

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

Juliana Adur

FOTOGRAFIA E DANÇA
Diálogos e Desdobramentos

CURITIBA

2009

FOTOGRAFIA E DANÇA
Diálogos e Desdobramentos

CURITIBA
2009

Juliana Adur

FOTOGRAFIA E DANÇA
Diálogos e Desdobramentos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Pós-Graduação em Arte Contemporânea – Prática, Teoria e História da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de Especialista em Arte Contemporânea.
Orientador: Rubens Cesar Stier Portella

CURITIBA

2009

TERMO DE APROVAÇÃO

Juliana Adur

FOTOGRAFIA E DANÇA

Diálogos e Desdobramentos

Esta monografia foi julgada e aprovada para a obtenção do grau de Especialista em Arte Contemporânea no Curso de Pós-Graduação em Arte Contemporânea – Prática, Teoria e História da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 30 de setembro de 2009.

Curso de Pós-Graduação em Arte Contemporânea – Prática, Teoria e História
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador:

Professor Ms Rubens Cesar Stier Portella

Universidade Tuiuti do Paraná / Departamento de Artes Visuais

*À Cintia Napoli, minha grande parceira de
dança e sempre amiga de vida.*

Agradeço à Deus, por constantemente me oferecer possibilidades de aprendizagem e por saciar diariamente a minha sede de conhecimento e reflexão sobre o mundo.

Agradeço à minha mãe, Shirlei T. T. Adur, pela sua presença infinitamente amorosa que jamais me permite desistir.

Agradeço ao meu orientador, Rubens Portella, por sua inspiradora inteligência poética e pela paciência e carinho na construção deste trabalho.

Agradeço à minha amiga e co-orientadora, Andréa Assumpção, por me ensinar com as nossas diferenças tudo aquilo que eu ainda não sei.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	11
2.1 LUGARES DE MIM – ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO.....	11
2.2 A FOTOGRAFIA COMO MEIO DE REGISTRO DA DANÇA.....	23
2.3 A FOTOGRAFIA ENQUANTO CRIAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO IMAGINÁRIA	36
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	45
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
6 ANEXOS	51

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Exposição Latência – Fotógrafo: Eduardo Serafim	15
FIGURA 2 – Espetáculo Lugares de Mim / desCompanhia de dança – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski	16
FIGURA 3 – Espetáculo Lugares de Mim / desCompanhia de dança – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski	18
FIGURA 4 – Espetáculo Lugares de Mim / desCompanhia de dança – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski	19
FIGURA 5 – Processo de Criação do Espetáculo Lugares de Mim / desCompanhia de dança – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski	21
FIGURA 6 – The National Ballet – www.google.com.br/image/baléclássico	31
FIGURA 7 – Martha Graham – www.google.com.br/image/marthagraham	32
FIGURA 8 – Processo de Criação do Espetáculo Lugares de Mim / desCompanhia de dança – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski	34
FIGURA 9 – Espetáculo Lugares de Mim / desCompanhia de dança – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski	34
FIGURA 10 – Tanztheater – Pina Bausch – www.google.com.br/image/pinabausch ...	43
FIGURA 11 – Tanzthetar – Pina Bausch – www.google.com.br/image/pinabausch	43
FIGURA 12 – Tanztheater – Pina Bausch – www.google.com.br/image/pinabausch ...	44
FIGURA 13 – Tanztheater – Pina Bausch – www.google.com.br/image/pinabausch ...	44

RESUMO

O objetivo principal deste projeto é discutir as possibilidades de diálogo artístico e documental entre a fotografia e a dança, sem que ambas as áreas percam suas especificidades. Explana questões sobre o papel da fotografia enquanto registro da dança e sua característica de criação de novas realidades. Trata também de analisar a participação do fotógrafo na construção deste registro/criação e como se dá a interação do olhar do observador a partir dos resultados obtidos. Como fontes, utiliza a revisão de literatura de autores da fotografia e da dança que discutem questões pertinentes ao objetivo da pesquisa - tempo, espaço, eternidade, efemeridade, suspensão, movimento, registro, ficção - e realiza uma investigação qualitativa sobre os processos de criação e registro fotográfico do espetáculo de dança "Lugares de Mim". É relevante esta pesquisa à medida que fomenta diferentes reflexões sobre a interação de duas áreas artísticas distintas, mas historicamente e praticamente interligadas, e porque expande as possibilidades de intercâmbio entre linguagens na criação em arte contemporânea.

Palavras-chaves: fotografia; dança; registro; criação; documentação imaginária.

1 INTRODUÇÃO

*Que a arte nos aponte uma resposta
Mesmo que ela não saiba.
E que ninguém a tente complicar.
Porque é preciso simplicidade para fazê-la florescer.
(Ferreira Goulart)*

A fotografia e a dança são duas linguagens distintas, porém que se relacionam e dialogam artística e historicamente desde o surgimento de ambas. Na grande maioria das vezes essa relação ocorria e continua ocorrendo a partir da fotografia utilizada apenas como um meio de registro de espetáculos de dança. Isso porque é da especificidade da fotografia suspender um instante (espaço-tempo) da realidade, bidimensionalizando-o e transformando-o no que podemos chamar de confirmação do real. “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”. (DUBOIS, 1988, p. 156) A dança, por sua vez, sempre recorreu à essa possibilidade tecnológica de eternizar a sua própria especificidade de ser efêmera. Devido à sua efemeridade, a documentação registrada do evento transitório é importante, porém, como nem sempre acontece, o episódio pode acabar caindo no esquecimento.

Para alguns, a efemeridade da dança era considerada a sua glória, porque a tornava uma forma absoluta de arte, na medida em que não conduzia a nada, a nenhum conceito ou idéia, mas por ter um fim em si mesma. Mas sua impermanência era, sobretudo, razão para que fosse olhada como arte menor, como puro entretenimento. Nenhuma arte séria poderia ser irrecuperável. (GREY, 2006)

Hoje já é possível pensar que esta condição de efemeridade da dança não precisa ser encarada como um problema ou como aquilo que precisa ser corrigido, mas sim como um elemento que, além de ser da sua própria natureza, é capaz de provocar

uma série de questionamentos que extrapolam as reflexões específicas desta área. Principalmente em se tratando da dança contemporânea, dança essencialmente questionadora. “Como se sabe, a dança contemporânea não traz respostas – o que dificulta bastante a sua aceitação. A sua mais singular característica, exatamente a que atrapalha a sua comunicação, está no fato de sempre fazer perguntas”. (KATZ, 2004) É exatamente desta dança e das perguntas por ela lançadas a respeito do seu contato com a área da fotografia que trataremos nesta pesquisa. Da mesma forma, as características de registro da realidade, próprias da área da fotografia, são também hoje questionadas quanto a sua fidelidade e poder documental. O que também não precisa necessariamente ser encarado como um problema, mas sim ser visto como uma qualidade especial da foto de poder construir novas e instigantes realidades.

Sendo assim, não é de nosso interesse explicar sobre o registro fotográfico da dança simplesmente como uma forma de suporte para a construção de memória e comprovação de acontecimentos artísticos passados. Queremos explicar e analisar a relação entre essas duas linguagens de forma muito mais ampla, desde a construção de um espetáculo de dança pautado em conceitos e idéias da fotografia, o registro fotográfico deste processo de construção e da temporada do espetáculo, até o resultado final de todos os registros e suas características artísticas e/ou documentais. Temos como objetivo desta pesquisa compreender de que maneira a fotografia e a dança, como formas específicas de compor o espaço e o tempo, dialogam sem perder as suas especificidades dentro do contexto da contemporaneidade. Buscamos discutir o contato existente entre a fotografia e a dança a partir das particularidades de cada área, bem como analisar os desdobramentos desse diálogo.

De que maneira a fotografia resolve a dificuldade de registrar ações efêmeras? Quais as estratégias do fotógrafo para captar o movimento humano? Como a fotografia aproxima-se da dança não apenas com a preocupação pela forma, mas também e principalmente preocupada com os conceitos da obra a ser fotografada? Como a própria dança encara a fotografia e a presença do fotógrafo dentro do processo de elaboração e difusão de um trabalho? Quais são as conseqüências desta aproximação e que possibilidades interpretativas cada uma das linguagens é capaz de gerar? De que maneira a fotografia pode, mais do que apenas registrar, **potencializar** a dança?

A importância desta discussão encontra-se no fato dela tratar do assunto da coexistência e da inter-relação de duas áreas artísticas que possuem um extenso histórico de interação e trabalho conjunto, porém com pouquíssimas referências teóricas que apontem questões realmente atualizadas sobre o assunto. Acreditamos também na relevância da pesquisa para fomentar as discussões da fotografia e da dança e para expandir as possibilidades de intercâmbio entre linguagens na criação em arte contemporânea.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. LUGARES DE MIM – ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO

Começou com o reconhecimento do próprio corpo. Com o mapeamento de uma estrutura que já não dá conta de revelar todas as coisas que eu sinto. Observo com estranhamento esse corpo que carrega todas as minhas vontades. Que são muitas e imensas. Como borboletas presas em paredes imaginárias querendo sair.

(Juliana Adur)

As questões iniciais para o desenvolvimento desta pesquisa surgiram do resultado da produção e difusão de um espetáculo de dança contemporânea de Curitiba intitulado “Lugares de Mim”, da desCompanhia de dança. Para melhor compreensão do leitor sobre a trajetória investigativa que gerou este trabalho, explanaremos um pouco sobre os métodos de criação da Companhia, sobre o processo de construção do espetáculo e sobre a intervenção e a contribuição da fotografia como um meio de registro do projeto como um todo. A fim de tornar a realização desta tarefa mais coerente com uma prática que se realizou no passado (outubro/novembro de 2008), elaboramos um questionário com 5 perguntas para a coreógrafa do espetáculo – Cintia Napoli – e outro para a fotógrafa que realizou os registros – Elenize Dezgeniski. Utilizaremos suas respostas para enriquecer a nossa revisão histórica e para obter novos pontos de vista sobre o tema em questão.

A desCompanhia de dança foi criada em outubro de 2000. Desde então vem consolidando sua trajetória no cenário artístico contemporâneo. Hoje a Companhia tem em seu currículo realizações de espetáculos em várias cidades do Paraná e fora do estado – Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais - conquista de prêmios, reconhecimento do público local e um grande mérito por ser uma das únicas companhias de dança contemporânea independentes da cidade de Curitiba. A

Companhia investe num trabalho diário de investigação do movimento e de uma estética particular, acreditando no processo colaborativo como método de criação; e possui extrema preocupação com a pesquisa aprofundada do corpo e suas reverberações no tempo e no espaço.

A dramaturgia dos espetáculos da Companhia se constrói na exploração de questões cotidianas e atuais, trazendo para a cena um corpo que, além de biológico, é também social e político. De acordo com ASSUMPÇÃO (2003, p.10, Grifo meu),

a necessidade de inovar, de libertar-se de padrões e de expandir o cenário dançante, é que leva artistas da dança, desde a década de 60, buscarem novas formas de linguagem corporal, movimentos que fossem de encontro com o **retrato do mundo atual**. Esta busca pelo novo tem dado aos artistas, possibilidades de perceberem em seus corpos novas sensações, novos movimentos, novas formas de linguagem.

Utilizando a idéia do corpo único como matéria prima, a pesquisa é pautada na busca do movimento autoral e “a essência desta forma contemporânea de movimento da dança é que cada indivíduo tem uma esfera na qual desenvolve seu próprio enfoque e utiliza sua própria interpretação.” (LABAN, 1990, p. 55) Através de um minucioso treinamento diário, a desCompanhia de dança procura desvendar a paisagem singular que emerge de um corpo vivido. As imagens, através de metáforas, trazem instantes que revelam o sujeito. Sendo o sujeito um fator essencial à construção estética desta companhia, acredita-se em um processo onde o potencial criativo de cada integrante contribui para a elaboração de um pensamento coletivo da obra.

Em sua mais recente investigação coreográfica, a Companhia decidiu criar uma relação entre a dança e a fotografia, interesse que surgiu da percepção do fascínio e impacto que uma obra fotográfica causa no observador que, muitas vezes, a dança não é capaz de provocar no espectador. Essa relação não se dá literalmente através de

comparações do corpo com obras fotográficas, mas através do desejo de aproximar este corpo de conceitos inerentes ao ato fotográfico, principalmente no que diz respeito aos processos de revelação da imagem.

Segundo a coreógrafa Cintia Napoli,

o que deu início à pesquisa foi o interesse na imagem. Quais os fatores que criam um canal de acesso potente e eficiente no que diz respeito à comunicação artista/público. Tendo como objeto de estudo a potência da imagem, a dança e a fotografia proporcionam um rico campo investigativo por apresentar como especificidade conceitos tão diversos. Eternidade/efemeridade, bidimensionalidade/tridimensionalidade. Os conceitos da área da fotografia nos serviram para o entendimento da nossa expressão artística que é a dança. (ver em anexo 1)

O fenômeno fotográfico serviu de norteador da investigação corporal. A revelação de um corpo que experimenta e seleciona imagens emergentes segundo sua identidade, deveria se mostrar em cena tal qual uma imagem fotográfica que se origina de um meticuloso trabalho de observação e suspensão do instante. Isso sem o desejo de se aprofundar nas técnicas, mas sim no conceito do processo fotográfico e no instante em que a imagem deixa de ser invisível, tornando-se visível, assim como um corpo-foto que se revela ao público. A Companhia utilizou a projeção de vídeo como um elemento cênico que integrava poeticamente a sua abordagem estética. Não com o intuito de modificar a noção e a importância do corpo dentro do trabalho, mas como um meio de enriquecer imageticamente a pesquisa.

Havia o interesse em criar uma relação também fotográfica com o público, uma experiência estética onde o olhar do observador pudesse interagir com o espetáculo, registrando através de suas escolhas e identificações pessoais, impressões de uma dança efêmera, porém transformadora. Nesta efemeridade da dança e na urgência do instante artístico, a Companhia pretendia capturar a existência de um momento

específico, de uma singular experiência, a fim de alcançar o espectador em seus recônditos sentidos. Desejava, com isto, possibilitar que o homem de hoje, submerso num mundo incapaz de oferecer experiências significativas, estreitasse relações com o seu universo extra cotidiano.

Durante o processo de criação do espetáculo, alguns conceitos e aspectos da fotografia foram chamando a atenção da coreógrafa e dos integrantes da Companhia, que serviram como um importante material de estudos e experimentações. Um desses conceitos é a **latência**, que, no caso da fotografia, representa o estado de um filme repleto de imagens a serem reveladas, mas que, antes disso, é apenas um registro de luz. Um estado onde a imagem permanece “latente” em seu invólucro, pulsante para se manifestar.

Para o processo investigativo da Companhia, a latência representava as imagens escondidas e pulsantes nos corpos de cada bailarino criador. Desejos e inquietações que a princípio se revelaram de forma verbal e escrita, depois se transformaram em um único verbo para, finalmente, virar ação. Três bailarinos, três verbos: abrir, buscar e comunicar. As danças oriundas de cada latência pessoal revelavam segredos e particularidades. O material cênico começou a ser organizado em camadas de revelação dessas latências, fazendo relação com o processo de revelação da fotografia (neste caso, analógica) que passa por inúmeras etapas para se concluir totalmente: exposição à luz, banho em líquido de revelação, banho em líquido de fixação, secagem e assim por diante. Os bailarinos revelavam aos poucos seus verbos latentes durante todo o espetáculo, até estarem com suas imagens completamente formadas e expostas.

A Companhia, neste período, inspirou-se também na exposição do fotógrafo curitibano Eduardo Serafim¹, intitulada “Latência”, para dar continuidade às investigações práticas. Na obra de Eduardo Serafim, fica evidente uma realidade quase assustadora de pessoas anônimas não preparadas para serem fotografadas, mas que revelam uma presença imediata do que fazem, pensam ou sentem no momento da captura da imagem. O susto revelava uma realidade potencializada.



FIGURA 1 – Exposição Latência – Eduardo Serafim

Sendo assim, um dos objetivos da Companhia era o de criar potência às imagens encontradas durante o período investigativo, a fim de provocar um impacto semelhante ao causado pela observação de uma imagem fotográfica e uma impressão de permanência dessas imagens na memória do espectador. Para isso o projeto contou

¹ Eduardo Serafim é fotógrafo com formação em design gráfico e pós-graduação em fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais. É proprietário do laboratório fotográfico Grão, especializado em fotografia PB e sócio da Estreita Galeria de Fotografia, que é um espaço de exposição para novos trabalhos produzidos em Curitiba. É professor do Núcleo de Estudos da Fotografia. Desde 2002 dedica-se a projetos fotográficos autorais.

com a participação de uma qualificada equipe técnica que auxiliou nessa tarefa de potencializar as imagens através de seus conhecimentos nas áreas da luz, do som, do figurino e do vídeo.

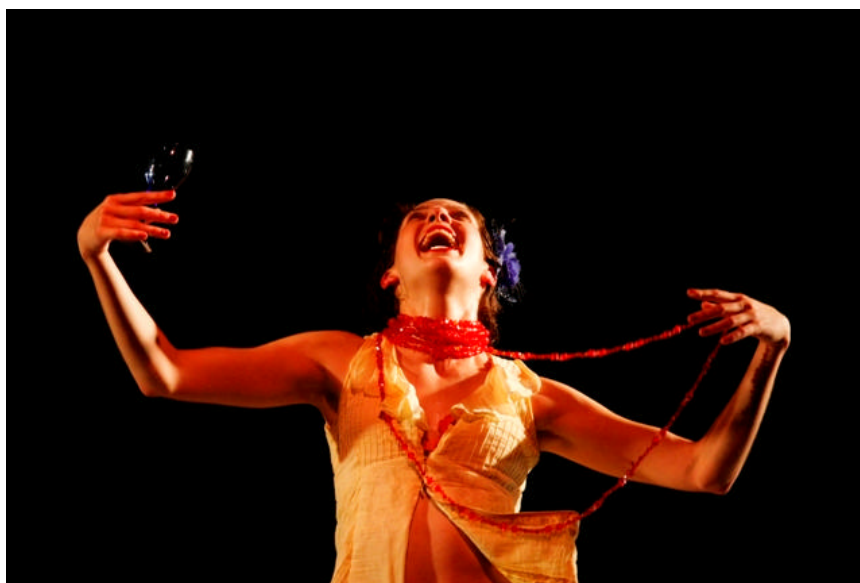


FIGURA 2 – Espetáculo Lugares de Mim – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski

Outro conceito estudado da fotografia e bastante utilizado na concepção cênica do espetáculo foi o conceito de **espaço off** ou **fora de campo**. O espaço *off*, na fotografia, é tudo aquilo que fica de fora do corte espacial e temporal que o fotógrafo decide suspender, o que está além da moldura. Quando uma fotografia é recortada, o resto do mundo é descartado. O indício deste resto de mundo que foi afastado é tão importante para a experiência de uma fotografia quanto o que ela realmente apresenta. Mais exatamente,

existe uma relação – dada como inevitável, existencial, irresistível – do fora com o dentro, que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma “presença virtual”, como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que assinala ali como excluído. O espaço *off*, não retido pelo recorte, ao mesmo tempo que ausente do campo de representação, nem por isso deixa de estar sempre marcado originariamente

por sua relação de contigüidade com o espaço inscrito no quadro. (DUBOIS, 1988, p. 179)

Em outras palavras, “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela.” (DUBOIS, 1988, p. 179). Ou, no caso da dança, “a maneira como certo gesto desaparece conta tanto como o próprio gesto.” (GIL, 2004, p. 162). O que interessava à Companhia nesse conceito era a história não contada, o que estava por trás da imagem, ou para além dela. Interessava construir uma relação com o espectador que transitasse **entre o real e o imaginário**, onde cada um tivesse que recorrer às suas próprias histórias de vida para poder completar as imagens percebidas e dar sentido a elas. O imaginário do espectador deveria criar novas ficções para a realidade concreta.

Para isso a Companhia tentou se aproximar do que Dubois chama de categorias de índice de fora de campo, escolhendo e estudando duas delas. A primeira foi a categoria dos *jogos de olhar*. Nesse caso, na fotografia, o olhar provoca no observador o desejo de saber para quem se olha. Se o referente estiver olhando para o lado, o imaginário irá ultrapassar o corte da fotografia lateralmente, em busca do que se vê que não está explícito. Mas essa relação pode ser também frontal, quando o referente olha para frente e o observador se coloca no próprio lugar da figura ausente, como num espelho. Para a criação do “Lugares de Mim”, foi decidido estipular espacialmente um recorte onde todas as imagens se formavam como se os bailarinos estivessem dentro das bordas de uma fotografia. Assim puderam explorar melhor essas questões do dentro e do fora, transitando nessas duas possibilidades espaciais e se relacionando com elas de forma a incitar ainda mais o imaginário do espectador. Ao olhar diretamente para o público, tinham a intenção de criar uma relação de fora de

campo que “não é mais lateral, que não se prolonga mais além dos bordos do quadro, mas um fora de campo que trabalha na profundidade, ou melhor, em seu avanço, que não transborda mais pelos lados, mas pela frente, pelo que está de fato na origem do corte.” (DUBOIS, 1988, p. 183). O público, nesse caso, é também a origem do corte. É o olhar que registra e seleciona.



FIGURA 3 – Espetáculo Lugares de Mim – Fotografia: Elenize Dezgeniski

A segunda categoria foi a categoria de cenário. Trata-se da apresentação de imagens como portas e janelas entreabertas, espelhos, quadros, fundos de cena, recortes de todos os tipos; “em suma tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípio contíguos e mais ou menos exteriores ao espaço principal.” (DUBOIS, 1988, p. 187). Esse tipo de fotografia faz com que o olhar do observador busque o que está além do espaço principal. Por exemplo, uma mão que aparece fechando a porta e que apenas vislumbramos a forma do restante do corpo, uma paisagem no horizonte de uma janela, um detalhe escondido atrás de um véu. Esse recurso da categoria de cenário foi

utilizado pela Companhia apenas pelo profissional do vídeo, com o objetivo de dar ainda mais tridimensionalidade à cena e de transportar o espectador para ambientes que ultrapassavam as paredes do teatro. Para isso, foram criadas imagens fictícias usadas como pano de fundo em algumas cenas do espetáculo, capazes de revelar latências impossíveis de serem produzidas pelo corpo em movimento e de intensificar as imagens pesquisadas e coreografadas por cada bailarino-criador.



FIGURA 4 – Espetáculo Lugares de Mim – Fotografia: Elenize Dezgeniski

Após um período de aproximadamente 2 meses de ensaio e elaboração do espetáculo “Lugares de Mim”, a desCompanhia decidiu convidar a fotógrafa Elenize Dezgeniski para registrar um pouco do processo e do resultado deste trabalho. Havia o intuito de aproximar a fotógrafa desses conceitos já estudados pela Companhia, a fim de que o resultado obtido através dos registros pudesse se aproximar da estética construída no próprio espetáculo. A Companhia tinha a intenção de, com isso, integrar o processo de criação fotográfica com o processo de criação da dança de modo a construir um registro com maior fidelidade desta nova obra. Além disso, os registros

obtidos por Elenize deste processo de criação trouxeram para a Companhia percepções inusitadas sobre o trabalho e contribuições, sob o ponto de vista de outra linguagem artística, para uma maior compreensão do que se desejava atingir no resultado final do projeto. Para Cintia Napoli,

as primeiras questões e estudos não tiveram a participação da fotógrafa. A idéia não era traduzir para o corpo o processo fotográfico, tão pouco aprofundar o estudo na técnica da fotografia. A partir de certo momento a fotógrafa teve contato com o objeto de estudo da Companhia e iniciou seus registros e discussões sobre impressões do processo. Esse material nos serviu como elemento norteador no entendimento e construção do espetáculo, afinando o sentido da cor, textura, dimensão e potência de cada imagem criada. (ver em anexo 1)

Pedimos para Elenize Dezgeniski descrever brevemente o seu processo de trabalho da montagem e difusão do espetáculo “Lugares de Mim” (motivações, interferências, influências) e de que maneira ela se aproximou dos conceitos estudados pela Companhia para a construção do projeto. Elenize nos escreveu a seguinte resposta:

A minha função no “Lugares” foi discutir com a companhia os conceitos da fotografia que eles já vinham trabalhando, já que entrei no processo quando este já estava quase finalizado, fotografar o processo e produzir as imagens para divulgação. A minha contribuição foi mais focada em construir, juntamente com a companhia, as imagens que dariam conta das questões que eles vinham abordando, principalmente no que diz respeito à idéia de suspensão do instante que uma fotografia provoca. Ao produzir a foto que foi utilizada para o cartaz e filipetas, no entanto, pensava na efemeridade do movimento e na idéia de tempo possível através dos recursos da câmera. Trabalhei com a dilatação do tempo de captação de imagem, ou seja, com baixa velocidade de exposição. Deste modo, não sendo redundante com a idéia do instante suspenso já elaborada no corpo do espetáculo, mas explorando um recurso fotográfico a mais. Produzi também uma pequena exposição de fotos do processo que ficou instalada no hall de entrada do teatro Cleon Jacques durante a temporada. Nas fotografias que ali estavam, foram explorados principalmente o enquadramento, a efemeridade e o movimento. Em algumas fotografias os dançarinos quase escapavam pelas beiradas do papel, trata-se de um momento depois do “instante”, um pouco antes de não estarem mais no enquadramento, desta forma busquei abordar as regiões limites entre movimento e a fotografia. (ver em anexo 2)

Após o processo de registro do espetáculo e a exposição fotográfica realizada no hall de entrada do teatro, surgiram algumas questões para a Companhia, hoje

norteadoras desta pesquisa, que conduziram a reflexão sobre os verdadeiros limites entre essa duas linguagens: a dança e a fotografia. Uma dessas questões diz respeito ao resultado dos registros que gerou uma exposição fotográfica e sobre o caráter dessa exposição. A Companhia perguntou-se se essas fotografias expostas continuavam sendo mero registro de um processo de criação em dança, ou se já se tratavam de obras fotográficas independentes. O que caracteriza uma fotografia, que sempre passará pelo olhar seletivo de um fotógrafo, como sendo um registro documental ou uma obra de arte? Elenize considera o registro do espetáculo

como um trabalho fotográfico mais aprofundado, do que normalmente é realizado para um espetáculo. Portanto, uma parte do todo do espetáculo, um diálogo dentro da obra, instrumento de reflexão e potencializador de idéias; de dança. A obra é o “Lugares de Mim”, e o trabalho faz parte deste “corpo”, mas não possui questões suficientes para constituir uma obra fotográfica por si. (ver em anexo 2)



FIGURA 5 – Processo de Criação do Espetáculo Lugares de Mim – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski

Ou seja, a exposição fotográfica neste caso, é simplesmente um meio de compartilhar com o público um pouco da experiência de construção do espetáculo e da trajetória imagética que ajudou a Companhia a consolidar sua estética de trabalho. A

fotografia gerou uma pesquisa em dança, que gerou fotografias de registro dessa dança, que contribuiu para a elaboração do espetáculo de dança, que se transformou novamente em fotografia de dança e que, porventura, poderá gerar novas apreciações sobre a dança através de seu registro. Desdobramentos surgidos do diálogo entre duas linguagens distintas.

Mas é exatamente neste ponto que surgem outras questões reflexivas, pois, ao entrar em contato com o resultado fotográfico tanto do processo quanto da temporada do espetáculo “Lugares de Mim”, a desCompanhia compreende que a tal fidelidade de registro antes almejada era impossível. Que a fotografia da dança, além de obviamente não ser a própria dança, também muitas vezes não corresponde às sensações e impressões que são particulares da dança. Que cada linguagem possui as suas especificidades, por mais que tentem se aproximar uma da outra. Segundo SANTAELLA (NÖTH e SANTAELLA, 1998, p. 130)

não há como ultrapassar o limite intransponível entre o real e sua representação, mesmo que essa representação se dê sob a forma de registro, como é o caso da fotografia. Há sempre uma clivagem constitutiva, uma separação inelutável entre o aqui do signo e o ali daquilo que ele indica ou que está nele representado, e, no caso da foto, entre o agora da imagem e o então do referente. Vem daí a barreira inevitável, corte que separa, fenda que afasta a foto da realidade mesma que foi por ela capturada.

A partir desta constatação tentaremos, através do segundo capítulo, compreender com maior clareza quais são as especificidades que distinguem essas duas áreas artísticas - especialmente no que diz respeito às suas relações com o espaço e o tempo - e quais as possibilidades de se utilizar a fotografia como uma forma de registro da dança na contemporaneidade.

2.2. A FOTOGRAFIA COMO MEIO DE REGISTRO DA DANÇA

... deixe-as, sempre quero ver essas fotografias que contam a nossa história, nosso presente, nosso passado, nossos amigos, e pessoas que habitam nosso mundo, porque elas assumem uma importância fiel à minha memória.

(LORCA, 2008)

O homem sempre teve em sua natureza o desejo de eternizar a vida, de poder recorrer às imagens para lembrar de fatos que já se passaram, de poder recordar. Antes do surgimento da fotografia, isso só era possível através da subjetividade de uma obra pictórica. Com a pintura, o desejo latente de capturar um momento, uma pessoa ou uma paisagem, começava a se tornar concreto, mesmo que ainda muito distante da própria realidade. Assim, “perante a contínua e imparável passagem do tempo, o apelo à forma manifesta a pulsão para a superação do caráter efêmero, caduco, perecível do viver”. (PERNIOLA, 1998, p. 49) Após a descoberta da fotografia, surge a possibilidade de registrar com imensa exatidão, um recorte bidimensional de tempo e espaço, passível de ser continuamente revisitado pelo observador. Segundo Nöth e Santaella,

a imagem fotográfica, fixa, estável, congelada, imutável, disponível para sempre, nos dá uma espécie de posse vicariante do objeto, algo que pode ser conservado e olhado repetidamente, sem qualquer espécie de limite. Longe de vir do objeto, o limite vem de nós mesmos. (...) Há algo de indestrutível nas fotografias. (1998, p. 134)

Essas qualidades de disponibilidade e indestrutibilidade atraem outras formas de manifestação artística que, ao contrário da fotografia, são completamente passageiras em seus meios de expressão. Como é o caso da dança, que acontece uma única vez e não pode ser resgatada senão através da memória de quem a vê. Ela “é efêmera e não pode ser reproduzida como produto de arquivo na sua plenitude. Ela auto-destrói-se depois de cada evento” (HORTA, 2003) Se, ao olharmos uma fotografia,

em cada instante podemos voltar a produzir as sensações que ela nos provoca, ao contemplar o corpo no espaço tudo se modifica: a responsabilidade do registro passa a ser do espectador que precisa guardar os movimentos em sua própria lembrança (nem sempre fiel à obra original). Pois “a dança é produto de uma dada existência, que permanece para além e para aquém dela, mas que só é possível de existir integralmente enquanto ela própria” (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 23)

A relação de confronto do receptor com uma imagem fotográfica é bem diferente do confronto com uma imagem dinâmica e concreta de dança. Na dança, parecido com o que ocorre na pintura, o sujeito assume um papel de contemplador e na fotografia, de observador. A dança reflete uma espécie de aura sublime e a fotografia resulta em reconhecimento e identificação. Uma foto pode ser examinada com minúcias e detalhes que certamente, no contexto da realidade, passariam despercebidos. Esta condição torna o olhar da dança através da fotografia totalmente diferente do olhar da própria dança. Segundo Kubrusly,

a imagem imóvel da fotografia – fragmento retido no tempo – provoca outro tipo de envolvimento. Ela nos ilude com a sensação de poder interromper o fluxo do tempo, possibilita o prazer voyeurístico de devassar o passado numa imagem parada, disponível e eterna. Ela nos ilude com uma verossimilhança capaz de confundir a imagem com a coisa fotografada. (1983, p. 28)

Assim, passa a ser do interesse da dança registrar suas ações através da fotografia, para que esses registros possam também servir como um legado material e concreto para o futuro. Afinal, a dança “é feita no palco, mas também pode ser conhecida pelo registro que deixa.” (MARINHO, 2008) Segundo a coreógrafa Cintia Napoli (ver em anexo 1), “o registro fotográfico de um espetáculo de dança contemporânea possibilita uma grande discussão da arte de dançar e de fotografar,

suas diferentes impressões e revelações. (...) o registro é mais uma possibilidade de acesso, de revisitar, atualizar e dar continuidade.” Mas como pensar na imobilização de uma arte fundada justamente no movimento? Qual é o resultado desse registro e para que ele se destina, além do fato de comprovar que uma obra coreográfica realmente aconteceu?

A fotografia e a dança possuem, dentro das suas especificidades, maneiras bastante distintas e até mesmo opostas de compor o tempo e o espaço. O que vemos na fotografia, é a sua capacidade de realizar um corte brusco da realidade, transformado-a em um segmento bidimensional e limitado deste tempo-espaço. “Na direção do procedimento técnico e da reação química, podemos dizer, para começar, que a emulsão fotográfica, essa superfície tão sensível, reage *por inteiro de uma só vez* à informação luminosa que a *atinge* literalmente.” (DUBOIS, 1993, p. 166) Imediatamente à ação do fotografar, a vida ganha bordas e potencial de perpetuação.

O tempo da foto não é o mesmo do tempo real, que continua sempre a correr. Ele é retido instantaneamente e de maneira brutal, podendo, por esse motivo, captar uma ação efêmera. “Na fotografia, a imobilização do tempo só ocorre de um modo excessivo, monstruoso: o tempo é obstruído”. (BARTHES, 1984, p. 135). Se o ato fotográfico reduz o fio do tempo em um só ponto, se ele transforma o tempo que escoia infinitamente em um momento detido, fica claro que esse ponto arrancado da continuidade do tempo se transforma em um instante eternizado, destinado a durar da maneira exata em que foi captado. Porém, o corte temporal da fotografia não é apenas um gesto de corte da continuidade do real, ele também gera a idéia de uma *passagem*. Segundo DUBOIS (1993, p. 174):

o corte temporal que o ato fotográfico implica não é, portanto, somente redução de uma temporalidade decorrida num simples ponto (o instantâneo), é também passagem (até superação) desse ponto rumo a uma nova inscrição na duração: tempo de parada, decerto, mas também, e por aí mesmo, tempo de perpetuação (...) do que só aconteceu uma vez.

O corte espacial da fotografia também ocorre de maneira semelhante, pois o ato (de fotografar) golpeia o tempo e o espaço no mesmo movimento, porém, sobre eixos distintos. Diferente da pintura, onde o artista possui um espaço determinado para fabricar progressivamente a sua obra, o espaço da fotografia não é construído, mas sim capturado, subtraído do mundo. “O fotógrafo não está em condições de preencher aos poucos um quadro vazio e virgem, que já está ali. Seu gesto consiste antes em subtrair de uma vez todo o espaço “pleno”, já cheio, de um contínuo.” (DUBOIS, 1993, p. 178)

Já com a dança ocorre exatamente o contrário, pois, como falamos anteriormente, se trata de uma arte passageira, que se dilui no tempo e no espaço no instante mesmo da sua execução.

A Dança, assim como a Mímica, a Ópera, o Teatro e o Circo pertencem a um ramo das artes denominadas de “Artes Dinâmicas”, marcadas pela sua efemeridade, característica não encontrada nas Artes Visuais ou na Arquitetura, denominadas como “Artes Estáticas”, caracterizadas pela durabilidade das obras. Ao constatarmos que uma coreografia é classificada como uma obra de arte dinâmica, e não estática, conclui-se logo que, por mais que haja ensaio, por mais que haja repetição e, por mais que supostamente, uma coreografia seja apresentada inúmeras vezes, ela “nunca” será a mesma. (LAKKA, 2004)

Enquanto na fotografia o tempo é obstruído e compactado em um só ponto, na dança ele se constrói de acordo com a temporalidade real e é determinado pelo próprio bailarino. O tempo da foto é pontual, o da dança é infinito. Para FERNANDES (2006),

movimento corporal implica simultaneamente em presença e ausência, acontecimento e desaparecimento, inclui em si sua própria negação. Diferente de várias poses colocadas numa seqüência, movimento pode ser compreendido como *performance* ou algo que só existe no decorrer do tempo,

mas não como constantes evaporações, e sim como uma re-escrita invertida no tempo.

Enquanto na fotografia o espaço é recortado e limitado, tornando-se matéria passível de ser revisitada a qualquer momento, na dança o espaço é construído pelo corpo e desaparece no instante seguinte à execução de um movimento. “Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com seu movimento” (GIL, 2004, p. 47) O espaço da foto é restrito, o da dança é dilatado.

Segundo WIGMAN (citada por GIL, 2004, p. 14. Grifo meu),

o espaço da dança não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como **raios luminosos**, regatos como a própria respiração.

Sendo assim, a fotografia é o registro de um rastro de luz emanado de seu referente, enquanto a dança é a própria emanção dessa luz no tempo-espaço. E é neste ponto que essas duas formas artísticas podem encontrar possibilidades de diálogo, pois, para a dança, sempre foi um problema a falta de comprovações das obras que se construíram no passado enquanto referencial teórico para estudos e construções de conhecimento nesta área. Isso não significa que a efemeridade seja um defeito da dança, muito pelo contrário, ela é sua condição de existência, ou a própria condição da percepção das formas dançadas. Segundo GREY (2006), “a efemeridade não deve ser vista como aquilo que falta à dança ou que deva ser nela corrigido, mas sim como um componente que lhe permite instigar uma série de outros questionamentos também pertinentes à reflexão estética.” Porém, a fotografia pode

contribuir para a construção de uma memória para a dança através de seu registro, dar a ela materialidade histórica e cultural.

Através da fotografia, a dança encontra uma maneira de comprovar tudo o que se realizou no passado, garantindo sua permanência na arte e no mundo. “As fotografias fornecem provas. (...) Uma fotografia passa por ser uma prova incontroversa de que uma determinada coisa aconteceu. (...) o que exigimos primariamente à fotografia: que registre, diagnostique, informe” (SONTAG, 1986 citada por NÖTH e SANTAELLA, 1998, p. 122) Elas são como imagens -documento, traços, vestígios de luz, permanência após o corte realizado na natureza. “Resultando do congelamento de um acontecimento enquadrado e sendo um fragmento do real, essa imagem funciona como registro do confronto entre um sujeito e o mundo”. (NÖTH e SANTAELLA, 1998, p. 171)

A partir deste confronto a fotografia fornece à dança a consistência de que ela necessita para o seu fortalecimento artístico/documental. Através das fotos da dança, o observador poderá usá-las como referências para seus trabalhos, se aproximar da origem deste material (artista, espetáculo ou companhia) e até mesmo traçar um panorama da evolução da dança no cenário artístico contemporâneo. Mas é de fundamental importância lembrar que o registro da dança não é a própria dança. E que as imagens fotográficas “não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência.” (KOSSOY, 2002, p. 21)

Mesmo que a fotografia sempre nos apresente um traço do real, de algo que efetivamente aconteceu no passado, e que a imagem fotografada esteja indiscutivelmente colada com seu próprio referente, este último poderá também ser por ela transfigurado. “Ela é registro, traço, porém, ao mesmo tempo, capaz de mostrar a realidade como jamais havia sido vista antes. Fotografia é vestígio, mas também revelação.” (NÖTH e SANTAELLA, 1998, p. 127). Ainda segundo KOSSOY (2002, p. 22)

a fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto de registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado.

Ou seja, a fotografia é o elo material de conexão com a dança, mas através de uma realidade representada, ou uma representação a partir do real. E essa realidade é construída a partir das escolhas feitas por um fotógrafo e pelo material por ele disponibilizado para a sua construção. O processo de criação do fotógrafo envolve questões estéticas, culturais e éticas que dão origem à representação fotográfica, que tornam materiais as imagens fugazes do mundo e as transformam em documento. Esse olhar que é filtrado por um sujeito específico (fotógrafo) torna ainda mais limitante a percepção da dança através da fotografia. Pois,

embora o fotógrafo possa aparentemente registrar qualquer coisa, ele, na realidade, só pode fotografar dentro dos limites daquilo que o aparelho permite. Dependendo, por exemplo, do tipo de objetiva escolhida (...) tem-se um modo de transcrição do espaço radicalmente diferente. Enfim, aquilo que é registrado pela foto necessariamente obedece as leis de codificação da visualidade que estão já inscritas na câmera. Isso sem mencionarmos os pontos de vista do fotógrafo, que são sempre histórica e culturalmente convencionados. (NÖTH e SANTAELLA, 1998, p. 126)

Perguntamos à Elenize Dezgeniski, fotógrafa do espetáculo “Lugares de Mim” (ver referências no primeiro capítulo), como ela faz escolhas ao registrar um espetáculo de dança. Ela respondeu:

“(…) Meu trabalho consiste em fazer escolhas articulando o enquadramento, a luz, o movimento e o conceito das imagens. Vale lembrar que a fotografia é a representação de um instante, e que esse instante pode ser de um momento em transição ou de uma postura final de um movimento. O importante para mim, é que as imagens sejam coerentes com o trabalho e que sigam a linha de raciocínio deste”. (ver em anexo 2)

Para além dos aspectos já citados, a evolução histórica da dança ou os interesses do coreógrafo por desenvolver um “estilo” específico de dança na criação de seu espetáculo acabam por influenciar diretamente nas escolhas do fotógrafo no momento de registrar a obra. Por exemplo, em uma arte pautada na beleza, no desenvolvimento técnico dos bailarinos e nos movimentos suspensos e aéreos como no caso do balé clássico, nada mais comum que encontrarmos registros fotográficos coerentes com essas qualidades da própria dança. As fotografias de balé freqüentemente nos apresentam corpos em atitudes de grande beleza, com suspensões de movimento que seriam impossíveis de se concretizar no tempo-espaço da realidade. O fotógrafo, nesses casos, preocupa-se imensamente com a forma da imagem fotografada e busca, na maioria das vezes, registrar os grandes ápices virtuosos dos intérpretes, como a maior altura ou extensão de um salto, ou a maior elevação de uma perna no ar.



FIGURA 6 – The National Ballet

No caso da Dança Moderna, por exemplo, técnica desenvolvida no início do século XX em oposição ao academicismo e às representações utópicas do balé clássico, os coreógrafos e bailarinos procuravam maneiras modernas e pessoais para expressar como se **sentiam** através da dança. Os artistas já não se contentavam em contar histórias românticas e fantasiosas sobre uma realidade tão distante daquela que estavam vivendo naquele momento: a 2ª Guerra Mundial. Sendo assim, mesmo que ainda respeitassem uma técnica fechada, começaram a trabalhar com movimentos mais livres e a dar maior ênfase aos sentimentos e à teatralidade. O papel da fotografia, neste caso, estava em captar para além de uma forma bela e virtuosa, uma forma expressiva e dramática. Suspender não apenas um grande gesto, mas também e principalmente uma legítima emoção apresentada e/ou representada na obra.



FIGURA 7 – Martha Graham

O que acontece na dança contemporânea, porém, diferente de todas as outras danças que a antecedem, são mudanças de perspectiva no que diz respeito ao ato de criação e à elaboração de uma obra. Mudanças que conseqüentemente modificam o processo de interação do fotógrafo com um determinado trabalho e os seus resultados. As possibilidades de coreografar na dança contemporânea tornam-se infinitas na medida em que não existem regras específicas para tal. Na maioria das vezes o papel do coreógrafo enquanto figura central da criação se dissolve para permitir a participação conjunta de seus bailarinos na realização de um trabalho. Surgem aqui os conceitos de processo e pesquisa na criação em dança.

O processo coreográfico contemporâneo é muito pluralístico (...). Inúmeros métodos de criação são permitidos e baseados apenas numa escolha individual. A maneira como o material coreográfico é organizado pode ser extremamente oposto de uma pessoa para outra. Em geral, contudo, coreógrafos contemporâneos deixam que a dança tome forma a partir da própria experiência de criação juntamente com seus dançarinos. (SILVA, 1984, p. 7)

Na dança contemporânea os interesses pela forma deslocam-se para a idéia ou o pensamento da obra. “Trata-se do modo de transformar o assunto da obra numa questão, um jeito de problematizá-lo, de investigá-lo, refletir sobre seus caminhos, desdobramentos, possibilidades de realização.” (KATZ, 2004) Mais do que simplesmente escolher um tema a ser desenvolvido ou uma história a ser contada, os artistas contemporâneos preocupam-se com inúmeras perguntas investigativas pertinentes ao corpo e ao movimento na contemporaneidade. Desejam não apenas apresentar algo belo ou dramático ao público, mas sim comunicar, interagir, transformar, provocar, questionar e mover o espectador.

O problema da fotografia como registro intencional da dança contemporânea, dança escolhida como ponto de discussão desta pesquisa por se tratar da escolha artística da desCompanhia de dança (citada no primeiro capítulo), encontra-se justamente no fato dela não poder limitar-se ao registro das formas e precisar aproximar-se ao máximo dos conceitos estudados para a construção da obra. O fotógrafo hoje é também freqüentemente solicitado a participar ativamente do processo de criação do espetáculo, a compreender com clareza as questões investigativas de um projeto para poder revelar não apenas uma imagem, mas também todos os conceitos que possibilitaram a sua construção. Quando questionada sobre a freqüência com que costuma participar de processos de criação em dança para realizar seu trabalho de registro fotográfico, a fotógrafa Elenize Dezgeniski respondeu: “Costumo participar de processos criativos frequentemente, no início era uma vontade minha de aprofundamento na questão das fotografias de espetáculo, pois já não bastava apenas conseguir imagens belas, mas pensava em como a fotografia poderia estar intrínseca ao pensamento constitutivo de um trabalho” (ver em anexo 2).



FIGURA 8 – Processo de Criação do Espetáculo Lugares de Mim – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski



FIGURA 9 – Espetáculo Lugares de Mim – Fotógrafa: Elenize Dezgeniski

É importante pensar que, independentemente do estilo de dança a ser fotografada, o resultado das escolhas feitas pelo fotógrafo para registrar uma obra acabam sempre por se desdobrar em novas possibilidades de observação e entendimento da dança e, porque não dizer, em novas obras artísticas sobre/da própria

dança. Pois a recepção da fotografia se modifica de acordo com o olhar de cada observador e também de acordo com a sua história pessoal. A ação do olhar do observador gera movimento na imagem suspensa e, através de seu imaginário, constrói uma nova realidade para a fotografia observada. “Seria esta, enfim, a realidade da fotografia: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), *documental porém imaginária*.” (KOSSOY, 2002, p. 48)

Claro que uma linguagem jamais poderá substituir a outra, pois é evidente que são linguagens complementares, e não equivalentes. Há imagens que não podem ser substituídas nem por um milhão de movimentos, da mesma forma que elas não podem substituir uma dança. Mesmo se tratando de fenômenos que se ocupam da resolução do tempo e do espaço em suas constituições artísticas e que utilizam a imagem como meio de expressão, elas nos atingem por caminhos diferentes e exatamente por isso se completam tão bem.

Pessoalmente constato que a especificidade de cada linguagem não a torna mais ou menos eficaz quanto à comunicação. Cada qual se eterniza em esferas, momentos e de modo particular. A potência e eficiência não estão na linguagem e sim no que se quer e em como cada artista constrói o seu fazer artístico. Considero esse entendimento como resultado da aproximação dessas duas áreas artísticas. (ver anexo 1)

Diz Cinta Napoli, coreógrafa da desCompanhia de dança. Dessa forma, a fotografia acrescenta à dança um potencial de materialidade eternizada que ela, por si só, não é capaz de alcançar. E a dança oferece à fotografia material artístico disponível para ser registrado, e, por que não, modificado e transfigurado em outra arte, em outra dança, uma **dança imaginada**.

2.3. A FOTOGRAFIA ENQUANTO CRIAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO IMAGINÁRIA

Sensibilidade fantástica, são meus delírios, tantos e tantos, tantos delírios, pois que se avolumam os sentimentos, pois que se contorcem paixões e se distorcem ilusões (...)

(Cícero de Sá Ramalho)

Desde a sua invenção até os dias de hoje, a fotografia tem sido utilizada e aceita como prova irrefutável dos acontecimentos do mundo. Ela é percebida como uma espécie de prova que confirma definitivamente a existência daquilo que apresenta. Devido a sua natureza fisicoquímica – e hoje também eletrônica – de registrar fragmentos da realidade, a fotografia ganhou um elevado *status* de credibilidade. Não há como fugir da sua característica indiciária que sempre nos aponta que alguma coisa realmente aconteceu em determinado espaço e tempo. Porém, assim como ocorre com outras fontes de informação histórica, as fotografias não podem ser aceitas como espelhos fiéis dos fatos. Elas são plenas de ambigüidades e carregam consigo significados escondidos, às vezes até mesmo omitidos propositalmente pelo fotógrafo, que acabam por se revelar de infinitas maneiras de acordo com o olhar de cada observador. Segundo Kossoy,

o chamado documento fotográfico não é inócuo. A imagem fotográfica não é um simples registro fisicoquímico ou eletrônico do objeto fotografado: qualquer que seja o objeto da documentação não se pode esquecer que a fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia. (2002, p. 51)

Todo registro fotográfico da realidade possui uma vida emprestada. Isso significa que o registro representa algo que está fora de si mesmo e que continua existindo apesar dele. Por mais perfeito que o registro possa ser, há sempre uma grande distância, existe sempre algo do objeto registrado que a fotografia não

consegue alcançar. Entre as coisas e as fotografias, surge a lacuna da diferença. A fotografia pode estar no lugar do objeto, pode representar o objeto, pode indicar o objeto, mas não pode ser o objeto. Dessa forma, uma fotografia de dança, por exemplo, será sempre a representação da dança, a afirmação indiciária de que certa dança existiu, nunca a própria dança.

Isso ocorre porque, em primeira instância, por mais parecida com a realidade que a fotografia se pareça, ela será sempre apenas um fragmento selecionado do real. Ela contém em seu registro um recorte espacial (assunto) e uma interrupção temporal que nos oferecem um único e específico ponto de vista desta realidade. Porém, “embora a fotografia tenha a natureza inegável de um fragmento, trata-se de um recorte intensificador. O que a foto perde em extensão, na sua relação com o mundo lá fora, ela ganha em intensidade (...) Ao mesmo tempo que imobilizam e aprisionam, as fotografias também ampliam uma realidade considerada rebelde e inacessível.” (NÖTH e SANTAELLA, 1998, p. 127) No caso da fotografia da dança, seria obviamente impossível registrar um movimento, mas o que ela perde na continuidade da ação, ela ganha na possibilidade da imobilização de uma forma que seria impossível apreciar com detalhes em tempo real.

Por esse motivo dizemos que a fotografia possui uma segunda realidade, porque ela também possui características ficcionais capazes de nos proporcionar uma intensa experiência estética e imaginária a partir das imagens que observamos. “É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar a sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade.” (DUBOIS, 1993, p. 43) Podemos, ao entrar em contato com uma imagem fotográfica, vislumbrar o prosseguimento de uma ação, criar possibilidades de uma história não contada

explicitamente, inventar um ambiente cênico, projetar interpretações múltiplas sobre uma obra artística, imaginar uma dança.

Outro fator que influencia diretamente na construção dessas novas realidades da fotografia está no fato dela ser elaborada e executada por um fotógrafo, por ela ser fruto de uma escolha pessoal e/ou profissional do sujeito que a realiza. As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e, portanto na configuração do próprio assunto no contexto da realidade – existem desde o surgimento da fotografia. “Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma.” (KOSSOY, 2002, p. 30) O processo de criação do fotógrafo envolve motivações estéticas, culturais e técnicas que irá originar a representação fotográfica, tornar material as imagens efêmeras do mundo para então transformá-las em documento.

O chamado documento fotográfico, embora possua em seu conteúdo uma situação específica do real (o referente), sempre se forma numa elaboração, no resultado final de um processo criativo, numa forma de ver e apreender o mundo particular do fotógrafo. Ele é o mediador da realidade e é ele quem cria a representação. Para KOSSOY,

apesar de sua vinculação documental como referente, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao processo de criação do fotógrafo. O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/criação (2002, p. 34)

Dessa forma, por mais que o fotógrafo não tenha a intenção de produzir uma obra artística através da sua fotografia, o simples ato de fotografar já contém em si

características de criação. Um registro também constitui um processo de criação, mais ou menos elaborado a partir do real, que não caracteriza necessariamente uma criação artística, mas que certamente resulta na criação de novas realidades.

Finalmente, a segunda realidade da fotografia, realidade esta representativa e ficcional, só se constrói no contato do objeto de observação com o observador. É o olho de quem vê, aliado a uma capacidade interpretativa/imaginativa que dão vida à imagem fotográfica. Talvez seja essa relação de envolvimento com a imagem observada e a possibilidade de construção de mundos particulares de acordo com a bagagem cultural, histórica, estética, enfim, de acordo com o universo de conhecimento de cada interpretante, que faz a fotografia exercer sobre nós tamanho fascínio. O fato de que “ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é em nada animada (...) mas ela me anima: é o que toda aventura produz”. (BARTHES, 2000, p. 37) É também o que sentimos ao entrar em contato com um espetáculo de dança que, devido à sua subjetividade, nos impele à construção de interpretações pessoais desta experiência estética única, porém, diferente da fotografia, efêmera.

Logicamente a fotografia, mesmo proporcionando ao observador essas possibilidades de deformação da realidade, carrega consigo para toda a eternidade o seu referente, a sua primeira realidade capturada no instante do ato fotográfico. “Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como um condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (...)” (BARTHES, 2000, p. 15) Porém, a primeira realidade, a realidade do passado, do instante e lugar exatos em que a fotografia foi realizada,

jamais será acessada. Isso porque “a foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (o “isso foi” de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz “isso que dizer aquilo”.” (DUBOIS, 1993, p.52) A tarefa de completar essa lacuna não exposta sobre a verdadeira realidade da imagem fotográfica é exclusiva do sujeito, ela não se revela senão através da experiência do olhar. Pois, “sem deixar de estar submetida à aderência tirânica do referente, o real que nele se cola, a fotografia é também capaz de transfigurá-lo”. (NÖTH e SANTAELLA, 1998, p. 127) Eu me aproximo e me envolvo com ela, ela, por sua vez, “dança” para mim.

As fotografias, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo do sujeito que a observa e a aprecia. O sujeito já carrega consigo, como resultado das experiências vividas, imagens mentais pré-concebidas sobre inúmeros assuntos específicos. Essas imagens mentais funcionam como filtros culturais, morais, ideológicos, políticos, religiosos, éticos, entre outros, que interagem entre si, de acordo com o receptor, atuando com maior ou menor intensidade. De acordo com os estímulos provocados pela fotografia e com o grau de envolvimento do receptor com a imagem, ele se verá, quase sem ter consciência disto, enredado em um complexo processo de recriação de situações vividas ou jamais experienciadas. Um processo de recriação de realidades. Para Kossoy,

a realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) a verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência... A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes “leituras” que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos, pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações. (2002, p. 38)

As imagens visuais sempre oferecem diferentes leituras para cada sujeito que delas se aproximam, e que são geralmente adequadas conforme seus valores pessoais e sua postura previamente estabelecida com relação a determinados temas ou realidades. Algumas imagens acessam a nossa memória, outras interferem na construção do nosso comportamento, outras ainda são capazes de formar novos e fortalecer antigos conceitos. Elas também despertam desejos e fantasias, tudo de acordo com as múltiplas interpretações do sujeito receptor. De acordo com Dubois,

(...) depois das análises semióticas, as considerações técnicas vinculadas à percepção a às desconstruções ideológicas, eis os propósitos determinados pelos usos antropológicos da foto, que mostram que a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado de códigos de leitura. **Todos os homens não são iguais diante da fotografia** (...). (1993, p. 41, Grifo meu)

Não bastando cada receptor possuir um conhecimento prévio do mundo, suas experiências acumuladas ao longo da vida e que se transformam em códigos individuais de leitura das imagens fotográficas, ele tem ainda que recorrer a sua própria imaginação. É ela, afinal, que é capaz de produzir movimento na imagem aparentemente estática. É a imaginação que anima a fotografia, e que conseqüentemente nos anima também.

A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação sócio-econômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos. (KOSSOY, 2002, p. 45)

Por outro lado, somos seres emocionais. E, felizmente nossas emoções não são programadas, nossas reações emocionais podem ser totalmente imprevisíveis com

relação aos estímulos externos que recebemos com a fotografia. Por esse motivo seria impossível existir interpretações-padrão sobre uma mesma imagem.

A dança contemporânea, como foi brevemente explanado no primeiro capítulo, também possui uma importante característica de proporcionar ao espectador inúmeras interpretações sobre uma mesma obra. É do interesse da dança contemporânea que o sujeito da experiência possa se relacionar com um espetáculo de maneira estritamente pessoal, também de acordo com os seus filtros, com a sua história de vida. Há, na grande maioria das vezes, um espaço imenso para o imaginário. E, mais uma vez, é através dele que muitos significantes serão revelados e/ou recriados e/ou deformados pelo olhar do espectador.

Encontramos aqui, um ponto comum entre essas duas linguagens artísticas distintas, uma grande possibilidade de diálogo entre elas através de seus potenciais imaginários e interpretativos. E os desdobramentos desse diálogo estão justamente na capacidade que a fotografia possui de potencializar a multiplicidade de interpretações da dança contemporânea, gerando uma continuidade infinita, e por que não dizer eterna, de movimentos imaginários para uma arte efêmera. Segundo Kossoy,

a imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição documental, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções. A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa. (2002, p. 46)

A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, a fugacidade da dança. Ela é documento, mas uma documentação imaginária do mundo e da arte. Ela é registro, mas também é criação de **novas realidades dançantes**.



FIGURA 10 – Tanztheater – Pina Bausch



FIGURA 11 – Tanztheater – Pina Bausch



FIGURA 12 – Tanztheater – Pina Bausch



FIGURA 13 – Tanztheater – Pina Bausch

3 PRODECIMENTOS METODOLÓGICOS

- Revisão de literatura analítica nas áreas da fotografia e da dança, com o objetivo de proporcionar maior consistência teórico-científica ao tema central da pesquisa;

- Estudo de caso: Investigação Qualitativa (LESSARD-HÉBERT *et al*, 1990) - Aplicação de questionário à diretora (Cintia Napoli) e à fotógrafa (Elenize Desgeniske) do espetáculo “Lugares de Mim”, da **desCompanhia de dança** (Curitiba-PR), com o objetivo de discutir os resultados e desdobramentos do registro fotográfico no processo de construção e difusão de uma obra de dança.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha própria memória fotográfica – minha memória como fotografia e minha fotografia como memória – coloca-me numa espécie de instante vazio, num buraco do tempo. E, caso se pretenda preencher esse buraco, ou seja, restituir essa lembrança parada ao movimento de seu percurso, recolocar-me no contexto, reinscrever-me no tempo da história, só é possível fazê-lo de fora, tirando-me da minha fotografia, tirando-me de meu corte e mergulhando-me numa memória que não é mais a minha, recosturando de fora e depois o tempo cortado, isto é, fazendo dessa reconstituição uma ficção, um metafantasma.

(Philippe Dubois)

Nosso objetivo com a realização deste projeto era, principalmente, compreender e analisar como se dá prática e teoricamente a aproximação de duas áreas artísticas distintas e intimamente interligadas devido as suas necessidades profissionais – a fotografia e a dança - sem que elas pudessem perder suas especificidades. Percebemos, obviamente, que é simplesmente impossível que essas especificidades se percam, já que em sua essência elas possuem características de criação e apreciação completamente distintas. A fotografia é eterna e produz no sujeito o desejo da observação. A dança é efêmera e provoca no sujeito o desejo da contemplação. Mas ambas possuem uma qualidade comum de despertar no sujeito o desejo da interpretação e, principalmente, da imaginação. Elas conversam exatamente no ponto anterior ao da manifestação de suas especificidades, no fato de serem e produzirem arte, na intencionalidade de sensibilizar, de transformar, de gerar reflexão.

A fotografia de registro da dança, por ser resultado de escolhas particularmente humanas, é também criação. Uma criação artística de novas e curiosas realidades que reconstitui os fatos transformando-os em ficções, em metafantasmas. Uma fotografia não explica o que ocorreu em determinado momento ou espetáculo, mas oferece a oportunidade de reconstrução de ações físicas e paisagens subjetivas. Caso queiramos compreendê-la, é preciso vê-la de fora, distanciar-se da sua origem para que as

surpreendentes faces da realidade possam se revelar. Ela nos oferecerá uma dinâmica fluida do mundo, dando continuidade ao rastro de luz deixado pela dança no tempo e no espaço. Porém, jamais poderá ser encarada como documentação fiel dos acontecimentos, mas sim como uma documentação imaginária, uma forma delicada e ilimitada de aproximação com o passado.

Observamos, também, que as especificidades de cada área não precisam ser solucionadas como se representassem qualquer tipo de problema para a criação e apreciação estética. A beleza de cada uma delas encontra-se justamente nas suas diferenças, na incapacidade da dança de ser completamente capturada, na impossibilidade da fotografia de gerar movimento, de contar os fatos tal como realmente ocorreram. São exatamente essas diferenças que produzem diálogos e resultados tão surpreendentes na arte, pois a fotografia e a dança se complementam em um espaço-tempo **entre**. Entre a efemeridade e a eternidade. Entre a observação e a contemplação. Entre a pausa e o movimento. E, no contexto da contemporaneidade, esse espaço entre diminui cada vez mais, pois os limites que envolvem e isolam determinadas áreas artísticas hoje começam a se diluir intensamente, rompendo as barreiras de separação do fazer artístico para que outras formas criativas possam surgir.

Os desdobramentos desta aproximação, portanto, encontram-se justamente na possibilidade de dobrarmos e desdobramos a própria realidade através da arte. De possuímos, enquanto artistas, o potencial de criar instantes vazios e buracos de tempo para serem constantemente preenchidos pela memória, interação e imaginação do sujeito da experiência. De construirmos continuamente poesias para a realidade e novas realidades poéticas.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSUMPÇÃO, Andréa C. R. *O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para a emancipação*. 39 f. Monografia (Graduação em Licenciatura em Educação Física) – Setor de Ciências Biológicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993. – (Coleção Ofício de arte e forma).

FERNANDES, Ciane. *Como fazer arte a partir do corpo?* Edição 01 – ano 03 – 2006.

Disponível em: <http://www.eca.usp.br/tfc/geral20061/pdf/cfernandes.pdf>

Acesso em: 12 de março de 2009.

_____. *O corpo em movimento: o sistema Laban/bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

GIL, José. *Movimento Total – O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREY, Adriane R.O. *Corpo dança Corpo*. Idança – TEXTOS/estudos, São Paulo, jun. 2006. Disponível em: <http://idanca.net/2006/06/05/corpo-danca-corpo/> Acesso em: 31 de julho de 2008.

HORTA, Rui. *Objecto Artístico: documento/obra/processo*. CEM Reflexões, Lisboa, mai. 2003. Disponível em: <http://www.c-e-m.org/reflexoes/011/1.htm> Acesso em: 31 de julho de 2008.

KATZ, Helena. *Idéias e corpos inteligentes*. Idança – TEXTOS/Crítica, São Paulo, ago. 2004. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2004/08/16/ideias-e-corpos-inteligentes/274/> Acesso em 16 de agosto de 2008.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê. Editorial, 2002.

KUBRUSLY, Anne. *O que é fotografia?* São Paulo: Martins, 1983. (Coleção Todas as Artes)

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LAKKA, Vanilton. *Reflexões sobre a produção contemporânea*. Conexão Dança – Artigos, Londrina/PR, nov. 2004. Disponível em: <http://www.conexaodanca.art.br/artigos.htm> Acesso em 05 de setembro de 2008.

LESSARD-HEBERT, Michelle *et al.* *Investigação qualitativa: fundamentos e práticas*. Éditions Agence d'ARC, 1990.

LORCA, German. *Fotografia como Memória*. Catálogo de Exposição Fotográfica de German Lorca no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, out. 2008.

MARINHO, Nirvana. *Videoteca, pública e gratuita, especializada em dança que está para ser inaugurada em São Paulo*. Revista Vida Simples, São Paulo, abr. 2008.

Disponível em: http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/conteudo_274169.shtml. Acesso em: 31 de julho de 2008.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. *IMAGEM – Cognição, semiótica, mídia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

OZANS, Daniel Alves. *Performance e fotografia – efemeridade e perpetuação*. TCC das Faculdades SENAC de Comunicação e Artes. Disponível em:

http://www.studiooz.com/ozana/tcc_daniel.pdf. Acesso em: 22 de mar. de 2009.

SILVA, E. *A dança contemporânea americana e os seus novos processos coreográficos*. Bahia : [s.n.], 1984

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras, São Paulo. 2004

PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

www.google.com.br/imagem/ (download em 2009)

6 ANEXOS

ANEXO 1 – Questionário aplicado à **Cintia Napoli**, diretora da desCompanhia de dança:

1. De onde surgiu o interesse em construir uma obra de dança contemporânea a partir de conceitos da área da fotografia?

O que deu início à pesquisa foi o interesse na imagem. Quais os fatores que criam um canal de acesso potente e eficiente no que diz respeito à comunicação artista/público. Tendo como objeto de estudo a potência da imagem, a dança e a fotografia proporcionam um rico campo investigativo por apresentar como especificidade conceitos tão diversos. Eternidade/efemeridade, bidimensionalidade/tridimensionalidade. Os conceitos da área da fotografia nos serviram para o entendimento da nossa expressão artística que é a dança.

2. Como foi possível a aproximação dessas duas áreas artísticas distintas e quais foram os resultados desse diálogo?

Durante o processo as duas linguagens caminharam paralelamente, sem o desejo de uma substituir ou traduzir a outra. A aproximação aconteceu na questão imagem. Pessoalmente constato que a especificidade de cada linguagem artística não a torna mais ou menos eficaz quanto à comunicação. Cada qual se eterniza em esferas, momentos e de modo particular. A potência e eficiência não estão na linguagem e sim o que se quer e como cada artista constrói o seu fazer artístico. Considero esse entendimento como resultado da aproximação dessas duas áreas artísticas.

3. Qual foi o papel da fotógrafa no processo de criação e difusão do espetáculo? De que maneira a sua presença influenciou e/ou interferiu no trabalho da direção e dos intérpretes-criadores?

As primeiras questões e estudos não tiveram a participação da fotógrafa. A idéia não era traduzir para o corpo o processo fotográfico, tão pouco aprofundar o estudo na técnica da fotografia. A partir de um certo momento a fotógrafa teve contato com o objeto de estudo da Cia e iniciou seus registros e discussões sobre impressões do processo. Esse material nos serviu como elemento norteador no entendimento e construção do espetáculo, afinando o sentido da cor, textura, dimensão e potência de cada imagem criada.

4. Qual é a importância do registro fotográfico do espetáculo “Lugares de Mim”? Quais eram as suas expectativas quanto ao resultado desse registro?

Acredito que o registro fotográfico de um espetáculo de dança contemporânea possibilita uma grande discussão da arte de dançar e de fotografar, suas diferentes impressões e revelações. Para o espetáculo LUGARES DE MIM, além do citado acima, o registro fotográfico teve função colaborativa durante o processo de construção e pensando na difusão do espetáculo, o registro é mais uma possibilidade de acesso, de revisitar, atualizar e dar continuidade.

5. Você ficou satisfeita com os resultados do registro fotográfico do espetáculo “Lugares de Mim”? Em que momento você percebe uma maior aproximação da fotografia com os conceitos estudados na obra?

Minha satisfação está na possibilidade de reflexão que o espetáculo proporcionou para os artistas - criadores e público. O registro fotográfico foi importantíssimo na construção e organização e entendimento desse espetáculo. A aproximação da fotografia com os conceitos estudados na obra teve início com questões sobre a imagem. Essas questões estiveram presentes durante todo o processo de criação da obra.

ANEXO 2 – Questionário aplicado à **Elenize Dezgeniski**, fotógrafa do processo de criação e difusão do espetáculo LUGARES DE MIM, da desCompanhia de dança:

1. Como você faz escolhas ao registrar um espetáculo de dança? De que maneira resolve o problema da suspensão do instante de uma obra artística pautada no movimento?

Normalmente, procuro saber quais são as referências que norteiam o trabalho; como foi construído, suas referências estéticas e quais são as questões abordadas. Procuro conversar com a equipe de criação e assistir pelo menos um ensaio, ou o espetáculo antes de fotografá-lo. No teatro Não diz-se que “a dança acontece na transição entre uma postura e outra”. Meu trabalho consiste em fazer escolhas articulando o enquadramento, a luz, o movimento e o conceito das imagens. Vale lembrar que a fotografia é a representação de um instante, e que esse instante pode ser de um momento em transição ou de uma postura final de um movimento. O importante para mim, é que as imagens sejam coerentes com o trabalho e que sigam a linha de raciocínio deste. Posso por exemplo, identificar uma qualidade física nos bailarinos como a velocidade e o tempo e transportar estes conceitos para o aparato, obtendo assim imagens que dialoguem com estas questões que também são possíveis de serem discutidas através do aparelho fotográfico.

2. Você costuma participar e/ou registrar frequentemente os processos de criação de um espetáculo? Por quê? Quando isso acontece é uma escolha sua ou um convite da companhia?

Costumo participar de processos criativos frequentemente, no início era uma vontade minha de aprofundamento na questão das fotografias de espetáculo, pois já não bastava apenas conseguir imagens belas, mas pensava em como a fotografia poderia estar intrínseca ao pensamento constitutivo de um trabalho. Com a passar do tempo, os convites foram aparecendo, também trabalhei sem a câmera na mão, como foi o caso do espetáculo “Passos” da Obragem Teatro e Cia. Onde acompanhei o processo todo quase sem fotografar, fazendo mais uso do meu caderno de anotações e onde acabei sendo responsável também pelas projeções em vídeo do trabalho. No caso do “Lugares de Mim” o convite partiu da companhia.

3. Qual foi a sua função na construção de um espetáculo de dança baseado em conceitos específicos da área da fotografia (Lugares de Mim)? Quais foram as suas contribuições?

A minha função no “Lugares” foi discutir com a companhia os conceitos da fotografia que eles já vinham trabalhando, já que entrei no processo quando este já estava quase finalizado, fotografar o processo e produzir as imagens para divulgação. A minha contribuição foi mais focada em construir, juntamente com a companhia, as imagens que dariam conta das questões que eles vinham abordando, principalmente no que diz respeito à idéia de suspensão do instante que uma fotografia provoca. Ao produzir a foto que foi utilizada para o cartaz e filipetas, no entanto, pensava na efemeridade do movimento e na idéia de tempo possível através dos recursos da câmera. Trabalhei com a dilatação do tempo de captação de imagem, ou seja, com baixa velocidade de exposição. Deste modo, não sendo redundante com a idéia do instante suspenso já

elaborada no corpo do espetáculo, mas explorando um recurso fotográfico a mais. Produzi também uma pequena exposição de fotos do processo que ficou instalada no hall de entrada do teatro Cleon Jacques durante a temporada.. Nas fotografias que ali estavam, foram explorados principalmente o enquadramento, a efemeridade e o movimento. Em algumas fotografias os dançarinos quase escapavam pelas beiradas do papel, trata-se de um momento depois do “instante”, um pouco antes de não estarem mais no enquadramento, desta forma busquei abordar as regiões limites entre movimento e a fotografia. E por fim, as fotografias do espetáculo durante a temporada.

4. Descreva brevemente o seu processo de trabalho na montagem e difusão do espetáculo “Lugares de Mim” (motivações, interferências, influências) e de que maneira você se aproximou dos conceitos estudados para a construção do projeto.

Nós compartilhamos algumas referências de autores como Vílem Flusser, Roland Barthes, Dubois e Susan Sontag. Todos tínhamos estas leituras, o que acabou por resolver o nosso vocabulário de trabalho. Meu processo foi o de acompanhamento de ensaios, fotografando e discutindo as cenas, a produção da exposição e das fotografias do espetáculo.

5. Você considera o resultado dos registros fotográficos do espetáculo “Lugares de Mim” um documento ou uma nova obra fotográfica? Por quê?

Considero como um trabalho fotográfico mais aprofundado, do que normalmente é realizado para um espetáculo. Portanto, uma parte do todo do espetáculo, um diálogo dentro da obra, instrumento de reflexão e potencializador de idéias; de dança. A obra é

o “Lugares de Mim”, e meu trabalho faz parte deste “corpo”, mas não possui questões suficientes para constituir uma obra fotográfica por si. Mas acredito ser possível construir uma coreografia para o suporte fotográfico, como acontece nos vídeo-danças.