sylvius.....	14
Fotografia 2.	Experimentos para o trabalho Uterino.....	15
Fotografia 3.	Campanha de Adlai Stevenson (1952) e a Segregação do Transporte (1955). .....	18
Fotografia 4.	Dance in Brooklyn. ....	19
Fotografia 5.	Boulevard Diderot/Sidewalk Café. ....	25
Fotografia 6.	Sem título #153. ....	27
Fotografia 7.	André Malraux e as fotografias para o Museu Imaginário. ....	31
Fotografia 8.	Dançarinas atando as sapatilhas. ....	32
Fotografia 9.	Bailarinas. ....	32
Fotografia 10.	Fotografia de Henry Leutwyler. ....	33
Fotografia 11.	Trabalho de conclusão de disciplina dos alunos do Curso de Dança 1 .....	35
Fotografia 12.	Trabalho de conclusão de disciplina dos alunos do Curso de Dança 2. ....	36
Fotografia 13.	Dancing.....	37
Fotografia 14.	Cena do filme Smoke (1996). ....	39
Fotografia 15.	Trabalho proposto por Paula Poltroniere.....	42
Fotografia 16.	Trabalho proposto por Paula Poltroniere 2 .....	43
Fotografia 17.	Trabalho proposto por Paula Poltroniere 3.....	47
Fotografia 18.	Trabalho proposto por Paula Poltroniere 4.....	48
Fotografia 19.	Trabalho proposto por Paula Poltroniere 5.....	49

Fotografia 20.	Trabalho proposto por Paula Poltroniere 6.....	50
Fotografia 21.	Registro do trabalho “Sobre pontos, retas e planos” .....	52
Fotografia 22.	Registro do trabalho “Caminhando” de Lygia Clark (1963-1964) .....	54
Fotografia 23.	Vista da instalação na Galeria Fortes Vilaça, 2003 .....	57
Fotografia 24.	Cerimônia do Adeus, 1997-2003, Rosangela Rennó.....	58
Fotografia 25.	Registro fotográfico pessoal, 2011 .....	59
Fotografia 26.	Fotografia “Sobre pontos, retas e planos” .....	62
Fotografia 27.	Registro da exposição “Desdobramentos da Fotografia” ...	63
Fotografia 28.	Foto de Man Ray, 1921. Marcel Duchamp travestido de Rose Sélavy .....	65
Fotografia 29.	Registro do trabalho “Sobre pontos, retas e planos” .....	67
Fotografia 30.	Cartaz de divulgação do trabalho “Sobre pontos, retas e planos” .....	68
Fotografia 31.	Trabalho de manipulação digital de fotografia “Core são”	71
Fotografia 32.	Trabalho de manipulação digital de fotografia “Core são”	72
Fotografia 33.	Coleção Ideal de Postais. Jovem moura, 1916 .....	75
Fotografia 34.	Postais Ed. Combier Impr. Macon. Tipo de Mulher da África do Norte.....	76
Fotografia 35.	Postais de dança desenvolvidos para a pesquisa de mestrado	77

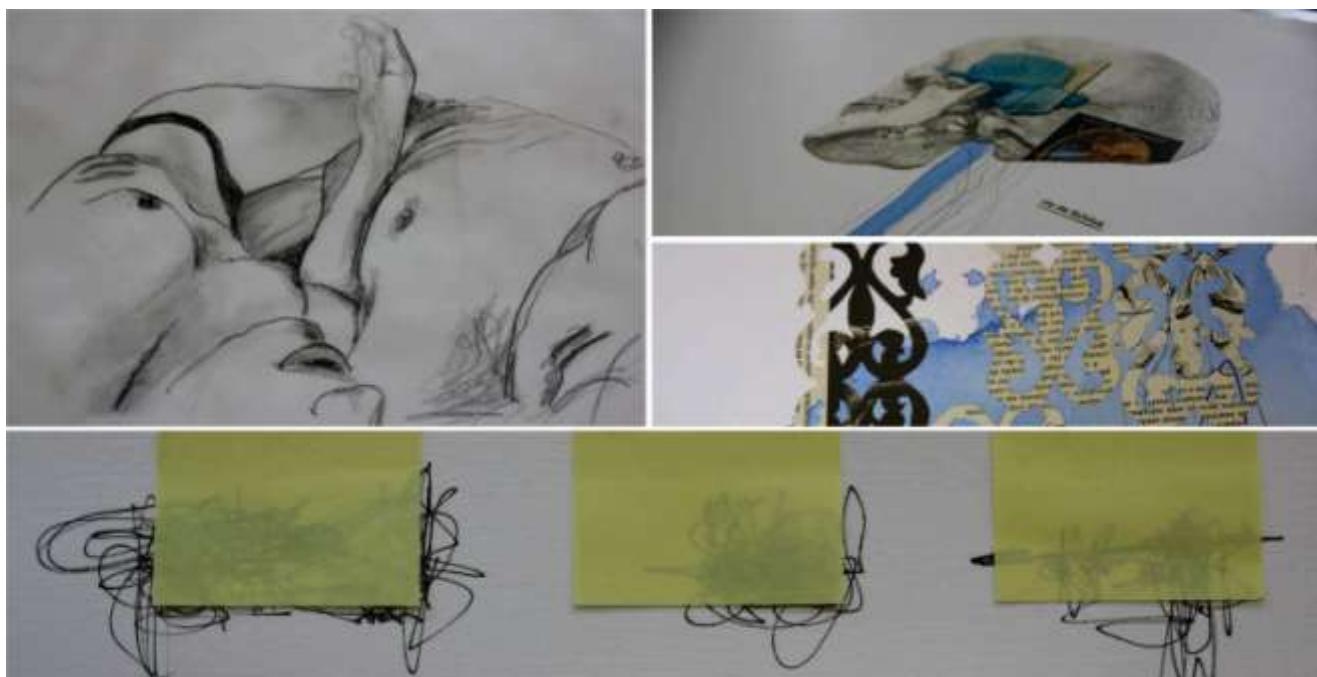
## SUMÁRIO

Apresentação .....	14
<b>Introdução .....</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo 1 – Fotografia de dança: entre o registro e a expressão .....</b>	<b>22</b>
1.1. O instantâneo e a encenação .....	24
1.2. Lugar comum ou o estudo do olhar .....	31
<b>Capítulo 2 – “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada”.....</b>	<b>38</b>
2.1. Exercício ou a construção de uma fotografia de dança .....	40
2.1.1 Exercício 1 ou como se ver em uma imagem.....	40
2.1.2.Exercício 2 ou reflexões sobre artificação.....	51
2.1.3. Exercício 3 ou reflexões sobre autoria .....	64
2.1.4.Exercício 4 pós edição da imagem .....	69
2.1.5. Exercício 5 ou construindo a dança pelo olhar o olhar pela dança.....	73
<b>Capítulo 3 – O olhar e o fazer: fotografando a dança .....</b>	<b>78</b>
3.1 O corpo do fotógrafo modificado .....	78
3.2. Narrativas fotográficas .....	81
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>91</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>94</b>

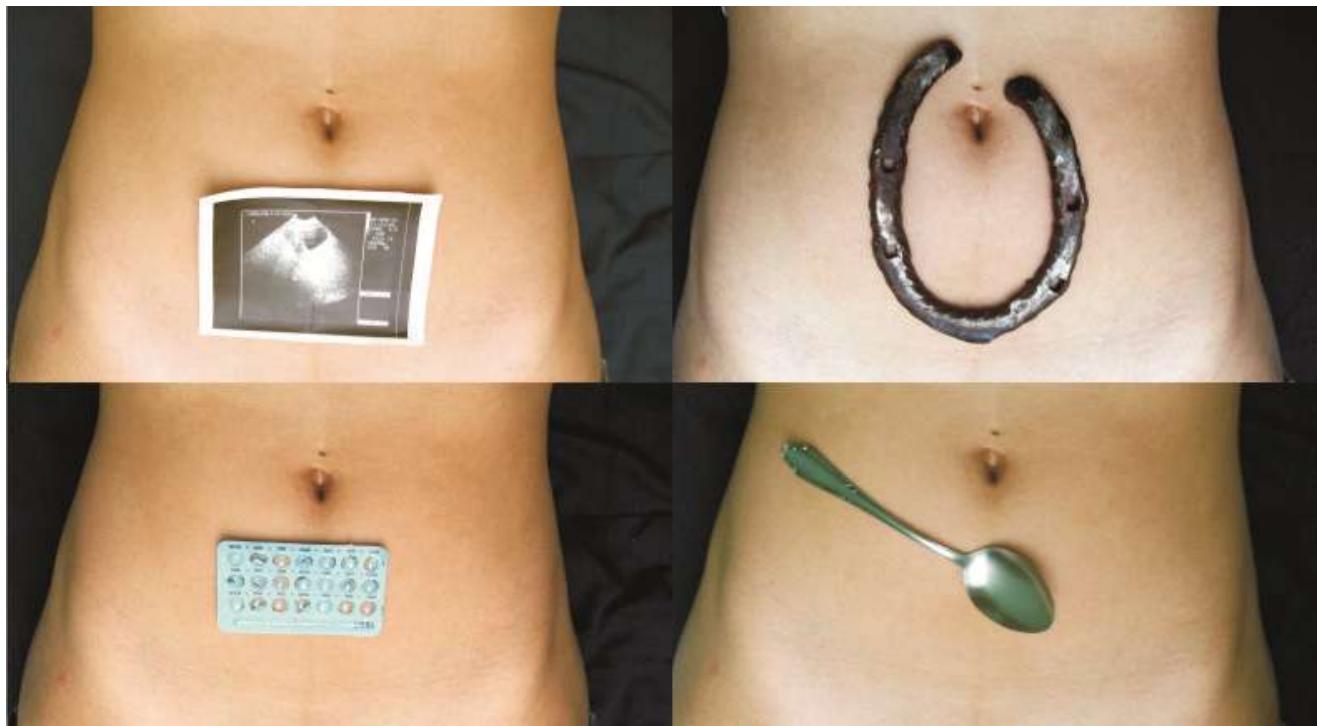
## Apresentação

Para entender aonde chegaremos por intermédio da pesquisa em artes, é preciso antes firmar os pés no chão e perceber onde pisamos e de onde viemos. Só assim poderemos traçar as estruturas desse trajeto. Logo, falar do meu percurso como pesquisadora torna-se importante para compreender minhas escolhas e pontos de vista.

Iniciei meus estudos de dança ainda na infância e por meio deles tive contato com outras linguagens da área artística. A opção pela graduação em Artes Visuais no início de 2007 surgiu como uma consequência das minhas vivências em dança, visto que o interesse inicial era ampliar meu conhecimento sobre a Arte e sobre minhas escolhas no campo da dança.



Fotografia 1 – Imagem de detalhes da obra Rio de Sylvius de Natália Oliveira.  
Fonte: Acervo pessoal.



Fotografia 2 – Experimentos para o trabalho fotográfico Uterino.

Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2011. Acervo pessoal.

Graduei-me como bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia em 2011 e, no decorrer da graduação, minhas práticas se desenvolveram nos desdobramentos da poética do corpo em diversas linguagens artísticas.

Já no final da graduação comecei a trabalhar com fotografia e minhas pesquisas ganharam uma forma que transcendia os limiares da dança contemporânea, da fotografia e do vídeo.

Depois de concluir o curso, comecei a trabalhar como fotógrafa da Graduação de Dança, no ano de 2012, na mesma Instituição onde me graduei. Nesse momento, encontrei-me na linha fronteiriça entre a fotografia e a dança, começando a refletir sobre o equilíbrio dessas duas linguagens no contexto em que me encontrava. Desse modo, a primeira diferença que encontrei no fazer fotográfico foi em relação à

"autonomia" na produção e à natureza "funcional" das imagens. As imagens, em sua maioria, eram encomendadas, e meu trabalho consistia em cuidar dos registros fotográficos do curso. Na prática, ocupava-me dos registros de aulas, ensaios e apresentações de dança. Muitas dessas fotografias alimentarão o projeto de Acervo e Memória do Curso que, futuramente, servirá para estudos de cenário, figurino e dramaturgia da dança.

A primeira "crise" que tive foi em relação ao caráter autoral do meu trabalho: Existem autoria e criação nas minhas fotografias? O que entendemos por registro fotográfico? Como abrir o espaço expressivo e estético nas fotografias de dança que realizo? Ressalto que esse "espaço expressivo" não toma o lugar do registro que servirá de estudo da cena. Não se trata de negar um estilo fotográfico em detrimento de outro, mas de pensar e explorar possibilidades por meio dessa realidade.

Minha pesquisa de mestrado surgiu com base em questionamentos sobre o meu fazer como fotógrafa. Logo, ela se constitui também como uma reflexão e um relato do meu percurso profissional na Graduação de Dança, visto que as questões colocadas aqui são intrínsecas à minha vivência. Portanto, é pertinente explicitar as características relacionadas à minha formação como artista visual/fotógrafa e pesquisadora, o meu olhar generoso para os estudos do corpo e da imagem de dança, assim como a minha afinidade com as práticas artísticas corporais.

Percebendo o lugar em que surge essa investigação, comprehendo que o seu compartilhamento dar-se-á com artistas e pesquisadores, os quais se situam também nesse lugar de encontro entre a linguagem (dança/poéticas do corpo/fotografia/artes visuais) e os pensamentos.

## INTRODUÇÃO

Nas primeiras páginas de seu livro *O corpo em crise*, Christine Greiner (2010) discorre sobre a natureza precária das traduções. Citando Heidegger, ela nos diz que o autor acreditava que só era possível traduzir uma palavra se o tradutor apreendesse o pensamento em que tal palavra foi necessária, ou seja, ele necessitaria vivenciar o contexto simbólico que originara tal palavra. Nesse sentido, quanto mais familiarizados estamos com o “objeto” que vamos fotografar, no meu caso a dança, mais condições teremos de retratá-lo em uma imagem.

Entre a história da fotografia e a história da tradução existem afetos e perdas muito semelhantes. Não é nada fácil transitar por esses dois abismos que pertencem a continentes distintos, mas é possível tecer conexões entre o pensamento de ambos. Entretanto, entendendo a fotografia como representação simbólica de um determinado evento e considerando sua potência no campo da comunicação, podemos concebê-la como a “tradução” de um determinado acontecimento para a linguagem visual. E assim como o trabalho de cada tradutor é único, e pode ser encarado como criativo, o olhar de cada fotógrafo também apresenta um ponto de vista ímpar sobre o acontecimento.

Quando pensamos em registros fotográficos, não temos moldes ou fórmulas de como um registro deve ser feito. Cabe a cada fotógrafo, assim como cabe a cada tradutor, criar pontes com o evento a fim de conseguir captar o que se passa. Cada uma dessas pontes é carregada de pura subjetividade e serviria tanto para mascarar a realidade como para representá-la.

Entendo que a principal característica da fotografia documental é sua carga informativa (conteúdo), porém a partir dos anos 1950 tal linguagem sofreu alterações com relação ao seu caráter, considerado

fidedigno ao real. Inicialmente, a fotografia documental era muito utilizada como denúncia em defesa de ideais civis e discursos políticos, mas no decorrer dos anos novas formas de documentação que não visavam diretamente à transformação da sociedade foram ganhando espaço.

Fotodocumentaristas, como Robert Frank, Willian Klein e Diane Arbus começaram a questionar o realismo fotográfico e propor novos paradigmas para o gênero documental. Suas primeiras rupturas dão-se pelo caráter autoral das fotografias, no qual a sugestão da interpretação e o desenvolvimento do valor estético da linguagem vão além da carga informativa.



Fotografia 3 – Campanha e Adlai Stevenson (1952) e a Segregação nos Transportes (1955) de Robert Frank.

Fonte: Fotografia de Robert Frank. Disponível em:  
[oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2012/11/20/robert-frank-semana-dos-fotografos-475594.asp](http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2012/11/20/robert-frank-semana-dos-fotografos-475594.asp).



Fotografia 4 – Dance in Brooklyn (1955) de Willian Klein.

Fonte: Fotografia de Willian Klein. Disponível em: [http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein\\_dance.html](http://www.masters-of-photography.com/K/klein/klein_dance.html).

Como afirma Lombardi, a fotografia documental

[...] tem como proposta narrar uma história por meio de uma sequência de imagens. Com sua especificidade centrada na aliança do registro documental com a estética, ela assume a função de fazer a mediação entre o homem e o seu entorno. É, portanto, problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão. (LOMBARDI, 2007, p.10).

Diante deste contexto, esta pesquisa tem como objetivo principal refletir sobre a fotografia documental da dança contemporânea, por intermédio da produção que realizei na Graduação de Dança da

Universidade Federal de Uberlândia. Desse modo, coloco a seguinte pergunta de pesquisa: Quais são as possibilidades em documentar a dança pela fotografia?

Penso que as fotografias de dança devem se aproximar ao máximo do pensamento da dança, uma vez que o “objeto” a ser fotografado é algo artístico. Logo, seu registro fotográfico não deve se limitar apenas às fotografias ditas objetivas. Acredito que a fotografia de dança pode “acolher” visualmente a dança e se transformar em uma fotografia artística, evidenciando a linguagem estética e a autoria do fotógrafo.

Tendo como ponto de partida a fotografia documental de dança e a fotografia como linguagem, estruturo meu campo teórico considerando as ideias relacionadas à linguagem da fotografia e os estudos de autores como Philippe Dubois, François Soulages e Etienne Samain. Sobre a fotografia documental, apresento reflexões edificadas a partir de conceitos e discussões colocados por Susan Sontag, André Rouillé, entre outros, os quais serão articulados no ir-e-vir do processo investigativo. Utilizarei como apporte teórico a expressão compreensão crítica de Hernández (2000) em sua abordagem da cultura visual e o conceito de somaestética de Shusterman, além de considerar as reflexões sobre o corpo de Christine Greiner. Esses estudiosos foram evocados com o intuito de pensar o corpo do fotógrafo como fonte de informação que contribui para o desenvolvimento de nossa percepção sensorial e intelectual.

A abordagem metodológica escolhida voltou-se para o estudo das imagens que realizei no Curso de Dança, entre 2013 e 2014. Algumas imagens serão escolhidas a partir da produção realizada nesse período para servirem de base para a análise, assim como o contexto em que foram geradas. Será a partir dela e do fazer fotográfico que tecerei minhas reflexões. Neste panorama, entendo que a pesquisa trata de um processo teórico prático

que irá resultar em uma experimentação fotográfica, em que confeccionaremos alguns postais para serem distribuídos gratuitamente. A não exposição desses postais em uma galeria foi uma escolha, pois entendo que as fotografias impressas percorrerão um caminho mais livre e mais interativo com o público alcançado.

Apresento, no primeiro capítulo, aspectos técnicos e estéticos de fotografias de dança, a fim de identificar as principais tendências da fotografia documental na contemporaneidade. Não pretendo traçar um histórico desse gênero fotográfico, versarei apenas sobre os trabalhos de alguns fotógrafos que contribuíram para as expressivas alterações no gênero documental e, no decorrer do texto, estabelecerei relações com as representações fotográficas da dança. Também pontuarei alguns estereótipos recorrentes na fotografia de dança realizada por mim, os quais serão relacionados com outras imagens.

No segundo capítulo, farei um relato sobre alguns exercícios/reflexões fotográficos realizados por mim no Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, com o objetivo de apontar algumas vivências dessa prática que ajudam a constituir o fazer e o pensar da fotografia de dança em interação com o seu meio.

No terceiro capítulo, abordarei a construção do corpo do fotógrafo e suas possíveis afetações, juntamente com um artigo visual que proponho a fim de possibilitar outro tipo de leitura e de sentido.

## **Capítulo 1**

# Fotografia de dança: entre o registro e a expressão

Oficialmente, a fotografia surge em 1823 (SOUGEZ, 2001) em pleno reinado do realismo como forma de expressão artística, impactando nos sistemas de representação do real daquela época e mantendo este estatuto até meados do século XX. Assim, a fundação da fotografia – no limiar dessa atividade no realismo fotográfico – dá-se pelo entusiasmo de alguns fotógrafos ao posicionarem suas câmeras para retratar um acontecimento, a fim de levar as imagens a quem não estava no local vivenciando o fato. Nesse sentido, este gênero fotográfico tinha claramente uma intenção de registrar o fato ocorrido, documentando-o ao mundo. A fotografia nasce assumidamente atrelada a uma técnica e não a uma inspiração artística, o que talvez explique o preconceito inicial em considerá-la como uma obra de arte.

Durante muito tempo, a teorização acerca da fotografia centrou-se na ideia de que as imagens são caracterizadas pela necessidade da existência prévia do referente que, por sua vez, é registrado de forma passiva e transparente pela câmera e pelo fotógrafo. Arnheim escreveu, em 1981, que “a fotografia nada mais era do que uma cópia mecânica da natureza” (ARNHEIM apud DUBOIS, 1993, p. 39). A mecânica atrelada à fotografia tira a condição de ser subjetivo do fotógrafo, afastando-lhe do campo criativo em detrimento de um suposto realismo. A especificidade da fotografia é enxergada como o resultado de um elo perfeito entre as imagens e as próprias coisas do mundo, ou seja, com a realidade efetivamente capturada.

Durante mais de um século, confundiu-se a imagem verídica com a fotografia-documento. [...] O

verdadeiro não é uma segunda natureza da fotografia: é somente efeito de uma crença que, em um momento preciso da história do mundo e das imagens, se ancora em práticas e formas cujo suporte é um dispositivo. O verdadeiro da fotografia-documento se estabelece pela diferença na comparação, de um lado, com o verdadeiro da pintura ou do desenho e, de outro, com o da fotografia artística. As formas fotográficas do verdadeiro tendem a confundir-se com as formas do útil. (ROUILLE, 2009, p.83).

As principais funções das imagens fotográficas citadas por André Rouillé eram: arquivar, ilustrar, informar, ordenar, modernizar saberes e auxiliar a ciência, o que evidencia suas características utilitárias. Realismo, objetividade e imparcialidade aparecem como atributos da fotografia.

Charles Baudelaire era um dos críticos que denunciaram as pretensões artísticas da fotografia. Em seu texto sobre o Salão de Belas-Artes de 1859, primeiro Salão a abrir espaço para a fotografia, Baudelaire pontua a separação entre esta e a arte, pois “uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental” (BAUDELAIRE, 1859).

No senso comum, a noção de que a imagem fotográfica é simplesmente uma autenticação da existência permaneceu e ainda permanece para muitos. Logo, por fotografia de registro entendia-se uma simples reprodução técnica do mundo, passando longe das concepções de autoria, estética e expressão. Na dança, muitas vezes os registros das atividades tinham apenas o papel de alimentarem o acervo e a memória dos grupos de dança e da comunidade em geral, reforçando seu papel enquanto memória, arquivo e inventário do mundo em virtude da documentação referencial que realizam, negando sua potência enquanto arte.

## 1.1 O instantâneo e a encenação

A estética do verdadeiro na fotografia tem como protagonista Henri Cartier-Bresson, o fotógrafo do “instante decisivo”, sendo esse conceito um marco no jornalismo e no fotodocumentarismo.

O conceito de instante decisivo instaura-se na precisão em captar o momento-chave, no qual as pessoas retratadas, a luz e a composição geram uma imagem única, de uma situação que não passa de uma minúscula fração de tempo, tal como o amor representado pelo exato instante do beijo de dois namorados. Segundo Henri Cartier-Bresson, fotografar é colocar na mesma mira a cabeça, o olho e a emoção (CARTIER-BRESSON, 2004).

Ainda hoje, apesar da popularização da fotografia digital e de todos os seus processos de manipulação de imagem, paira sobre vários profissionais e teóricos a mística do “clique”: o momento sublime em que o obturador é disparado, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o filme. Assim, o antes, o depois e todo o resto se perdem na penumbra do cenário fotográfico, considerando como a essência da linguagem apenas o momento decisivo do “clique” que está relacionado à ideia da natureza indicial da fotografia.



Fotografia 5 - Boulevard Diderot/Sidewalk Café (1969) de Henri Cartier-Bresson.

Fonte: Fotografia de Henri Cartier-Bresson, 1969. Disponível em:  
<http://omundoatravesdaslentes.wordpress.com/2012/04/13/dia-do-beijo/>.

Segundo Arlindo Machado,

A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a

um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema significante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do “momento decisivo. (MACHADO, 2005, p.8).

Mas tanto o que acontece antes no arranjo de luz, no posicionamento do objeto ou da pessoa, na postura e movimentação corporal do fotógrafo, nos ajustes dos dispositivos técnicos, quanto o que acontece depois na revelação, no processamento da imagem, em sua edição e manipulação também é fotografia.

Podemos usar como exemplo a fotógrafa norte-americana Cindy Sherman, responsável por uma das fotografias mais caras do mundo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Segundo a revista Super Interessante publicada em outubro de 2013 no site: <http://super.abril.com.br/blogs/superlistas/10-fotografias-mais-caras-do-mundo-e-suas-historias/>



Fotografia 6 – Sem Título #153.

Fonte: Fotografia de Cindy Sherman, 1985. Disponível em:  
<http://super.abril.com.br/blogs/superlistas/10-fotografias-mais-caras-do-mundo-e-suas-historias/>

Cindy Sherman é uma artista contemporânea americana nascida em 1954 e que vive atualmente em Nova Iorque. Sua produção tem como características os autorretratos, nos quais ela questiona o papel e o modo como as mulheres são representadas socialmente, denunciando o caráter discursivo da produção do feminino a partir das tecnologias midiáticas, literárias, filmicas, médicas, entre outras. A artista utiliza o próprio corpo como território expressivo de suas obras, retirando dele suas essências ditas femininas para nos mostrar suas multiplicidades,

marcadas por “um código gestual padronizado e geralmente trivial, das quais emerge a visão da mulher como pura superfície, como aparência convencional e restrita a papéis socialmente determinados.” (FABRIS, 2003).

Sherman é referenciada no âmbito da fotografia, no entanto não é ela que se dedica a disparar o obturador da câmera, já que a fotógrafa é sempre a protagonista das imagens. A fotografia é aqui concebida como a criação dramática e cenográfica, em que a fotógrafa atua simultaneamente como diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz, distanciando-se drasticamente a concepção fotográfica de apontar a câmera para alguma coisa preexistente e fixar a sua imagem na película.

Mesmo ao pensarmos na fotografia de cena, a captura do instante decisivo torna-se distante da realidade fotografada. Filomena Chiaradia, em seu livro *Iconografia Teatral*, relata que nos primórdios da fotografia teatral, grande parte das imagens era produzida em ensaios. Era nessas situações que problemas de ordem técnica, por facilidades e limitações dos equipamentos, eram ajustados, como a intensificação da luz para melhor iluminar a cena. Grande parte dessas imagens era feita a partir de poses “congeladas” dos atores e indicadas ao fotógrafo por determinações do diretor da peça teatral.

Chiaradia ainda relata em seu livro o estudo de Meyer-Plantureux os enquadramentos adotados pelo fotógrafo de cena Roger Pic, que “inaugura” o que ele chamou de *photographie de mise en scène*, entre os anos de 1945 e 1970, na França. Nesses enquadramentos é possível detectar recorrências e alguns padrões em suas fotografias, como não fotografar o espaço cênico pleno, evitar o espaço vazio, enquadrar objetos somente em relação aos atores e evitar fotografar atores sozinhos. As fotografias analisadas por Meyer-Plantureux mostram-nos a importância de refletir sobre o uso da fotografia no campo da história

assim como sobre a noção fidedigna da cena em prol do que ela nomeia de “espetáculo ficção”, o qual acontece quando Pic “dramatiza” a fotografia por meio de enquadres e outros recursos.

Roger Pic aponta o declínio dessa dimensão documental como sendo a essência da fotografia. Não se trata de negar o valor de documento a que muitas vezes a fotografia serve, mas entender que ele nunca se dá aquém da representação, uma vez que a fotografia de registro também decorre de processos subjetivos de criação. De acordo com Machado,

A crença mais ou menos generalizada de que a câmera não mente e de que a fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelos seres e objetos do mundo, enfim, toda essa mitologia a que a fotografia tem sido associada desde as suas origens, tudo isso está fadado a desaparecer rapidamente. No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma. (MACHADO, 2005, p. 312).

Conciliar o teor documental e o teor expressivo da fotografia é passar a entendê-la como um processo de transformação e atualização do real fotográfico. O fotógrafo traduz na imagem um modo de recriar a realidade, tornando-a a expressão de uma intenção.

Na contemporaneidade, os fotodocumentaristas assumem abertamente a subjetividade do olhar, a invenção e a criação de realidades, o que permite aos espectadores de suas fotografias diferentes interpretações sobre os temas por eles abordados. A fotografia documental é um gênero fotográfico de difícil definição, pois reúne uma enorme diversidade de propostas éticas e estéticas, que lhe tornam ambivalente ao analisarmos sua evolução histórica.

[...] há que refletir sobre a fotografia em geral e os diversos olhares sobre sua natureza. Como técnica de registro ou como meio artístico, ela vem, desde suas experiências iniciais, estimulando a produção de conhecimento, e, sem dúvida, sendo passível de diferentes abordagens. (CHIARADIA, 2011, p. 101)

Já faz algum tempo que podemos observar a produção fotográfica baseando-se em outros aspectos e não na mera correspondência rigorosa entre imagem e realidade material, dando margem para outras dimensões da representação. Principalmente no século XX, e com o advento da fotografia digital, a imagem paulatinamente começa a se aventurar em suas possibilidades de manipulação.

Sendo assim, a documentação fotográfica e/ou videográfica por serem essencialmente imagéticas, possuem potências poéticas, parcial autonomia, sentidos e formalizações diversas daquelas evidenciadas pelos trabalhos apresentados ao vivo. A imagem-registro possui relação com o contexto em que foi criada, mas a sua amplitude de sentido não se restringe ao seu contexto referencial. São potências estéticas que nos remetem a circuitos de comunicação muito amplos nos quais a imagem se articula com diversos contextos.

A imagem não tem a função de solenizar o acontecimento ocorrido, ela se ocupa de pleitear os elementos visuais do evento artístico registrado, gerando em sua gênese uma nova leitura e um novo sentido, tornando-se outro. Em outras palavras, o registro não é apenas um lugar para a validação de acontecimentos artísticos de caráter efêmero e, sendo assim, também desempenha funções estéticas e possui linguagem própria.

## 1.2 Lugar comum ou o estudo do olhar



Fotografia 7 – André Malraux e as fotografias para o Museu Imaginário.

Fonte: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-de-arte-hoje>.

Segundo André Malraux, o acesso a inúmeras imagens, difundidas pelas técnicas de reprodução, possibilita que as pessoas tenham em seu imaginário uma “biblioteca de imagens”. A produção de imagens possuiria referências, assim como a produção de um texto. O produtor de imagens no momento da produção é influenciado por seu repertório pessoal. Mesmo que tal influência seja indireta, é possível perceber que certas imagens nos remetem a outras que, por sua vez,

também nos remetem a outras, como pode ser percebido nas imagens abaixo.



Fotografia 8 - Dançarinas atando as sapatilhas. Pintura de Edgar Germain Degas, 1898. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Edgar\\_Degas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas).



Fotografia 9 - Bailarinas. GyulaHalászBrassai, 1933.  
Fonte: <http://www.pinterest.com/mariamrlc/dance-dance-dance/>.



Fotografia 10 – Fotografia de Henry Leutwyler, 2012.

Fonte: [http://www.pdnonline.com/static/content\\_images/Henry-Leutwyler- NYC-Ballet-S2.jpg](http://www.pdnonline.com/static/content_images/Henry-Leutwyler- NYC-Ballet-S2.jpg)

Segundo Bauman (1998):

Nenhum de nós pode construir o mundo das significações e sentidos a partir do nada: cada um ingressa num mundo “pré-fabricado”, em que certas coisas são importantes e outras não; em que as conveniências estabelecidas trazem certas coisas para a luz e deixam outras nas sombras. (BAUMAN, 1998, p. 17)

A partir de possíveis sistematizações sobre as representações culturais contidas em uma imagem é possível identificar estereótipos, também chamados de clichês (GOFFMAN, 1988), e que funcionam como “filtros culturais” os quais condicionam a percepção e o

conhecimento das pessoas sobre determinado assunto. Assim, o processo de conhecimento da realidade é regulado por uma contínua interação de práticas culturais, percepção e linguagem. Aqui é importante pontuar que as imagens visuais relacionam-se com imagens mentais.

A palavra “estereótipo” origina-se, por analogia, do jargão tipográfico, referindo-se ao molde metálico utilizado na tipografia, o qual possibilitava a produção de uma mesma impressão milhares de vezes (VILINBAKHOVA, 2013). O termo passou a ser empregado de forma mais ampla, por exemplo, para se referir às imagens demasiadamente generalizadas que se possui de um determinando grupo social.

Os estereótipos são, em sua maioria, redutores genéricos que minimizam as diferenças entre os elementos que neles se enquadram. Quando nos falam de alguma coisa da qual temos uma imagem estereotipada, tendemos a recorrer ao estereótipo para interpretar a mensagem. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas, frequentemente, exagera alguns traços e omite outros, o que gera a falta de nuances sobre a imagem que temos do outro.

No meu percurso, comecei a identificar algumas dificuldades em fotografar. Muitas delas eram derivadas de estereótipos que carregava comigo e outras delas era relacionadas às expectativas dos dançarinos que me pediam e olhavam as imagens que eu produzia. Decidi, então, mapear a “biblioteca de imagens” que instruía e orientava meu olhar como fotógrafa de dança. Comecei a buscar nas minhas próprias imagens questionamentos sobre como estabeleci e concebi – ainda que inconscientemente – a fronteira que distingua o que ficava de fora e o que ficava dentro da imagem de dança.



Fotografia 11 – Trabalho de conclusão de disciplina dos alunos do Curso de  
Dança 1.

Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da autora.



Fotografia 12 – Trabalho de conclusão de disciplina dos alunos do Curso de Dança 2.

Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora

Observei em muitas imagens de dança, que o congelamento do movimento acontecia, nítido, sem borrões nem rastros de movimentação. Algo que me remetia quase a um estudo científico ou uma “decupagem do movimento”. Esse conceito de decupagem foi desenvolvido em 1872 pelo fotógrafo Eadweard Muybridge. Trata-se de uma série de fotografias tiradas em sequência, em que ele analisava as modificações do corpo durante os movimentos.



Fotografia 13 – Dancing. Eadweard Muybridge, 1887.

Fonte:

[http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/00376/facts.eadweard\\_muybridge\\_the\\_human\\_and\\_animal\\_locomotion\\_photographs.htm](http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/00376/facts.eadweard_muybridge_the_human_and_animal_locomotion_photographs.htm)

A relação que fiz entre registros de dança e estudos científicos começou a me incomodar de algum modo. Por que me relacionar com uma visão científica na linguagem artística? Era preciso explorar os modos de ver a dança.

## Capítulo 2

### “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada”<sup>2</sup>

Cortina de Fumaça<sup>3</sup> é um filme que se passa no Brooklyn, Nova Iorque, no verão de 1990. A trama do filme acontece tendo como foco uma tabacaria, cujo dono, Auggie, tem o hobby de fotografar sua loja do lado externo, diariamente às 8h da manhã, façã sol ou chuva, no verão ou no inverno, sempre no mesmo local, do mesmo ângulo. O protagonista já havia fotografado a esquina da sua pequena tabacaria mais de 4000 vezes.

Em uma cena, Auggie convida um de seus clientes, o escritor Paul Benjamin, para ver suas fotografias. A princípio, as fotos parecem ser totalmente iguais, mas ao folhear mais o álbum, Paul começa a perceber os pequenos detalhes que diferem uma fotografia da outra. A luminosidade muda, as condições do clima mudam, veículos e pessoas anônimas são captados em pequenas frações de segundos. A cena prossegue com o escritor se emocionando ao reconhecer a figura de sua esposa grávida em uma das fotos.

---

<sup>2</sup>(SONTAG, 2004, P.14).

<sup>3</sup>Cortina de Fumaça, título original *Smoke*, lançado nos EUA em 1995, direção de Wayne Wang com roteiro do escritor Paul Auster. Com Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker, entre outros.



Fotografia 14 – Cena do Filme *Smoke* (1996).

Fonte: [http://4.bp.blogspot.com/-gSRpX-wuV6Y/T4ueYEq1\\_1I/AAAAAAAAGak/9QyrEzeli9U/s320/smoke6.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-gSRpX-wuV6Y/T4ueYEq1_1I/AAAAAAAAGak/9QyrEzeli9U/s320/smoke6.jpg)

Apesar do objeto fotografado por Auggie ser “sempre o mesmo”, não existe uma única visão sobre o que é fotografado. “(...) é o fotógrafo que, a partir do mundo visível, elabora expressivamente o testemunho, o documento”. (KOSSOY, 2002. p.34.). O olhar muda, assim como o entendimento do que é visto também muda. Olhar a dança é sempre um convite a novos olhares. E a cada novo olhar, o sentido de fotografar a dança se transforma.

A própria transformação desse olhar pode ser o que alimenta o desejo de registrar nossas feituras. E isso nos gera a possibilidade de reescrever uma história sob outra perspectiva, por intermédio das nossas imagens, inventando caminhos ainda não percorridos.

## 2.1 Exercício ou a construção de uma fotografia de dança

### 2.1.1 Exercício 1 ou como se olhar através de uma imagem

Um dos primeiros estudos fotográficos realizados por mim na Graduação de Dança nasceu do desejo da aluna Paula Poltronieri de fazer um trabalho fotográfico, a partir de um trabalho coreográfico já existente, para a apresentação de tais imagens na disciplina “Dança e Novas Tecnologias”.

Era a primeira vez que a fotografia não serviria apenas como registro de uma apresentação, mas sim para gerar um trabalho com parceria e diálogo. André Rouillé afirma que o desafio da fotografia enquanto expressão é “que ela não depende somente do olho, mas também do espírito” (ROUILLÉ, 2005, p.175). A pesquisa proposta por Paula tinha a função de expressar um conceito, uma ideia. Não se tratava apenas da representação do corpo e da cena, mas do estado dessas coisas. Tratava-se de construir uma situação imagética de cena, corpo e imagem. A partir de fotos anteriores, construímos novas fotos em uma situação de "dança simulada", quase uma foto-dança.

Outro fator importante desse momento foi a abertura para “o outro” e para o diálogo entre o fotógrafo e o fotografado. Essa dupla intenção fez com que a neutralidade ou naturalidade da imagem fosse desvendada, evidenciando a intencionalidade do corpo para uma câmera.

Em sua pesquisa coreográfica, Paula trabalhava com dois objetos que estariam nas fotografias: velas e correntes. A ideia era trazer para as

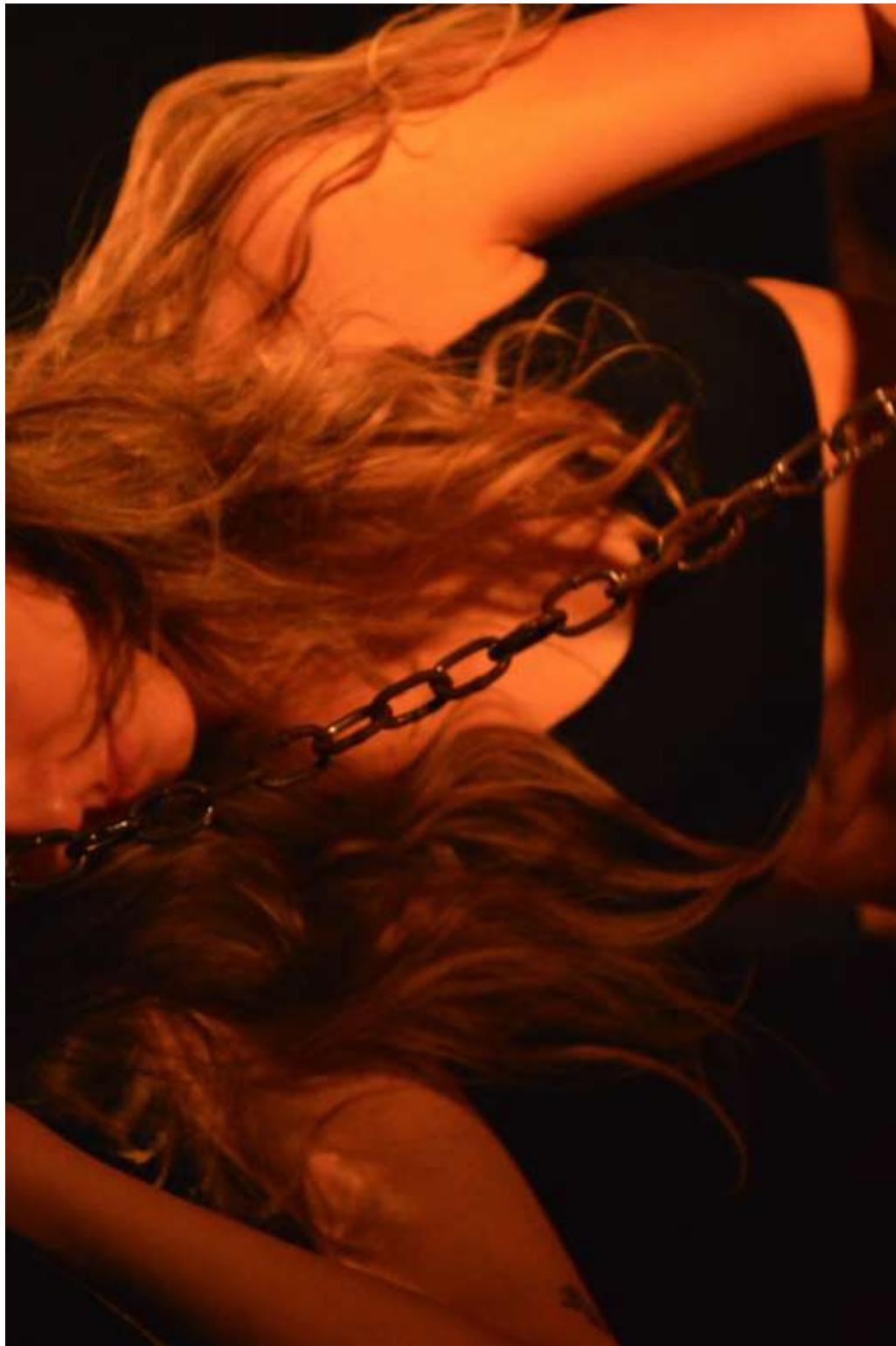
imagens estados dualistas, como liberdade e proibição, sensualidade e pudor, libertinagem e moralidade, os quais ela pesquisava no trabalho coreográfico. Mesmo sem muita pesquisa prévia de outras imagens ou movimentos específicos, a afinação entre os discursos foi se resolvendo na prática.

Apesar do envolvimento da aluna, foi notório que o repertório de imagens trazidas como referência por ela era menor que o meu. Isso, naturalmente, ocorreu pela própria formação da discente, pois na qualidade de artista do corpo, Paula não tinha muita percepção sobre as possibilidades que o aparato fotográfico poderia lhe oferecer. Logo, é possível notar que as primeiras fotos aconteceram de maneira tímida e, gradativamente, foram ganhando potência.

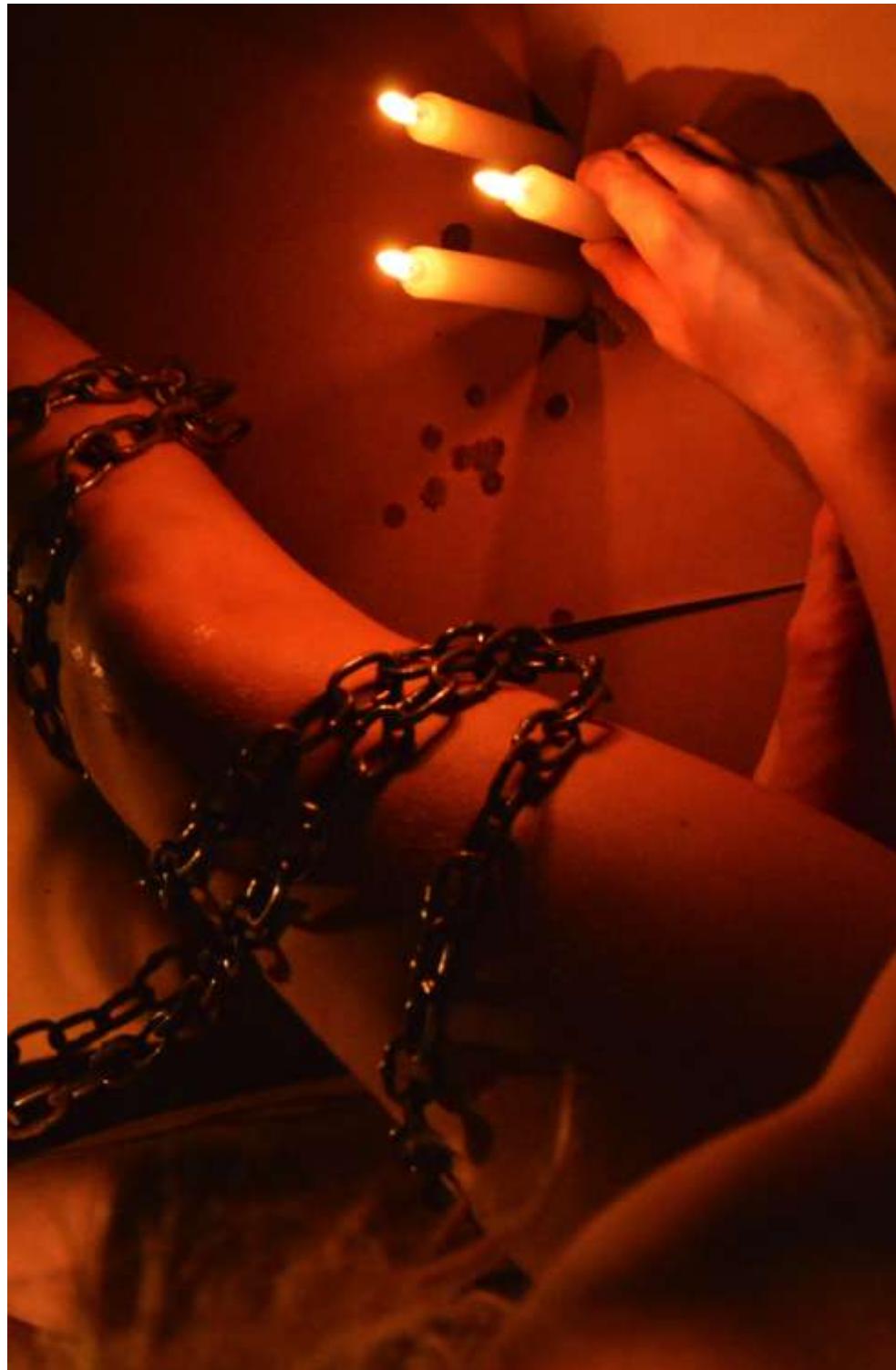
À medida que fui apresentando à aluna novas proposições, houve, por parte dela, certo distanciamento entre a pessoa e a artista. O que a priori era estabelecido como algo que não ocorreria como a nudez, no desenvolver das fotografias foi compreendida como um elemento significativo e possível.

Acredito ao ver novas possibilidades de representação do seu corpo nas imagens, que a própria concepção de corpo da estudante de dança se transformou: “Porque o que vemos forma parte e ao mesmo tempo produz um discurso que regula não apenas o olhar, mas quem olha” (HERNÁNDEZ, p. 36, 2011).

A questão da nudez era inicialmente encarada como agressiva (ou talvez vulgar) mas, transmutada em imagem, foi vista com naturalidade e como um recurso estético. É interessante notar que as imagens povoam nossa mente e nosso cotidiano, influenciam nosso imaginário e nosso mundo concreto. Além disso, podem nos impor normas de conduta ou nos inspirar.



Fotografia 15 – Trabalho proposto por Paula Poltronieri.  
Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.



Fotografia 16 – Trabalho proposto por Paula Poltronieri 2.  
Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.

Se pensarmos pelo viés da cognição, a visão não está separada dos outros sentidos do corpo, logo, a imagem não se restringe apenas àquilo que vemos. O olhar que se detém na imagem, trabalha conjuntamente com uma complexa rede de percepções e nos redimensiona o tempo todo. Greiner pontua que, em termos de percepção, nossas sensações sempre se colocam em relação ao que estamos percebendo e, durante essa ação, nosso processo imaginativo se ativa e já não distinguimos mais o que vem de fora e o que vem de dentro: “Mudam radicalmente as mediações e as organizações das metáforas do pensamento” (GREINER, p. 96, 2010).

Vale ressaltar que esse processo não ocorre apenas com imagens visuais, mas com ações sensoriais em geral. O corpo é vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem uma constelação de acúmulos formando um diagrama inusitado de relações. Se transformarmos o corpo em um plano, desfazendo o perfil que ele desenha, não vai demorar muito para observarmos que as estrelas dessa constelação começarão a se movimentar e a estabelecer novos fluxos, criando, assim, outras constelações, e desfazendo as anteriores. Essas constelações são acúmulos de sentido ou ausência de sentido que celebram em si um devir. É por isso que, ao se atualizarem, tomam outro rumo e se reinventam. Nesta dinâmica, um corpo se dilui, enquanto outro se esboça.

Quando Paula muda o rumo do ensaio ao ver seu corpo plasmado na imagem fotográfica, ela se desfaz de um pensamento e abre espaço para a celebração de outro corpo e de outros pensamentos. As percepções, as imagens e os afetos que nos impregnam o corpo e nos afetam durante um determinado tempo, são fortes o suficiente para estimular a nossa atualização artística e não artística.

As imagens fixas nos exigem um “mergulho” abissal. Ao olhar uma imagem nos perdemos em outras estratificações, vamos ao encontro

de outras imagens e voltamos a nós mesmos, como quem volta à superfície da água em busca de ar. Longe de ser uma ingênua abstração, este “retorno” significa investigar o próprio acontecimento da consciência, isto é, o modo como os objetos “aparecem” na nossa percepção, compreensão e entendimento. É necessário incomodar-se com as imagens a fim de questionar nosso modo de ver e entender. Nesse contexto, quando Paula se deixa afetar pelas imagens do seu próprio corpo, ela aceita vivenciar um processo de atualização da sua autopercepção.

Ao entender que toda imagem compete ao processo de criação de sentido, a cada momento temos uma percepção quando olhamos uma imagem e, a cada percepção, por sua vez, um determinado aspecto dela é compreendido. Por meio dela o sujeito consegue sair de si e trazer o mundo para dentro de si, e nesse movimento encontra-se o princípio do pensar. Trata-se de um processo subjetivo, de percepção e criação de sentidos únicos de cada indivíduo.

Nesta perspectiva, ao olharmos uma imagem estamos aprendendo algo, e essa nova aprendizagem vai fazer parte de nós. Quando um indivíduo observa uma imagem, ele possibilita a formulação de sentido dela e de si mesmo, sendo este um fluxo constante de significar e re-significar. Podemos dizer ainda que, partindo de uma cultura extremamente visual, as imagens nos influenciam e nos constituem subjetivamente o tempo todo.

Segundo Didi-Huberman:

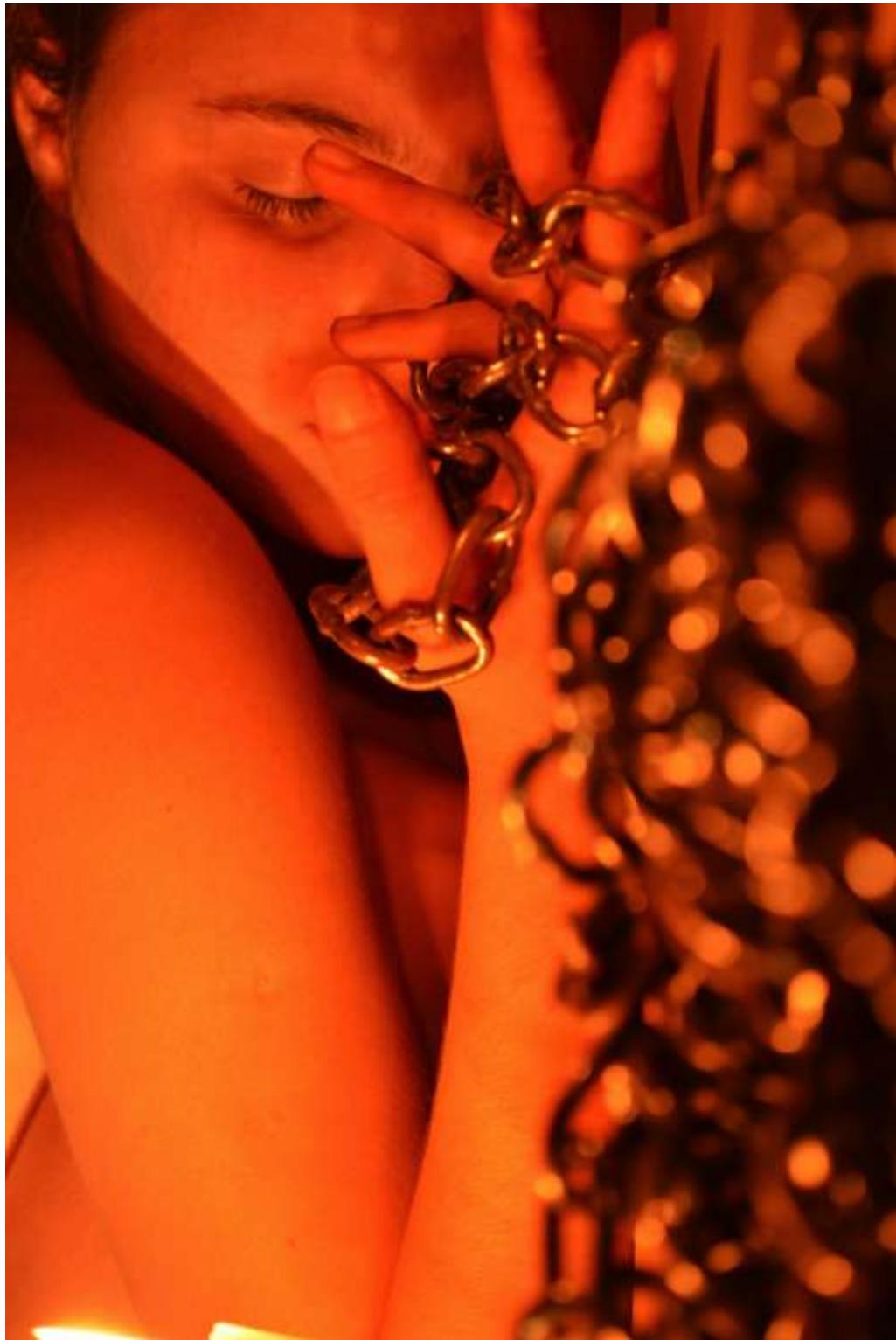
O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fenda, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e

aquilo que é olhado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

Devemos, portanto, continuar a pensar as características que definem a função das fotografias de dança, uma vez que elas atuam como uma potente ferramenta de atualização estética e de conceitos.



Fotografia 17 – Trabalho proposto por Paula Poltronieri 3.  
Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.



Fotografia 18 – Trabalho proposto por Paula Poltronieri 4. Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.



Fotografia 19 – Trabalho proposto por Paula Poltronieri 5.  
Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.



Fotografia 20 – Trabalho proposto por Paula Poltronieri 6. Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.

## 2.1.2 Exercício 2 ou reflexões sobre artificação<sup>4</sup>

Talvez a situação mais comum em minha rotina de Técnica do Curso de Dança seja registrar ensaios e as mostras de dança dos alunos e professores. No ano de 2013, em razão da circulação do trabalho “Sobre pontos, retas e planos” do grupo de pesquisa “Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade”, coordenado pela Profª Drª Ana Carolina da Rocha Mundim, foi possível fotografar o mesmo espetáculo várias vezes em espaços variados, o que permitiu uma maior produção fotográfica desse trabalho.

No decorrer desse ano, tive a oportunidade de inscrever o meu registro do trabalho supracitado no edital de galerias da cidade de Uberlândia, e ser selecionada para a exposição. O evento proporcionou a inserção de uma fotografia, a princípio, tomada para registro das atividades desenvolvidas pela Graduação de Dança, em um local legitimado como um espaço de arte.

Tal situação me levou a observar que os registros fotográficos, de modo geral, passaram a adentrar as galerias de arte, já que se fizeram latentes nas artes e imprescindíveis para a criação de sentidos nesse campo durante as últimas décadas, por causa de algumas questões presentes nos processos artísticos, como o movimento, o processo, a impermanência e a temporalidade. A partir dos anos 60, a obra de arte passou a ser concebida como um processo cuja temporalidade tornou-se essencial. Dito de outro modo, “o tempo real da experiência da obra se tornou uma das estratégias mais firmes das práticas artísticas” (COSTA, p.19, 2009).

---

<sup>4</sup> Neologismo lançado pelo socióloga Roberta Shapiro que busca denominar o processo de transformação da não-arte em arte.



Fotografia 21 – Registro do trabalho “Sobre pontos, retas e planos”.  
Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.

O trabalho *Caminhando* (1963-1964) de Lygia Clark demarca essa mudança na arte. A obra consistia na simples ação de cortar ao meio uma fita de Moebius. Depois de realizada a ação, nada permanece na condição de objeto de arte, ficando apenas as sobras no espaço e a experiência no corpo do espectador. O tempo vivido e o processo de cortar a fita são os aspectos que importam para a artista. A obra não permanece mais na condição de objeto de arte, o que resta é apenas a memória e o registro documental do que passou. Logo, o fator temporal e a impermanência do objeto artístico propiciam também no campo da arte, uma enorme produção de imagens de registro e suas possíveis apropriações e reproduções.

Também no caso de Lygia Clark, o processo existente somente com a interação obra/ação/espectador envolve uma funcionalidade clara: um autoconhecimento. O trabalho “*Caminhando*” antecipa a grande série de objetos relacionais criados por Lygia focados no ato do espectador. Inclusive, muitos destes trabalhos eram adaptados e utilizados nas terapias oferecidas em seu estúdio no Rio de Janeiro entre 1976 e 1982.



Fotografia 22 – Registro do trabalho “Caminhando” de Lygia Clark (1963-1964). Fonte:

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/02/63>.

Na dança contemporânea podemos notar de maneira mais frequente como os registros passam a ser mais usuais. Porém, é inegável que “tais” registros não se restringem a mera documentação. É evidente que essas produções implicam um sentido próprio e passam a ser mais um dos muitos desdobramentos que o trabalho artístico pode ter durante seu processo.

O objeto fotográfico tem seu uso moldado em determinado contexto, mas seu significado original tende a se esvaziar, ou seja, o contexto que molda qualquer uso imediato da fotografia (...) é imediatamente seguido por contextos em que tais usos são enfraquecidos e se tornam cada vez menos relevantes. A fotografia se caracteriza então pelo processo de modificação de seu emprego original, suplantado por usos subsequentes – de modo mais notável, pelo discurso da arte, no qual qualquer foto pode ser absorvida. (CHIARADIA, 2011, p. 102 - 103)

A imagem não tem a função de solenizar o acontecimento ocorrido, ela se ocupa em pleitear os signos do evento artístico submerso, gerando em seu gênesis uma nova leitura e um novo sentido, tornando-se outro. Em outras palavras, o registro não é apenas um lugar para a validação de acontecimentos artísticos de caráter efêmero e, sendo assim, também desempenha funções estéticas e funcionalidades de quem encomenda o registro e também vai além dele.

Segundo um neologismo lançado pela socióloga francesa Roberta Shapiro, no Congresso de Sociologia de Língua Francesa (AISLF), realizado na cidade Tours na França em julho de 2004, a "artificação" é "o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal." (SHAPIRO, 2007, p. 137).

As possibilidades de artificação desses registros conduzem não somente a um deslocamento da fronteira entre a arte e não arte, mas também à construção de novos ambientes sociais, povoados de identidades até então inéditas,

em suma, a transformação da não-arte em arte é uma transfiguração das pessoas, dos objetos e da ação... o conjunto desses processos conduz não somente ao deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, mas ainda a construir novos mundos sociais, habitados por entidades inéditas e em número crescente. (SHAPIRO, 2004: 2).

A pressuposição principal da artificação é a valorização superior da arte. Sabemos que a categoria de arte foi construída e estabilizada na Europa Ocidental, entre os séculos XVII e XIX e que esse processo é concomitante ao processo da criação da Academia como instituição reguladora, a qual estabeleceu uma barreira entre os artistas e os outros, especialmente os artesãos. Segundo Shiner, durante mais de 1000 anos faltou à cultura ocidental um conceito que designasse as Belas Artes, não

existindo distinção entre arte e artesanato e entre artesão e artista, logo estátuas, poemas e obras musicais eram trabalhos que serviam a propósitos particulares mais do que objetos que valiam por eles mesmos.

Hoje não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os diretores de galerias ou festivais, as instituições públicas ou privadas, os historiadores, etc. Segmentos cada vez mais diversificados estão engajados na artificação, contribuindo para explicar o fato de que as formas de arte são cada vez mais variadas e inesperadas.

A arte não é somente um corpus de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados. (SHAPIRO, 2007, p. 136).

A unificação desses processos, dos quais a nominação e a institucionalização são partes dependentes, conduz não somente a um deslocamento da fronteira entre a arte e a não arte, mas também à construção de novos ambientes, nesse caso, da aproximação entre a fotografia, a dança e todas as simbologias dessas duas áreas.

Rosângela Rennó é uma artista brasileira que tem se dedicado a pensar a relação entre arte e memória. Em sua obra, contudo, a memória desconfia. Partindo de registros fotográficos já realizados, a artista evidencia a distância existente entre uma imagem e sua suposta narrativa. Não há um texto que assegure o sentido da imagem.

Em seu trabalho intitulado “Cerimônia do Adeus” (1997), Rennó se apropria de fotos de casamentos descartadas, fazendo com que a “individualidade privada da memória fotográfica ganhe dimensão pública” (SOARES, 2007, p. 41).

Nessa cerimônia, a fotografia desempenha o papel de testemunha. O casamento é uma convenção social e simbólica que

representa a mudança da mulher que rompe com seu passado para iniciar uma nova vida. Um rito de passagem. Por seu caráter social, torna-se indispensável “eternizar” esse momento nos álbuns de família: o vestido branco e puro da noiva, o véu, a espera do noivo, a troca de alianças e o adeus, não somente aos convidados, mas também ao antigo status social, e é nesse momento que a fotografia entra.

No entanto, é mediante o resgate efetuado por Rennó dessas fotografias antes descartadas, que a importância dos registros fotográficos de um momento único é restituída. E quando ela, nessa operação, leva tais registros para serem expostos, ocorre também a artificação.



Fotografia 23 – Vista da instalação na Galeria Fortes Vilaça, 2003

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/18/1>.



Fotografia 24 – Cerimônia do Adeus, 1997-2003, Rosangela Rennó.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/18/2>.

As fotos de casamento, assim como outras fotos de família, são constituídas de fruições estéticas. Há uma escolha feita por esse fotógrafo<sup>5</sup> de ângulo, luz e tempo. Elas acabam materializando as experiências e as concepções estéticas cotidianas que temos na nossa cultura e são construídas diariamente. Não é preciso que essas fotos se mudem para uma galeria em situações determinadas para a apreciação das mesmas, pois o elemento estético está antes desse deslocamento.

Durante o período da minha graduação tive a oportunidade de presenciar a seleção da fotografia de uma companheira, chamada

---

<sup>5</sup> Entendo aqui o fotógrafo como a pessoa que dispara a câmera, independente da sua formação.

Virgínia Cantarelli, para a revista Zumpi. Trata-se de uma imagem que ela fez da filha brincando com um primo em um dia de sol.



Fotografia 25 – Registro fotográfico pessoal, 2011.

Fonte: Acervo Pessoal de Virgínia Cantarelli.

A fotografia foi feita como registro de um dia qualquer. No entanto, ela consegue receber legitimações e circulações ditas “artísticas”, porque a estética já está posta de antemão, não depende da arte institucionalizada para sua fruição estética. E é esse tipo de conexão que me interessa na pesquisa: são as fotografias que possuem encomendas, finalidades e usos rotineiros, mas que carregam em si potenciais que permite o trânsito livre entre esses territórios.

Outro caso que permeia essas ideias são algumas obras de Andy Warhol. Sua obra sofreu influências de diversas fontes, como cinema, jornalismo, cantores de rock, entre outros, mas foi na comunicação em massa que Warhol encontrou sua maior inspiração: celebridades, latas de

sopa, caixas de sabão, notas de dólar, tudo podia se transformar em obra de arte para ele.

Em 1964, Andy Warhol expõe na Stable Gallery de Nova Iorque as Brillo boxes, que são caixas de sabão que circulavam no comércio e que ele as leva para a galeria. Percebo aqui não apenas a simples apropriação das caixas para o campo da arte, mas também o reconhecimento estético que essas caixas contêm nos contextos ordinários. Arthur Danto admite que, nos dias de hoje, virtualmente, qualquer coisa pode ser considerada arte, bem como virtualmente qualquer um pode ser considerado artista. No critério proposto por Danto, a principal diferença entre um objeto de arte e um objeto comum está justamente no fato de que as obras de arte incorporam um significado, oriundo da história da arte, e que não é partilhado com os objetos comuns. Mas isso não exclui o fato desses mesmos objetos compartilharem relações estéticas fora do chamado “mundo da arte” também.

Para o meu deslocamento até a galeria de arte, tive que me reposicionar em relação ao meu trabalho como fotógrafa de uma instituição. As imagens ganharam outra dimensão diante do meu olhar.

Como se tratava de uma imagem feita de uma apresentação em um espaço público, a materialização da fotografia foi realizada nas dimensões e material de um outdoor. O intuito era criar dentro da galeria essa relação com o urbano e com o tipo de imagens que a cidade suporta.

A imagem impressa em sete folhas de papel que foram colocadas em sequência, formando assim uma unidade fotográfica, com o tamanho de dois metros por seis metros, ocupou uma parede da galeria. É preciso distância e tempo para que o corpo surpreendido e traduzido em imagem apareça diante dos olhos e do olhar fotográfico. A imagem dos corpos (um homem, uma mulher e um cão) surge riscada, rasgada pela luz. Torna-se aos poucos uma imagem latente e viva. O corpo esboçado por

contornos e movimentos capturados materializa-se em formas e cores que se derramam, formando a imagem fotográfica.

A exposição da fotografia na galeria materializa aquele instante, por sua vez, em outro tempo, converte-lhe em um tempo da arte, meio atemporal. Ali na galeria, pouco se sabe sobre as condições e finalidades em que se tomou a fotografia. Ela se basta.

Independente de suas múltiplas classificações, (fotografia artística, documental, jornalística ou de registro) a fotografia de dança já produz transformações, gerando em si um novo real, sugerindo um fazer fotográfico outro. Ou, como propõe Martín-Barbero “não investiga a partir de um lugar fixo, pois toma a realidade como algo descontínuo”. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 80).



Fotografia 26 – Fotografia “Sobre pontos, retas e planos” de Natália Oliveira.  
Fonte: Acervo da Autora.



Fotografia 27 – Registro da exposição “Desdobramentos da Fotografia”.  
Fonte: Fotografia de Mara Porto, 2013. Acervo Pessoal.

### 2.1.3 Exercício 3 ou reflexões sobre autoria

Duchamp foi um artista cuja obra possui questionamentos que reverberam até os nossos dias. Talvez ele seja um dos mais importantes nomes na história da arte e, certamente, um sujeito significativo para a virada do século XIX e XX. Foi um artista capaz de gerar reflexões sobre o próprio objeto artístico. Passou anos executando relevantes obras, como *O grande vidro*, também conhecido como *A noiva despida por seus celibatários*, iniciada aproximadamente em 1912 até ser abandonada em 1923, considerando-a incompleta.

Dentre as reflexões delegadas por Duchamp, está a questão de autoria da obra de arte ou a possibilidade da ausência de subjetividade do autor em sua obra. Duchamp leva-nos a crer que ele, o artista, aspirava descolar-se de si mesmo pela sua prática de criação de pseudônimos, pela curiosa foto em que se vestiu como uma figura feminina e pela invenção do readymade<sup>6</sup>.

No terceiro readymade de Duchamp *In advance of a broken arm* de 1915, os pensamentos sobre a autoria em sua obra de arte são evidenciados. O artista pinta na lateral de uma pá, comprada em uma loja de utensílios domésticos, o título da obra e a assinatura *from Duchamp*. A indicação *from* junto à sua assinatura sugere que ela não é feita “por”, mas procede “de”. Esta ação desestrutura toda a relação de autoria de arte moderna e contemporânea, recolocando a questão da autoria não mais identificada com o fazer, com a manipulação da matéria e da conformação do objeto.

---

<sup>6</sup>Em uma carta destinada à sua irmã Suzanne Duchamp, em torno de 15 de janeiro de 1916, o artista utilizou pela primeira vez o termo. Ele, na epístola, explica o episódio: “Aqui, em N.Y., comprei alguns objetos com esse mesmo espírito e tratei-os como readymade. Você sabe bastante inglês para compreender o sentido de readymade que dou a esses objetos. Eu os assino e dou-lhes um título em inglês”. (TOMKINS, 2004, p.179)



Fotografia 28 – Foto de Man Ray, 1921. Marcel Duchamp travestido de Rrose Sélavy.

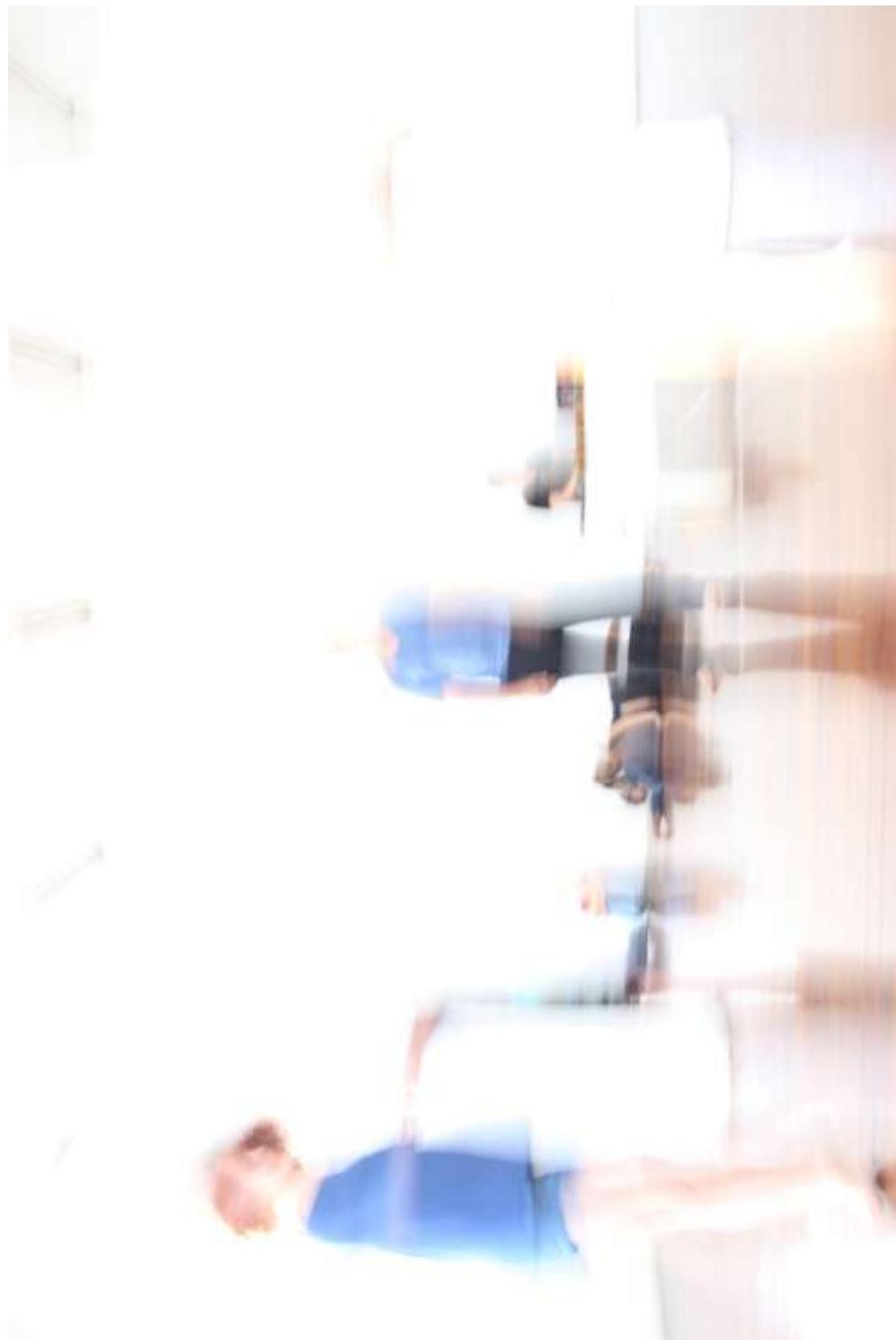
Fonte: <http://serurbano.files.wordpress.com/2008/11/marcel-duchamp-como-rrose-selavy-foto-man-ray-1920.jpg>.

Pouco depois de Duchamp, mas ainda nesta perspectiva, vieram os artistas pop, com suas serigrafias e retratos das estrelas da música e do cinema, latas de sopa em série, extinguindo o privilégio da obra única. Depois, vieram as instalações, redistribuindo pelo espaço objetos de uso e imagens já existentes. E, por fim, a revolução informática, a qual instaurou a reproduzibilidade sem controle e ilimitada de textos, canções e imagens.

As ideias, imagens e músicas, igualmente digitalizadas, correm livremente de tela em tela, zombando dos que querem afirmar sobre elas o direito dos proprietários. Assim desapareceria o princípio mesmo do privilégio do autor: a diferença entre os meios de criação e as máquinas de reprodução. (RANCIÈRE, 2003).

Dentro das minhas práticas laborais, é comum que os alunos e professores tenham acesso às imagens produzidas por mim. Uma vez que esse material cruza a fronteira do meu domínio e chega às mãos dessas pessoas, abrem-se infinitas possibilidades e percursos para essas imagens. Muitas alimentarão os portfólios artísticos de alunos, outras irão para a imprensa e blogs virtuais e se tornarão cartazes e convites. E não é em todas essas situações que se mencionará a autoria da foto ou o nome do fotógrafo.

As imagens abaixo mostram um pouco desse percurso das fotografias. Diz respeito a uma imagem realizada por mim de uma apresentação e que virou cartaz. Apesar das informações sobre o evento, apoio e realização; faltava a referência sobre o fotógrafo. Importante frisar que essa situação se mostrou mais comum do que eu imaginava: não precisei de muitas horas navegando pela internet para me dar conta de que as referências sobre o fotógrafo não são regra no mundo virtual. E essa é uma consequência da reproducibilidade.



Fotografia 29 – Registro do trabalho “Sobre pontos, retas e planos”.  
Fonte: Fotografia de Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.



Fotografia 30 – Cartaz de divulgação do trabalho “Sobre pontos, retas e planos”.

Fonte: Cartaz desenvolvido por Emilliano Freitas para divulgação. 2013.  
Acervo da Autora.

Muitas vezes, anônimo não é só quem dispara o clique fotográfico, mas também aquele que é capturado pelas lentes. De acordo com Rancière,

Hoje, esses anônimos são chamados a fazer-se reconhecer, a reclamar, em vez da imortalização da arte, direitos mais tangíveis sobre a propriedade da imagem que lhes foi subtraída. (RANCIÈRE, 2003).

O direito a essa propriedade acaba em uma negociação entre proprietários de ideias e proprietários de imagens. Rancière nos salienta que a noção de autor não se dissolve nesse mar de manipulação das coisas banais ou na infinidade de reproduções, mas, ao contrário, aproxima-se da propriedade pessoal da ideia. Logo, o artista contemporâneo é mais proprietário do que autor.

#### 2.1.4. Exercício 4 ou pós edição da imagem

Com quase dois séculos de existência, ainda estamos tentando entender à fotografia. Cada vez mais, ela sacode as crenças anteriormente estabelecidas e nos obriga a voltar às origens para rever as bases a partir das quais edificamos a sociedade das mídias. Impossível não relacionar a importância da produção de imagens (e o excesso delas) com a construção de sentido presente na nossa vida contemporânea: 70% de todas as interações feitas pelos mais de 800 milhões de usuários da rede são relativas a fotos. (SBARAI; HONORATO, 2012).

Com o crescente número de pessoas com habilidades para manusear uma câmera fotográfica e programas de edição de imagem (devido à simplificação do aparato e a maior facilidade de acesso a ele nas últimas décadas), muitos pensadores e artistas se dedicam a refletir sobre essas mudanças. É perceptível que a liquidez, inclusive

tecnológica, na qual a sociedade está submersa, mudou a forma de se fazer fotografia.

Agora, as tecnologias digitais de processamento e edição da imagem no computador, abrem novos territórios e nos fazem olhar retrospectivamente para trás, no sentido de atualizar práticas e teorias. Na acepção de Couchot “a imagem que aparece sobre a tela do computador não possui mais tecnicamente nenhuma ligação direta com qualquer realidade preexistente.” (COUCHOT, 2003, p. 163). Logo, essa imagem não é somente o registro de um traço ótico ou o testemunho do real. Couchot afirma ainda que as imagens digitais “contém uma infinidade potencial de outras imagens. É uma imagem na potência da imagem.” (2003, p. 267). As edições fotográficas só são possíveis graças a essa potência que se abre. Ao manipular as imagens, não existe uma sequência lógica para se sobrepor os planos desses elementos. A articulação dos mesmos se altera de imagem para imagem, no intuito de que tudo possa se misturar, confundindo os planos e criando certa movimentação do olhar por todas as áreas visíveis na imagem fotográfica.

Abaixo apresento algumas imagens resultantes dos processos de manipulação de imagens:



Fotografia 31 – Trabalho de manipulação digital de fotografia “Core são”.  
Fonte: Realizado por Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.



Fotografia 32 – Trabalho de manipulação digital de fotografia “Core são”.  
Fonte: Realizado por Natália Oliveira, 2013. Acervo da Autora.

Essas imagens são alcançadas por meio da manipulação dos registros fotográficos realizados por mim de uma performance da artista Monique Alves durante o evento Festival de Apartamento em 2013 na cidade de Uberlândia. O evento contou com a apresentação de diversos artistas e com o apoio do Curso de Dança.

Com os registros em mãos, tentei plasmar em uma única imagem, a sutil movimentação da artista. As transparências sobrepostas sugerem um mínimo deslocamento corporal e temporal.

Explorar a fotografia como meio de expressão, como linguagem artística, como forma de anunciar uma maneira particular de estar no mundo, possibilita uma infinidade de reflexões.

A transformação da natureza da fotografia, por intermédio dos procedimentos computacionais, assume um caráter híbrido, possibilitando esses resultados.

### 2.1.5 Exercício 5 ou construindo a dança pelo olhar e o olhar pela dança

Ao longo da realização do mestrado surgiu a ideia de realizar um trabalho que confluísse com as questões da pesquisa. Com base nas fotos dos trabalhos do Curso de Dança, foram selecionadas 4 imagens.

Para a seleção dessas imagens foram utilizadas como critérios questões estéticas, como enquadramento, composição, luz e sombra, além de imagens que revelassem o intuito de evidenciar as questões que trago para o trabalho. Foi nesse sentido que selecionei as fotografias que me apresentavam essa diversidade no conceito e característica sobre a dança.

As fotos foram sendo separadas aos poucos, fotos de corpo no espaço cênico, corpos no espaço externo, fotos de corpos borradados, nítidos, com detalhes ou não.

Foram selecionadas 4 fotografias de dança para impressão em formato de cartão postal no tamanho 15x21cm. Essas imagens foram distribuídas em diversos pontos da cidade de Uberlândia. O objetivo foi disseminar essas imagens na cidade a fim de contribuir para o imaginário local sobre a dança contemporânea.

Cada fotografia carrega em si a característica artística, um conceito de corpo, o lugar cênico. Podemos pensar que cada corpo é marcado por ações, acúmulos, desprendimentos, sentimentos, movimentos, velocidades, imagens, procuras, capturas, comportamentos, posições de um olhar e vivências inseparáveis.

No inicio do século XX na França, o cartão postal inventou uma etnia unicamente feminina, que existe apenas no espaço da encenação fotográfica, mas que se tornaram verdadeiras etnografias sobre a etnia representada ali. Eram mouras com características bem definidas: mulheres, em sua maioria, nuas.

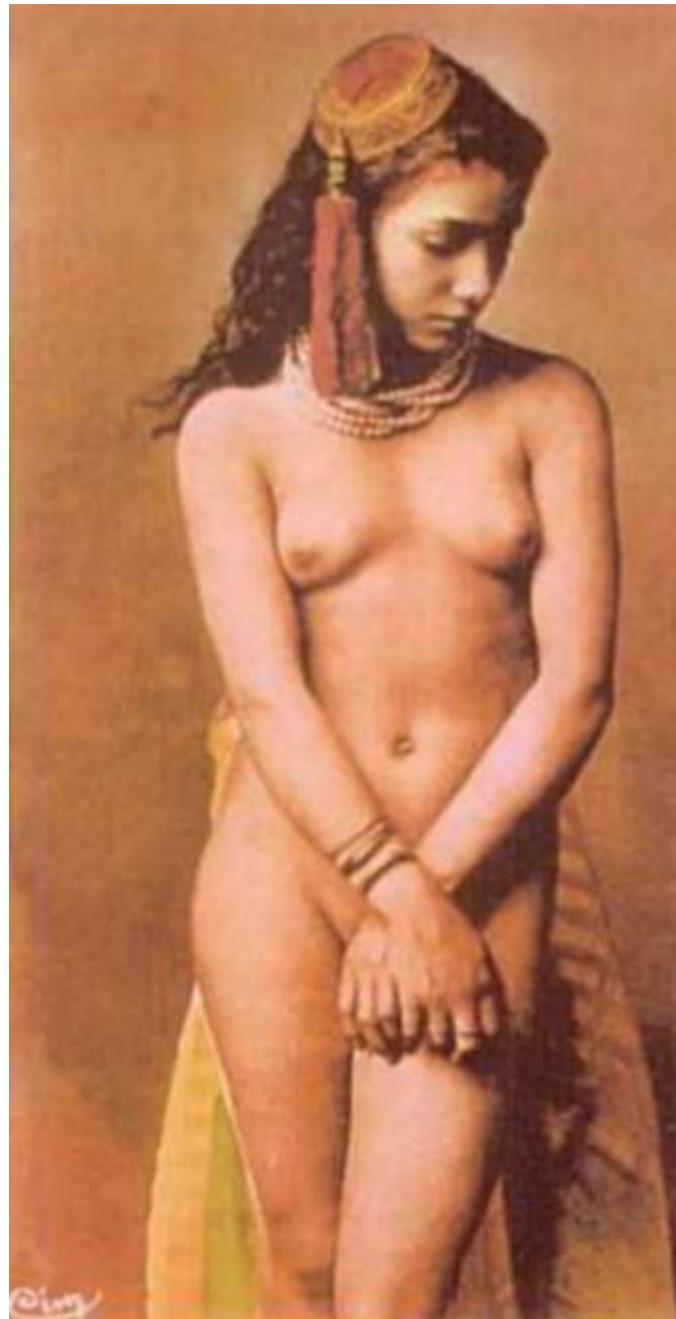
Nos cartões postais, as mouras são muitas vezes apresentadas em poses provocantes. E, ao contrário das imagens que nos remetem ao voyeurismo, as mouras olham e encaram aqueles que supostamente as veem no cartão postal. Essa temática atua diretamente no imaginário que a sociedade possui de tal etnia: “não se vê uma mulher nua, mas uma moura [...] o objeto do desejo se torna um objeto de curiosidade” (BOËTSCH, FERRIÉ, p. 166, 2005).

Mas não se trata apenas de uma falsa aparência, essas imagens e encenações de mouras eram efetivamente mulheres que se despiam para o fotógrafo. Esses postais eram comercializados e circulavam livremente pela sociedade. Tratava-se de imagens/desejos, imagens/expectativas,

imagens/imaginárias. “É a nossa maneira de viver no mundo: produzir imagens e atar-se a elas”. (BOËTSCH, FERRIÉ, P. 166, 2005).



Fotografia 33 – Coleção Ideal de Postais. Jovem moura, 1916. Fonte: SAMAIN, E. O fotográfico de Etienne Samain. São Paulo: Editora Hucitec, 2005. p. 163.



Fotografia 34 – Postais Ed. Combier Impr. Macon. Tipo de Mulher da África do Norte. Fonte: SAMAIN, E. O fotográfico de Etienne Samain. São Paulo: Editora Hucitec, 2005. p. 163.

A produção dos postais de fotografia de dança coloca em circulação não apenas uma possível aparência do que é a dança, mas diferentes pontos de vista sobre uma prática. Na proposta de fotografar a dança, o foco não pode ser dirigido unicamente ao espetáculo, quando o interesse é o de descrever a dança como um acontecimento.



Fotografia 35 – Postais de dança desenvolvidos para a pesquisa de mestrado.  
Fonte: Natália Oliveira, 2014. Acervo da Autora.

## Capítulo 3

### O olhar e o fazer: fotografando dança

#### 3.1 O corpo do fotógrafo modificado

Se considerarmos o papel fundamental da percepção como uma mediação da fotografia, podemos afirmar, como nos diz Greiner que todo o corpo existe como uma coleção de informações em permanente troca com os ambientes por onde circula.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. [...] Para entender de forma ainda mais clara o processo de transmissão entre corpo e ambiente, vale recorrer a Lakoff e Johnson (1998, 1999), que nos ensinam que conceitos não são apenas matéria do intelecto. Estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, e também como nos comunicamos. Nossa sistema conceitual ocupa um papel central definindo as realidades cotidianas. (GREINER, 2005, p.131).

Provavelmente não há um único olhar fotográfico. Há o olhar fotográfico do fotógrafo, há o olhar de outro fotógrafo diante da mesma situação. Há o olhar de cada um destes fotógrafos naquele dia específico, naquele espaço e instante. E junto com esse olhar está o corpo do fotógrafo.

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antigo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. (FLUSSER, 2002, p. 29).

O fazer fotográfico não é um ato “instantâneo” que se produz repentinamente (como pode parecer) mas sim um processo no qual o corpo está sempre mudando, sempre se posicionando diante do que ele olha, do que lhe afeta. Em cada posicionamento, o olhar sobre aquilo que o fotógrafo vê é atualizado, logo seu o corpo também muda.

Richard Shusterman, em seu livro intitulado “Consciência Corporal”, leva adiante o projeto de reafirmar o valor da estética pragmatista. Isso traz uma nova ideia, permitindo a compreensão do homem como ser cultural. Ao mesmo tempo, possibilita uma definição mais democrática e significativa da arte à medida que ela abrangeira o aspecto prático, incluindo o social e o político como suas dimensões.

Shusterman nos diz que a *somaestética*:

cuida do corpo como o lugar da apreciação estético-sensorial (*aisthesis*) e da auto-formação criativa. Como uma disciplina de aperfeiçoamento tanto da teoria como da prática procura enriquecer não só o nosso conhecimento abstrato e discursivo do corpo, mas também a nossa performance e experiência somática; procura realçar o significado, o entendimento, a eficácia e a beleza dos nossos movimentos e dos ambientes para os quais os aqueles contribuem e dos quais também eles extraem as suas energias e sentidos. (SHUSTERMAN, p. 8, 2011).

O corpo, neste capítulo que escrevo, formula-se enquanto corpo vivo, o qual sente e age e ao mesmo tempo é objeto de consciência e fonte transparente de percepção e ação. O corpo organismo ou

instrumento desilude-nos, isto é, apresenta-nos as fragilidades dessa humanidade. Ao longo dos tempos o indivíduo apoiou-se na mente, separando-a do corpo e dos sentidos.

O que Shusterman irá explorar como *somaestética*, (disciplina que encontra na valorização do sentir (aisthesis) e da auto-formação criativa) é voltada para as humanidades e profundamente firmada na ligação corpo-mente-cultura pensadas como realidades co-dependentes.

Shusterman desdobra a *Somaestética* em três sub-campos disciplinares. O primeiro - *Somaestética analítica* - trata sobretudo de questões de conhecimento e ação ao nível mais teórico. No segundo, mais pragmático, são métodos realizados para melhorar a experiência dos corpos, que podem passar por inúmeras atividades desde as mais holísticas, como as artes meditativas, o yoga, as dietas, a dança, e que, portanto, relacionam-se com a performance como desempenho. Por último, em uma *Somaestética prática* que se envolve com programas de envolvimento efetivo com as práticas reflexivas ou corporais da soma ao nível representativo, experiencial e performativo. Estas três áreas confluem-se, para Shusterman, em uma educação que usa o corpo como instrumento de aperfeiçoamento do humano. No caso da fotografia, compreendemos o corpo como um veículo de sentido, acompanhando esta perspectiva tanto no campo analítico, quanto no campo experiencial.

Em uma foto, há que se considerar o que ela expressa, sua intenção ou quando a ausência dela omite o que não pretende evidenciar. Sobre a expressão da imagem, Jacques Aumont, em *A Imagem*, “indica bem que se trata de espremer, de forçar algo a sair, como se espreme o suco de laranja”. (AUMONT, 2008, p.276). O fotógrafo revela uma das outras possibilidades de apresentar um objeto. Porém, para se chegar nisso, não basta apenas o exercício e o conhecimento técnico de fotografia ou da câmera. O fotógrafo que suplanta o encontro superficial com seu objeto, começa a entrar em outra etapa do processo. Ele começa

a estar implicado (de corpo e mente) no acontecimento que fotografa. Se não há encontro, não há imagem, nem fotografia.

Fotografar dança é se descobrir com o próprio corpo modificado. Fotografar dança é algo que requer um exercício contínuo. Entendimento do que os dançarinos querem, e também do que a dança é, pois a fotografia utiliza a dança e a dança acolhe a fotografia como desdobramento de si, e essa mediação é feita pelo fotógrafo.

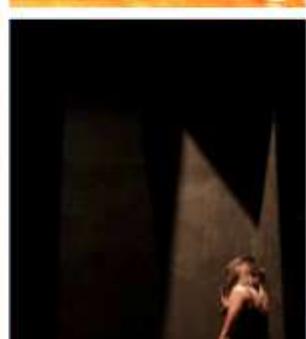
### 3.2 Narrativas fotográficas

A proposta é apresentar nas próximas páginas um artigo visual, composto por fotografias tomadas nos anos de 2013 e 2014 no Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. Comparando as fotografias tornam-se visíveis as modificações que sofri como fotógrafa. Trata-se de uma espécie de diário, da construção visual de um processo.

As imagens nos submergem. Colocam-nos em um sistema de comunicação e de formação não literal. Diante delas e a partir delas estabelecemos um diálogo subjetivo a fim de criar sentidos para o que vemos. Ver é construir pontes com o que é visto, abrindo passagens para possibilidades que nos afetam e nos constituem.

Com a construção imagética, dilatam-se as questões tratadas anteriormente. É possível ver a construção do olhar que ora se aproxima dos registros fotográficos - com o corpo do bailarino congelado, bem enquadrado, com figurino e cenário - ora se aproxima da fotografia artística, apresentando um corpo em movimento impresso e borrado. No meio desses dois pólos o que se vê é a transição do meu fazer fotográfico, do meu olhar e do meu posicionamento político perante a dança e as imagens de dança.

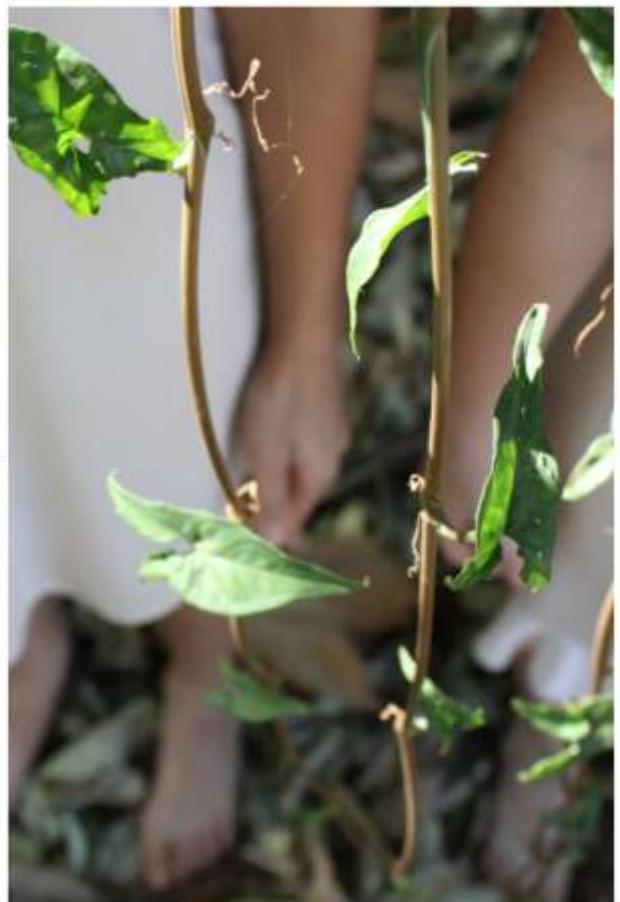


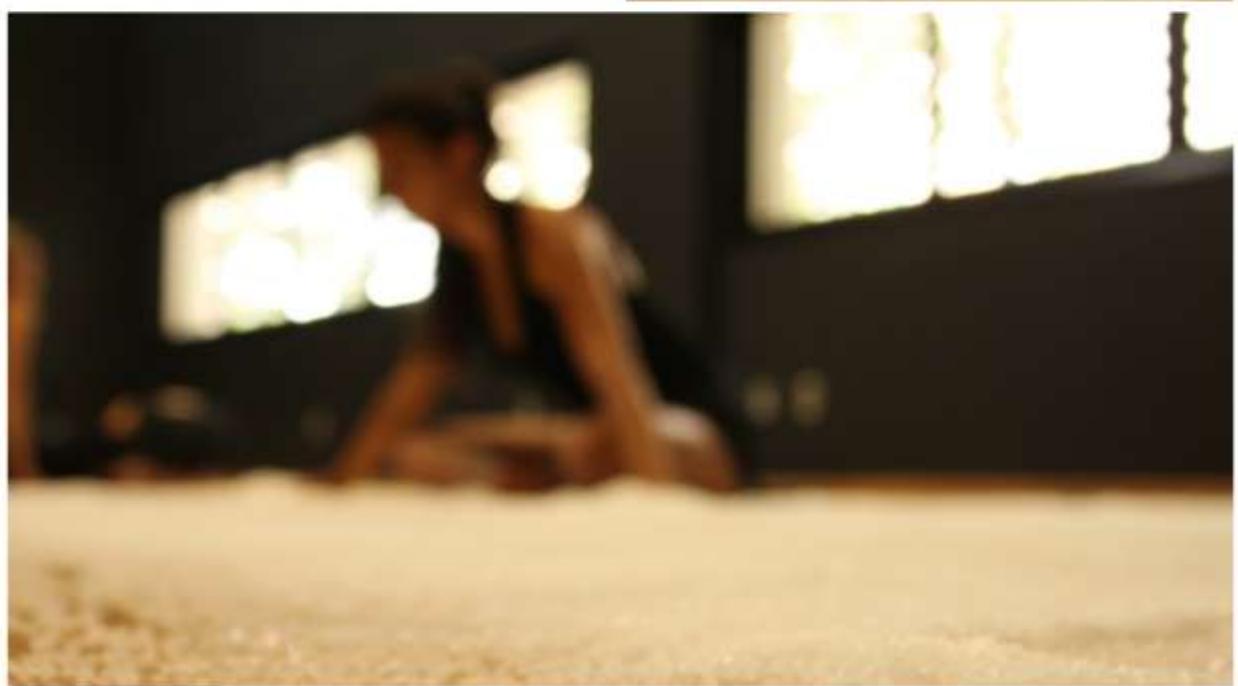






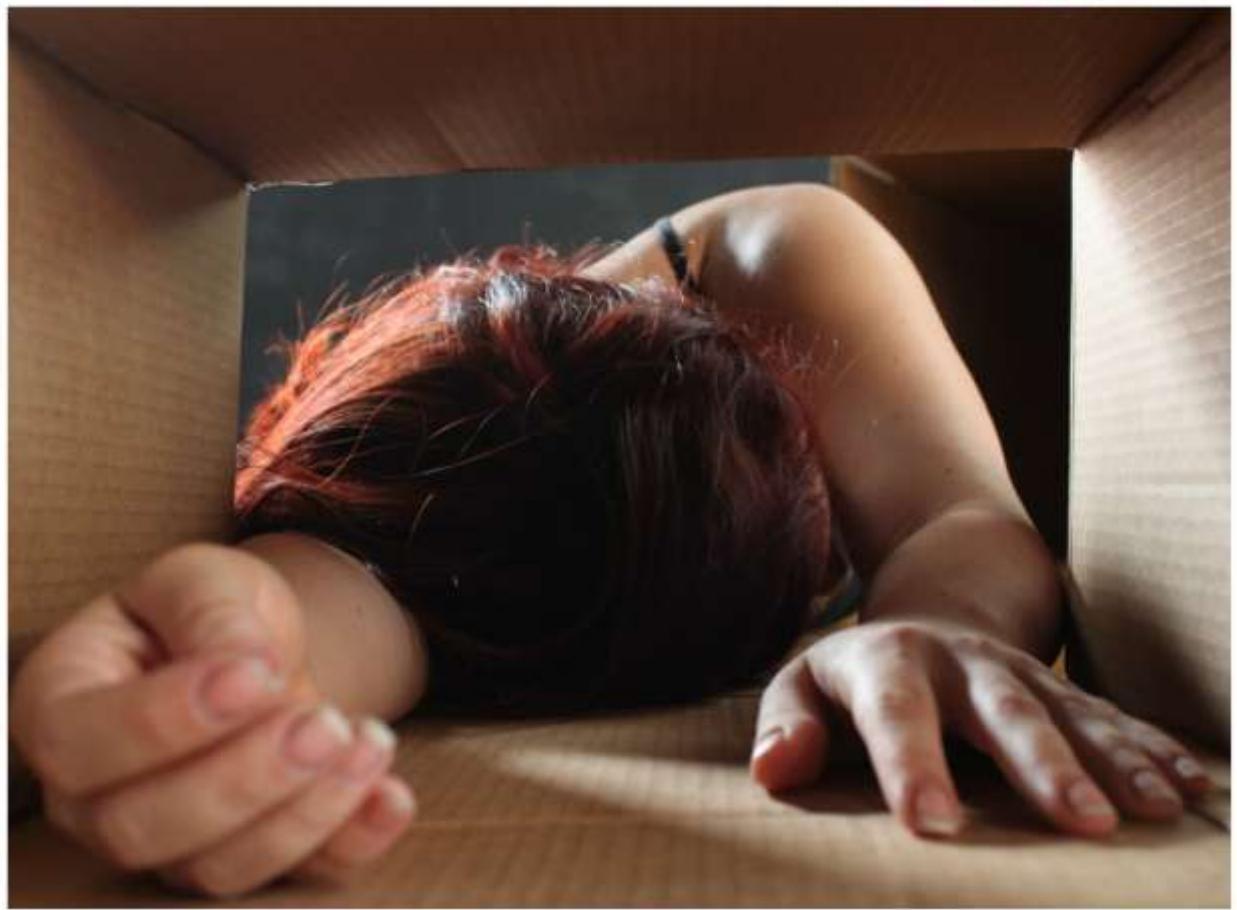












## Considerações Finais

Sob os nossos pés se encontra o chão, aparentemente estável a nos acolher. Essa convicção de pisarmos em certezas absolutas e estáveis se evapora ao pensarmos que até mesmo a superfície da Terra, tão “firme”, tão “conhecida” e tão percorrida por nós, está em permanente transformação. “Não há nada de pacato no céu, tampouco na terra” (PRECIOSA, 2010, p.91). E tudo o que se encontra entre eles está implicado nessas mudanças.

O presente trabalho inicia-se com um levantamento de pensamentos acerca da minha prática como fotógrafa de dança, em 2012. Ao fotografar a dança, vieram muitas dúvidas e questões: da fotografia e da dança. Dessas dúvidas nasceu o desejo de pesquisar e propor uma expansão das escolhas da fotografia para os acervos de registro e memória e para além dos acervos também. Nessa trajetória, grandes mudanças ocorreram.

Primeiramente, é importante ressaltar que os registros fotográficos que alimentam os acervos de pesquisa e memória são fundamentais em qualquer época, da mesma forma que a cenografia, os figurinos, documentos impressos e vídeos que informam e caracterizam as obras de dança. Como foi proposto no primeiro capítulo, visitei o trabalho de alguns fotógrafos que contribuíram para as expressivas alterações no gênero documental e que pontuam a relação desse campo fotográfico com a arte em geral e com as fotografias de dança. Essas visitas me levaram a entender o papel que eles desempenham nesse circuito e no circuito da arte.

Segundo Larry Shiner, em seu livro A invenção da arte, o conceito de arte que conhecemos atualmente, que legitima o moderno

sistema de arte, é uma construção histórica europeia recente, de apenas duzentos anos.

Para entendermos melhor o termo “arte” ele recorre à etimologia: arte, do latim *ars* e do grego *techné* se refere a qualquer habilidade humana. Até o séc. XVIII, as pessoas utilizavam a palavra arte para exaltar uma habilidade, oriunda de qualquer área de conhecimento. O fazer, construir ou executar algo com primor, trazia consigo a ideia de arte que acolhia também a ideia de utilitário. Artista e artesão não eram segregados. Tal ideia operou durante dois mil anos.

Somente no séc. XIX arte e artesanato separam e o termo arte passa a ser vinculado a uma postura refinada e contemplativa e à concepção de estética. A arte passa a ser, então, uma expressão individual, dissociada da vida, quase espiritual. Essa concepção moderna é resultante de uma série de fatores culturais, sociais, políticos e econômicos. Gradativamente, o moderno sistema de arte foi sendo conceituado, institucionalizado, regulado e afirmado na sociedade. Logo, o conceito de arte operante é algo construído culturalmente, acatando mudanças e desejos sociais. Porém, esse não é o único conceito em vigor.

Operar com apenas essa visão moderna da arte é reduzir as múltiplas concepções sociais que podem ser produzidas e legitimadas culturalmente e cristalizar uma concepção que deveria ser viva e pulsante. O conceito de arte é construído de diversas maneiras em diversas culturas não podendo ser generalizado e descontextualizado.

O valor expressivo e estético nas fotografias de dança que realizei já carrega em si, independente de sua funcionalidade no circuito artístico, características inerentes que possibilitam seus diversos usos.

Ao pensar nessa dilatação, vejo a possibilidade que as imagens de dança possuem em sua própria emancipação. Assumir as bordas,

remodelar corpos, ampliar os significados, propor novos olhares e atualizar a memória.

Nesse percurso, foi possível identificar modelos padronizados da imagem de dança e, com isso, abrir mão de velhas formas de representar. Abrindo mão de estereótipos e me aventurando na busca do sentido que a dança, atualmente, oferece-me. Sou consciente que isto não significa o total abandono de padrões, mas sim reconhecê-los e atualizá-los com novos conceitos e inquietações.

Não descartar as possibilidades.

Minhas considerações finais são apresentadas com rumores de considerações iniciais, porque penso que esse possível entendimento da minha prática ainda está no seu começo. Muito ainda temos que avançar sobre nossos pensamentos a respeito dos conceitos de registro e fotografia de dança. Uma possibilidade igualmente promissora sobre a análise das imagens de dança é verificar a força política que tais imagens geram ao empregar ou romper determinados códigos de representação como forma de se alinharem com as concepções vigentes de dança no Brasil. Como que essas imagens são assimiladas socialmente e podem ampliar o imaginário de dança e corpo que temos?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J. **A imagem.** 13<sup>a</sup> ed. Campinas, SP, Papirus, 2008.
- BARTHES, R. **A câmera clara.** Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, C. **O público moderno e a fotografia:** carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o salão de 1859. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/baudelaire2.html>>
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BORDIEAU, P.; BORDIEAU, M.. **O camponês e a fotografia.** Disponível: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a04n26.pdf>>
- BOURRIAUD, N. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si.** Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARTIER-BRESSON, H. **O instante decisivo.** Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>.
- CHIARADIA, F. **Iconografia teatral:** acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio. Salvador: Funarte, 2011.
- COSTA, L. C. de. Uma questão de registro. In: COSTA, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.
- COUCHOT, E. **A Tecnologia na Arte:** da fotografia à realidade virtual. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- \_\_\_\_\_. O registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidade, discursos e temporalidades como séries da obra. In: COSTA, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.

DANTO, A. C.. **A transfiguração do lugar comum:** uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Após o Fim da Arte.** São Paulo: Odisseus/ Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. O filósofo como Andy Warhol. In: **Ars** – Revista do Departamento de Artes Plásticas – ECA - USP, nº 4, 2004. p. 99-115.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

ENTLER, R. A fotografia e as representações do tempo. **Galáxia**, 14, 2007. Revista do Programa de Pós-Graduação em Semiótica da PUC-SP. Disponível em: <[http://www.entler.com.br/textos/foto\\_tempo.html](http://www.entler.com.br/textos/foto_tempo.html)>.

FERNANDES, Jr., R. **Processos e criação na fotografia.** Disponível em:  
<[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf)> .

FERNANDES Jr., R. **A fotografia expandida.** Tese de doutorado – Programa de Comunicação e Semiótica; PUCSP, 2002.

FABRIS, A. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. **Rev. Estud. Fem.** [online] 2003, vol.11, n.1, pp. 61-70.

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

GREINER, C. **O corpo em crise:** novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GOODMAN, N. **Modos de fazer mundos.** Porto: Edições Asa, 1995.

HERNÁNDEZ, F. **Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

\_\_\_\_\_. **Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional.** Porto Alegre: Mediação, 2007.

KOSSOY, B. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.** São Paulo: Ed. Ateliê, 2002.

LOMBARDI, K. **Documentário imaginário:** novas potencialidades da fotografia documental contemporânea. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2007. Dissertação(Mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

MACHADO, A.A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne(org). **O fotográfico.** São Paulo: Editora Hucitecm, 2005.

\_\_\_\_\_.A. fotografia como expressão do conceito. **Studium**, 2. 2010. Disponível em:<<http://www.studium.iar.unicamp.br/dois/>>

\_\_\_\_\_.**A.Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às meiações:** Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009.

MORIN, E. **O método 5:** a humanidade da humanidade. Porto Alegre: Sulina, 2003.

NOVAES, A. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo.** São Paulo: Editora Senac, 2004.

PRECIOSA, R. **Rumores discretos da subjetividade – sujeito e escritura.** Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

RANCIÈRE, J. **Autor Morto ou Artista Vivo Demais?** Folha de São Paulo. 06 de abril de2003. Caderno Mais. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>

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

SAMAIN, E. **As peles da fotografia:** fenômeno, memória/arquivo, desejo. Disponível em: [www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/23089/13635>](http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/23089/13635).

SHAPIRO, R. O que é artificação?. In: **Sociedade e Estado.** Brasília, volume 22, número 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SHINER, L. **La invención del arte – uma historia cultural.** Barcelona: Paidós, 2004.

SHUSTERMAN, R. **Consciência Corporal**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: E Realizações, 2012.

\_\_\_\_\_.**Pensar Através do Corpo, Educar para as Humanidades: Um Apelo para a Soma-Estética.** In: *Philia&Filia*. Porto Alegre, volume 02, número 2, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/Philiaefilia/article/view/24423/14099>

SODRÉ, M. **A narração do fato – Notas para uma teoria do acontecimento.** São Paulo, Vozes, 2009.

SONTAG, S. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

SOUGEZ, M-L. **História da fotografia.** Lisboa: Ediciones Cátedra, 2001.

TOMKINS, C. **Duchamp: uma biografia.** Tradução Maria Thereza de R. C. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILINBAKHOVA, Elena L. The notion of stereotype in language study. In: **History and Philosophy of the Language Sciences**. 2013.