



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

BRISA GOMES DE SOUZA ANDRADE

ENSAIO² - TEMPO NA DANÇA

Salvador

2019.1

BRISA GOMES DE SOUZA ANDRADE

ENSAIO² - TEMPO NA DANÇA

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social, habilitação em Produção Cultural, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Produção Cultural.

Orientador: Prof^o Rodrigo Rossoni

Salvador

2019.1

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, amigos e professores pelo suporte desde o início da minha trajetória na fotografia;

Ao Labfoto pelos ensinamentos, conversas e amizades;

Ao professor Rodrigo Rossoni pelos conselhos sinceros e orientação;

Aos professores Annamaria da Rocha Jatobá Palácios e Cássio Aragão pela orientação nos primeiros passos do projeto;

Aos bailarinos Alice Becker, Edu O., Jamiller Antunes, Ana Virgínia Couto, Lila Martins e Teresa Cintra pela confiança em partilhar suas histórias e tempo com o projeto;

Ao Teatro Vila Velha, Teatro Castro Alves, Palacete das Artes e a Escola Teresa Cintra por disponibilizarem os espaços como locação para os ensaios;

A Luísa Calmon, Gabriela Medrado e a Regina Célia pela assistência nos ensaios;

RESUMO

Este trabalho aborda e relaciona as temáticas: fotografia, maturidade e dança. Tem como objetivo abordar as transformações nos corpos dos bailarinos com idade igual ou superior a 40 anos, em Salvador-Bahia, sob suas perspectivas. O projeto proposto é um fotolivro com retratos e opiniões de seis bailarinos sobre o que envolve esses temas.

Palavras-chaves: retrato, fotografia, dança e maturidade.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 The Dance, Henri Matisse, 1910
- Figura 2 Exposição Individual de Lygia Eluf na galeria Gravura Brasileira, 2015
- Figura 3 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 4 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 5 Brisa Andrade, Ordem dos retratos do livreto, 2019
- Figura 6 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 7 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 8 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 9 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 10 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 11 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 12 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 13 Brisa Andrade, Mapa mental, 2019
- Figura 14 Brisa Andrade, Projeto Caderno, 2017
- Figura 15 Brisa Andrade, Ensaio²: tempo na dança, 2019
- Figura 16 Brisa Andrade, Montagem de luz para a capa, 2019
- Figura 17 Brisa Andrade, Capa de Ensaio²: tempo na dança, 2019

LISTA DE SIGLAS

BTCA	Balé Teatro Castro Alves
BCSP	Balé da Cidade de São Paulo
BTG	Balé Teatro Guaíra
FACOM	Faculdade de Comunicação
LABFOTO	Laboratório de Fotografia da UFBA
NDT III	Nederlands Dans Theater III
UFBA	Universidade Federal da Bahia
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
1. TEMPO NA DANÇA	08
1.1 LESÕES E ENVELHECIMENTO	11
1.2 COMPANHIA DOIS	15
2 FOTOGRAFIA E CORPO	17
2.1 O CORPO E A IMAGEM NO TEMPO	19
2.2 RETRATO E FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	22
2.3 FOTOLIVRO E ENSAIO FOTOGRÁFICO	25
2.4 ENSAIO FOTOGRÁFICO	28
3. O PROJETO	30
3.1 CONCEITO	31
3.2 PROCESSO CRIATIVO	38
3.3 DIAGRAMAÇÃO	40
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45

INTRODUÇÃO

Em seu livro *A fisiologia do gosto* (1995), Brillat-Savarin reflete sobre os seis sentidos: visão, audição, olfato, gosto, tato e o genésico, e os apresenta como um meio das pessoas se relacionarem com o mundo exterior. O autor descreve a visão como aquela que “abarca o espaço e nos informa, por meio da luz, da existência e das cores dos corpos que nos cercam” (SAVARIN, 1995, p. 39), a qual se associa diretamente ao trabalho a ser apresentado.

A intenção do projeto é produzir uma sensação multissensorial, a partir do *Ensaio²: tempo na dança* — um livro de fotografias e pensamentos de seis bailarinos sobre a transformação de seus corpos. O fotolivro possui como guia as narrativas dos bailarinos — Alice Becker, Edu O., Jamiller Antunes, Ana Virgínia Couto, Teresa Cintra e Lila Martins — trazendo suas percepções sobre o tema.

Há uma busca em explorar a maturidade e a dança sob o olhar fotográfico, por meio de um fotolivro, trazendo a sensação do tato presente em sua própria materialidade, o olfato, o gosto e a audição — pelos recursos da diagramação e passeio por diferentes locações, texturas e memórias — sendo a última, o reflexo das vozes dos participantes. A apresentação do conceito e ideias aplicadas ao trabalho finalizado, no entanto, pode instigar o leitor a se questionar de como surgiu a ideia do trabalho ou o porquê da escolha do tema.

A ideia surgiu pela observação dos bastidores de espetáculos de dança em Salvador-Bahia. Como fotógrafa do Laboratório de Fotografia da UFBA (LABFOTO), desde 2015.1, realizei a cobertura de eventos relacionados a dança, a exemplo de edições do Vivadança Festival Internacional e outras programações em teatros da cidade. Durante essa experiência, foi possível perceber a presença de bailarinos na maturidade compartilhando suas experiências e referências na área da dança. A partir disso, a curiosidade em compartilhar tais vivências foi o incentivo para a pesquisa e interesse na versão dos participantes, considerando que seus corpos são meio e instrumento de expressão e que sem eles, a dança não se constrói (KATZ, 2005).

Dessa maneira, opõe-se ao estereótipo de envelhecimento associado à deterioração do corpo, à incapacidade, a doença e morte (NERI; FREIRE; 2000). Nesse projeto, refletem-se as condições físicas, mentais e funcionais relacionadas a esse

processo, o que amplia o significado de idade cronológica e esta “deixa de ser um marcador preciso para as mudanças que acompanham o envelhecimento, passando a ser apenas uma forma padronizada de contagem dos anos vividos” (SCHNEIDER, 2008, p. 589). A partir dos quarenta anos, faixa escolhida para os participantes do fotolivro, data-se uma diminuição na altura das pessoas em cerca de um centímetro a cada dez anos, a redução da oleosidade, elasticidade e firmeza da pele (SCHNEIDER; IRIGARAY, 2008).

Associada a essas mudanças, identifica-se pressões e estereótipos sociais impostos no cotidiano profissional desses bailarinos. Essas questões podem ser observadas em grandes nomes da dança no Brasil, como Ana Botafogo, Carlinhos de Jesus, Cecília Kerche – com respectivas idades de 61, 65 e 57 anos –, em que os veículos de comunicação os aborda a partir de outras perspectivas, como a de envelhecimento e aposentadoria dos palcos. A exemplo de Botafogo, que trouxe em sua biografia, na ocasião aos 49 anos: “Nunca pensei que teria de enfrentar essa avalanche de perguntas sobre o mesmo tema. Eu gostaria de parar de surpresa, mas não vou conseguir, porque todo dia me perguntam a mesma coisa” (BOTAFOGO, 2006, p. 117).

Dessa maneira, pretende-se valorizar a versão dos próprios bailarinos em detrimento das publicadas pela mídia, para além de fomentar tais questões no cenário soteropolitano, considerando um contexto de falta de investimentos culturais na Bahia. No estado, foi criada a primeira faculdade de dança do Brasil na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1956, disponibilizando os cursos de bacharelado e licenciatura e é responsável pelo único mestrado com área de concentração em dança do país.

Contudo, há apenas uma companhia de dança oficial, o Balé Teatro Castro Alves (BTCA), fundada em 1981 pelo Governo do Estado e mantida pela Funceb (MATOS; NUSSBAUMER, 2016), que atualmente, convive com coletivos e companhias independentes – a exemplo da Casa4 Produções, Coletivo PontoArt, Kátharsis Companhia de Dança e a ExperimentandoNUS Cia de Dança.

Assim como o contexto da área se transforma, o pensamento sobre a dança vem se alterando. O bailarino contemporâneo está em um “contexto no qual a dança existe e está inserida, na capacidade de articular um pensamento do contexto, o pensamento dos corpos dançantes e sua complexidade” (JOSÉ, 2011, p.4). Desse modo, há um pensamento atual vinculado a este corpo que dança: vê-se uma “necessidade de revelar e refletir o estado do mundo contemporâneo e da arte atual” (JOSÉ, 2011, p.4). Tal ponto de vista também propõe ao bailarino se tornar ativo às influências do contexto social, e

segundo Brasil (2010), o seu corpo expressa movimentos próprios e não apenas executa movimentos, interferindo no meio social e trazendo um papel de protagonista ao mesmo.

Dessa maneira, a maturidade tem o potencial de transformação na própria concepção do fazer dança. A coreógrafa Pina Bausch identificou e apresentou essa conexão na peça chamada *Kontakthof*, do alemão ponto de encontro, na qual durante mais de trinta anos foi aperfeiçoada para bailarinos de variadas idades. Essa coreografia aborda “conflitos inerentes às relações humanas, relações de poder, de carinho, de submissão, de descoberta e de exposição” (MEDEIROS; PEREIRA, 2012, p.92) e foi apresentada por senhores e senhoras com idade superior a 65 anos, em 2000, e adolescentes com idades entre 14 e 17 anos, em 2008. Na versão dos anos 2000, por exemplo, Bausch valorizou a experiência do elenco da faixa etária mencionada anteriormente, ressaltando as qualidades reunidas com a idade (MEDEIROS; PEREIRA, 2012), evidenciando como uma mesma coreografia pode ser percebida e absorvida de diferentes modos.

Assim, para este projeto, há uma abordagem multidisciplinar do corpo, não o considerando apenas como “um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão” (KATZ; GREINER, 2014, p. 7), – em um movimento entre dentro e fora, no qual o corpo/mente está conectado ao ambiente externo. *Ensaio²: tempo na dança* trazer um outro olhar a ideia dos corpos passivos às transformações da sociedade e que se constitui como uma máquina com prazo de validade.

1. TEMPO NA DANÇA

A concepção acerca dos corpos dos bailarinos e seus desempenhos se transformam com os avanços sociais, econômicos, históricos e tecnológicos. Os bailarinos os utilizam como meio de expressão e de trabalho, desenvolvendo a “capacidade do corpo de apreender, acrescentar e acumular técnicas e conhecimentos, o que pode estimular as imbricações e desdobramentos dos códigos de movimentos inscritos nos corpos” (DANTAS, 1999, p. 104). O exercício da profissão realizado ao longo do tempo aliados ao envelhecimento dos seus corpos e lesões suportadas durante sua trajetória, pode levá-los a uma aposentadoria prematura. Há 21 anos, por exemplo, Hamilton (1998) afirmava que as carreiras desses profissionais se iniciavam, em maioria, antes dos oito anos e duravam até os 30 anos de idade.

O bailarino, principalmente o clássico, também era vinculado a uma estética originada na corte italiana do século XV: um corpo jovem, atlético e longilíneo para apresentação de uma performance possível, (D’ALMEIDA; PEREIRA, 2017). Com o desenvolvimento das danças modernas, os autores D’Almeida e Pereira (2017) abordam que a partir do século XX, o perfil do bailarino se torna mais diverso e amplia os questionamentos sobre a duração da carreira desses profissionais. A estudante da Escola de Dança (UFBA) e participante do projeto, Ana Virgínia Couto, traz como a filosofia da instituição se opõe à lógica da mera repetição de passos e da busca desse padrão estabelecido.

A bailarina concorda e reforça essa ideia quando questionada sobre maturidade e dança, para ela “o pensamento é de desconstrução: o que seu corpo pede, como ele pulsa, como ele pode fazer sua dança” (sua frase escolhida para o fotolivro). Ana Virgínia ingressou no curso de dança após os 40 anos e expôs seu receio ao retornar para a Universidade, no entanto, encontrou um lugar diverso em idades e corpos.

Contemporaneamente, as carreiras dos bailarinos não possuem o fator cronológico como limitador. Com o desenvolvimento tecnológico e médico, as maiores companhias de dança proporcionam a seus funcionários um acompanhamento profissional realizado por uma equipe multidisciplinar, na qual há uma orientação e aconselhamento de psicólogos, fisioterapeutas habilitados às aulas de Pilates, por exemplo, osteopatas e professores de condicionamento corporal (BRONHORST ET AL, 2001). Desse modo,

essas instituições tentam evitar lesões ou quaisquer danos aos corpos dos bailarinos, considerando a rotina intensiva a que eles são submetidos.

A bailarina e integrante do projeto Lila Martins, no entanto, traz como Balé do Teatro Castro Alves (BTCA), ainda não apresenta essa estrutura e que como alternativa o corpo de baile tem de buscar esse auxílio de maneira independente. Para ela “ficar mais velho com a dança, não é perder, retroceder, não é estou acabando, pelo contrário, é estou começando outra coisa” e como aprendeu “nessa universidade chamada palco, palco da vida, palco da dança, na prática.”

A prática trazida pela bailarina é inerente a dança profissional e envolve ensaios, aulas técnicas e a realização de apresentações ao longo do ano, o que em termos de carga horária podem ser cerca de 17 a 29 horas por semana no primeiro e de oito a 20 horas por semana na segunda (BATSON, 2007). A rotina de trabalho do Balé Teatro Castro Alves, por exemplo, na sua fundação, consistia em uma carga horária de quarenta horas semanais, distribuídas diariamente entre aulas de balé clássico, técnica de moderno ou contemporâneo, ensaio e montagem de coreografias com intervalos que poderiam se estender entre 10 minutos a meia hora (GONÇALVES, S. 2017). Essa rotina extenuante realizada ao longo das carreiras dos bailarinos é considerada como um fator de risco às lesões na dança (REID, 1988), o que torna o acompanhamento oferecido pelas companhias ou realizado independentemente relevantes para a saúde do corpo.

Assim como Lila, Alice Becker, bailarina e outra personagem do *Ensaio*², aborda como a maturidade trouxe calma. Há 20 anos no BTCA, Becker aponta como o tempo a fez conhecer melhor seu corpo e suas limitações, as quais são trabalhadas e adaptadas profissionalmente. Edu O., bailarino e participante, trata que a questão do envelhecimento “veio colaborar mais do que atrapalhar, porque é uma experiência que traz um outro olhar para cena”, uma vez que trabalha com dança e improvisação.

Em conversa, este traz como está em constantes produções e espetáculos de gêneros variados, desde o infanto-juvenil *Bonito* ao poético *Kilezuuummmmm*, inspirado no conto *Do amor de um pássaro por um lagarto*, do autor e ator Gero Camilo. Nesse ritmo, o bailarino não pensa na idade, 42 anos, como limitador para a criação e sua atuação nos palcos, mas que atualmente tem de cuidar mais do seu corpo, evitando o consumo de bebidas alcoólicas no dia anterior às apresentações e ensaios e adequando a alimentação de acordo com a demanda do espetáculo.

O bailarino traz como exemplo *Kilezuuummmmm*, o qual exige uma força e resistência maior por ter que ficar suspenso durante a coreografia, o que nesse caso requer uma alimentação mais leve. Jamiller Antunes, bailarina e integrante do projeto, também expõe que sempre esteve “envolvida com corpo e movimento, dança, alimentação saudável, alegria, qualidade de vida”. Jamiller é fisioterapeuta, pós-graduanda em Gerontologia e envolvida com o balé, pilates e a Dança Integrada Consciente, vertente que explora um lado mais terapêutico em um único momento de 1h 30 min de aulas das ferramentas nas áreas: dança, ritmos, fisioterapia, meditação e terapias holísticas. Após uma lesão na região das costas, ficou alguns meses sem dançar e foi daí que surgiu a busca por estratégias para viver com o trabalho corporal.

O cenário da dança apresenta uma contradição de estar inserida em um modo de produção capitalista – de caráter competitivo, sob uma razão tecnológica e de produção frenética – que não se adapta ao modo de fazer artístico, que busca autonomia, autenticidade e reconhecimento (SANTOS, 2008). Além dos limites do próprio corpo, que diante “toda esta perspectiva o profissional da dança surge como um trabalhador que enquanto corpo busca flexibilidade e fluidez” (CONTREIRAS, 2012, p. 35).

1.1 LESÕES

A lesão pode significar a interrupção de uma carreira ou a limitação na flexibilidade e fluidez do corpo, citadas anteriormente, a qual adquire uma maior importância comparada a outras profissões que não dependem diretamente do trabalho corporal. Em uma pesquisa sobre lesões na dança, – a qual obteve a resposta de 799 bailarinos de diferentes modalidades, dentre elas balé, dança contemporânea e jazz – 88% dos bailarinos contemporâneos indicam a ocorrência de lesões. Enquanto a divisão do número de lesões por idade, à faixa etária entre 35 a 39 anos apresenta 81%.

Fatores como frequência de aulas, tempo de prática e localização de lesões foram consideradas nessa pesquisa, com 16 questões fechadas acerca da rotina dos bailarinos (PICON ET AL, 2016). Desse modo, foi percebido como a falta de descanso do corpo tem a capacidade de causar lesões, assim como dores, fadigas e desconfortos encobertos pelos profissionais de dança, que mantém essa rotina independentemente (ANDERSON; HANRANHAN, 2008). Os bailarinos, então, lidam com a dor cotidianamente nas academias de dança, o que possibilita a criação de uma identidade cultural inerente a essas

instituições, assim como a lesão se constitui como construção social (TURNER; WAINWRIGHT, 2003).

Com o gradual envelhecimento dos seus corpos, eles se tornam mais suscetíveis a limitações e restrições, ao mesmo tempo em que a realização dos movimentos reduz quanto à amplitude, impacto, volume e intensidade (PETERSON, 2011).

Entretanto, Teresa Cintra - bailarina clássica e participante do projeto - aborda a necessidade de se manter sempre em movimento e que como uma máquina se parar, o corpo enferruja. Cintra aborda também, em conversa, como é importante estar atento a saúde e aos seus limites, sempre se alongando e fazendo aulas. A bailarina faz aulas de dança regularmente na sua escola, de nome homônimo, antes do início das suas atividades, além de praticar surf. O ensaio e prática, desse modo, são parte de sua rotina e se relacionam diretamente a mente e bem-estar.

A dança também pode ser associada à psicodinâmica do trabalho, a qual considera o trabalho relevante na formação de identidade e a transformação do sofrimento em prazer – direcionado “ao olhar do outro e aos mecanismos de reconhecimento decorrentes deste olhar” (LANCMANN, 2004, p.33). A progressiva perda de elasticidade e flexibilidade compreende um não reconhecimento do trabalho, o qual atinge outros aspectos do cotidiano dos bailarinos, como a social.

A maneira como estes são vistos socialmente e os cargos que ocupam se transformam com a aposentadoria dos palcos e/ou consequências da maturidade. Muitos profissionais permanecem atuando nas companhias em cargos administrativos e professores ou exercem funções que demandem menor pressão quanto suas performances, a exemplo da filiação em outros grupos de dança (TURNER; WAINWRIGHT, 2004).

No contexto brasileiro, bailarinos como Angel Vianna, Ismael Ivo, Dudude Hermann, Luiz Arrieta e Lenora Lobo permanecem/permaneceram a dançar na maturidade (DE SOUZA VIEIRA, 2016). Em termos de estatísticas, na faixa etária dos bailarinos atuantes em Salvador, segundo mapeamento realizado por Matos e Nussbaumer (2016), observa-se que 32% dos indivíduos possuem de 46 e 55 anos e 20% (menor frequência) deles possuem entre 56 e 69 anos.

1.2 COMPANHIA DOIS

Do viés econômico e político, essa aposentadoria é um obstáculo na relação dos órgãos públicos e as direções e bailarinos das companhias. Nessas instituições, anteriormente, se estabeleciam contratos vitalícios com seus empregados, o que produz um desafio quanto ao espaço que eles ocupam, após uma aposentadoria dos palcos (TEIXEIRA, 2011). Produziu-se então uma problemática sobre a renovação dos corpos de baile e as funções para o bailarino com mais de 40 anos.

No início da década de 80, as companhias estatais aplicaram como solução a criação de uma companhia dois como uma “possibilidade de dar continuidade artística a esses bailarinos concursados, efetivos, com estabilidade, e, por também, não poder demiti-los” (GONÇALVES, 2017, p. 46). Esta consiste na criação de uma companhia alternativa que incluía esses profissionais mais experientes, que não desempenham o papel desejado por coreógrafos e diretores (GONÇALVES, 2017). No Brasil, três companhias se adequaram a tal medida: O Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) em 1999, o Balé Teatro Castro Alves (BTCA) em 2004 e o Balé Teatro Guáira (BTG) originada em 1999, sendo a única ainda vigente. As companhias dois do BCSP e o BTCA foram extintas respectivamente em 2009 e 2007 (TEIXEIRA, 2011).

Tais instituições foram criadas a partir da referência do Nederlands Dans Theater III (NDT III), da Holanda. Em 1991, seu diretor, Jiri Kylián, compreendeu que os bailarinos acima de quarenta anos são qualificados a reunir, com suas experiências e excelências profissionais, a dança clássica e moderna com a mesma capacidade de outros bailarinos (TEIXEIRA, 2008). A finalidade era de “propor desafios artísticos apropriados para seus corpos em transformação, ampliando, assim, suas carreiras” ((DE SOUZA VIEIRA, 2016, p. 163).

No entanto, apesar de apresentar uma possível solução para os bailarinos mais experientes, as companhias dois resultaram em um esquecimento desses profissionais, que ficaram à margem comparada à companhia-mãe. Aliado a isso, havia-se também:

[...] um desejo em manter as aparências, privilegiando-se um aspecto atual e arrojado nessas organizações públicas, mesmo que mantendo um entendimento linear de oficialidade: o da escola para a companhia, da companhia 1 para a companhia 2, e assim

sucessivamente, tentando-se manter a hierarquia, a 'tradição'. (TEIXEIRA, 2008, p. 57)

Sob a perspectiva artística, nesse sentido, tais companhias se tornaram apenas um modo de isolá-los sem atribuir uma função correspondente às suas experiências profissionais, levando-os a um ostracismo na produção e mão-de-obra. A crítica de dança Helena Katz aborda “a necessidade das companhias repensarem o seu papel no cenário da dança de hoje” e que inseridas no contexto brasileiro, o qual é “regido por dinheiro público via Leis de Incentivo à Cultura, isso significa que as companhias oficiais se tornaram concorrentes das particulares, pois passaram a disputar com elas fatias de um mesmo bolo”.

Nesse panorama, a abordagem dirigida aos bailarinos com mais de 40 anos é comumente relacionada a perguntas: “você ainda dança?” ou “ensina onde?”, desconsiderando a possibilidade de uma atuação nos palcos na maturidade. Lila Martins, bailarina do BTCA nessa faixa etária, traz como a incomoda se apresentar como bailarina e ser questionada sobre isso e quanto a desconsideração da dança como uma profissão.

A bailarina e antropóloga Hanna (1999) aborda que esse preconceito é reflexão também ao modo como a sociedade pensa o envelhecimento: “dizer que acabaram meus dias de dançar refere-se a sentimentos de remorsos ou resignação em torno de mudar de vida ou envelhecer” (HANNA, 1999, p.48).

2. FOTOGRAFIA E CORPO

A fotografia se adapta às necessidades das sociedades e os hábitos culturais de cada período histórico, sendo as imagens um reflexo dos seus valores. A leitura sobre as representações do corpo nos contextos sociais também se insere nesse processo. David Campany, no prefácio do livro *Tudo sobre Fotografia* (2012), aborda-a como “um meio de expressão muito mais autorreflexivo, consciente da sua própria história e capaz de se aproveitar dela com maturidade” (HACKING, 2012, p. 6), compreendendo desde sua invenção, em 1839, aos dias atuais, com a fotografia contemporânea.

Rouillé (2009), por exemplo, apresenta o contexto fotográfico a partir dos séculos XIX e XX, por exemplo, possui valores associados à sociedade industrial: o desenvolvimento econômico e das metrópoles, a industrialização, as transformações na comunicação e das definições de tempo e espaço (ROUILLÉ, 2009). A fotografia, acompanhando esse fluxo, configurou-se como *documento*, vinculado a mecanização, no qual espelhava a imagem dessa sociedade: “aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais” (ROUILLÉ, 2009, p. 30).

O imaginário social dessa época a representava como sob a ótica do real, marcado por um forte discurso científico, em detrimento às artes (DUBOIS, 1994). Os fotógrafos, então, viajavam para lugares além das fronteiras europeias com o objetivo de registrar as variadas culturas, as pessoas, as características geográficas de cada local, os monumentos históricos e as cidades, decorrente da diversidade cultural encontrada (CANABARRO, 2015).

A relação do corpo e fotografia, nesse período, se baseia no uso para o registro, documentação e identificação. Uma dessas utilidades foi à aplicada pela medicina, por exemplo, com a construção de um estúdio fotográfico no Hospital Saint- Louis, em 1868, na capital francesa. Os médicos responsáveis, Alfred Hardy e A. de Montméja, utilizaram a imagem dos pacientes com doenças de pele como recurso didático para ensino da dermatologia (SILVA, 2002). As fotografias dos pacientes – nítidas, em close-up, com uma luz fixa e um extenso espaço para texto – apresentam as anomalias e proeminências de doenças de modo objetivo e sem artifícios, explorando um conceito oposto ao retrato que minimiza as imperfeições (ROUILLÉ, 2009).

Outra utilidade foi atribuída ao registro do cotidiano, a partir da fotografia de família, a qual se apresenta de modo mais privado e considerando as relações interpessoais – diferentemente do trabalho no Hospital Saint-Louis. O desenvolvimento dessas imagens é relacionado ao surgimento do instantâneo – o primeiro aparelho fotográfico portátil –, em 1888, comercializado pela *Eastman Co.*. A empresa vendia a câmera com um rolo de filme com até 100 imagens (BORGES, 2003) de modo democrático e simplificado no uso: o trabalho técnico era realizado pela empresa (ROSA, 2008). Os seus consumidores, então, tornaram-se produtores das suas imagens, sendo a fotografia um elemento de confirmação vinculado aos acontecimentos da vida social e familiar (ROSA, 2008).

A *Kodak Number 1* e os modelos de câmeras subsequentes, vendidos pela companhia, forneciam as pessoas algo que os estúdios fotográficos não possuíam: a portabilidade e o valor de ser autor de suas fotos. Os estúdios fotográficos se tornaram populares como alternativa a dificuldade do manuseio técnico da fotografia até a década de 1870, sendo restrito aos profissionais e amadores entusiastas (SALKED, 2014), diferentemente do que o instantâneo propiciava após o período citado. A *Eastman Co.* também comercializava seus produtos a partir de slogans publicitários que enaltecem a importância da fotografia nas férias e no cotidiano familiar – em eventos como formaturas, casamentos, aniversários, o crescimento dos filhos – criando uma cultura de fotografia caseira e amadora (SALKED, 2014).

Assim, o *instantâneo* proporcionou aos amadores a possibilidade de transpor as normas estéticas, favorecendo a liberdade de explorar novas formas e movimentos. Com a popularização desta câmera, a presença da fotografia se tornou comumente no cotidiano, o que confundiu a necessidade do parecer e o ser – sendo o parecer referente às poses e pretensões da captura da essência dos modelos nos retratistas de estúdio (ROUILLÉ, 2009).

No entanto, a ideia da fotografia sendo arte e de fotógrafos pertencentes às classes sociais mais baixas conseguirem ser artistas não agradou à parte dos críticos e fotógrafos da época, a exemplo da crítica e historiadora Elizabeth Eastlake e o poeta e crítico Charles Baudelaire (HACKING, 2012). Enquanto a primeira afirmava que a fotografia deveria ser celebrada até o limite de se ater aos fatos, Baudelaire acusava a fotografia comercial como altamente prejudicial à arte (HACKING, 2012). Nesse cenário, a fotógrafa Júlia Margaret Cameron contrariava as expectativas e produzia retratos encenados com foco suave e bordas desfocadas que conferiam uma aparência misteriosa às imagens (RIGO,

2017). A fotógrafa, na produção das imagens, aceitava as manchas, impressões digitais e ranhuras, as quais construía seu estilo na construção de seus retratos femininos como heroínas trágicas (RIGO, 2017).

Outros fotógrafos e artistas dessa geração, como Edgar Degas, corroboraram para a ruptura estética do realismo fotográfico aplicado à fotografia, acompanhados pelo “fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão de práticas entre os múltiplos domínios – a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais” (ROUILLÉ, 2009, p.30).

2.1 O CORPO E A IMAGEM NO TEMPO

O retrato adquire destaque, pela sua capacidade verossímil de apreender as expressões e fisionomias do rosto (FABRIS, 2009), assim como a fotografia atribuiu à arte, no século XIX, a espontaneidade, fragmentação e imediatez no seu aspecto instantâneo (FABRIS, 1991). A partir dessa relação, as artes passam a explorar outras perspectivas como a distorção dos planos, o uso de uma iluminação elaborada, cortes da imagem e o registro do movimento (SALVATORI, 2007).

O pintor Edgar Degas, por exemplo, utilizou-se da fotografia para o estudo da série *Bailarinas*, o qual o artista empregou cortes ousados, composições descentralizadas, deformação nos planos e trouxe referências às fotografias sequenciadas do fotógrafo Eadweard Muybridge (FABRIS, 1991). Seu intuito fotográfico era o de tentar entender o movimento do corpo, os pontos de tensão e equilíbrio, sua dinâmica e alterações do músculo, para além do estudo de composição às pinturas (COSTA, 2014). As fotos de Degas ocupam um espaço de experimentação, com diferentes objetivos e intenções (DE MACEDO; DA CUNHA, 2018), vinculado a um pensamento artístico articulado ao todo da produção (PARRY, 1984).

Assim como Degas, Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey se interessaram pelas características do instantâneo fotográfico na prática. Fotografias como *Bailarina ajustando a alça de seu vestido* (1895-1896), *Estudo cronofotográfico de um homem saltando com vara* (1890-1891) e *Leland Stanford Jr em seu pônei “Gypsy”* (1879) – de Degas, Marey e Muybridge respectivamente – trazem o dinamismo e a impressão de movimento a fotografia. Nesse sentido, “o instantâneo torna-se componente essencial de imagens onde o estático resulta no dinamismo das formas” (ROUILLÉ, 2009, p. 91).

Marey, um professor de fisiologia do Collège de France, experimentou tais técnicas no intuito científico de analisar a locomoção animal: este registrava dez imagens por segundo em uma placa, um processo conhecido como *cronofotografia* (HACKING, 2012). Já Muybridge foi um fotógrafo comercial que ganhou popularidade com seus registros de cavalos de corrida, como o exemplo citado acima, e possuía um objetivo antropológico sobre as questões de velocidade e movimento (HACKING, 2012).

O fotógrafo capturava movimentos de homens e mulheres durante a prática esportiva ou domésticas atrás de um fundo quadriculado, formado por 36 câmeras que captavam diferentes ângulos simultaneamente (SALKED, 2014). Apesar de Muybridge apresentar uma análise das pessoas, seus experimentos não se aprofundam na psicologia ou condição humana, assim como na identidade das pessoas fotografadas (SALKED, 2014).

No caso de Marey, os experimentos foram realizados em um laboratório ao ar livre – localizado em Paris e inaugurado em 1882 – e consistiam no princípio de ‘imagens reduzida’, ou seja, partes do corpo eram suprimidas para garantir clareza nas imagens (ROUILLÉ, 2009). Essa prática se tornou necessária para evitar a sobreposição dos membros dos fotografados, e para isso, o fisiologista recobre de preto a cabeça e o corpo, transformando-os em pontos brancos no fundo das fotos (ROUILLÉ, 2009). No entanto, as práticas de Marey se assemelham às de Muybridge enquanto a falta de identidade aos modelos, adicionadas ao entendimento do corpo como máquina, de modo fragmentado.

O corpo, então, encontra-se limitado enquanto sua representação atribuída ao campo científico. Dessa maneira, os avanços científicos e técnicos desse período e sua autenticidade como conhecimento (PELEGRINI, 2006) refletem o seu caráter experimental e fragmentado.

No entanto, se é no corpo que estão “inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica” (DAOLIO, 1995, p. 105), esse pensamento se transforma com o início do século XX, o que conseqüentemente altera seu sentido socialmente. Esse contexto apresenta outro cenário, com melhorias na comunicação, nos meios de transporte, o surgimento do cinema e da imprensa ilustrada, as quais possibilitaram uma eficiente circulação de ideias entre artistas, filósofos, dançarinos, escritores e artistas (HACKING, 2012).

Movimentos artísticos, como o impressionismo e o cubismo, influenciaram o pensamento fotográfico dessa época, sendo este o de transformar e interpretar algum aspecto do mundo – não o reproduzindo, mas trazendo para o campo do visível o que,

por vezes, não se pode ver (ROUILLÉ, 2009). Nos termos representativos, a fotografia dos artistas se divide em duas: ou reforça o caráter do real fotográfico ou as transforma, pela fotografia artística (ROUILLÉ, 2009).

Percebem-se influências dos experimentos de Muybridge e Marey nesse meio, por exemplo, nos trabalhos realizados por Degas, citado anteriormente, e Marcel Duchamp, com o *Nu descendo a escada*, de 1912, apesar do último não reconhecer esta relação (ENTLER, 2007). Assim como houve tais inspirações na dança, a partir das performances de Loïe Fuller que experimentava “formas decompostas de movimento sob uma luz estroboscópica produzida por uma lanterna com disco giratório” (SINA, 2014, p. 2), em suas apresentações, ilustrada na fotografia de Isaiah West Taber, *White Dance, Danse Blanche* (1896).

A compreensão do corpo, a partir do viés científico, também trouxe consequências para o seu sentido na dança do período e assim como na fotografia, teve sua ruptura no século XX. A dança moderna surge em oposição ao academicismo e à rigidez das academias clássicas, a partir de Isadora Duncan, que propunha o uso do corpo e dramaticidade aliados ao movimento e pés descalços para expressar os anseios das pessoas pelo movimento (SILVA, 2008). Martha Graham, uma de suas seguidoras, também trouxe a teatralidade e o desejo de tornar o visível o interior do ser humano (SILVA, 2008), tal qual a proposta das fotografias dos artistas do período.

Diante o interesse comum de captar movimentos e suas possibilidades, fotógrafos se interessaram em trabalhar juntamente a dança, a qual possibilitava uma visualidade do símbolo libertário do período (HACKING, 2012). O tcheco Rudolf Koppitz foi um desses entusiastas, realizando fotos como o *Estudo de movimento nº1* (1925), que retrata dançarinas modernas com cabelos curtos e pés descalços sob uma luz forte e linhas definidas, características presentes no modernismo (HACKING, 2012).

Em 1945, Alexey Brodovitch – designer e então diretor artístico da revista *Harper's Bazaar*, em Nova Iorque – publica o livro *Ballet*, com fotografias em preto e branco de bailarinos e espetáculos de dança. As fotos apresentadas trazem um cunho imediato e não convencionais: elas são tremidas, por vezes muito claras ou escuras, feitas com velocidades mais baixas, o que garantem um aspecto desfocado. Brodovitch também manipula os negativos para acentuar tais características: as fotos mais escuras são escurecidas, assim como as claras são aclaradas e os contrastes são mais intensos.

Desse modo, percebem-se que o tempo e a compreensão do corpo pelas sociedades são transformados e influenciados nas diferentes formas artísticas. Gastaldoni

(2005) traz a existência de variados tempos na imagem, para além do cronológico, sendo estes: o pré, durante e pós-fotográfico, sendo estes relacionados e emaranhados entre si. O tempo, então, pode ser decomposto pela imagem, como afirma Entler (2007), expandindo as possibilidades imagéticas de cada período.

2.2 RETRATOS E FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Devido às influências do espaço nos modos de pensar do meio em que se vive, como citado anteriormente, a fotografia contemporânea assume uma postura mais crítica e consciente do ambiente social, podendo assumir um caminho ficcionalizante (ENTLER, 2009). A produção fotográfica das últimas décadas busca, nesse sentido, um resgate da consciência no seu desenvolvimento, em oposição o caráter instantâneo da época moderna e trazendo a importância deste em cada etapa do trabalho (ENTLER, 2017).

Desse modo, o conceito de retrato fotográfico – entendido como uma evidência material da existência humana e como provedora de uma memória pessoal e coletiva de uma sociedade (BORGES, 2003) – é ampliado. Esse projeto compartilha da ideia dessa modalidade como um indício de sucessivas escolhas entre o fotógrafo e o fotografado, nas quais resultam na representação de uma característica específica do momento da foto (JENKINSON, 2012). A experiência fotográfica, então, é representada por uma imagem dinâmica, sempre transformada pelos movimentos da luz e assim caracterizada por uma imagem sempre outra (FONSECA, 2010).

A fotógrafa e artista plástica Cindy Sherman, por exemplo, retrata-se a partir de variadas personagens, como dona de casa, secretária, enfermeira e dançarina (GONÇALVES, 2017), no intuito de analisar criticamente os estereótipos da sociedade contemporânea (DE ARAÚJO, 2012). Esta traz em suas fotos uma artificialidade, com traços de teatralidade, para questionar a fotografia como cópia do real (GONÇALVES; GAUZISKI; FALCÃO, 2014). Dessa forma, entende-se o retrato pelas suas possibilidades, nas quais,

pode afirmar tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagem com traços de outros modelos) quanto à multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir). (FABRIS, 2003, p. 62)

A máquina fotográfica, assim como os sujeitos fotografados, é compreendida pelas suas potencialidades, as quais cabem ao fotógrafo explorá-las e a partir de sua inquietação, utilizá-las correspondendo aos seus objetivos (FLUSSER, 2002). O fotógrafo, então, preocupa-se em transmitir uma mensagem pelo seu trabalho, seja ela de cunho político, histórico ou poético (FERNANDES JÚNIOR, 2006), usando os variados recursos visuais para uma melhor difusão de suas ideias e objetivos. Dessa forma, a construção dos retratos perpassa pela utilização de componentes da arte, com o uso de cenário, maquiagem e figurino para trazer a intencionalidade desejada pelo retratado ou fotógrafo (NÓBREGA, 2010).

Para tal, consideram-se as imagens associadas ao universo das mentalidades e sua relevância histórica e cultural nos objetivos da produção fotográfica (KOSSOY, 2014). Inserida nessa natureza ficcional, destacam-se três etapas nas manipulações da imagem: antes, durante e após a criação da fotografia – sendo a primeira vinculada ao processo de concepção, a seguinte sobre a viabilidade criativa e técnica e a última relacionada aos usos e aplicações desta imagem (KOSSOY, 2014), que podem também ser simultâneas. O retrato se constrói antes da sua execução, possibilitando múltiplas possibilidades de ser representada e apresentada.

O rosto humano, dessa maneira, pode ser compreendido como “a sede da revelação e da simulação, da indiscrição e da ocultação, da espontaneidade e do engano, ou seja, tudo aquilo que permite a configuração da identidade” (FONTCUBERTA, 2012, p.23), esta explorada nas fotografias de Cindy Sherman e de Yang Fudong, a partir de suas infinitas possibilidades. Devido ao avanço das tecnologias vinculadas à produção de imagens, no século XXI, as fotografias se tornaram um espaço de construção fluída dessas identidades, fornecendo as pessoas outras formas de visualidades das próprias através de máquinas fotográficas cada vez mais acessíveis (NÓBREGA, 2010).

Yang Fudong reflete essas questões em seu trabalho *O primeiro intelectual* (2000), um tríptico de fotografias que mostra um executivo em pé, de terno, gravata e segurando um tijolo no meio de uma via movimentada de Xangai. O desconforto do retratado, assim como sua fisionomia confusa e frustrada, trazem a quem observa a dificuldade de manter uma identidade de constantes transformações econômicas, políticas e sociais (HACKING, 2012). O semblante do executivo na foto garante que o espectador compreenda o intuito do retrato, o qual demonstra a habilidade do rosto de constituir

afetos e deste ser definido como um “conjunto de unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos” (DELEUZE, 2009, p.138).

No entanto, a construção do retrato não necessita diretamente do rosto humano para ser caracterizada como tal, assim como a expressividade, trazida por Deleuze (2009), pode ser expandida enquanto significado ao corpo e elementos indiciais. O fotógrafo Irving Penn, por exemplo, retratou o músico Miles Davis a partir de suas mãos e seu instrumento – o trompete – sem que houvesse a perda de sentido dessas fotografias, pelo contrário, intensificando-o.

A fotógrafa Tina Modotti, por sua vez, investigou a política e cultura do México pós-revolução em seu trabalho. Com essas motivações, ela equilibrou os aspectos estéticos aos temas propostos, como em *Parada de trabalhadores* (1926). A foto traz camponeses durante a parada do Dia do Trabalho, sob o ponto de vista de cima sem mostrar suas faces – o que confere a ideia de unidade quanto aos chapéus parecidos dos retratados e a luta pelos direitos comuns (HACKING, 2012). Outros fotógrafos e artistas como Rose Eichenbaum, Elliott Erwitt e John Ingledeu também exploram e ampliam as fronteiras dos retratos.

Em *It's a dog life [Uma vida de cão]* (1980), Ingledeu causa estranhamento ao posicionar uma pessoa segurando um cachorro na altura dos olhos (SALKED, 2014). O destaque dos olhos e a expressividade são do cachorro, transformando o retratado em ‘cão-homem’. A escolha de diferentes ângulos da imagem também demonstra a intenção do fotógrafo, como é o caso da série de fotos de cachorros e pessoas do fotógrafo Elliott Erwitt. No cenário de pós-guerra, ele se propôs a documentar reações humanas cotidianas, a partir do uso de ângulos inusitados, atribuindo à fotografia documental e jornalística novos meios de expressão (DA COSTA; CAMARGO, 2008). Assim, suas fotos *Small dog standing by woman* (1946) e *Poodle* (1991) são exemplos de como o ângulo próximo trazem destaque aos cachorros e suas expressões, como se estes refletissem sobre o comportamento humano (DA COSTA; CAMARGO, 2008).

Já Eichenbaum aborda em seu livro *Inside the dancer's art* (2017), retratos de profissionais de dança e seus pensamentos sobre a carreira e experiência na área. A fotógrafa traz a presença da silhueta, no retrato do coreógrafo Édouard Lock, e a foto da bailarina Cynthia Gregory com o primeiro plano focado nos pés e seu rosto desfocado no segundo. Percebem-se, então, como as escolhas de determinadas técnicas trazem sua

intenção e sentido das fotografias e/ou projeto. Assim, “o fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele” (FLUSSER, 2002, p. 23).

Para a construção das imagens fotográficas, inclui-se também a reação da pessoa que as observa, formando uma relação tripla: o fotógrafo, o fotografado e o espectador. Essa reação é o chamado *punctum* (BARTHES, 1984), ou seja, “um detalhe na imagem que, por uma força que concentra em si, atinge o leitor e lhe mobiliza involuntariamente o afeto” (ENTLER, 2006, p. 7), sendo este mais ligado a uma reação do que a leitura da imagem. Para a perspectiva na produção dos retratos, nesse caso, considera-se estes como repletos de informações sobre o mundo em suas múltiplas formas e perspectivas (AUMONT, 1993), incluindo as de quem os observam posteriormente.

Joan Fontcuberta (2012), no livro *A câmera de Pandora*, exemplifica o *punctum* (BARTHES, 1984) a partir da história de seus pais e como por um retrato enviado pelo seu pai por carta para a então correspondente estreitou os laços entre eles. O autor descreve a reação da mãe pela curiosidade, um tipo de arrebatamento e que alguma coisa naquela foto a seduziu. Fontcuberta (2012) observa também o momento de feitura desse retrato, abordando cenários possíveis da interação entre o modelo, a câmera e o fotógrafo, trazendo-o como uma tríade anterior ao que envolve o espectador.

O próprio contato do modelo com a máquina fotográfica já transforma a atitude e o resultado final, assim como Barthes (1984) afirma que diante a presença da objetiva, ele se transforma com o potencial de poses e outras formas de observação de si, refletido em uma imagem. Diante disso, ampliam-se os pensamentos acerca da fotogenia – termo definido pelos cineastas franceses Louis Delluc e Jean Epstein no início dos anos 1920. Delluc e Epstein, quando primeiro criaram a expressão, estavam inseridos no contexto ao qual o retrato fotográfico e o rosto exprimiam o interior das pessoas, podendo-se extrair a alma em uma imagem notória. Contemporaneamente, entretanto, não se compreende a fotogenia pela perspectiva vinculada aos padrões de beleza ou pela captura da alma, mas sob a ótica do sujeito retratado que deseja a sua representação em outras imagens e aparências estéticas (FONSECA, 2010).

2.3 FOTOLIVRO E ENSAIO FOTOGRÁFICO

O fotolivro foi o suporte escolhido para o *Ensaio²: tempo na dança*, a ser elaborado a partir da narrativa dos bailarinos e suas opiniões. Nesse projeto, combina-se

duas mídias que dispõem de concordância, separadamente: a fotografia e o texto verbal (COSTA, 2015) para contar sobre a maturidade, dança e corpo.

Sendo assim, pode-se caracterizá-lo pela *intermedialidade* (RAJEWSKI, 2005), ou seja, o “cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKI, 2005, p.44). Essas linguagens combinadas resultam na construção das narrativas direcionadas a intenção do fotógrafo para cada produto.

Desde a década de 1920 fotógrafos concebiam seus projetos tendo em vista sua publicação em forma de livro. Obras seminais como *Nu, Campden Hill, Londres* (1949), de Bill Brandt (1904 – 1983), e *Gitans: la fin du Voyage, Delpire, France* (Ciganos: o fim da viagem, Delpire, França, 1975), de Josef Koudelka (1938), são considerados as mais completas expressões de suas respectivas visões estéticas (HACKING, 2012, p. 364)

Os temas explorados por fotógrafos e artistas são variados: desde os aspectos culturais de um país ou cidade em um determinado período a temas ligados às artes e ao design.

Os fotógrafos Robert Frank e William Klein – com as publicações *The Americans* (1958) e *Life is good & Good for you in New York: Trance Witness Revels* (1956) respectivamente – tratam sobre suas perspectivas sobre o cenário pós-Segunda Guerra Mundial no território americano. O livro do primeiro retrata a um itinerário independente por cidades dos Estados Unidos, sendo caracterizado tanto como um documento objetivo quanto um diário de viagens (BADGER, 2015), apresentando novas formas de se perceber o espaço pela subjetividade na abordagem (ROUILLÉ, 2009).

Já William Klein documentou a sua percepção da cidade de Nova York após oito anos afastados, a partir do ponto de vista de retorno à cidade natal (HACKING, 2012). Para tal, Klein traz seu espanto diante as ruas movimentadas da cidade, portando uma câmera portátil, como visto na foto *Compra de Natal, Macy's Nova York* (1954). Ambos os fotógrafos, desse modo, situam-se no contexto artístico dos anos 1950, marcado pela subjetividade e distante da lógica de fotografia documento (BADGER, 2015).

Dessa forma, as décadas seguintes, de 1960 e 1970, foram determinadas por produções contemplativas, provocativas, reflexivas e descentralizadas, abrangendo do Japão aos Estados Unidos (RAMOS, 2017). Foi nesse período também, que o livro de fotografias foi compreendido como obra de arte pelos japoneses, a exemplo do livro *Barakei [Provação das rosas; 1963]*, do fotógrafo Eikoh Hosoe e o escritor Yukio Mishima (HACKING, 2012). O livro trata sobre fotos teatrais e eróticas do escritor, como

na foto *Barakei n°32* (1961), a qual Mishima cheira uma rosa enquanto dirige um olhar impactante ao espectador (HACKING, 2012).

O grupo Provoke também se destaca pelos seus livros e a revista homônima no país. Este era formado pelos fotógrafos Yutaka Takanashi, Takuma Nakahiri e Daido Moriyama, pelo poeta Takahiko Okada e o crítico Kohji Taki (RAMOS, 2017). As produções desenvolvidas por eles influenciaram a fotografia documental para além dos territórios japoneses, incluindo os trabalhos americanos e europeus, a partir do esforço da inclusão da intensidade e dos sentimentos obtidos no momento do click ao produto final (RAMOS, 2017).

Anterior a esse período, em 1938, o fotógrafo Walker Evans teve uma exposição individual de fotografias no Museu de Arte Moderna de Nova York, na qual o destaque foi a publicação da mostra, *Fotografias Americanas (American Photographs, 1938)* (BADGER, 2015). A produção foi precursora das potencialidades do fotolivro, assim como o uso fotográfico aliado às artes e não apenas a documentação (BADGER, 2015). O livro de fotografia, a partir disso, insere-se em um processo de formação de novos sentidos pela organização de imagens, sendo marcada também pelo caráter artístico dentro do campo fotográfico (SILVA, 2018). Na foto *Vitrine de retratos baratos, Savannah, Geórgia* (1936), por exemplo, Evans traz uma ressignificação das vitrines de retratos, do aspecto comercial e vernacular aos interesses artísticos, aplicando-lhe uma nova personalidade estética (HACKING, 2012). Desse modo, fotógrafos posteriores apresentam tais referências aos seus trabalhos, como Robert Frank, e são inspirados pelas ideias de Evans. Entretanto, a percepção do livro como objeto artístico, ligados à arte contemporânea ocorreu com o início da arte conceitual (DRUCKER, 1995; SILVEIRA, 2002).

Druker (1995) aborda o livro de artista, nesse sentido, com características paradoxais, nas quais simultaneamente que este é negado, reconfigura-se seu modo de ser percebido. A primeira publicação dessa natureza a ser publicada foi *Twentysix Gasoline Stations* (1962-1963), do artista Edward Ruscha, a qual se percebe a expressão artística e subjetiva como elemento principal na sua produção (GRIGOLIN, 2012).

Ruscha o definiu, entre muitas coisas, como uma simples coleção de fatos as fotografias como sendo meros instantâneos. De acordo com o próprio Ruscha, o livro é o olhar e não fotografia. Desta maneira, o seu livro não é um livro de fotografia como os classicamente anteriores a ele, por exemplo *The Americans*, de Robert Frank. *Twentysix Gasoline*

Stations é sim um livro cuja proposta de edição, projeto gráfico e outros elementos constituem escolhas do artista. (GRIGOLIN, 2012, p. 36)

Nesse contexto, os artistas do período, apesar de utilizarem a fotografia sem preocupações formais, enfatizavam a linguagem artística e o conceito na produção de livros de artista (PARR; BADGER, 2006). O fotolivro, nesse sentido, refere-se a um livro, com ou sem a presença do texto, cujo pensamento principalmente é transmitido pela fotografia (PAAR; BADGER, 2005). Este, então, abrange para além da intersecção de linguagens: compreendem-se também os elementos e materiais do livro – tamanho, formato, tipo de folhas – ao significado das imagens e o conceito destas (MOTA, 2016).

A união desses elementos e as fotografias constituem a intenção do fotógrafo e/ou artista para o resultado do livro, não se percebendo “diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 18). O livro *The Last Resort [O último resort]* (1986), do fotógrafo Martin Parr, por exemplo, utiliza-se do flash em dias ensolarados, profundidade de campo e lentes grande-angulares para trazer um tratamento de cores vivas como elemento complementar a sua narrativa. Na intenção de representar um resort decadente de New Brighton, Parr traz os personagens dos retratos de modo satírico nesse ambiente, sendo a escolha das técnicas e tratamentos das fotografias como parte do pensamento requerido (HACKING, 2012).

2.4 ENSAIO FOTOGRÁFICO

O processo criativo de um livro fotográfico, portanto, perpassa por um processo de criação que traz uma narrativa a partir de “uma série de escolhas, equipamentos e materiais, enquadramentos e instantes e, finalmente, imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público” (ENTLER, 2007, p. 39). Este se apresenta em duas tendências de livros com uso fotográfico: o livro de fotografia, como parte de uma exposição e o livro narrativo, no qual a fotografia dialoga com a ferramenta de apresentação, nesse caso o fotolivro (DE ANDRADE BOMBONATI; BRACCHI, 2016).

Desse modo, há uma tentativa de diferenciar o ‘livro de fotografia’ do ‘com fotografia’, a qual o campo fotográfico reflete tal suporte como local de existência e não um local secundário de observação (ENTLER, 2005). É nesse cenário que a concepção de ensaio fotográfico é inserida, no intuito do fotolivro produzir um significado, um pensamento envolvido na sua produção. Sendo assim, a concepção de ensaio se distingue

da lógica da foto única, pois com a união de imagens se constroem um discurso, gerando um sentido (BORDAS; ENTLER, 1996).

O termo ensaio fotográfico surgiu originalmente em 1937, por um anúncio na revista *Life*, com o propósito de trazer o conceito da reportagem fotográfica como um formato mais complexo e reafirmando a ideia citada anteriormente: da construção narrativa por uma sequência de fotos (FREEMAN, 2014). Entretanto, os autores Govignon, Bajac e Caujolle (2004, p.166) reconhecem o trabalho do retratista francês Nadar como primeiro ensaio fotográfico, em uma entrevista do fotógrafo para uma revista ilustrada em setembro de 1886 (FIÚZA; PARENTE, 2008).

As décadas de 1920 e 1930, dessa forma, foram marcadas por publicações das revistas ilustradas como a *Munchener Illustrierte Presse* e a francesa *Vu* (FIÚZA; PARENTE, 2008). Estas inspiraram a criação da revista americana *Life*, em 1936, com a intenção de usar a potencialidade narrativa, ou seja, de contar histórias pelas suas imagens (KOSSOY, 2014). O ensaio *Country Doctor* (1948), por exemplo, do fotógrafo W. Eugene Smith, aborda o drama das pessoas de uma comunidade pela rotina de um médico do interior dos Estados Unidos ao longo de quatro semanas (FREEMAN, 2014). A primeira foto da reportagem, a qual mostra o médico cabisbaixo e andando por uma vegetação, foi montada para a captura de um ângulo proposto pelo fotógrafo (FREEMAN, 2014), o que reflete a quebra do ideal pregado pelo realismo fotográfico.

Assim como na construção do fotolivro, apresenta-se, uma preocupação enquanto a ordenação e layout das fotos: inicia-se com um fluxo narrativo mais acelerado com a exposição de diferentes pacientes, para então, um término em página dupla com uma foto maior do médico pensativo após o expediente (FREEMAN, 2014). Desse modo, a última foto estabelece uma relação paradoxal: ao mesmo tempo em que se finaliza um dia, esta traz um caráter contínuo como parte de uma rotina.

Esse formato de publicação foi também inspiração para a revista brasileira *O Cruzeiro*, trazida pelo fotógrafo e editor Jean Manzon, sendo o princípio de uma série de outras revistas a se utilizarem dessa forma, a exemplo da *Veja*, *Akopol* e *Fotoptica* (FIÚZA; PARENTE, 2008). Apresenta-se, desse modo, o início desse movimento, cujas características se assimilam a narrativa ligada à fotografia e suas produções.

Nesse projeto se pretende contar as diferentes histórias dos bailarinos em variadas técnicas e pós-produção das imagens, unidos à noção de ensaio, compreendida como parte de um método de pesquisa (ENTLER, 2007)

3. O PROJETO

Ensaio²: O tempo na dança é um fotolivro que une retratos e opiniões de seis bailarinos com faixa etária a partir dos 40 anos. O trabalho se divide em dois momentos com cada participante: o da conversa sobre maturidade, corpo e dança e um segundo: o ensaio fotográfico.

O trabalho se desenvolve a partir das perguntas principais: como a dança virou profissão e a percepção do participante sobre as transformações do corpo ao longo do tempo. Os encontros foram gravados para uma posterior transcrição parcial, sendo o diálogo com o bailarino base para a construção da narrativa do ensaio, assim como, os elementos e o cenário utilizados.

A escolha das personagens é resultado do estudo e vivência nos espaços de dança de Salvador, como o BTCA, a Escola de Dança e em eventos relacionados. A seleção foi realizada pelo pensamento dos bailarinos, sob a lógica de transpor a idade como fator limitante ao exercício do corpo.

Durante os três anos atuando como fotógrafa no Labfoto, realizei coberturas de espetáculos nos teatros soteropolitanos e de eventos na Escola de Dança da UFBA. Inserida nesse espaço e com o tema do projeto já estabelecido, busquei conhecer bailarinos com idade superior a 40 anos, cujo interesse fosse pensar sobre o corpo e a maturidade. Nesse período, participei dos bastidores do espetáculo Abayomi, dirigido por Vinícius Rivolti, no qual conheci a bailarina Ana Virgínia Souto, 47 anos e estudante da Escola de Dança da UFBA, o que me permitiu testar técnicas, como o uso dos prismas, para os retratos do TCC. Enquanto fotografava a bailarina Juliana Vasconcelos para o projeto *Ensaio²: bastidores de uma dança*, conheci a participante Teresa Cintra, 64 anos e proprietária da escola de nome homônimo. Ela cedeu o espaço como locação para a sessão de fotos e a partir disso pudemos conversar sobre a temática do TCC e seu interesse em participar.

Seguindo essa linha, a sessão de fotos aconteceu após uma união de nossas ideias enquanto aos figurinos, poses e elementos de cena, aliando-os também às referências artísticas na dança. Durante a conversa com Teresa Cintra, na sua escola de dança, ao perguntar das suas ideias sobre o ensaio fotográfico, ela me convidou para acompanhar seu alongamento e prática pela manhã e realizar as fotos na própria sede.

Assim, combinou-se a rotina da bailarina com a noção de performance aos retratos. O local escolhido para o ensaio também contextualiza as fotos, assim como, compartilha de um sentimento dos participantes para este.

Tanto no caso de Teresa Cintra quanto o da bailarina Lila Martins, a qual vem construindo sua carreira no Balé Teatro Castro Alves, a escolha do local da sessão parte de uma sensação de pertencimento das participantes. O ensaio de Lila aconteceu no espaço do Teatro citado, guiado pela ideia de explorar a locação para além do palco, incluindo os camarins, escadas de acesso, terraço e platéia.

Tal sensação se tornou mais evidente ao observar as respostas à publicação de uma foto não escolhida para o livro por Lila, em uma rede social - a qual ela está sentada na platéia do Teatro Castro Alves, sorrindo para a câmera. Um de seus amigos comentou: “TCA, seu sofá?”, trazendo o aspecto mais familiar à bailarina e ligada ao cotidiano dos participantes.

As locações escolhidas para o ensaio dos seis bailarinos foram: o Teatro Vila Velha (Edu O.), Teatro Castro Alves (Lila Martins), Campus da UFBA/Ondina (Ana Virgínia), Escola Teresa Cintra (Teresa Cintra), praça do Campo Grande (Jamiller Antunes) e Palacete das Artes (Alice Becker). No caso da bailarina e fisioterapeuta Jamiller, o local do ensaio se insere no contexto da Dança Integrada Consciente (DIC), área a qual ela atua, e sua conexão com a natureza, assim como a participante Ana Virgínia, a partir do seu contato com as danças circulares.

O ensaio do bailarino Edu O., o Teatro Vila Velha, por exemplo, foi preferido por ser o local que o conheci - durante a cobertura do espetáculo *Se quiser...deixe sua lembrança!*, na programação do Vivadança Festival Internacional em 2018 - e ser um espaço cultural da cidade.

3.1 CONCEITO

O título do projeto traz consigo as noções de tempo e bastidores, a partir da ideia da polissemia presente no termo *ensaio*. O primeiro sentido é o ensaio fotográfico, referente ao modo como o trabalho se apresenta e se constitui. O outro é a compreensão do termo sob a perspectiva dos ensaios e pensamentos dos participantes sobre o tema abordado na dança.

O tempo também se insere enquanto conteúdo, desde as etapas da realização do material do fotolivro a diagramação. Na sessão de fotos, o tempo é a entrelinha para as

conversas sobre as memórias e experiências vividas na carreira, produzindo um projeto mais denso e pessoal para cada um dos participantes. A forma de organização dos retratos e depoimentos no produto reflete a intencionalidade de representá-lo graficamente, com aspectos paradoxais de fragmentação – a exemplo do uso de prismas e fotos compartimentadas – e sua simultânea fluidez e linearidade.

Para tal, as fotos e depoimentos se unem a referências artísticas que trazem a ideia de tempo em suas obras ou que dialoguem com a dança. Pinturas, como *The dance* (1910) de Henri Matisse e o projeto *Para Desenhar o Chão* de Lygia Arcuri Eluf, são inspiração para o ensaio fotográfico da participante Ana Virgínia Couto, estudante da Escola de Dança da UFBA, cuja prática envolve também as danças circulares.

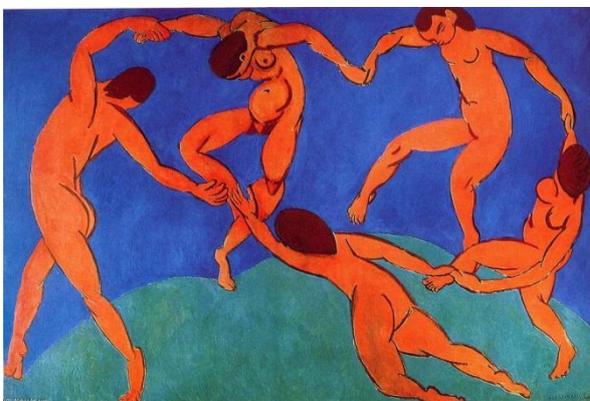


Figura 1 *The Dance*, Henri Matisse, 1910

As obras de Lygia Eluf são parte do



Figura 2 Exposição individual de Lygia Eluf na galeria Gravura Brasileira, 2015

processo que ela descreve como:

determino o que divide a terra e o céu (causa); marco os pontos de interesse, ora num desenho descritivo que privilegia a representação do real, ora num desenho que se aproxima da sensação, alimentado pela memória e imaginação. Em algum momento essa linearidade é substituída por dois planos, por duas formas: o céu e a montanha (efeito) (ELUF, 2017, p. 71).

Durante a conversa com a bailarina, esta aborda como as danças circulares colaboram para um maior entendimento do seu corpo, como também estabelecem sua conexão com as pessoas e a natureza durante as práticas. Os retratos da participante, desse modo, possuem a natureza como cenário e o uso de prismas para ilustrar visualmente a sensação de estar em comunidade e da fragmentação do tempo. Sendo assim, busca-se a representação do não visível em dois planos, como a artista Lygia Eluf trata, para além da referência estética das suas pinturas.



Figura 3 Brisa Andrade, *Ensaio²: tempo na dança*, 2019

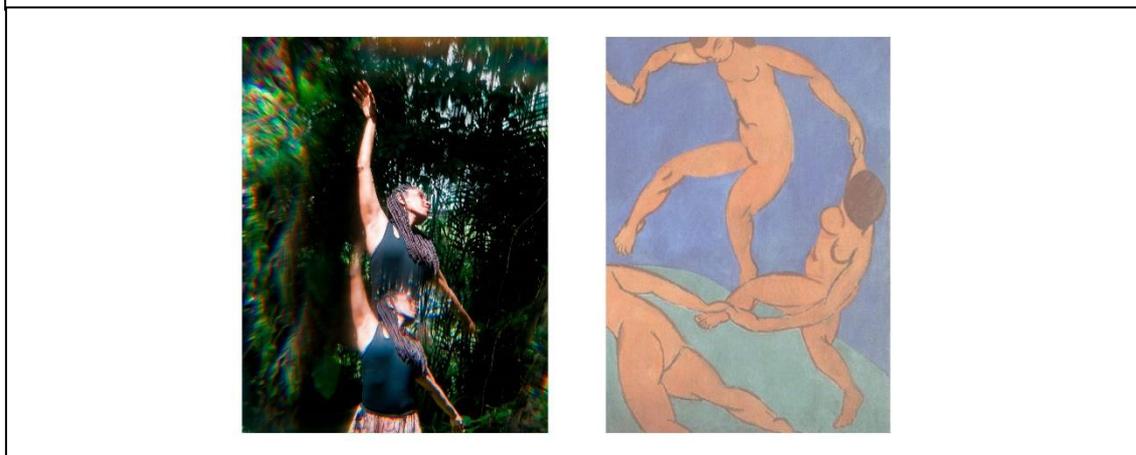


Figura 4 Brisa Andrade, *Ensaio²: tempo na dança*, 2019

O uso do *stopmotion* também foi uma das formas encontradas para representar a linearidade do tempo, no ensaio do bailarino Edu Oliveira. Durante nossa conversa, o bailarino abordou como não tinha refletido sobre sua idade (42 anos) como aposentadoria dos palcos e que nunca esteve em uma rotina tão intensa. Professor da Escola de Dança e bailarino de espetáculos simultâneos, como *Kilezuuummmm*, o infanto-juvenil *Bonito* e *Ana tem medo do escuro* (em novembro de 2018), Edu traz o movimento como destaque da sua narrativa.

A intenção foi explorar o conceito do movimento em imagens e algo que fosse performático e versátil como as escolhas profissionais do bailarino. Diante a temática, optamos pela maquiagem mais divertida e performática, com o uso de cílios postiços em formato de coração, batom vermelho e uma luz dramática com sombras marcadas em expressões variadas. A utilização do *stopmotion*, por um livreto avulso 10x10 cm anexado posteriormente ao produto, e na ideia de 360° pelo uso de um retrato de frente e costas no passar das páginas, foi a maneira encontrada de melhor representar a noção de dinamicidade.

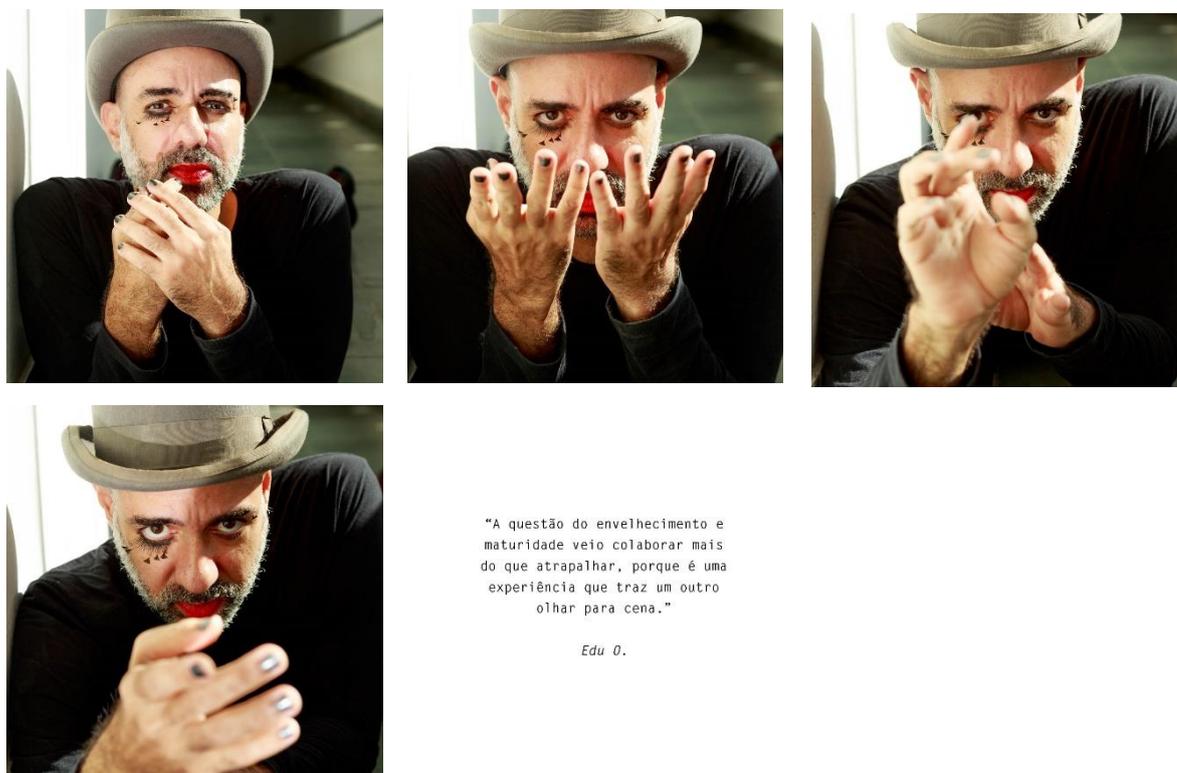


Figura 5 Brisa Andrade, *Ordem dos retratos do livreto*, 2019



Figura 6, 7 e 8 Brisa Andrade, *Ensaio²: tempo na dança*, 2019

Nos casos das bailarinas Jamiller Antunes e Lila Martins os elementos da composição das cenas e diagramação das fotos foram pensados como uma forma de abordar imagetivamente a linearidade do tempo – a partir do uso de retratos em

perspectiva, tanto pelas linhas quanto no uso de fotos que trazem cliques de movimentos complementares.

As referências utilizadas são: a sequência realizada pelo fotógrafo Duane Michals, em *Encontro Fortuito (1970)* e o da matéria *Art of the Kill*, citada no livro *A narrativa fotográfica (2014)*. O layout da matéria coloca sete fotos de um falcão em sentido vertical para baixo simulando o ataque dessas aves e na página seguinte uma foto ocupando a página inteira sobre o pós-ataque, representando como a maneira que “uma sequência em tira é disposta afeta o fluxo e a percepção” (FREEMAN, 2012, p.153) . Já Michals, em seis fotos, compreende o caminhar de um homem ao olhar para outro.

A diagramação escolhida para as fotografias de Lila, nesse sentido, foi o uso de três fotos de movimentos complementares de modo a separá-las horizontalmente pouco a pouco em uma ideia de dinamismo para além das dimensões das páginas. A foto escolhida como página inteira dialoga com a sequência apresentada. Tal recurso foi utilizado também para a série de retratos do bailarino Edu, na sequência do chapéu, a qual as fotos vão sendo deslocadas para cima no respectivo movimento do chapéu.

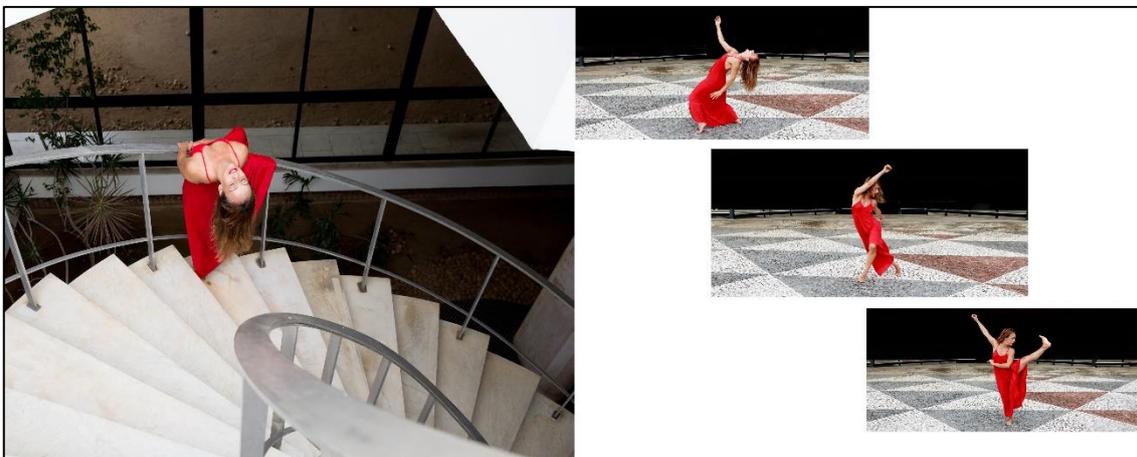
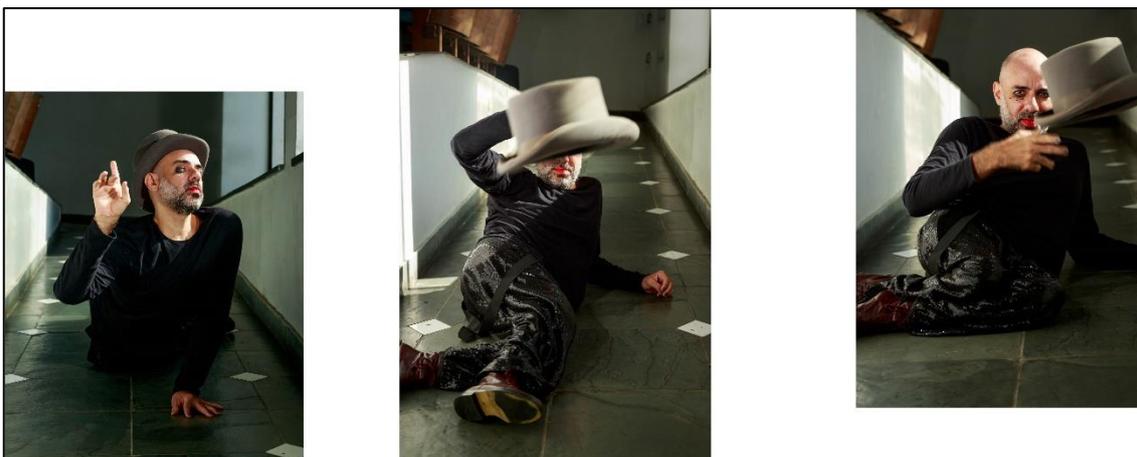




Figura 9, 10 e 11 Brisa Andrade, *Ensaio²: tempo na dança*, 2019

O ensaio da bailarina Alice Becker traz as linhas da escada como guia para relacionar suas fotos na escada e produzir a linha para o texto. Há uma unidade no fotolivro com as cores vermelhas ou verdes (quando ligadas à natureza) comuns aos detalhes das fotos, como o pano, vestidos, batom e cortinas em tons de vermelhos usados por Jamiller, Alice, Lila, Edu e Teresa respectivamente, dentre outras minúcias. Enquanto a ligação das janelas e ambiente verdes presentes na composição dos ensaios.

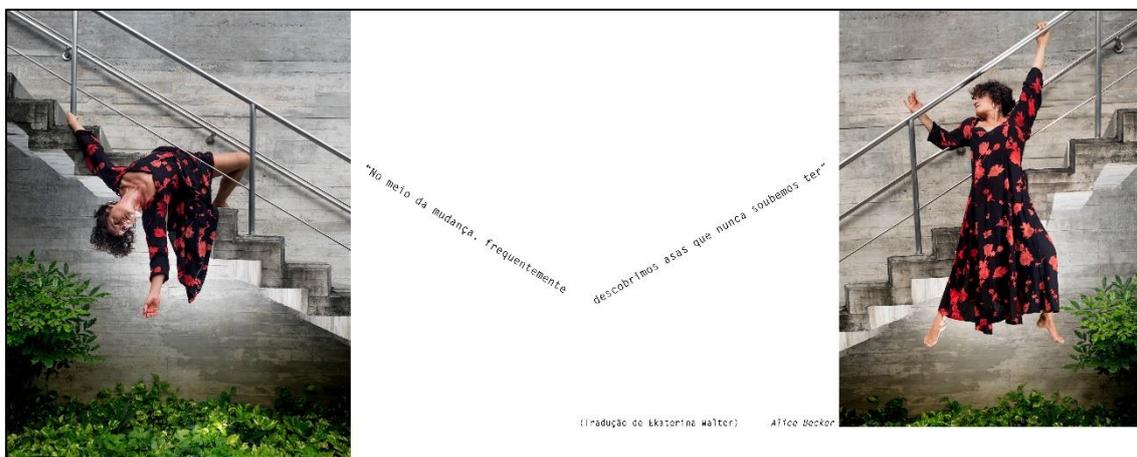


Figura 12 Brisa Andrade, *Ensaio²: tempo na dança*, 2019

3.2 PROCESSO CRIATIVO

Para a concepção do ensaio fotográfico e diagramação do fotolivro, assim como a decisão do tema abordado, foram utilizados dois métodos principais: o projeto ‘caderno’ e o ‘mapa mental’ (FOX; CARUANA, 2014). O primeiro se tornou um diário de campo, o qual se documentou as ideias surgidas durante aulas de fotografias e/ou referências de livros e obras que poderiam ser aplicados ao projeto. O caderno surge como um registro de pensamentos, que “mesmo que algumas coisas possam ficar em segundo plano por um tempo, você ainda terá uma documentação concreta de suas ideias para referência futura” (FOX; CARUANA, 2014, p.29).

Após esse processo, as anotações foram transferidas para um ‘mapa mental’, de modo a representá-las em diagramas e visualmente com desenhos e diretivas. Nessa etapa, utilizou-se a união de folhas A4, como um grande papel metro, para se obter uma perspectiva mais geral do trabalho. Compreende-se, então, o mapa mental como um sistema não linear, em um formato circular, o qual permite expandir e conectar as ideias sob outras perspectivas (FOX; CARUANA, 2014).

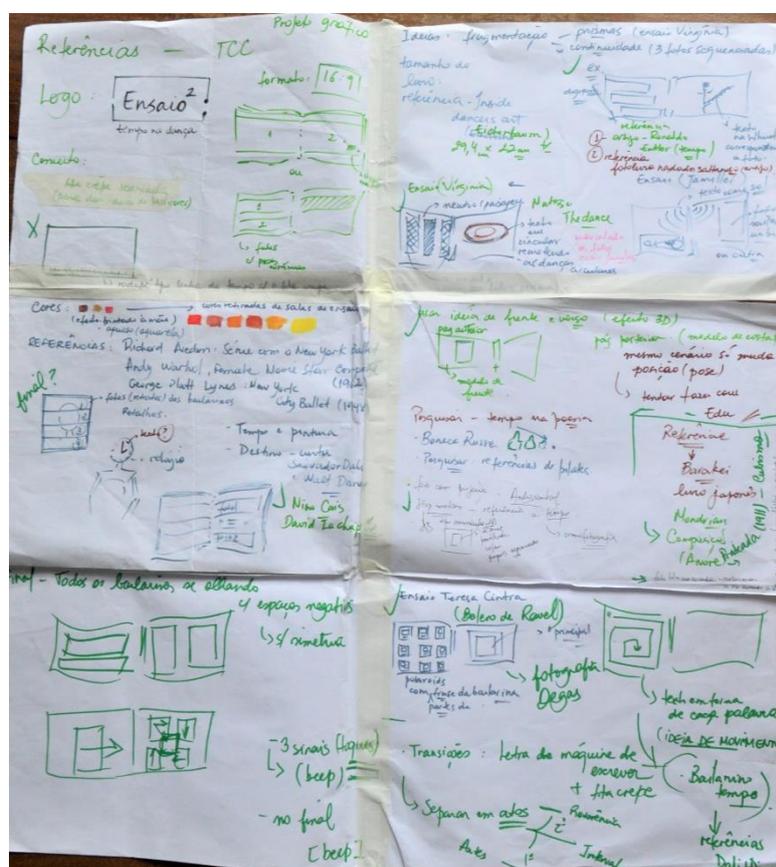


Figura 13 Brisa Andrade, Mapa mental, 2019

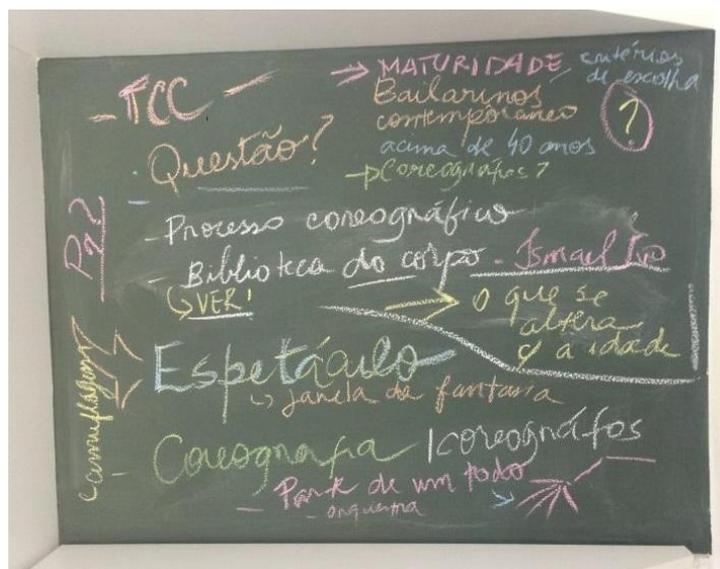


Figura 14 Brisa Andrade, Projeto Caderno, 2017

As informações registradas nesse mapa colaboram para a orientação da pesquisa prática no seu desenvolvimento – a escolha do bailarino, a conversa e o ensaio fotográfico – que se transformam a cada sessão de fotos. Fox e Caruana (2014) abordam no livro *Por trás da imagem: Pesquisa e prática em fotografia* como as próprias fotografias produzidas ao longo do projeto ajudam a definir seu direcionamento. Nesse caso, para além dessa edição, produzi uma vertente do TCC chamada *Ensaio²: bastidores de uma dança* cujo objetivo é trazer o que motiva os bailarinos a dançar e seus rituais antes de entrar em cena, sem delimitação de faixa etária.

Este trabalho foi resultado da disciplina Temas Especiais em Fotojornalismo, na Faculdade de Comunicação (FACOM/UFBA) em 2018.1, lecionada pela professora Ravena Sena Maia. Foram utilizadas fotografias de três bailarinos compartilhando a mesma ideia deste trabalho: a união de retratos e pensamentos no produto. A intenção era de trazer o formato do palco para o projeto, a partir da impressão de um papel A3 dobrado como uma caixa, no entanto, a ideia não se efetivou porque o cenário das fotos não apresentou tais características. Outra questão, apontada pela professora, foi o fato dos retratos apresentarem algo mais objetivo enquanto o tema abrange o oposto: a subjetividade.

A partir do retorno de Ravena ao trabalho, pesquisei formas de relacionar a maturidade e o corpo a conceitos multidisciplinares – incluindo referências a pinturas, filmes e obras vinculadas às artes visuais – explorando o viés mais experimental da fotografia. Diante disso, destaca-se a comparação da escrita de um texto a fotografia, as

quais “você precisa moldar e refazer as imagens como se fossem um rascunho, para, em seguida, finalizar o ensaio” (FOX; CARUANA, 2014, p. 64). A cada sessão de fotos de ambos os trabalhos possibilitaram um redirecionamento da proposta, abrangendo a organização e o layout das páginas do fotolivro.

3.3 DIAGRAMAÇÃO

A construção do projeto gráfico foi pensada para demonstrar a ideia de bastidor, ensaio e o tempo, sendo realizado por mim. Os programas utilizados foram o Adobe Lightroom, para catalogação e tratamento das imagens, Photoshop, em ajustes mais específicos e o Indesign, na diagramação do produto. A produção gráfica de quatro fotolivros foi realizada por Adna Novaes – com dimensões 20x25cm, 1 aplique de página avulsa e livreto com 5 páginas tamanho 10x10cm. O miolo possui impressões coloridas em papel Opaline (branco) com 120g/m² para serem mais fiéis às cores que vemos no arquivo digital.

A utilização da página avulsa e o livreto aplicado ao projeto traz um modo mais dinâmico e lúdico de trabalhar com textos, sem que se sobreponham a narrativa dos retratos. A ideia surgiu a partir do livro *O Suicídio de meu pai* (2014), do fotógrafo André Penteadó, o qual usa-se uma página menor e avulsa na diagramação. Nesse caso, essa página adquire o formato de meia lua como complemento do mosaico presente no retrato de Teresa Cintra. O texto apresentado, por sua vez, aborda a ideia do corpo comparado a uma máquina, ressignificando os mosaicos como engrenagens.

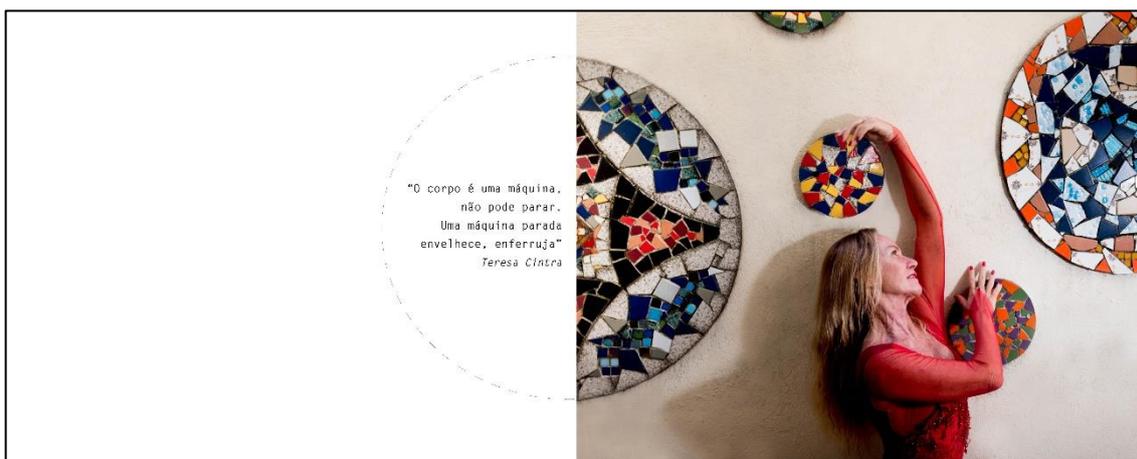


Figura 15 Brisa Andrade, *Ensaio²: tempo na dança*, 2019

Assim como se inclui o livreto para abordar o conceito do *stopmotion*, inspirado na forma de produção dos desenhos da Disney em 2D, a exemplo do curta *Destino* (2003).

O curta-metragem foi lançado em 2003, sendo idealizado em 1945, pela associação do animador Walt Disney e o pintor surrealista Salvador Dali. A produção conta a história de amor de Chronos, o deus do tempo, por uma mortal e se relaciona diretamente com a dança. Assim, busca-se explorar as variadas abordagens da dança nas artes e que estas estejam presentes ou referenciadas na diagramação do fotolivro.

Aliado a noção de tempo, busca-se reforçar as ideias de bastidor desde a capa do livro, no uso de um *letterboard*, um quadro de mensagens o qual se encaixam as letras manualmente, com um verniz aplicado entre as linhas com fechamento em abas e detalhes em baixo relevo

Para a montagem desta, posicionei o quadro com as palavras da primeira parte do título - *Ensaio²* - e um flash externo direcionado para o texto. Essa escolha se relaciona ao modo de produção dos retratos presentes no miolo do livro. Os ensaios foram realizados com câmeras e lentes variadas (por exemplo Canon 5D Mark III e a Nikon D7100), dois flashes externos e um rebatedor (incluindo o difusor). Seguindo essa linha, os usos das luzes complementam as já existentes nas locações e trazem o sentido de dramaticidade ou leveza na composição dos retratos.



Figura 16 Brisa Andrade, Montagem de luz para a capa, 2019

As



cores

Figura 17 Brisa Andrade, Capa de Ensaio²: tempo na dança, 2019

predominantes do projeto são os tons de verde e vermelho, com influência tanto dos elementos da cena quanto na saturação aplicada no tratamento das fotos. Tais cores, principalmente a vermelha, trazem também as nuances dos palcos, salas de ensaio e

coxias sem se ater a estes. Desse modo, explora-se os espaços externos e suas possibilidades com menções do contexto tradicional da dança.

No livro *Senhoras e Senhores* (1992), o fotógrafo e autor Orlando Brito traz o retrato de pessoas famosas com mais de 80 anos, no qual a unidade é trazida por um pano vermelho, que funciona como pano de fundo, toalha de mesa ou tapete, presente nas composições dos retratos. Esse trabalho serve de inspiração para a diagramação do *Ensaio² para* que houvesse a conexão dos seis ensaios enquanto imagens, dentre outros aspectos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ensaio²: tempo na dança traz a realização dos objetivos pessoais de explorar locações externas e seus imprevistos, o de estabelecer um maior contato com as pessoas que fotografo e o desenvolvimento de um pensamento fotográfico vinculado às produções. Com a conclusão dessa etapa, percebo que quando o trabalho envolve os retratos e opiniões de outras pessoas ele se torna mais coletivo e plural.

Além de se transformar em algo além do programado, modificado pela fala de um dos personagens e/ou em leituras e referências de outros fotógrafos e artistas. As bailarinas Alice Becker e Jamiller Antunes, em conversa, trazem como todos podem ser bailarinos e principalmente se expressar independentemente da faixa etária. Assim como elas, os outros participantes abordam que com a maturidade são apresentadas algumas limitações, mas há também outras formas de dança, uma maior consciência corporal e de movimento.

Diante disso, compreende-se que a maturidade não significa, necessariamente, a aposentadoria dos palcos e/ou da profissão. Ouvir as suas histórias e opiniões sobre o assunto trazem um diálogo com quem observa o fotolivro, de modo a ampliar as discussões sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Ruth; HANRAHAN, Stephanie J. Dancing in pain: pain appraisal and coping in dancers. **Journal of Dance Medicine & Science**, v. 12, n. 1, p. 9-16, 2008.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.
- BADGER, Gerry. **Por que fotolivros são importantes**. Zum Revista de Fotografia. São Paulo, n. 8, p. 132-155, 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Nova, 1984.
- BATSON, Glenna. **Revisiting overuse injuries in dance in view of motor learning and somatic models of distributed practice**. Journal of Dance Medicine & Science, v. 11, n. 3, p. 70-75, 2007.
- BORDAS, Marie Ange; ENTLER, Ronaldo. **Da gênese ao efeito (entrevista com Philippe Dubois)**. *Revista Facom*, São Paulo, n. 3, Faap, 1. sem.1996.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. 2003.
- BOTAFOGO, Ana. **Ana Botafogo: na ponta dos pés / baseado em entrevistas para Leda Nagle e Dalal Achcar**. – São Paulo: Globo, 2006.
- BRASIL, Aline Silva. **A Dança-em-Criação: reflexões pedagógicas**. In: Rev. Pesquisa em Artes/FAP, Curitiba, n.3, jan./jun, 2010, p.1-18. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/1497/845>. Acesso em: 14/05/2018.
- BRONHORST, P. RIJVEN, M. ROES, A. SIRMAN, R. STAINES, M. and WUERSTEN, S. **Not just any body: Advancing health, well-being and excellence in dance and dancers**. Ontario: Ginger Press, 2001.
- CANABARRO, Ivo Santos. *Fotografia e História: questões teóricas e metodológicas*. **Visualidades**, [S.l.], v. 13, n. 1, dez. 2015. ISSN 2317-6784. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/33641/19731>>. Acesso em: 15 jan. 2019. doi:<https://doi.org/10.5216/vis.v13i1.33641>.
- CONTREIRAS, Clarice Nunes Muniz. **Mercado de trabalho e perfil profissional: egressos da Escola de Dança/UFBA**, 2012.

COSTA, Ana Paula Vitorio da. **Relações entre estruturas e processos semióticos no fotolivro: estudo dos casos Silent Book e Sí por Cuba**, 2015.

COSTA, Raíssa Caroline Brito et al. Iconografia e processos de criação: imagens da dança na obra pictórica de Edgar Degas. 2014.

DA COSTA, Taciana Tomie Iizuka; CAMARGO, Isaac Antonio. **Expressão e conteúdo: a construção de sentido nas fotografias de Elliott Erwitt**. *Discursos Fotográficos*, v. 4, n. 4, p. 81-98, 2008.

D'ALMEIDA, Nadya Moretto; PEREIRA, Sayonara Sousa. O Bailarino na maturidade: Uma abordagem através do peça Rojô de Ishii Kaoru. **Pitágoras 500**, v. 11, n. 1, p. 47-55, 2017.

DANTAS, M. **O Enigma do Movimento**. Editora da Universidade. 1999.

DAOLIO, J. **Da cultura do corpo**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

DE ANDRADE BOMBONATI, Letícia Azevedo; BRACCHI, Daniela Nery. Croa: Fotolivro e Design, 2016.

DE ARAÚJO, Camila Leite. **As fotografias de Cindy Sherman: Reflexão e criação sobre os sujeitos contemporâneos**. *Ícone*, v. 14, n. 2, 2012.

DE MACEDO, Daniela Remião; DA CUNHA, Eduardo Vieira. Os tempos da arte fotográfica—um ensaio em paris. **Paralelo 31**, v. 2, n. 9, 2018.

DE SOUZA VIEIRA, Marcílio. **A memória gruda na pele ou a dança madura do corpo**. *ARJ—Art Research Journal*, v. 3, n. 2, p. 160-177, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: Cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 17 – 49.

DOS REIS FILHO, Osmar Gonçalves; DE MORAIS, Isabelle. **Autorretrato: a fotografia em performance**. *Fronteiras-estudos midiáticos*, v. 18, n. 1, p. 3-13, 2016.

DRUCKER, Johanna. **The century of artists' books**. New York: Granary Books, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

EICHENBAUM, Rose. **Inside the Dancer's Art**. Wesleyan University Press, 2017.

ELUF, Lygia Arcuri. **Desenhar – Escrever**. In: *A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação.*/ Fábio Gatti, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (Org,)/. Salvador: Edufba, 2017.

- ENTLER, Ronaldo. **A fotografia além do instante, a performance além do efêmero.** In: A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação./ Fábio Gatti, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (Org,)/. Salvador: Edufba, 2017.
- ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553**, n. 14, p. 29-46, 2007.
- ENTLER, Ronaldo. **Para reler a câmara clara.** FACOM-Revista da Faculdade de Comunicação-FAAP, v. 14, 2006.
- ENTLER, Ronaldo. **Sobre fantasmas e nomenclaturas (parte3):** fotolivros. Revista Icônica, v. 9, 2015.
- ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado fotografia contemporânea.** *Ronaldo Entler: portfolio*, São Paulo, 2009.
- FABRIS, A. A pose pausada. In: **Fotografia e arredores.** Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2009.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia Usos e funções no século XIX.** São Paulo: EDUSP, 1991.
- FABRIS, Annateresa. **Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos.** Estudos Feministas, Florianópolis, v.11, n.1, p. 61-70, 2003.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia:** apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. FACOM. São Paulo, n. 16, p. 10-19, 2006.
- FIÚZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. **Discursos Fotográficos**, v. 4, n. 4, p. 161-176, 2008.
- FLORES, Laura Flores. **Fotografia e Pintura:** dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- FONSECA, Raquel. **A fotogênica como fundamento do desejo de transformação da aparência**, 2010. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18792>> Acesso em: 14 de janeiro de 2019.
- FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia.** Gustavo Gili, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Petrópolis: Vozes, 1987

FOX, Anna; CARUANA, Natacha. **Por trás da imagem: pesquisa e prática em fotografia.** São Paulo: Ed. GG, 2014.

FREEMAN, Michael. **A narrativa fotográfica: a arte de criar ensaios e reportagens visuais.** Tradução de Gustavo Razzera. Porto Alegre, RS: Bookman, 2014.

FREIRE, Sueli Aparecida; NERI, Anita Libaralesso. **E por falar em boa velhice.** São Paulo: Papirus, 2000.

GASTALDONI, Dante. **O tempo e os tempos na fotografia.** São Paulo: Senac, 2005.

GONÇALVES, Fernando; GAUZISKI, Débora; FALCÃO, Grécia. **De Gênero a dispositivo: o retrato como encenação e produção de sujeitos em Cindy Sherman e Julia Cameron.** Ícone, v. 15, n. 2, 2014.

GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. **A representação do trágico no autorretrato: ficção, sonho ou realidade?.** In: A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação./ Fábio Gatti, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (Org,)/. Salvador: Edufba, 2017.

GONÇALVES, Sônia Maria Brandão Ribeiro. **Balé Teatro Castro Alves: histórias de uma história,** 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25682> Acesso em: 02 de julho de 2018.

GOVIGNON, Brigitte; BAJAC, Quentin; CAUJOLLE, Christian. **The Abraham's encyclopedia of photography.** New York: Harry N. Adams, 2004.

GRIGOLIN, Fernanda. Livro de fotografia como livro de artista. **Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro.** São José dos Campos: Publicações Iara, 2012.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia.** Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HAMILTON, Linda H. **Advice for dancers: Emotional counsel and practical strategies.** Jossey-Bass, 1998.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

JENKINSON, Mark. **Curso de fotografia para retrato: fundamentos, técnicas e prática: o guia essencial para fotográficos.** São Paulo: Editora Europa, 2012

JOSÉ, Ana Maria de São. **Dança contemporânea: um conceito possível?.** In: V Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade", 2011.

KATZ, Helena Tânia. **Um, dois, três a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Tânia Katz, 2005.

KATZ, Helena. Castro Alves celebra 25 anos de seu corpo de baile. O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 dez, 2006. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71170169994.jpg>. Acesso em: 2 de julho de 2018.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Cuenca, UCLM: Archivo Virtual de Artes Escénicas, 2014.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Ateliê Editorial, 2014.

LANCMANN, Selma; SZNELWAR, Laerte Idal (orgs.). *Christophe Dejours: Da psicopatologia à psicodinâmica do trabalho*. Brasília, Paralelo, 2004.

MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele. **Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil**. Salvador: UFBA, 2016.

MEDEIROS, Marina Milito; PEREIRA, Sayonara Sousa. **Pina Bausch, de referência mundial ao trabalho social - Kontakthof através das gerações**. Revista :Estúdio. ISSN 1647-6158. Vol. 3, (5) 91-96, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v3n5/v3n5a16.pdf>. Acesso em: 14/05/2018.

MOTA, Natasha Oliveira et al. Fotolivro= processos de (des) construção= Photobook:(des) construction processes. 2016.

NÓBREGA, Mainara Rodrigues. **RETRATO: A representação do eu através da pose**. In: Intercom, Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba, 2010.

OLIVEIRA, Lisbeth. **Fotografia documental e início do fotojornalismo**, 1999.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a History**. v.II. London: Phaidon, 2006.

PARRY, Eugenia. Edgar Degas's Photographic Theater. In: **Degas, form and space**. p. 451-486. Centre Culturel du Marais. Paris: Guillaud, 1984.

PELEGRINI, T. **Imagens do corpo: reflexões sobre as acepções corporais construídas pelas sociedades ocidentais**. [versãoonline]. *Revista Urutágua*, 08, 2006. Acesso em 20 de janeiro de 2019, Disponível em: www.urutagua.uem.br/008/08edu_pelegrini.htm

PETERSON, Judith R. Hip pain in dancers. Introduction. **Journal of Dance Medicine & Science**, v. 15, n. 4, p. 147-148, 2011.

PICON, Andreja P.; PITTA; Flora M.; SACCO, Isabel C. N. Perfil das lesões na dança: uma análise epistemológica das modalidades. *Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Goiânia: ANDA, 2016. p. 588-594

RAJEWSKI, Irina O. **Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality**. In: *Intermedialités*, 2005.

RAMOS, Marina Feldhues. **Conhecer fotolivros:(in) definições, histórias e processos de produção**. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

REID, D. C. **Prevention of hip and knee injuries in ballet dancers**. *Sports Medicine*, v. 6, n. 5, p. 295-307, 1988.

RIGO, Daiane. A fotografia de família como arte. 2017. Disponível em: <http://repositorio.upf.br/handle/riupf/1303> Acesso em: 16/01/2019.

ROSA, João Carvalho Ribeiro Trinité. **Porque tiramos fotografias?**. Tese de Doutorado, 2008.

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

SALKED, Richard. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SALVATORI, Maristela. Imaginário e representação: alguns apontamentos sobre a fotografia no processo de criação. **Visualidades**, v. 5, n. 1, 2007.

SANTOS, Elise Alves dos et al. **O TRABALHO DOS BAILARINOS PROFISSIONAIS DE UMA COMPANHIA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: uma perspectiva psicodinâmica**, 2008.

SAVARIN, Brillat-. **A fisiologia do gosto**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHNEIDER, Rodolfo Herberto; IRIGARAY, Tatiana Quarti. **O envelhecimento na atualidade: aspectos cronológicos, biológicos, psicológicos e sociais**. *Estud. psicol.(Campinas)*, v. 25, n. 4, p. 585-593, 2008.

SEGNINI, Marina Petrilli. **Sufrimento e prazer no trabalho artístico em dança**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2010.

SILVA, Eliana Rodrigues. **As configurações do corpo na cena artística contemporânea.** Cogito, Salvador, v. 9, p. 29-34, 2008.

SILVA, Felipe et al. A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture/Paris Photo. 2018.

SILVA, James Roberto. UMA APRESENTAÇÃO DA REVUE PHOTOGRAPHIQUE DES HÔPITAUX DE PARIS. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 25, 2002.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada.** Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002.

SINA, Adrien. **Loïe Fuller – Umberto Boccioni: Formas Únicas da Continuidade no Espaço.** eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 12, out. 2014. ISSN: 2316-8102

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá et al. **Companhias oficiais brasileiras e seus desdobramentos: o caso das companhias 2 na mídia**, 2008.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. **O surgimento das companhias 2: uma pretensa "nova" forma de organização profissional de bailarinos que atingem idade em torno de 40 anos nas companhias públicas de dança brasileiras.** Sala Preta, v. 11, n. 1, p. 78-92, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/view/57467>. Acesso em: 02 de julho de 2018.

TURNER, Bryan S.; WAINWRIGHT, Steven P. **Corps de Ballet: o caso dos bailarinos lesionados.** In: Revista de Ciências Sociais-política & Trabalho, v. 20, 2004.

WAINWRIGHT SP, TURNER BS. **Corps de Ballet: the case of injured ballet dancer.** Sociol Health Illness. 2003; 25(4):269-88.