



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

THAMIRES TAVARES DE ANDRADE

**REFÚGIO:
REAPROXIMAÇÃO ÍNTIMA ENTRE HUMANO E
NATUREZA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA**

Memória do ensaio fotográfico

Salvador
2015.1

THAMIRES TAVARES DE ANDRADE

**REFÚGIO:
REAPROXIMAÇÃO ÍNTIMA ENTRE HUMANO E
NATUREZA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA**

Memória do ensaio fotográfico

Memória do trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação com Habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Prof. Orientador: José Carlos Mamede

Salvador
2015.1

Agradecimentos

A minha vovó Glória Maria, por rezar pra que tudo desse certo. A minha mãe Milena e ao meu pai Eliezer por acreditarem e apostarem nos meus sonhos. Aos meus irmãos Amanda, Rodrigo e Davi, por me mostrarem novas perspectivas. A boadrasta Ana Paula, pela cumplicidade. Agradeço imensamente a todos familiares que me apoiaram de perto e de longe na construção desse projeto.

Ao meu orientador José Mamede, pela dedicação, pelas provocações, pelas reflexões.

Ao Labfoto, espaço em que tive a oportunidade de aprender, aprender e aprender mais ainda. Um obrigada muito especial a Rodrigo Rossoni, coordenador do Labfoto e professor que tanto somou no meu percurso fotográfico. Agradeço também a Ilmara e Mara, pelo apoio. Aos colegas monitores, pela troca de experiências. A Wendell, por me acalmar.

A todos professores da FACOM que me fizeram questionar e repensar o mundo tantas vezes e ajudaram na construção do meu argumento.

A Lucas Seixas, por compartilhar todos os processos da nossa jornada de TCC. A Frances, por incentivar, valorizar e ser musa para minhas lentes. A Kinthino, por estar sempre disposto a ajudar. Aos amigos que estiveram próximos e me deram palavras de incentivo nesse momento.

Aos modelos, que doaram um pouco de si, que confiaram seus corpos e que são queridos por mim. A Seu Rui, pela simplicidade e disposição para confecção das caixas. A Ricardo Sena, pela atenção na finalização do produto.

A Gustavo, por tudo.

E, por fim, a todas as boas energias que fluem ao redor de *Refúgio*.

“Não estamos diante de uma só Terra. Mas de um só cosmos, com todos os seus corpos, partículas e energias, constituindo uma única comunidade interdependente.”

(Leonardo Boff)

“A imagem fotográfica é espaço imaginário e efeito de um processo que liga o imaginário e o real.”

(François Soulages)

Resumo

Este trabalho é a memória descritiva do projeto *Refúgio: Reaproximação Íntima Entre Humano e Natureza Através da Fotografia*, que gerou como produto experimental um gaveteiro, contendo oito camadas de fotos. O produto, construído em dípticos, propõe discutir a relação de afastamento entre humano e natureza, sugerindo uma reaproximação entre eles, resgatando a intimidade e a similaridade dos corpos. Parte-se da ideia de uma postura contemporânea na fotografia e na sua vertente expandida, numa construção com caráter ensaístico. O resultado final aponta para a compreensão de que o Universo é um só organismo e que nós, humanos, podemos nos ligar intimamente à Natureza para encontrar nosso refúgio.

Palavras-chave: Fotografia, Humano, Natureza, Intimidade, Corpo

Lista de Figuras

Figura 1: Frame de <i>Man</i> , Steve Cutt, 2012.....	13
Figura 2: Forest, Rokytník, Jitka Hanzlová, 2000-2005.....	17
Figura 3: Couple in Bed, Chicago, Nan Goldin, 1977.....	18
Figura 4: Quarto, Rio de Janeiro, Thamires Tavares, 2015.....	19
Figura 5: Edifício, Lia Chaia, 2003.....	21
Figura 6: Pepper, Edward Weston, 1930.....	33
Figura 7: Díptico VI, Thamires Tavares, 2014-2015.....	35
Figura 8: Duas primeiras imagens do <i>Tumblr</i> , Thamires Tavares, 2013.....	37
Figura 9: <i>Tumblr</i> Pontos Imagéticos, Thamires Tavares, 2013.....	38
Figura 10: <i>Tumblr</i> Pontos Imagéticos, Thamires Tavares, 2014.....	39
Figura 11: Alexandra ou le papier amoureux, Marie Denis, 2009.....	43
Figura 12: Gaveteiro, Thamires Tavares, 2015.....	44
Figura 13: Díptico I, Thamires Tavares, 2014.....	45
Figura 14: Díptico VIII, Thamires Tavares, 2014.....	46
Figura 15: Tela do <i>Adobe Photoshop Lightroom</i> : Processo de tratamento.....	48
Figura 16: Tela do <i>Adobe Photoshop Lightroom</i> : Visualização dos Dípticos.....	48

Sumário

1. Introdução	08
2. Apresentação	09
3. Refúgio	10
3.1. Relação humano-natureza.....	11
3.2. Intimidade, retomando-a.....	16
3.3. O corpo e suas implicações.....	19
4. A Fotografia	22
4.1. Postura Contemporânea.....	23
4.2. Fotografia Expandida.....	26
4.3. Ficção na fotografia.....	29
4.4. Ensaio.....	31
4.5. Propondo uma estética da semelhança.....	33
5. Relato	36
5.1. A elaboração do projeto.....	36
5.2. Lugares Percorridos.....	41
5.3. O suporte.....	42
5.4. Processando as imagens.....	46
6. Conclusão	49
7. Referências	51

1. Introdução

A composição desta Memória permeia as ideias geradas no decorrer do processo de construção do produto experimental *Refúgio*.

Na primeira parte, abordaremos a relação do humano e da natureza, buscando entender como o humano passou a se compreender como ser deslocado da Natureza. Nessa evolução, ao explorar os recursos naturais, o humano passou a se considerar proprietário da natureza, sem perceber que está inserido nela. Propõe-se, então, reencontrar a Natureza para se reconhecer como parte dela. Para isso, passamos pelo conceito de intimidade, algo que é inerente ao humano. A partir dela seria possível olhar para si através da natureza. O corpo exterioriza o que está no íntimo, e é com ele que as representações são feitas nas imagens apresentadas. Corpos humanos e naturais representam o que há de material do ser. Nossos corpos humanos são também naturais, já que somos constituídos da mesma matéria. Dessa forma, os seres do Universo compõem o mesmo sistema, a mesma Natureza.

Na segunda parte, trataremos da fotografia. Procuramos assimilar a postura contemporânea da fotografia, compreender os sistemas da fotografia expandida, reconhecer o caráter ficcional da fotografia e rever o significado de ensaio fotográfico, para decifrar como *Refúgio* se coloca em meio ao campo da fotografia. É proposta ainda, uma *estética da semelhança*, em que é discutida a associação de imagens através da semelhança e suas implicações.

E, por fim, na terceira parte, são relatadas todas as etapas de constituição do projeto, todas as escolhas e suas razões. Desde a pesquisa e prática das imagens, até a montagem do produto final.

2. Apresentação

No percurso que desenvolvi dentro da Universidade Federal da Bahia, me interessei por diversas áreas de atuação diferentes. Aquela que se afirmou de maneira mais forte e presente foi a fotografia, para a qual decidi dedicar o Trabalho de Conclusão de Curso. Tive a sorte de encontrar dentro do curso de Comunicação um espaço de formação que funciona como uma segunda graduação que cursei em paralelo ao Jornalismo, o Labfoto. Com o acompanhamento dos professores José Mamede e Rodrigo Rossoni, além do convívio com os outros monitores, estagiárias e funcionários, desenvolvi diversas habilidades e competências dentro do universo fotográfico. Primeiramente cobrindo pautas, principalmente de espetáculos e fotojornalismo, pesquisei diferentes técnicas, fotógrafos, estéticas, sempre com orientação e discussão dos professores e colegas. Durante essas vivências, pude iniciar também a compor uma linha autoral própria dentro das infinitas possibilidades da prática fotográfica.

Foi com a criação de um *Tumblr*¹ que comecei a agrupar algumas fotografias que vinha produzindo de caráter autoral. As primeiras fotografias colocadas no site foram tiradas e editadas pelo celular, para manter as ideias livres de limitações técnicas. O *layout* que escolhi para o site organizava as fotos de duas em duas, então desde o início procurei associar essas duas imagens. Depois de meses neste processo, percebi que havia basicamente dois motivos dentro do site: corpos humanos e corpos naturais².

Fui trabalhando essa ideia mais conscientemente e assim *Refúgio* começou a ter uma forma. Pensando em começar a retratar pessoas, fotografei alguns amigos em seus quartos. O espaço do quarto sempre teve muita importância para mim. Foi o primeiro espaço onde tive consciência que poderia ter a liberdade de ser eu mesma. Esse ambiente me proporcionava toda a intimidade que precisava para me sentir confortável. Sem julgamentos, poderia agir conforme o desejo quisesse. Além da minha relação com esse espaço, o quarto sempre foi um ambiente que me agradava esteticamente, estando presente em diversos trabalhos de fotógrafos que já me identificava, sendo também um espaço mais controlado, em que podia ter um envolvimento mais natural com quem eu estivesse fotografando.

¹ <https://www.tumblr.com>: Plataforma digital gratuita que permite que o usuário compartilhe conteúdos que são majoritariamente imagens.

² Entendo que corpos humanos também são corpos da Natureza, mas faço aqui a distinção entre *Natureza*, como estrutura maior, marcada pela universalidade, e *natureza*, como oposição ao que é proveniente do humano.

Fora do quarto, em contato com outros espaços, outras realidades, percebi que diante da natureza, composta por folhas, raízes, galhos, oceanos, flores e toda a sua diversidade de maneira mais absorta, poderia estabelecer uma relação com as formas que crescem nos campos abertos pelo mundo. Elas habitam aqueles ambientes, vivem ali, transformam-se, respiram, como eu fazia no meu quarto fechado. Esses espaços passaram a me remeter também ao conforto, segurança, intimidade, mas de um modo mais efetivo, passando, assim, a sempre desejar estar perto e registrá-lo.

Foi durante o período que estudei fotografia na Paris 8, em que passei um semestre morando em Paris e viajando por alguns países da Europa e Marrocos, que consegui amarrar melhor a ideia do projeto. Continuei lá fotografando algumas pessoas, dentre elas colega de curso, amigos e vizinhos (morava em uma residência), sempre nos seus quartos. E, também, a todo momento registrava as formas naturais que encontrava. Em todas as viagens que fiz procurei registrar as diferentes formas que cada temperatura, cada solo, cada ambiente, podia propiciar de diferente dentro das paisagens. O *Tumblr* ainda era o espaço em que organizava as imagens, mas já tinha percebido que iria montar o trabalho em dípticos, ou seja, em duas imagens distintas que, coladas, formam uma terceira. Não conseguia mais pensar nas imagens dissociadas umas das outras e o discurso que queria com elas estava justamente nas relações de semelhança. Essa relação aproximava a figura humana dos corpos naturais, com o intuito de relembrar que nós somos Natureza, fazemos parte de um só universo.

Voltei para o Brasil com o tema escolhido para o Trabalho de Conclusão de Curso e um banco grande de imagens. Assim, junto com o suporte acadêmico - com leituras e apontamentos do professor orientador José Mamede e participação mais ativa no Grupo de Pesquisa em Fotografia (GRIP) - fui entendendo mais o que estava fazendo e fui produzindo novas imagens para chegar a um resultado final coerente com tudo aquilo que queria dizer.

3. Refúgio

O fato de que a rotina, principalmente nas grandes cidades, tende a afastar o olhar do que nos cerca é um motivador. A falta de conexão com espaços exclusivamente naturais, a dificuldade em manter o equilíbrio do ambiente em que vivemos, o cotidiano em que a pressa e o consumo são supervalorizados e que as pessoas não têm tempo para respirar. Tudo isso circunda a ideia do *Refúgio*, que propõe um olhar para nós mesmos e nossa relação com esse

ambiente natural em que estamos inseridos, a partir da fotografia. Uma pausa, um respiro, um equilíbrio e uma reflexão sobre a conexão humano-natureza, por vezes tão esquecida.

Natureza é totalidade. Não um espaço para férias, em que depois de uma semana no campo, voltamos para a rotina. Mas um espaço constante, que resgata nossos instintos, nossa paz, nosso eixo. Que nos abraça e nos faz respirar. Sugiro esse espaço como o refúgio natural. É um convite para olhar ao redor e perceber as formas e belezas presentes no mundo e como isso tudo faz parte da nossa essência. Assim, o título surge justamente dessa proposta.

A partir de corpos humanos e de corpos naturais, proponho uma revisita atenta às formas de cada um deles, resgatando nossa semelhança, nossa matéria em comum. A relação de semelhança que pretendo estabelecer neste trabalho se constrói para além do visual, chegando através da intimidade que mantemos com nós mesmos e com o nosso entorno. A intensão é construir, com a fotografia, uma *estética da semelhança* que sirva a este trabalho como uma identificação, uma lembrança de que somos Naturais, pois tudo faz parte e está presente no mesmo universo.

3.1. Relação humano-natureza

Na evolução da sua constituição física, o ser humano, como qualquer outro animal, precisou adaptar-se ao meio ambiente para sobreviver. A espécie não era a maior, nem a mais forte, mas suas características biológicas a fizeram ter capacidade para se tornar dominante e se adaptar a qualquer situação, como por exemplo ter a “postura ereta, mãos livres, dentaduras com caninos atrofiados, capacidade craniana maior do que a dos outros primatas, etc.” (AQUINO, FRANCO, LOPES, 2008, pg. 82). Porém, além das suas características biológicas, outro aspecto se destaca nessa evolução hominídea, que será a sua capacidade única de construir e produzir o seu modo de vida e passá-lo para as próximas gerações. Quando o humano começou a criar ferramentas a partir de materiais contidos no entorno, ele começa a transformar as matérias primas encontradas na natureza em produtos úteis para a sua sobrevivência. Ele cria, assim, substitutos artificiais como extensão do corpo humano.

Diferentemente dos outros animais, em que a adaptação para novos ambientes depende, basicamente, da modificação no código genético para a sobrevivência, o humano

ultrapassa esse limite, conseguindo modificar o espaço e criar aparatos para a sua própria adaptação.

(...) para o Homem não existe o nada, o Homem sempre está sendo de alguma forma, e as possibilidades de ele ser mais são infinitas. Assim, o que ele é, numa determinada circunstância, será determinado pelo que ele está fazendo, ou melhor, pelo modo como está fazendo – pelas relações que estabelece com os outros homens no processo de agir sobre a natureza. (AQUINO, FRANCO, LOPES, 2008, pg. 89)

Nesse primeiro estágio de que se tem o conhecimento da história da humanidade, havia uma total dependência do que a natureza oferecia por ela mesma, a sobrevivência era possível através da caça, pesca e coleta de frutos e raízes. Processos como a descoberta da agricultura, a criação de animais e o domínio do fogo, significaram uma maior independência do que a natureza oferecia espontaneamente. Era possível, portanto, ter mais autonomia às intempéries da natureza.

Assim, percebendo que poderia transformar o seu entorno para sua própria sobrevivência, o humano começa a apropriar-se da natureza em seu favor:

O Homem sentia-se ‘dono’ do mundo, mas todos os homens sentiam isso. Todos sentiam que a natureza estava ao seu dispor, que podiam transformá-la ao seu bel-prazer, utilizar-se dela como bem quisessem. Assim, as florestas, os rios, os lagos, tudo era visto como propriedade de todos. (AQUINO, FRANCO, LOPES, 2008, pg. 115)

Considerando a atual situação, talvez não seja um absurdo afirmar que esse sentimento do humano como proprietário do mundo não mudou muito desde a pré-história. Guardadas as devidas proporções, o que antes eram medidas de sobrevivência, sem acumulações ou exageros, foi se desenvolvendo para ações descontroladas, que destroem espécies, sujam os ambientes, em nome de um progresso civilizatório que cada vez menos progride:

Para a economia do crescimento, a natureza é rebaixada a um simples conjunto de “recursos naturais” ou, então, à “matéria-prima” em disponibilidade para o interesse humano. (BOFF, 2008, pg. 41).

Desse modo, notícias como “Desmatamento cresce 282% em fevereiro, diz instituto”, da Folha de São Paulo³, e “Poluição matou 7 milhões de pessoas no mundo em 2012, descobre

³ <http://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2015/03/1606476-desmatamento-cresce-282-na-amazonia-legal-em-fevereiro.shtml> (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015). Acessado em 20/04/2015.

pesquisa”⁴ do New York Times⁵, são cotidianas. O celebre escritor uruguaio Eduardo Galeano escreve em um artigo para a revista Carta Capital⁶ que “os donos do mundo usam o mundo como se fosse descartável (...) Mas a que outro mundo vamos nos mudar? Estamos todos obrigados a acreditar no conto de que Deus vendeu o planeta a umas quantas empresas, porque estando de mau humor decidiu privatizar o universo?” (GALEANO, 2010).

Abordando essa temática, o artista londrino Steve Cutts critica o atual modo de vida automatizado em sua obra. Cutts trabalha principalmente com ilustrações e animações que apresentam críticas à indústria e à posição do ser humano em afirmar-se como soberano do mundo. Sobre isto, o artista lançou em 2012 o curta-metragem “Man”⁷. A animação leva ao extremo a relação destrutiva do humano com a Natureza, remontando a evolução da humanidade.



Figura 1 – Frame de Man, Steve Cutt, 2012

Esse trabalho é evidência de um contexto de produção criativa e engajada que coloca em crítica noções ligadas ao progresso desmedido e impensado, principalmente na relação dos seres humanos com a natureza. Para mim, é claro que o desequilíbrio que o humano causa nesse planeta está destruindo a ele próprio, parte integrante da Natureza. Portanto, repensar a

⁴ Traduzido livremente do original: Pollution killed 7 million people Worldwide in 2012, report finds (NEW YORK TIMES, 2014).

⁵ http://www.nytimes.com/2014/03/26/world/pollution-killed-7-million-people-worldwide-in-2012-report-finds.html?_r=0. Acessado em 20/04/2015.

⁶ <http://www.cartacapital.com.br/economia/o-imperio-do-consumo> (CARTA CAPITAL, 2010). Acessado em 20/04/2015.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WfGMYdalCIU>. Acessado em 01/05/2015.

maneira de como se encara a natureza não beneficia apenas outras espécies, mas também o humano, que utiliza recursos naturais sem refletir sobre as consequências.

Claro que não se exclui aqui a imensa quantidade de sociedades com diferentes modos de vida que já existiram e existem no mundo, além da grande quantidade de indivíduos e grupos, que encararam e encaram a natureza de outras maneiras, como divindade, ou com maior respeito, e que lutam para que mais pessoas entendam que a espécie humana não é “dona do mundo”. E sim que faz parte dele.

O conceito de Natureza, assim, não é apenas um. Cada grupo social inserido em contextos específicos e, ainda, cada modo de vida, o entende de uma maneira diferente. Buscar um único significado para Natureza, portanto:

(...) implica entender que existem várias possibilidades de resposta e que, conseqüentemente, pode-se ter a produção de naturezas diversas, sendo essas sempre representações parciais, arbitrárias, contingentes, interessadas e reorganizadas por processos de produção e de disputa de significados em torno daquilo que a natureza, ou o natural, possa, estar significando em contextos específicos. (AMARAL, 2003, pg. 35)

O presente trabalho é apenas uma das representações de Natureza (apesar de ser passível a infinitas interpretações dessa representação). Desse modo, no esforço de definir o que seria Natureza para *Refúgio*, deparei-me com a minha própria percepção: de que Natureza seria totalidade, que vive como um só organismo. Nessa perspectiva, encontrei, nas palavras do pensador contemporâneo Edgar Morin, o que talvez melhor traduza os meus anseios em relação ao conceito de Natureza:

A Natureza é o que religa, articula, faz comunicar em profundidade o antropológico ao biológico e ao físico. Precisamos então reencontrar a Natureza para reencontrar a nossa Natureza, como haviam sentido os românticos, autênticos guardiões da complexidade durante o século da grande Simplificação. (MORIN, 2005 apud PROTÁSIO, 2008, pg. 130)

Assim, é justamente no reencontro com a Natureza que poderemos achar a nossa Natureza. A Natureza que conecta os sentidos, os seres, os elementos do Universo (que é também Natureza). Como os românticos citados por Morin, poderemos descobrir na Natureza, um refúgio.

Abordando outras perspectivas, ao traçar o percurso do conceito de Natureza ao longo do tempo pelo pensamento no Ocidente, o filósofo suíço Thomas Kesselring identifica cinco períodos-chaves para observar a modificação da maneira como a Natureza foi e é vista: a época grega, a Idade Média, os tempos modernos (séculos XVI e XVII), o século XIX e o contemporâneo. Nesse sentido, é possível compreender que essa atitude desenfreada do humano contra a natureza é decorrente de um processo construído:

(...) a Idade Média pensava em Deus como um criador cuja posição está fora da Natureza e anterior a ela. Essa concepção continua valendo na Idade Moderna. No entanto, o próprio homem, cujo lugar, durante a Idade Média, estava situado dentro da Natureza – como essa, o Homem teria sido criado por Deus –, começou a assumir uma posição externa à Natureza, uma posição quase divina. Ele abandonou a sua menoridade e eleva-se como dono da Natureza, como seu dominador. A Natureza que, antes, era o âmbito da criação, torna-se objeto dele: objeto de sua Ciência e da sua manipulação. (KESSELRING, 2000, p.161)

Assim, sob esse ponto de vista, assume-se que houve um afastamento no imaginário do humano, um pensamento de que se está descolado da natureza, e que ela está disponível apenas para exploração. Ainda segundo Kesselring, “ocupando e explorando a Natureza na prática, o homem moderno está vivendo como se ele estivesse fora da Natureza” (KESSELRING, 2000, p. 168). O autor cita em seu artigo “*O conceito de Natureza na história do pensamento ocidental*” o ambientalista José Lutzenberger, supondo justamente que a “perda da nossa relação com a Natureza é uma das raízes espirituais da destruição da Natureza, que hoje está em curso. Deter essa perda de relação não é, nem de longe uma questão cultural menor” (KESSELRING 2000, p. 168).

A tese aqui é que há uma relação de pertencimento mútuo entre nós, humanos, e todos os outros elementos do universo que habitamos:

A Natureza não está só fora mas também dentro de nós. Pertencemo-nos mutuamente. Qualquer agressão à Terra significa também uma agressão aos filhos e filhas da Terra (BOFF, 2008, p. 35).

Se todos dividimos o mesmo espaço, se somos feitos da mesma matéria, se sofreremos na mesma medida as mudanças que ocorrem no planeta, então existe uma relação íntima entre os seres. Intimidade serve, portanto, para entendermos que essa conexão não é superficial. Dessa forma, as relações de intimidade se expandem para todos os conjuntos possíveis de seres. Isso nos convoca a reflexão de que o universo também é um organismo, portanto todos os

elementos pertencentes a esse organismo são ligados entre si, é a chamada Natureza. A estética das semelhanças das fotografias se dá pela partilha de características em comum entre as duas imagens, que as coloca como pertencentes desse sistema. Sendo elas cor, forma, ou o simples fato de serem compostas de elementos orgânicos.

3.2. Intimidade, retomando-a

É certo que cada ser tem a sua intimidade. E assim como a intimidade está presente em cada ser, ela é algo universal, pois não existe indivíduo que não possua a sua própria intimidade:

O conceito de intimidade passa pelas noções de identidade, sujeito, indivíduo e relações interindividuais no contexto social. Passa também pela abordagem do corpo, da mente e do espaço-tempo. A intimidade pode ser trabalhada na contraposição entre uma noção de ‘profundidade’ proveniente da visão romântica, de ‘segredo da alma’, arraigada no senso comum, e uma noção de ‘superfície’, a partir da ótica pós-moderna que destitui o sujeito desse espaço profundo e o constrói na exterioridade, no ‘fora’. (BASTOS, 2007, p.39).

Considerando, então, intimidade como algo compartilhado por todos os seres humanos, tudo aquilo que está relacionado a ela poderá ser facilmente identificado por outros seres humanos, como forma de reconhecer na intimidade do outro a sua própria intimidade.

No entanto, como pontuado pela autora Maria Teresa Bastos, a visão atual tenta desconstruir o sujeito, colocando-o apenas na exterioridade. Talvez esse seja o sentimento de “vazio”, que tantos sentem em si mesmos – “a falta de sentido pessoal (...) torna-se um problema psíquico fundamental na modernidade tardia.” (GIDDENS, 2002, pg.16). O ensaio fotográfico em questão propõe, portanto, uma ideia de sentido de reconexão entre o humano e a natureza. Reconectar-se, pela percepção de intimidade e pertencimento à Natureza, como um caminho para aliviar essa carência geral.

Este caminho foi de certa forma percorrido pela fotógrafa tcheca Jitka Hanzlová, que mergulha nas suas memórias infantis através do projeto denominado *Forest*. Revisitando a floresta próxima à *Carpathian Mountain*, situada ao lado da vila em que nasceu, Hanzlová mostra a floresta por dentro, com olhar íntimo sobre as formas após ter sido exilada na Alemanha aos 24 anos. Hanzlová manteve notas durante o seu trabalho, em que descreve que “Na floresta não tinha ninguém olhando para mim, se comunicando diretamente comigo,

então eu tive que olhar mais e mais para mim mesma”⁸. Ela traz, então, em *Forest*, este sentimento de autoconhecimento a partir do contato com a floresta. É notável a sua intimidade com o ambiente e como isso reflete no trabalho. A partir da intimidade com a Natureza, ela pôde olhar para si.



Figura 2 - Forest, Rokytník, Jitka Hanzlová, 2000-2005

Convocando um olhar para o seu universo dentro da Natureza, Hanzlová apresenta um respiro às inquietações que os grandes centros urbanos oferecem. Para o crítico de arte inglês John Peter Berger, “(...) quanto maior o tempo que alguém olha para as fotografias de Jitka Hanslová da floresta, fica mais claro que é possível uma quebra à prisão dos tempos modernos”⁹.

O projeto desta fotografia se coloca, então, em sintonia com este olhar íntimo para a natureza, colocando questionamentos pessoais em tensão com o entorno para que haja integração. O resultado presente no livro *Forest*¹⁰ são fotografias não de paisagens abertas,

⁸ <http://www.claxtonprojects.com/books/jitka-hanzlova/>. Acessado em 04/05/2015.

Traduzido livremente do original: “In the forest there was nobody looking at me, communicating with me directly, so I had to look more and more into myself.” (CLAXSON PROJECTS, 2006)

⁹ <http://photo-muse.blogspot.com.br/2007/02/jitka-hanzlov-forest.html> Acessado em 04/05/2015.

Traduzido livremente do original: “The longer one looks at Jitka Hanzlová’s pictures of a forest, the clearer it becomes that a breakout from the prison of modern time is possible.” (MUSE-INGS, 2007).

¹⁰ Disponível em <http://vimeo.com/39929796>. Acessado em 04/05/2015.

como comumente a Natureza é retratada, e sim um olhar atento às cores, formas, sentidos presentes naquele ambiente atemporal.

Tratar de intimidade na fotografia remete quase instantaneamente ao trabalho *The Ballad of Sexual Dependency* da fotógrafa americana Nan Goldin, desenvolvido nos anos 80. Cenas cotidianas da vida de Goldin foram retratadas em instantâneos, registrando a sua própria intimidade e a dos amigos que estavam a sua volta. As fotos que mostram a realidade vivida e observada pela fotógrafa não escondem aspectos relacionados a um universo não convencional de serem exibidos para o período alocado, envolvendo drogas, sexo, crises, etc.



Figura 3 – Couple in Bed, Chicago, Nan Goldin, 1977

Destaca-se aqui, porém, a intimidade presente nestas imagens, registrando principalmente pessoas nos seus quartos em situações banais. Nan Goldin fotografa o momento mais espontâneo que parece ser, “(...) na qual a intimidade e a imediatez se converteram nas características mais distintivas e significantes de seu trabalho.” (GROSENICK apud FILHO, LARISSA, 2012, pg. 232). Nesse sentido, o quarto é um ambiente que evoca a intimidade. Quando se observa as imagens registradas por Goldin e estas se orientam no quarto dos personagens é como se o receptor pudesse entrar na vida particular daqueles representados nas fotografias e, assim, pode identificar-se naquelas situações.

Refúgio busca resgatar essa intimidade evocada pela imagem do quarto. As fotografias das pessoas são produzidas nos seus próprios quartos, para captar essa aura da intimidade, e assim partilhar um pouco da vida de cada um.

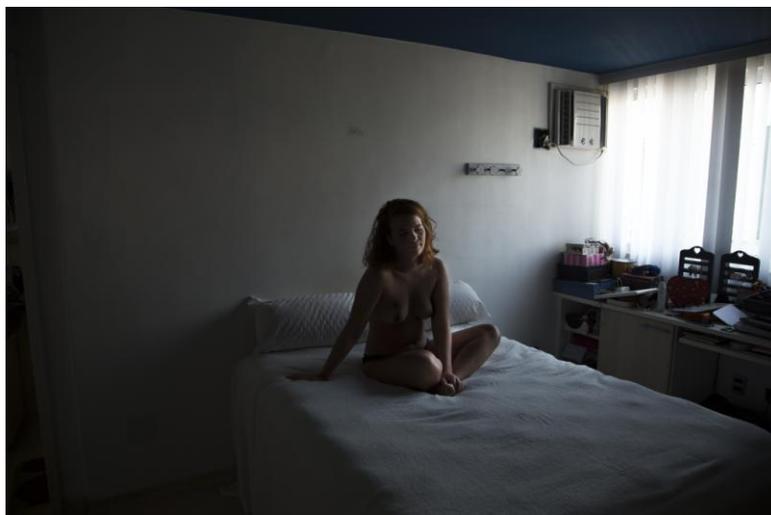


Figura 4 – Quarto, Rio de Janeiro, Thamires Tavares, 2015

O quarto se torna uma representação da ideia de intimidade¹¹. Adentrar neste lugar é um convite para a conhecer mais. Pedir pra entrar no quarto, é pedir para participar da sua privacidade.

A nudez também funciona como um reforço discursivo para a representação da ideia de intimidade, visto que ela é encarada como um elemento partilhado apenas por pessoas com algum grau maior de proximidade, de maneira geral. Esses elementos, quando observados em conjunto, revelam não só a intensão que cada imagem carrega sozinha, mas procura despertar para as possibilidades da relação de intimidade.

3.3. O corpo e suas implicações

O corpo pode exteriorizar conflitos e questões internas da intimidade do próprio ser, transparecendo aquilo que está no seu íntimo:

O modo de uma pessoa comportar-se, seu modo de manter-se de pé, de andar, ou de mover-se... depende do seu espírito e é um símbolo de suas ideias e emoções, da sua atitude em geral. Por exemplo, uma mulher de movimentos desgastados e bruscos

¹¹ Ainda que o quarto não seja o único ambiente que as pessoas considerem íntimo.

deixa transparecer falta de harmonia e de paz interior, e um homem agressivo carrega no seu rosto os rastros da sua falta de controle. (OHEIN, 1955 apud HEIDT, 2004, pg. 49)¹²

O corpo é, assim, a representação material do ser e, também, algo construído socialmente. As ideias sobre o corpo estão “determinadas social e culturalmente; isso significa, por uma parte, que são historicamente modificáveis e, por outra, que podem variar de uma cultura a outra” (HEIDT, 2004, pg.46)¹³. Dessa maneira, a relação com o corpo vem mudando através dos tempos e atualmente aparece fragilizada:

A relação com o mundo era uma relação pelo corpo. Certamente nunca como hoje em nossas sociedades ocidentais os homens utilizaram tão pouco seu corpo, sua mobilidade, sua resistência. O consumo nervoso (estresse) substituiu o consumo físico. Os recursos musculares caem em desuso, a não ser pelas academias de ginástica, e toma seu lugar a energia inesgotável fornecida pelas máquinas. (LE BRETON, 2014, pg. 20)

Atualmente, o uso exagerado de ferramentas artificiais torna o uso do corpo cada vez menor. O enorme tempo em frente ao computador, uso excessivo de carros (até para curtas distâncias), escadas rolantes e até esteiras rolantes, tudo isso faz com que o corpo seja um mero suporte para o humano. Subutilizado, o corpo dá sinais de que não está sendo bem tratado. Além de provocar doenças, não estar consciente do corpo provoca consequências na existência do ser: “desmantela sua visão de mundo, limita seu campo de iniciativas sobre o real, diminui o sentimento de constância do eu, debilita seu conhecimento direto das coisas e é um móvel permanente de mal-estar” (LE BRETON apud LE BRETON, 2014, pg. 21).

Essa perda de percepção do próprio corpo é também uma desintegração da sua unidade enquanto sujeito natural, pois a sua forma de se conectar com o mundo é física e material (LE BRETON, 2014). Posto isso, a Natureza aparece como ligação desse mundo físico e material com o corpo, já que a aproximação restrita aos dispositivos artificiais o distancia tanto:

No limite, esse sonho de uma humanidade livre do corpo é lógico nesse contexto em que o veículo é rei e o ambiente é excessivamente tecnicizado, e no qual o corpo não é

¹² Traduzido livremente do original: “El modo de comportarse de una persona, su modo de mantenerse de pie, de andar o de moverse...depende de su espíritu y es un símbolo de sus ideas y emociones, de su actitud en general. Por ejemplo, una mujer de movimientos desgarbados y bruscos deja translucir con ello falta de armonía y de paz interior, y un hombre irascible lleva en su rostro las huellas de su falta de control”. (OHEIN 1955 apud HEIDT, 2004, pg 49).

¹³ Traduzido livremente do original: “determinadas social y culturalmente; esto significa, por una parte, que son historicamente modificables y, por otra, que pueden variar de unas culturas a otras”. (HEIDT 2004, pg.46).

mais o centro irradiante da existência, mas um elemento negligenciável da presença. (LE BRETON, 2014, pg. 21)

Sendo assim, o contato com a natureza torna-se justamente o contraponto aos espaços exageradamente tecnicizados, podendo reaproximar o contato e manter o corpo consciente.

Utilizando o corpo para refletir a apropriação exagerada de elementos artificiais, a artista paulistana Lia Chaia traduz em sua obra todos esses questionamentos em forma de fotografia, vídeo, performance e instalação. O curador Eder Chiodetto ao comentar a obra “Coluna” (2003) desta artista observa:

Dentro do espectro de artistas contemporâneos que em suas produções criam trabalhos que refletem sobre fissuras originadas no embate entre cultura e natureza, Lia Chaia o faz de forma singular unindo em sua poética o próprio corpo, a arquitetura da cidade e a fauna. Em “Coluna” um edifício faz as vezes de sua coluna vertebral, mimetizando a estrutura do esqueleto humano. O corpo físico ganha nova potência e concretude ao passo em que a rigidez da edificação se torna vulnerável como a carne. (CHIODETTO, 2013, pg. 132)

A fotografia causa um estranhamento. A impressão que se tem é de que o edifício veste a coluna de um corpo, que se enrijece. Para mim, essa obra traz algumas questões: Até onde o modo de vida composto de tanto cimento modifica o corpo humano? Quais consequências dessa apropriação são percebidas no ser?

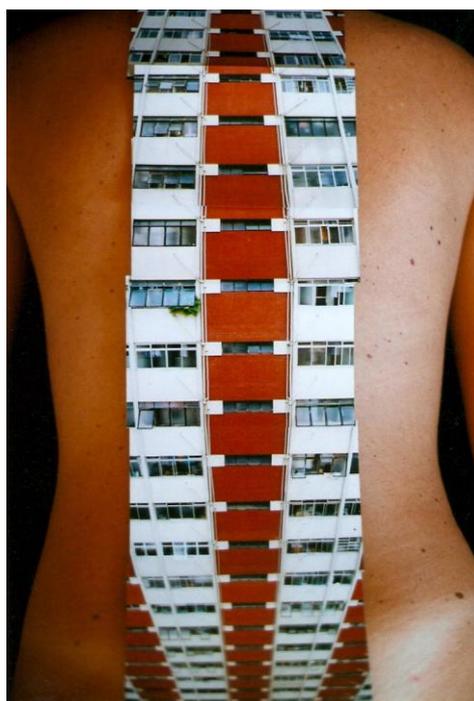


Figura 5 – Edifício, Lia Chaia, 2003

No processo rumo ao progresso, a sociedade se afastou da natureza ao ponto desta ser vista como mero recurso a ser explorado desmedidamente pela espécie humana. Porém, é claro que todos os seres que habitam este universo compõem o mesmo sistema. A partir das experiências de intimidade podemos tomar consciência de que pertencemos a um mesmo organismo, a um mesmo sistema, que nossos corpos são tão naturais quanto a própria Natureza. Essa tomada de consciência implica numa reflexão que não existimos como seres isolados, mas que somos parte de um conjunto maior e mais complexo. O corpo, assim, funciona nesse trabalho como uma lembrança de que temos semelhança com o que está em nossa volta.

A construção de *Refúgio* se deu por causa da fotografia. Todo o processo do trabalho foi pensado a partir dela e, portanto, entender um pouco sobre suas possibilidades criativas e o que vem sendo discutido sobre fotografia são fundamentais para compreensão do projeto em questão.

4. A Fotografia

As proposições a seguir trazem algumas ideias em consenso que, juntas, formam um pensamento que busca compreender o que vem sendo produzido em termos de uma fotografia inserida na contemporaneidade. Essa tarefa é desafiadora, pois são processos e entendimentos que estão em constante desenvolvimento e amadurecimento, já que estamos falando de um momento presente. Dessa maneira, assimilar essa postura contemporânea, reconhecer as posições da fotografia expandida, apreender o caráter ficcional da fotografia e rever o significado de ensaio fotográfico foram os passos percorridos para decifrar como *Refúgio* se coloca em meio ao universo da fotografia¹⁴. Apresento, ainda, uma proposta do modo de construção do trabalho, que seria a *estética da semelhança*, a relação de duas imagens de aparência similar que criam um novo significado a partir da sua associação.

¹⁴ Não é feita, neste trabalho, uma associação das imagens produzidas à lógicas pré-concebidas, como a categorização nas ideias de *retrato* ou *paisagem*. O ensaio propõe uma equalização das imagens, que foram pensadas para serem vistas em unidade, sem a limitação destes conceitos.

4.1 Postura contemporânea

A primeira imagem considerada fotografia foi realizada em 1826, por Joseph Niépce. A partir de então, a técnica fotográfica vem passando por modificações, assim como os seus usos e leituras. Se a etapa de fixação da imagem no papel foi inventada para aperfeiçoar a técnica da reprodução de obras de arte, a fotografia como um todo foi e ainda é empregada para registrar momentos e acontecimentos, além de tantas outras funções que lhe couberam - como publicidade, documentação, etc. Desde a sua criação, porém, a fotografia foi questionada se poderia ter um uso específico: se ela poderia ser arte, ou não. Longe da pretensão de discorrer sobre essa discussão, é confortante poder afirmar que esse tensionamento foi superado:

Quase dois séculos depois da invenção da tecnologia fotográfica, na década de 1830, a fotografia chegou à maioria como forma de arte contemporânea. No século XXI, o mundo da arte acolheu plenamente a fotografia como suporte legítimo, em pé de igualdade com a pintura e a escultura, e os fotógrafos já estão habituados a expor e publicar seu trabalho em galerias de arte e em monografias ilustradas. (COTTON, 2013, pg. 7).

Com isto resolvido, é possível compreender um dos caminhos que diversos autores vêm escolhendo para apresentar suas obras fotográficas (que podem ter a fotografia como linguagem única, ou ser somada com outras linguagens). Esse caminho não é apenas escolhido por vontade consciente do autor, mas, sobretudo, porque dialoga com o atual contexto vivido. A fotografia como arte contemporânea segue sendo, então, produzida, abordando temáticas do momento em que se insere através dos artistas. Mas o que seria exatamente a fotografia como arte contemporânea? Ou, simplesmente, fotografia contemporânea? O termo se torna complicado de ser aplicado, pois não é algo instituído. Contemporâneo seria, por definição, algo presente, que é do mesmo tempo, então qualquer período pode ser contemporâneo. Como bem apontado por Ronaldo Entler em seu ensaio *Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea*, a fotografia contemporânea “diz respeito a uma situação tão maleável que, com frequência, incorpora aspectos da tradição aos quais parecia se opor” (ENTLER, 2009, pg. 143). A situação é maleável pois acontece no presente momento, ainda em transição com lógicas já estabelecidas e em processo de amadurecimento. Assim, compondo o argumento do autor, a fotografia contemporânea seria, na verdade, uma postura. Com processos diversificados, mas “cujo ponto de partida é a

tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio” (ENTLER, 2009, pg. 143).

Essa postura contemporânea procura avançar sobre a técnica fotográfica, em que o autor passa a ter controle sobre qual aparelho está usando e o utiliza especificamente para obter resultados coerentes com o seu trabalho. O papel da câmera é o de registrar a imagem, e não mais ditar a estética ou o modo de criar a imagem. O artista busca ter maior consciência possível de todos os processos envolvidos na produção das suas fotografias para não se tornar um mero usuário da técnica. Como provocado pelo filósofo Vilém Flusser, “o poder passou do proprietário para o programador de sistemas. Quem possui o aparelho não exerce o poder, mas quem o programa e quem realiza o programa” (FLUSSER, 2011, pg.42). Dessa maneira, caberia à postura contemporânea saber utilizar os diferentes tipos de programas, entender como cada um deles funciona e até criar o próprio aparelho para criar novas narrativas. Nas diferentes formas de apresentar essas narrativas, há, deste modo:

(...) uma atitude menos mistificadora diante da técnica, a consciência sobre os artifícios que afirmam a fotografia como instrumento da ciência e da memória, uma posição crítica com relação à sua história e o reconhecimento das virtualidades – os diferentes tempos – que coabitam uma imagem, que, até então, parecia se esgotar num dado instante do passado.” (ENTLER, 2009, pg.145)

A fotografia, portanto, não se finda na representação do objeto captado, naquilo que ficou registrado pela câmera. Ela abre espaço para interpretações diversas, a partir da vontade de quem a produziu e da recepção de um público, se assumindo como “linguagem e expressão artística, responsável por uma nova sociedade pautada mais pela imagem, que buscava descobrir, literalmente, outras possibilidades visuais” (FERNANDES JUNIOR, 2009, pg. 157). No momento presente é menos importante atentar-se à tecnologia preexistente, que é apenas ferramenta, para ressaltar os contextos e condições de produção, além de todas as etapas de realização de uma obra fotográfica. Em *Refúgio*, a escolha de cada material utilizado foi intencional no processo, para que cada sentido empregado à narrativa fosse possível de ser interpretado por um receptor.

O mundo submerso na era digital tem acesso à fotografias em quase todo espaço virtual. A prática já é consolidada como popular, já que é muito mais fácil adquirir uma câmera fotográfica básica ou um celular com câmera a preços não tão altos. A veiculação dessas imagens é cada mais rápida e prática, a partir de facilidades como compartilhamento

de imagens pelos próprios aparelhos direto na rede da internet. A fotografia é, então, utilizada incessantemente para fins pessoais e profissionais diversos. Desta maneira, pode-se afirmar que “houve uma mudança no modo como atualmente entendemos o que a fotografia abarca e o que quer dizer propor trabalhos fotográficos como obras de arte” (COTTON, 2013, pg. 219), que envolve, justamente, entender os contextos, condições e etapas de realização da obra fotográfica com fins artísticos.

Vive-se num presente em que a fotografia está inserida no cotidiano de cada um, existe uma relação estreita do público com esta linguagem. É de se considerar, portanto, que a todo tempo se vê pontos de vistas diferentes, através do que cada indivíduo mostra com as suas fotografias:

Numa era em que não só recebemos, tiramos e disseminamos imagens fotográficas, mas também podemos anexá-las, acessar e editar, estamos muito mais, do que em qualquer outro momento da história, habilitados a usar, e acostumados com, a linguagem da fotografia, demonstrando uma apreciação maior pelo fato de que ela está longe de ser apenas um veículo neutro ou transparente para momentos isolados e emoldurados do tempo real. (COTTON, 2013, pg. 246, 249).

A postura contemporânea abarca, assim, a noção de que a fotografia não é um meio neutro, ela sempre está atribuída a um autor, que sempre busca mostrar algo, ou recorte específico, com aquela imagem. O autor produz uma obra, desse modo, já tendo uma intencionalidade em expressar algo com as suas imagens, como é proposto nesse projeto do início ao fim. O desejo de captar qualquer acontecimento de maneira imparcial já se tornou uma ideia ingênua. Cada indivíduo ocupa uma posição na sociedade e o seu modo de vida de maneira geral também faz parte do que ele produz. O fato da autora morar em uma cidade que ela considera caótica e não estar satisfeita com isso, já contextualiza a obra em questão quando observada por terceiros, por exemplo. A postura contemporânea convoca que se saiba (ou se deduza), portanto, qual o contexto em que o autor se insere, o porquê dele ter tido e qual a inquietação para produzir aquela imagem, a razão pela qual ele escolheu cada ângulo e etc.

No primeiro momento, a chamada “postura contemporânea” pode parecer confusa e difícil de ser traduzida. Para mim, este momento comunica justamente o período atual, de desconstrução de pensamentos, negação de formatações e reflexão e crítica sobre os fenômenos que acontecem. O pensador e fotógrafo alemão Müller-Pohle, porém, propôs, ainda nos anos 80, uma sistematização dessas ideias numa vertente em que denomina

“fotografia expandida”. Com o autor, os processos são destrinchados, denominados e compreensíveis.

4.2 Fotografia Expandida

Num contexto em que vários pensadores discutiam a fotografia e sua posição pós-teorias positivistas com a queda da postura moderna, Müller-Pohle sugeriu para a fotografia uma alternativa de classificação que a distanciou ainda mais da fotografia como registro de uma possível e única realidade.

O produto fotográfico, artístico e informativo, existe como um sistema comunicativo. Ele compartilha características com outros sistemas comunicativos, referentes ao antigo modelo de emissão, meio e receptor, ou como Müller-Pohle denomina justamente para marcar as especificidades desse sistema: “Produção, Distribuição e Consumo”.

Para Müller-Pohle, o processo de produção fotográfica é composto por quatro fatores: “o produtor (fotógrafo), o aparelho produtivo (hardware/software), luz (uma energia específica) e o objeto (assunto)” (MÜLLER-POHLE, 2009, pg.14). A informação está relacionada à capacidade do produtor de imagens de atuar não somente como reproduzidor do meio técnico que ele tem à disposição, e sim, utilizar o aparato como ferramenta capaz de extrapolar a sua própria limitação tecnológica. Se, de certa maneira, a limitação tecnológica do aparato produz um código específico, extrapolar essa limitação é extrapolar o código e produzir, então, informação. Essa proposição é amplamente compartilhada pelo que se entende como postura contemporânea, como já descrito.

Para Müller-Pohle, a soma destes quatro fatores gera uma fotografia, que, depois de produzida, deve ser distribuída em um meio que dialogue com a intenção que o autor quer expressar através da obra. A escolha do meio de distribuição implica em consequências para a transmissão da informação. Ele pode ressaltar ou, em determinadas situações, esconder a informação contida no produto. A decisão por determinado meio, para tanto, não é arbitrária, ela deve trabalhar em função da informação. Na perspectiva contemporânea, todas as etapas de realização da obra devem ser pensadas para trazer informação. Nesse sentido, deve-se considerar a materialidade de cada produção. Em *Refúgio*, a definição por um meio de distribuição não convencional se deu justamente por esses motivos citados. Se divulgado em

um meio já estabelecido, eu perderia informações importantes do trabalho. Quis deixar impresso no contato com o produto, as noções de natureza e intimidade através de um móvel em madeira que guarda, em gavetas, as fotografias – que podem, ainda, serem absorvidas pelo receptor em camadas sobrepostas.

Apesar de todos os esforços do produtor de imagens, toda informação recebida pelo público difere da original em determinada instância. Os contextos dos consumidores da informação atuam como critérios que identificam na obra do produtor traços familiares. É neste trabalho de comparação que se dá o julgamento da obra. Para além desse primeiro julgamento, é na dimensão que o autor chama de “profundidade” que o consumidor pode “deduzir os critérios do próprio artista, o contexto da produção e sua formação cultural” (MÜLLER-POHLE, 2009, p.16), aproximando-se, assim, da informação original.

Assim, o produto fotográfico final, isto é, a obra que já passou pelos processos de produção, distribuição e consumo, é um modelo dinâmico. A informação navega em movimentos de ida e volta do seu ponto de partida (produção) ao seu ponto de chegada (consumo). Nesse movimento, a informação está sujeita a mudanças e influências. Se o produtor pensa apenas na etapa de consumo como um fator ligado exclusivamente ao mercado, se não leva em consideração a dinamicidade do sistema de comunicação e ignora o fato de que o sistema de comunicação é descentralizado, o produto está fadado a possuir níveis baixos de informação. A alternativa desse tipo de abordagem acontece, porém, quando o produtor utiliza seus próprios critérios, não levando em consideração somente os fundamentos referentes a etapa do consumo. O autor utiliza o termo “estratégia autoral” para designar esta atitude: “o que tipifica o fotógrafo autoral ideal é a criação de uma estratégia da informação baseada em critérios autodeterminados” (MÜLLER-POHLE, 2009, p.17).

O termo “fotografia expandida” como estratégia de informação surge com o autor nos anos 80. Deve-se pensar em cada etapa da produção fotográfica separadamente para introduzir em cada uma delas informação:

(...) a fotografia propôs uma avaliação absolutamente diferente: uma imagem não mais seria “boa” se vista apenas como “bela”; agora ela deveria oferecer algo novo, surpreendente, improvável – isto é, deveria incluir o que hoje chamamos de *informação*. Beleza tornou-se sinônimo de redundância e uma função da informação (...) (MÜLLER-POHLE, 2009, pg.13,14)

Expandir, portanto, as informações contidas na fotografia. Que ultrapassa a noção de beleza para atentar-se ao que cada obra propõe refletir.

É possível elencar nas três etapas de produção potenciais de encenação nos elementos que compõem o sistema fotográfico. Esses potenciais de encenação organizam os locais aonde o produtor modifica cada etapa, criando uma ficção consciente na sua obra e, assim, adicionando mais informação. No setor de produção, o autor enuncia três estratégias: a “encenação do objeto”, apresentada como a construção e a disposição do motivo a ser fotografado, a “encenação do aparato”, modificando sua maneira de funcionamento e a “encenação da própria imagem”, caracterizada pelo processo que a imagem percorre após o registro do aparato. Para a distribuição, a encenação se dá através dos meios, que são passíveis de mudança pelo produtor. No setor de consumo, a “encenação do resíduo”, se define por uma estratégia de checagem de resíduo do ciclo de informação em que o autor antevê a recepção dos consumidores. Resíduo aqui se refere a qualquer problema que impeça a informação de ser interpretada como pensado pelo produtor e que a comunicação não consegue deixar clara por ela própria. Na “fotografia expandida”, o foco na utilização da encenação como discurso tornou-se destacada por apresentar maior possibilidade de criação e controle da imagem, que é a encenação do discurso do produtor.

Percebe-se que Müller-Pohle, quando trouxe a concepção da fotografia expandida, organiza as ações possíveis para o autor conseguir colocar o máximo de informações na sua obra – o que também pode ser chamado de apresentar uma postura contemporânea. O ponto é que não existe uma regra, ou um manual para se seguir. Existem estratégias, ou posturas, para que o artista possa estar presente em todo o seu trabalho, não se acomodando a lógicas pré-existentes, se afirmando como criador e não reproduzidor. Não se pode mapear se elas vieram primeiro, ou se elas vieram após observação do que vinha sendo produzido, é um processo dialógico. E isso pode ser chamado de “expandido”, ou “contemporâneo”, mas também pode ser uma consequência, uma negação a antigos modelos e uma saudação a uma criatividade específica para cada sentimento ou tema abordado nas obras, que começam a se apresentar nessa óptica, graças à condição ficcional da fotografia.

Sendo uma das estratégias de informação da fotografia expandida, o caráter ficcional merece destaque por libertar os artistas que utilizam dessa linguagem para criarem e

fabricarem cada imagem. Assim, é possível que o autor costure um discurso na sua obra e permite ao receptor um espaço para a sua imaginação.

4.3 Ficção na fotografia

A fotografia constrói ficção ao apresentar elementos verossímeis. Com esses elementos, o produtor da imagem é livre para produzir discursos e o observador para interpretá-los como desejar. A produção de uma foto perpassa por diversas escolhas em que o autor intervém diretamente na imagem – seleção do material fotográfico, configuração da câmara, na composição da foto, edição, impressão, etc. Também o receptor irá apreender cada uma dessas escolhas à sua maneira. A ficção se mostra presente, conseqüentemente, em todas as etapas desse processo, intencionalmente ou não.

Ficção aqui não deve ser vista como enganação ou mentira:

(...) é uma ferramenta que possibilita a criação do outro em função dos próprios desejos e temores; é, sobretudo, um meio para viver melhor a sua própria relação com o real e apreender, mesmo pelo pensamento, esse real. A ficção não é o oposto da razão, é a sua ferramenta. Por conseguinte, a fotografia que trabalha a ficção não nos afasta do real: ao contrário, permite que o encaremos sob outro ângulo, que o apreendamos melhor (...) (SOULAGES, 2009, pg. 149)

Desse modo, a ficção cria ferramentas para criticar a realidade, para questioná-la, para contemplá-la. Perceber essa característica da fotografia faz com que novas possibilidades sejam abertas, que seja cada vez mais comum observar narrativas e usos mais complexos da linguagem fotográfica. Em *Refúgio*, a narrativa é completamente ficcional. Para exemplificar apenas com o processo da captura das fotos: as pessoas posaram para o projeto porque eu as convidei e as dirigi para que, de acordo com a luz, captasse a melhor forma do seu corpo. Essas pessoas não são personalizadas (com exceção do autorretrato), elas são representações de formas humanas. Assim como eu fotografei os corpos naturais de uma maneira impossível de serem vistos por um olho humano sem ter o recorte da câmara fotográfica com a lente específica que usei (50mm, f1.8¹⁵). Além disso, humano e natureza são unidos através de dípticos, criando um terceiro sentido a partir de duas imagens. Os dípticos seriam impossíveis de serem construídos sem a fotografia e o seu caráter ficcional.

¹⁵ Ver pg. 46 do *Relato*

Toda imagem, então, cria uma ficção. Seja ela captada sem ação direta na cena pelo fotógrafo, ou completamente montada. Na cena montada, ou teatralizada (como no presente trabalho), Soulages prevê e compõe os elementos das imagens:

A teatralização é, portanto, ao mesmo tempo incontornável e discreta. Um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte. Neste último caso, o objeto fotográfico é desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico e, correlativamente, o sujeito que fotografa se designa e assina sua composição. (SOULAGES, 2010, pg. 67)

Desse modo, cada objeto em cena ganha um novo sentido proposto pelo fotógrafo, que se coloca como diretor dessa cena, construindo cada detalhe de maneira consciente. A obra, portanto, nunca se esgota. Estando sempre modificando o seu sentido por diferentes olhares, em diferentes contextos. A encenação se refere, assim, à pessoas e todo objeto material. Qualquer elemento que esteja em frente à uma câmera fotográfica será teatralizado, já que a sua integralidade “está sempre na dependência do ponto de vista de um sujeito: dessa forma, o ‘eu’ do fotógrafo é posto em primeiro plano” (SOULAGES, 2010, pg. 77). O que vemos em uma fotografia, por consequência, é muito menos o que cada objeto tem de específico, e sim o que a ideia de cada elemento em junção nos faz imaginar através da cena construída pelo fotógrafo.

Fundamental para a construção de um trabalho experimental, a ficção determina o ponto de vista do autor, que decide os processos da sua obra. Para o pesquisador Arlindo Machado aquele que não tem consciência da ficção acaba sendo calado pelo aparato técnico:

Houve-se muito falar nos meios documentaristas, por sorte cada vez menos entre as novas gerações, que o essencial do documentário é não interpretar as coisas, não intervir no que a câmera capta, não acrescentar às imagens um discurso explicativo, deixar que a “realidade” se *revele* da forma mais despojada possível. Ora, isso é absolutamente impossível. Se o cineasta se recusa a falar num filme, ou seja, intervir, interpretar, reconstituir, quem vai falar em seu lugar não é o “mundo”, mas a Arriflex, a Sony, a Kodak, ou seja, o aparato técnico. (MACHADO, 2003).

Desse modo, ao criticar as lógicas do documentário clássico, o autor propõe uma outra maneira de construir uma obra – em forma de ensaio.

4.4. Ensaio

Na experiência da prática fotográfica, deparei-me em diversas situações com um termo comum ao vocabulário dos fotógrafos e seus públicos. A ideia de *ensaio* como sinônimo de conjunto de fotografias amarrados por uma narrativa, muitas vezes linear, é utilizada sem uma reflexão mais cuidadosa. É curioso notar que por mais popular que o termo “ensaio” seja para caracterizar trabalhos fotográficos, não exista uma bibliografia expressiva sobre o assunto.

A palavra *ensaio* revela noções relacionadas a experimentação, a uma produção que se distancia de conceitos pré-concebidos. Aprofundando um pouco mais, a recusa de conceitos pré-concebidos revela uma postura mais ativa de quem produz, não fugindo das reflexões que observam na inovação uma característica do ensaio. Depois, a experimentação evidencia a formação de um sujeito que a partir de um processo de acúmulo de repertório, tentativas, sucessos e fracassos, exprime a sua subjetividade formadora que procura superar formas já debatidas.

Uma observação inicial dos estudos relacionados ao ato de ensaiar revela que a prática não está restrita à fotografia. Arlindo Machado, ao discutir não o ensaio fotográfico, mas o ensaio audiovisual, no seu artigo “O Filme-Ensaio”, percorre diferentes ideias de ensaio, de forma a estruturar uma base para a crítica depois desenvolvida. Ele reconhece que é possível produzir ensaios em todas as linguagens artísticas “uma vez que sempre podemos encarar a experiência artística como forma de conhecimento” (MACHADO, 2003). Apesar do artigo dar conta da linguagem cinematográfica, é justificável utilizar a proximidade dos campos para entender o que o autor apresenta como ensaio:

Denominamos *ensaio* uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, onde a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa uma sistematização integral de um campo do conhecimento e uma certa “axiomatização” da linguagem. (MACHADO, 2013)

Têm-se, então, três pontos fundamentais na conceituação de ensaio: Subjetividade do enfoque, eloquência da linguagem e liberdade do pensamento. Para além dos atributos literários, as características são observadas em diferentes tipos de linguagens em que o meio de expressão pode ser em forma de ensaio. As três características podem, portanto, serem associadas à prática do ensaio na fotografia de modo a pensarmos que elementos definiriam um ensaio fotográfico pensado para além do conceito mais básico do termo.

A subjetividade do enfoque seriam as características relativas ao sujeito autor aparecendo de maneira explícita na imagem. Dessa forma, o contexto do artista está presente na fotografia, ligado muito próximo a sua consciência e as suas escolhas autorais com o trabalho. Na eloquência da linguagem, a preocupação pode ser entendida desde a técnica, até a estética, sempre em relação a como o discurso será expressado pelo autor. Por fim, a liberdade de criação entende o resultado de todas as etapas da produção como parte do processo da criação e não somente uma simples transmissão do discurso. Aqui, as ideias de Müller-Pohle e Machado encontram-se para, por fim, destacar o papel determinante do fotógrafo: o captado pela câmera é uma construção consciente e bastante específica que só existe na relação dos elementos que caracterizam o autor singularmente com os diferentes elementos que compõe a sociedade em seu nível cultural.

Ao ensaio se atribui, portanto, características de inovação nas etapas de produção da obra. O essencial é que com a construção dessas etapas, seja possível transcender os limites do que é concreto, assim como propõe Arlindo Machado para o produtor audiovisual, ao dizer que o importante não é o material, é o que se faz com ele: “como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiências de vida e pensamento” (MACHADO, 2013, pg. 10). O caráter ensaístico de *Refúgio* pressupõe, dessa forma, ir além da caixa confeccionada. O valor maior da obra está no que ela pode causar, no que ela pode fazer refletir.

Ensaio também, uma estética, proponho para este trabalho uma associação de imagens através da semelhança. Investigo, portanto, nesse próximo tópico, de que maneira a associação pode ser feita e como o sentido de duas imagens pode modificar quando transformadas em uma.

4.5. Propondo uma estética da semelhança

Pode-se considerar o corpo como presença material, comum não só aos seres humanos mas também a tudo que habita este planeta (inclusive o planeta sendo um corpo). Este corpo, quando descaracterizado, ou descontextualizado, por algum meio de encenação visual, modifica suas formas ao olhar do receptor, permitindo uma reinterpretação. No meio da fotografia, o olhar é “forçado” a observar esses corpos descaracterizados ou descontextualizados de maneira atenta. A fotografia tem a especificidade de lidar com elementos retirados da realidade, fazendo com que o observador se atenha a aquela imagem fixa e unidimensional, explorando cada detalhe. Nesse sentido, as formas do corpo retratado transformam-se em outros corpos em que novos significados podem ser atribuídos. Exemplo disso é a célebre fotografia de Edward Weston, em que o corpo (presença material) de um pimentão é transformado pelas intenções do fotógrafo em um corpo com características associadas aos seres humanos, com volúpias sensuais e contrastes dramáticos.



Figura 6 – Pepper, Edward Weston, 1930

Soma-se a isso a proposição de que todos os corpos encenados pela fotografia têm princípios equivalentes, por justamente estarem no mesmo campo fotográfico. Toda foto nivela os corpos da mesma maneira, colocando esses elementos em um mesmo plano. Além disso, deparar-se com uma foto é resgatar todo o repertório imagético que nos cerca. Fotos de estilos, técnicas, estéticas diferentes, que estão presentes no contexto diário de potenciais receptores. Assim, os corpos dispostos nas fotos são equiparados por serem descaracterizados

e ressignificados, por estarem no mesmo plano e por serem interpretados pelo mesmo repertório associado à fotografia.

Se os corpos encenados pela fotografia apresentam equivalências, o que acontece quando duas ou mais fotos são relacionadas intencionalmente? Procuo nesse momento supor quais novas equivalências apareceriam nesse singular contexto criado através de *Refúgio*, que foi construído pela associação de oito dípticos – que são resultado da soma de elementos significativos de duas imagens produzidas em contexto distinto.

Refúgio parte da ideia de aproximação entre dois elementos que seriam sinônimos, afastados não apenas fisicamente, mas também metafisicamente. Portanto, o primeiro estágio de significação dos dípticos se dá pela localização de dois elementos (humano e natureza), afastados fisicamente e registrados em momentos diferentes um do outro, para colocá-los no mesmo plano espacial e temporal. A fotografia é o meio de reaproximar esses dois elementos, ela faz a união. De forma a ressaltar o afastamento, não faria sentido, então, fotografar os corpos humanos nos entornos naturais. A ideia do díptico traz dois sentidos: atestar o distanciamento e convidar para a reaproximação.

Espera-se que todas as decisões de composição da imagem sejam entendidas como intenção do autor pelos receptores. Logo, a arrumação em díptico não pode ser encarada como arbitrária, porque justamente a intencionalidade marca não só a produção, como também influencia a recepção. Tenho ciência que a interpretação das fotos separadas são infinitas, que há um potencial polissêmico que nem a autora tem como dar conta (pois a obra é compartilhada por todos os fatores que influenciam a recepção). Então, a ideia é que a recepção dos dípticos nunca seja feita de forma isolada, mas que no processo dessa interpretação elementos de cada foto contaminem as do outro, e vice-versa, de forma que uma não exista sem a outra. Que uma ajude, componha e integre o processo de interpretação das duas como um todo. E que para além de apenas um díptico, essa contaminação de elementos isolados e conjuntos se estenda ao trabalho como um todo, em que a interpretação de um díptico sirva de base para o aprofundamento de significado de outro díptico, sempre partindo da semelhança dos elementos individuais que integram cada uma das cenas propostas e os elementos gerais que integram todas as cenas. A intenção é que as fotos arrumadas linearmente oriente a interpretação do receptor de maneira que um sentido específico seja entendido. Em *Refúgio*, a arrumação de maneira linear pretende que a interpretação dos

receptores atente para a semelhança intencionalmente gerada entre as duas fotos de modo que a ideia de intimidade a partir dessa semelhança seja entendida. Outro fator importante para a construção da semelhança se faz pela despersonalização do ser humano fotografado e pela descaracterização do corpo natural. O díptico é, então, montado a partir dessas formas equivalentes, possíveis de serem reconhecidas pelo receptor como suas próprias formas, já que o trabalho não trata de ninguém específico (com exceção da própria autora, autorreferente).

Os dípticos, desse modo, reinterpretem formas humanas e naturais em uma transfusão: o corpo humano se mostra natural e o corpo natural se mostra humano, totalizando uma unidade, já que tudo faz parte de uma Natureza maior.



Figura 7 – Díptico VI, Thamires Tavares, 2014-2015

O corpo natural é reinterpretado com valores simbolicamente estabelecidos como humanos, sendo a intimidade um deles. Se a conexão do humano com o mundo é física e sensorial e feita somente através do corpo, a natureza deve estar presente para completar essa ligação. O corpo natural faz-se presente nas imagens, então, mantendo a intimidade humana, associando-se a ela.

Na proposta de uma *estética da semelhança*, portanto, seria possível perceber elementos partilhados que influenciam na interpretação das partes que compõem o díptico individualmente e como cada uma direciona a interpretação do todo. Os elementos individuais

orientam a produção das partes que compõem o díptico, mas que agora passam a ser partilhados na recepção dessa nova imagem que é formada pela soma desses elementos individuais.

5. Relato

Refúgio foi construído em um processo que durou dois anos. Nesse tempo, a reflexão sobre o tema e a construção das imagens foram desenvolvidas em conjunto, a partir das experiências que passei durante esse período, observações do material produzido e dos aprendizados e discussões acadêmicas. Os contextos que envolveram esse processo e as decisões estéticas e temáticas estão contidas aqui neste relato.

5.1. A elaboração do projeto

A descoberta do tema e a decisão de como as imagens seriam construídas para esse trabalho vieram de um processo costurado ao mesmo tempo, em que um esteve sempre em confluência com o outro. Como *Refúgio* se apresenta como meu primeiro projeto autoral, esse processo começou despretensioso, até que cada etapa percorrida foi sendo somada e as ideias cada vez mais amadurecidas, para alcançar o produto final. Assim, o gatilho inicial para esse trabalho se deu por conta da vontade de expressar minha vertente autoral. Para isso, criei um espaço para colocar as imagens que vinha fazendo, podendo selecioná-las de maneira mais precisa, e que também agiria como um motivador para produzir novas imagens. Escolhi como ferramenta para aglutinar as fotos o site de compartilhamento de imagens *Tumblr*. Denominei-o de “Pontos Imagéticos”¹⁶ por ser justamente composto de imagens soltas, que poderiam ou não fazerem sentido juntas. O *Tumblr* é gratuito e de fácil assimilação, ele também funciona como um grande agregador de imagens, o que era uma boa referência para mim naquele momento.

A prática nesse estágio se dava por registrar o que desejasse, sem distinção de aparelho fotográfico (câmera de celular, compacta, semiprofissional, full frame), editá-las livremente (por aplicativo de celular ou programa de edição no computador) e colocá-las no site. Um fator na disposição do *layout* escolhido para “Pontos Imagéticos”, porém, orientou a

¹⁶ www.pontosimagneticos.tumblr.com

maneira como ordenei as imagens. Quando havia duas fotos verticais, elas eram dispostas em pares. Desse modo, já as duas primeiras imagens foram associadas.

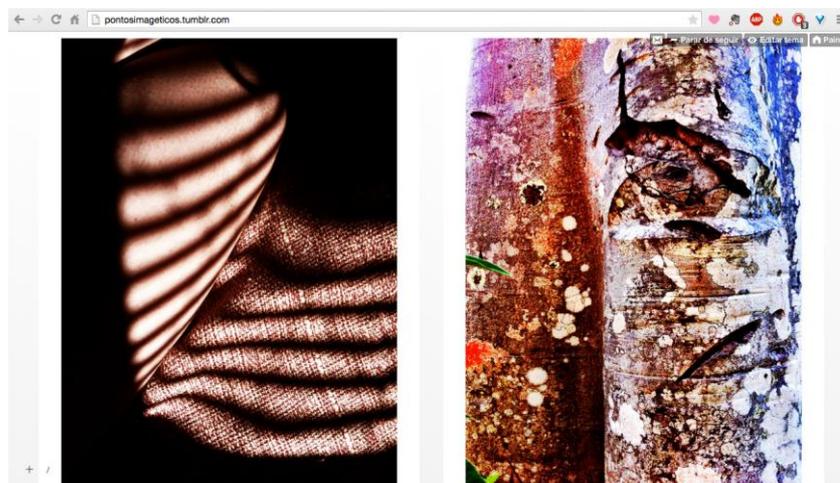


Figura 8 – Duas primeiras imagens de Pontos Imagéticos, Thamires Tavares, 2013

A percepção de que a leitura de uma foto influencia a da outra foto e vice-versa se colocadas lado a lado, fez com que eu começasse a desenvolver essas similaridades, nas texturas, nas cores e nos elementos de cada par.

Outra observação fundamental para a evolução do trabalho, foi notar quais elementos se repetiam no *Tumblr*. Essa tarefa não foi muito difícil pois haviam basicamente dois: figuras humanas e corpos naturais. O elemento “quarto” também estava presente em algumas imagens. A produção e a seleção das imagens, assim como a disposição em pares, foram se delimitando a partir dessas percepções. Esse exercício funcionou para revelar para mim mesma o que meu olhar estava buscando, me guiando através das imagens, que me mostraram o que eu queria dizer com elas.

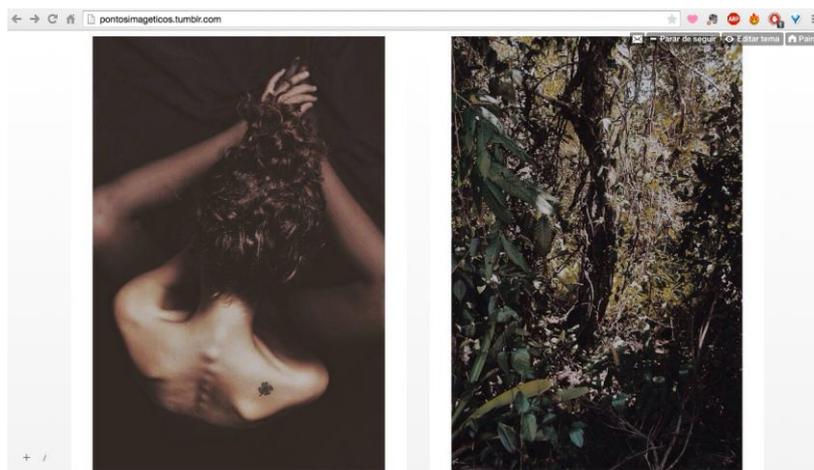


Figura 9 – *Tumblr Pontos Imagéticos*, Thamires Tavares, 2013

Ao ver as imagens que estava criando, me dei conta de como estava aproximando a figura humana do corpo natural através da fotografia. Eu estava aproximando pois sentia o afastamento entre os dois. Sentia em mim mesma, que queria estar mais perto e, ampliando pretensiosamente, que toda a humanidade, também deveria estar. Ao repetir a ideia por tantas vezes, percebi que essa aproximação era necessária e clara para mim, pois houve o entendimento de que já somos próximos, intimamente próximos: somos Natureza. Meu tema central, então, foi delimitado para mim.

Durante o intercâmbio em que passei um semestre na cidade de Paris, o trabalho passou por uma nova etapa. As primeiras imagens de pessoa ao comporem os dípticos no *Tumblr* nesse período foram de mim mesma. Explorando meu próprio corpo no meu refúgio momentâneo, o quarto em que morei só pela primeira vez. O espaço do quarto sempre significou para mim um ambiente de intimidade, em que poderia estar confortável comigo mesma. Esse ambiente se tornou constante no momento em que percebi a sua importância para o ensaio. Havia uma importância pessoal, e como esse espaço poderia somar ao discurso, relacionando as noções de quarto, intimidade e refúgio. Além disso, meu corpo também estava em adaptação a aquela nova paisagem, vivendo em uma nova cidade. Assim os dípticos continuaram servindo como aproximação e identificação.

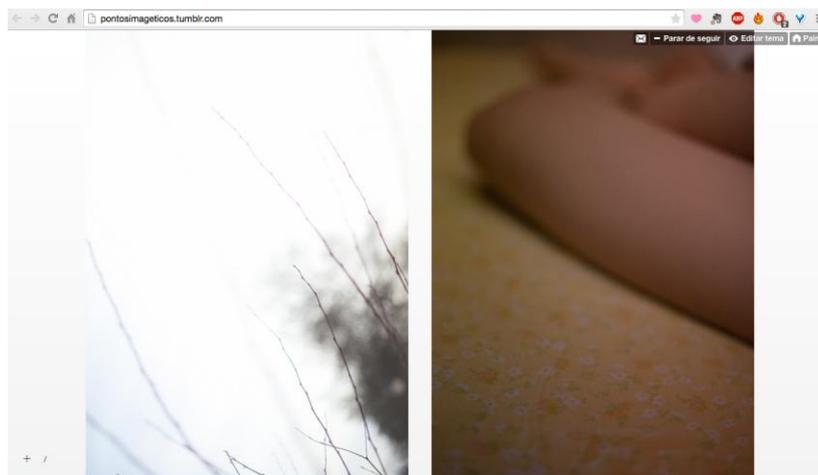


Figura 10 – Tumblr Pontos Imagéticos, Thamires Tavares, 2014

Seria possível ter construído o ensaio apenas com o meu corpo, porém, minha inquietação perpassava além das minhas próprias questões. Meu desejo era mostrar de alguma maneira para quem tivesse contato com o meu trabalho a relação humano e natureza, e não Thamires como indivíduo e natureza. Nesse processo, pessoas que se tornaram próximas foram convidadas por mim para participarem do projeto. Desse modo, em conversas informais, perguntei se elas aceitariam posar para mim, explicando a proposta do ensaio. Nesse estágio eu apenas convidei mulheres, pela maior facilidade de identificação. Nenhuma delas era brasileira, então, por vezes a comunicação poderia não ser tão clara. Não me senti à vontade nesse momento para pedir a elas que ficassem apenas de lingerie, assim, cada uma se dispôs da maneira mais confortável. Durante o ensaio, eu procurava formas do corpo e pedia para que a modelo se posicionasse de maneira a criar novas formas. Em geral, percebi a dificuldade em fotografar as formas do corpo desse modo, existindo algumas barreiras para que os ensaios fluíssem mais livremente. Mesmo assim, formei novos dípticos, dando continuidade ao projeto.

Sempre houve a preocupação de mostrar essas imagens para diferentes pessoas: amigos, familiares, aos próprios modelos, colegas. Precisava saber se a relação estava sendo vista por outros e como eles estavam recebendo aquelas imagens. A resposta que tive sempre foi positiva para a similaridade das formas e composição dos dípticos.

Ao mesmo tempo, fotografei os corpos naturais em todos os lugares em que visitei. A preocupação ao retratar esses corpos era de se aproximar ao máximo, tentando resgatar a intimidade de cada ser. Foram árvores, galhos, flores, montanhas, folhas, de diferentes

espécies. Elas estavam no seu habitat, e, do mesmo modo que fiz com as pessoas, me aproximava para explorar as suas formas. Não tive uma regra para escolher o que fotografar, a não ser formas que me chamassem a atenção pela sua beleza e singularidades.

A volta ao Brasil foi o momento de refletir sobre o que havia produzido e de começar a investigar o tema com abordagem acadêmica. Assim, o desafio foi começar a entender de que maneira a relação humano-natureza foi evoluída e como a fotografia se inseria nesse processo. Ao decidir por investir nesse projeto como Trabalho de Conclusão de Curso, iniciei às pesquisas com a orientação do professor José Mamede, que perpassaram pelas noções de Fotografia Expandida, Ensaio, Ficção na fotografia, Fotografia Contemporânea, a procura por artistas que explorem o tema similar ao meu, além de tentar desvendar por qual área seria melhor discutir a relação humano-natureza, pois esse tema não é estudado diretamente em uma Faculdade de Comunicação. Concluído o primeiro semestre de pesquisa diretamente com o tema, foi o momento de voltar a fotografar.

Nessa terceira etapa, me limitei a convidar as pessoas com quem tinha mais intimidade (elemento fundamental para o projeto), por entender que esse fator influenciava o resultado final das imagens. Eu sabia que mesmo que aquelas pessoas fossem despersonalizadas nas imagens, ficaria registrado o vestígio dessa intimidade. A experiência de continuar o projeto já tendo estudado sobre o tema e linguagem modifica a maneira de aproximação com os corpos. Estava mais segura nas minhas decisões estéticas dentro do tema abordado. Quis captar, assim, o máximo da minha própria relação de intimidade com as pessoas que fotografei, chegando muito próximo do corpo para registrar suas formas e nuances. A sessão se tornava uma conversa banal, enquanto eu ia pedindo para o fotografado permanecer em diferentes posições (dessa vez com mais liberdade) para que eu explorasse as formas do seu corpo com a iluminação natural do quarto.

Para os corpos naturais, fiz questão de viajar para um lugar que é especial para mim – a Ilha de Boipeba, que reconheço como meu refúgio natural. Era vital que aquelas formas estivessem no trabalho, pois eu atribuí a elas certa medida do meu próprio ser.

Após o registro de todas as imagens necessárias, o desafio foi buscar um suporte adequado para o projeto.

5.2. Lugares percorridos

Os lugares em que as fotografias de corpos naturais foram registradas têm grande importância nesse meu processo criativo. Estar em cada um deles faz parte da minha formação e, conseqüentemente, da formação do projeto e do sentido que as imagens trazem. Por isso abro aqui um parêntese para falar de cada um deles:

A França, foi o país em que escolhi para morar por um semestre. Estava em situação de intercâmbio, em que foi difícil me adaptar ao lugar no primeiro momento (mesmo sendo minha segunda experiência morando fora do país). Com o tempo, fui aprendendo sobre os espaços, sobre os costumes locais e me apaixonando aos poucos, passando a me sentir parte daquilo tudo. Pude perceber a relação das pessoas com os ambientes naturais dentro da cidade e como esses espaços são importantes para elas, que passam bastante tempo nos jardins, parques e bosques para fazer piqueniques, ler, ou apenas beber com os amigos. Em Paris também tive a primeira experiência de morar sozinha, de ter um espaço próprio e tomar minhas próprias decisões sobre ele. Essa experiência foi fundamental para entender ainda mais o significado de *Refúgio*, de ter um espaço próprio e de poder entrar em contato com espaços naturais facilmente dentro da própria cidade.

A Ilha de Boipeba, na Bahia, representa o meu refúgio. Por ser uma vila de pescadores ainda não muito frequentada por turistas, ela mantém uma calma e uma natureza exuberante. Morando em Salvador, a vila de Boipeba é o lugar que procuro para me reconectar, por isso, voltei lá durante o processo do projeto e incluí a sua natureza. Em Boipeba o sinal de celular é artefato raro, então consigo me desconectar completamente do que acontece fora da ilha. O acesso é difícil, requer ao menos três meios de transporte para chegar. O contato com a praia quase virgem durante o dia, em que não me importo de me cobrir de areia e depois ficar horas dentro de um mar tão bonito e, durante a noite, em que é possível ver o céu repleto de estrelas, experiência quase impossível em uma capital com tanta iluminação artificial, significa, para mim, o paraíso.

O Marrocos foi o lugar que mais me surpreendeu durante as viagens, com paisagens espetaculares e uma realidade completamente diferente de tudo o que eu já tinha visto. No meio do inóspito deserto, não existe nenhum resquício de civilização. Esse contato puro com a Natureza, em que ao olhar o horizonte não se vê intervenção humana, e sim uma areia

laranja e os seus montes, me trouxe um conforto sem tamanho. A sensação de que estava longe de tudo e todos, apenas em contato com a imensidão do mundo.

Estar nos países ibéricos me fez notar a nossa relação com esses lugares, que têm influência árabe e que nós também herdamos. Na cidade de Barcelona, pude ter muitas lembranças da minha mãe, que é arquiteta. A cidade inspira e expira arquitetura. Barcelona também foi o meu primeiro contato com a praia após passar quatro meses em Paris, cidade sem praia. Não tinha notado até chegar em Barcelona, como viver numa cidade sem praia pode ser sufocante. Olhar para o mar me dá uma sensação de liberdade, de poder navegar por um horizonte até chegar a um novo destino.

Esse processo de me identificar em cada lugar em que estive foi fundamental para me sentir confortável, me reconhecendo em cada um deles. Fez parte do processo em encontrar em cada ambiente e captar esse sentimento através da fotografia. No entanto, o que escolhi de mais importante para captar desses lugares não foi os seus pontos turísticos, e sim o que cada lugar me propiciava de ambiente natural.

As pessoas e os lugares em que as fotografias foram tiradas não devem ter importância para o receptor das imagens, pois não são personalizadas, nem localizadas. Porém, toda essa relação comigo (tanto das pessoas tão próximas a mim, quanto dos lugares que me são especiais) ajudam a trazer a minha intimidade de maneira indireta para quem as observa. Tive diferentes experiências com cada pessoa presente no projeto, assim como tive diferentes reflexões em cada lugar em que passei. Acredito que cada pessoa tem o seu refúgio, seus espaços de reflexão, de intimidade. Trago aqui a opção de nos reconhecer como Natureza, de nos voltarmos para o que seria nosso refúgio primordial.

5.3. O suporte

Escolher um suporte que estivesse de acordo com toda a ideia de *Refúgio* foi um percurso difícil. Queria explorar um formato não convencional, que se adequasse à proposta do projeto, com noções de natureza e intimidade. Sinto falta de me deparar com diferentes formatos para apresentar trabalhos fotográficos, que conversem com o seu tema e que fujam de um processo automatizado. Ao procurar manter contato com a língua francesa, busquei

assistir a vídeos sobre artistas do país no site *Arte Creative*¹⁷. Em um dos vídeos, encontrei em uma artista francesa um suporte que poderia dialogar com as minhas fotografias.

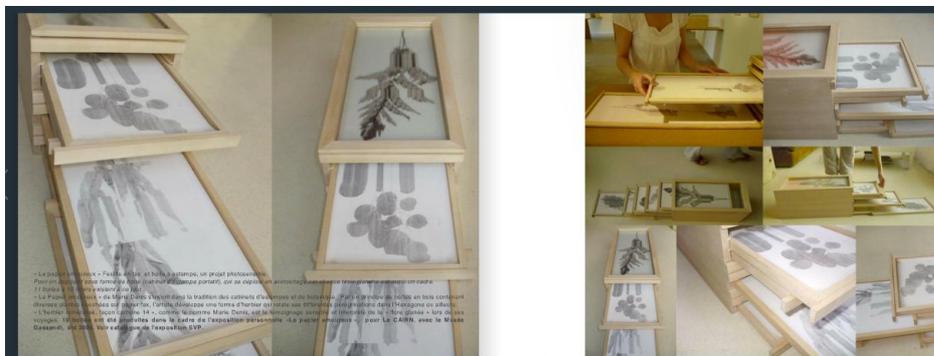


Figura 11 – Alexandra ou le papier amoureux, Marie Denis, 2009

Marie Denis é originária da região de Rhône-Alpes, na França, e trabalha principalmente com esculturas e instalações. Suas obras permeiam o universo da natureza e da paisagem, além da infância e esporte. “Alexandra ou le papier amoureux” é uma obra de 2009 da artista, que resgata a tradição da catalogação botânica. O suporte serve nessa obra como releitura de um herbário, em que plantas secas são armazenadas. O trabalho foi exposto em várias caixas de madeira, com cópias em papel de fax de plantas incomuns, colhidas no território da Reserva Geológica de Haute-Provence. Cada gaveta que sai da caixa de Marie Denis funciona como uma moldura pronta para ser pendurada na parede.

Para *Refúgio*, uma estrutura parecida foi confeccionada para acomodar as fotografias. Aqui, ela serve como gaveteiro, como um móvel que poderia estar em um quarto. O móvel tem dimensão de 30cm de largura, 26,5cm de altura e 40cm de comprimento. A relação com a estrutura, de ter que abrir as gavetas para descobrir a imagem que está dentro de cada uma delas, com um contato tátil, faz parte da experiência e da recepção desejada para as imagens. É como entrar na intimidade, no refúgio de cada fotografia para descobrir o seu conteúdo, que propõe trazer a intimidade dos corpos humanos com os naturais. O gaveteiro tem oito compartimentos e o material utilizado foi o composto de madeira Pinus de reflorestamento, que é a madeira de Pinho misturada com outros tipos e um tampo de vidro.

¹⁷ <http://creative.arte.tv/fr/>



Figura 12 – Gaveteiro, Thamires Tavares, 2015

Desde o início havia pensado em manter poucos dípticos, para que cada imagem pudesse ser olhada atentamente e absorvida. Noto que em geral, quando eu tenho contato com um grande livro que tem um grande número de fotografias, fico perdida em meio a tantas imagens e passo rapidamente as páginas, sem me atentar muito a cada imagem nele contida. Com o gaveteiro, pensei que essa relação já seria diferente ao ter que abrir cada gaveta para descobrir a foto. A recepção das fotos, assim, tem um tempo diferente, é necessário abrir cada gaveta para revelar lentamente cada fotografia, em oposição à correria cotidiana. A isso, soma-se o fato de que com mais de oito gavetas o móvel ficaria muito grande e pesado para transportação.

Apresentar as fotos em gavetas me permite mostrar uma foto de cada vez, de cima para baixo. Cada gaveta contém um díptico que tem sentido quando visto como unidade (cada relação específica, com suas formas específicas) e quando percebido como parte de um todo. O sistema funciona em camadas. A cada imagem aberta, soma-se a interpretação da anterior. A cada imagem aberta, é possível absorver mais das anteriores, adentrando na narrativa do produto.

A ordem escolhida para as imagens segue uma linha em que há um equilíbrio entre cores e também uma intercalação entre figuras femininas e masculinas. Além disso, o primeiro díptico apresenta o corpo de uma jovem. Me identifico com esse corpo, por ela ser uma figura alta como eu, com um tom de pele parecido e que está em uma posição de

resguardo, ou de autodefesa. Escolhi este díptico então para abrir o ensaio, outro corpo representando o meu próprio, me remetendo muitas vezes a minha posição de proteção dentro do meu quarto.

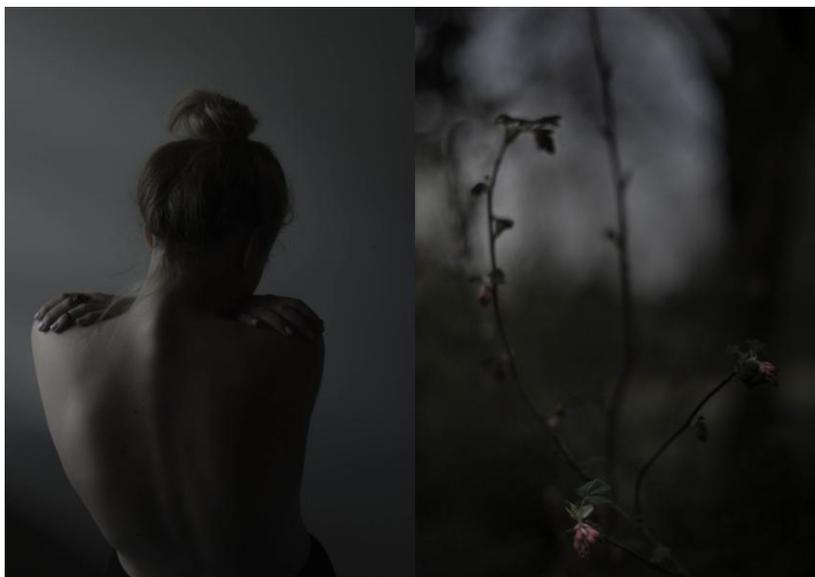


Figura 13 – Díptico I, Thamires Tavares, 2014

A última gaveta a ser aberta revela o meu autorretrato, em que olho diretamente para o receptor da imagem. Essa última imagem me expõe e me insere dentro do meu próprio discurso. O autorretrato é o único em que é possível identificar a pessoa presente na fotografia. É a maneira direta de me mostrar para quem observa as imagens, pois eu sou parte desse universo, não poderia estar de fora. Também abro minha intimidade e me reconheço como Natureza. Sou o sujeito da minha própria intimidade. Reconheço que construo os meus refúgios nas pessoas que fotografo, converso e conheço, nos lugares que visito, e que isso faz parte do processo de construção da minha intimidade. Além do tema central do projeto, que nos relaciona como parte integrante da Natureza, ele também mostra esses meus refúgios em todas as imagens. O trabalho traz uma grande dose de quem sou até o seu momento de conclusão.

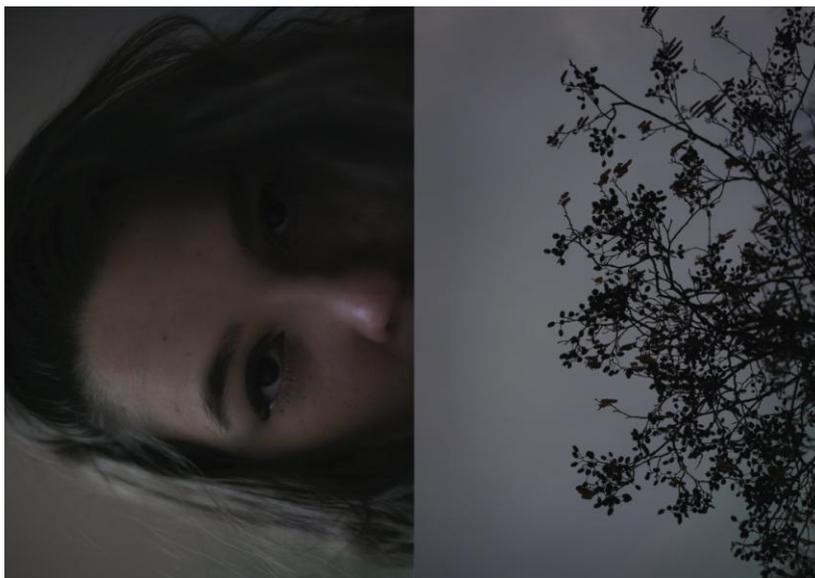


Figura 14 – Díptico VIII, Thamires Tavares, 2014

A impressão das fotos talvez seja o único processo em que não construí de maneira mais direta. É possível que este seja o próximo passo da minha investigação dentro da fotografia. Como as fotos têm uma tonalidade mais escura, para ressaltar a ideia de intimidade, e cores suaves, dessaturadas, com um grande espectro de tonalidades, preferiu-se garantir essas características em uma impressão em *fine-art*, que assegura a fidelidade e permanência das cores. O papel algodão de textura macia absorve as cores e as mantém em seu interior, sem refleti-las diretamente. A impressão que me causa é que as cores também estão aplicadas em camadas, que a cada momento que se observa as imagens, se percebe algo em seu interior.

5.4 Processando as imagens

Para produzir as fotografias, utilizei meu equipamento pessoal, que consiste em uma Canon 5D Mark II, com uma lente 24-105mm e uma 50mm. Para a maioria das fotos, porém, optei pela lente 50mm, por ter uma abertura do diafragma 1.8, deixando entrar bastante luz e possibilitando um grande desfoque no fundo das imagens. A câmera escolhida tem um sensor *full frame* (captura a imagem em 35mm), que garante uma maior segurança na absorção de pouca luz, característica essencial ao fotografar ambientes fechados, como um quarto. O tamanho do arquivo gerado pela Canon 5D Mark II é grande o suficiente (21MP) para assegurar o reenquadramento necessário para algumas imagens. Utilizar um equipamento

digital foi fundamental para que os arquivos gerados pudessem ser facilmente manipulados após, no processo de edição e tratamento das imagens.

O programa utilizado para acomodar, selecionar e tratar as imagens foi o *Adobe Photoshop Lightroom*. Esse programa possibilita a organização dos arquivos no computador, a categorização e o acesso fácil a esses arquivos, a criação de coleções específicas de fotos (sem mover os arquivos no computador). Nele é possível, ainda, a visualização de fotos em pares (essencial na escolha dos dípticos), além do tratamento das imagens e outras funções não exploradas para esse trabalho.

Nenhum par foi pensado antes de captar as fotos. Esse processo foi feito dentro do *Adobe Photoshop Lightroom* a partir da intensa abstração das formas de cada imagem. Como o volume de imagens das pessoas foi menor, escolhi no máximo 5 fotos de cada ensaio para casar com outra dos corpos naturais, num acervo de mais de 1000 imagens dentro do programa. Se não tivesse sucesso, escolhia apenas uma foto de pessoa para focar em achar suas formas complementares nas dos corpos naturais. O método funcionou em todos os casos, sendo alguns mais fáceis do que outros. Para ajustar as duas imagens escolhidas, as fotos foram reenquadradas, espelhadas e rotacionadas, além das cores balanceadas. Escolhi manter todas as fotografias em posição vertical (ou retrato) pois assim o ensaio fica padronizado, criando uma unidade. Acredito também que com a nossa leitura ocidental, é mais fácil associar signos lidos da esquerda para a direita, criando uma narrativa em cada imagem. O corpo humano se mantém do lado esquerdo para, nessa leitura, poder ser colocado dentro da Natureza com o olhar.

Na seleção das imagens, optei por não identificar os modelos pois suas características que os particularizavam, não eram de interesse para composição dos dípticos e sim suas formas corporais de maneira despersonalizadas. Para que, assim, todo receptor pudesse se reconhecer nas imagens. Para isso, a composição das fotos individuais foi pensada para ressaltar as formas - chegando perto para destacar as linhas, volumes e movimentos que cada corpo apresentava. Na estratégia para manter o destaque das formas, optei por não utilizar luz artificial, mantendo a luz natural do Sol nos ambientes. Portanto, em todas as fotos dos quartos a luz é proveniente da janela. A luz natural modela melhor os corpos, destacando suas nuances e tonalidades das sombras. Utilizar o Sol como fonte de luz é, ainda, primordial, pois é a luz que ilumina todos os seres.

Para o tratamento das imagens, optei por tons mais frios e mais escuros, por julgar denotar certo ar de intimidade, que tende a ser algo velado. As imagens foram também dessaturadas, remetendo a ideia das cores de um ambiente mais fechado, como o de um quarto. Assim, um trabalho de cor foi feito em cada díptico.

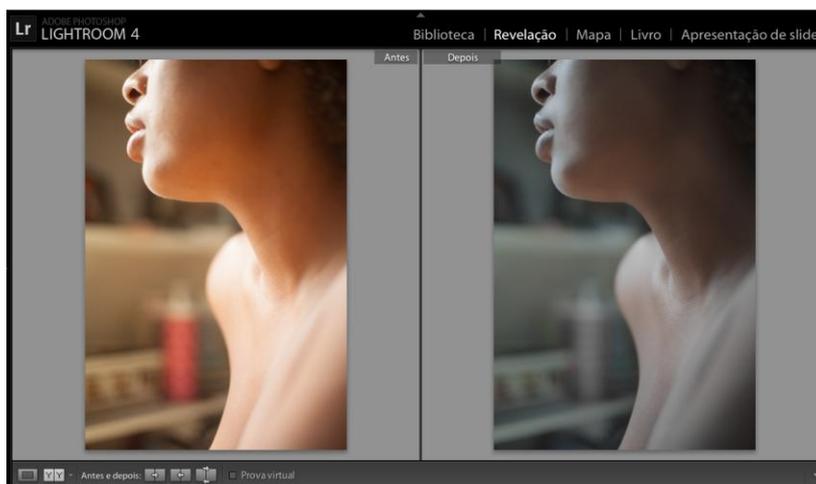


Figura 15 - Tela do Adobe Photoshop Lightroom: Processo de tratamento

Depois, as cores de todos os oito pares também foram equiparadas para formarem uma unidade. Ressaltam-se nesse ensaio os tons de cinza, azul, branco, verde e laranja, por unirem a atmosfera do quarto e dos ambientes externos, os diferentes tons de pele e tons dos corpos naturais. Os dípticos finais foram escolhidos em conjunto com o orientador José Mamede, que ajudou no processo como um curador, avaliando a unidade das imagens e sugerindo seguir certos aspectos estéticos em detrimento de outros.

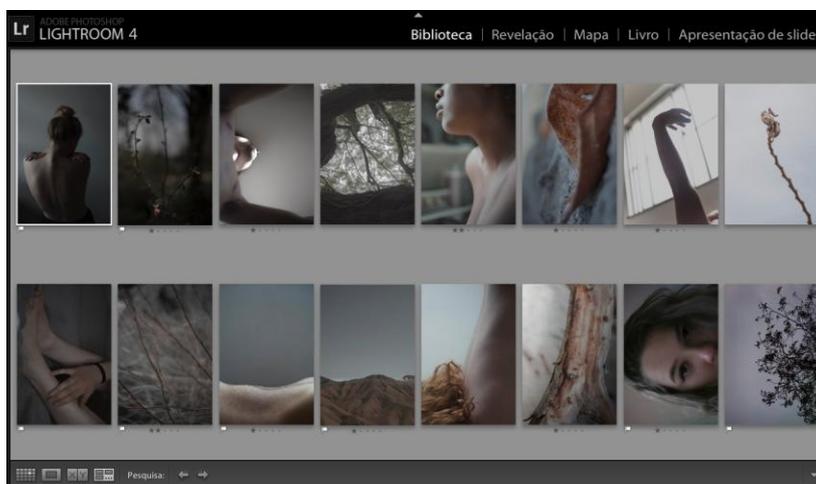


Figura 16 - Tela do Adobe Photoshop Lightroom: Visualização dos dípticos

A montagem dos dípticos foi feita no programa *Adobe Photoshop*. Por serem da mesma empresa, o *Adobe Photoshop Lightroom* é compatível com o *Adobe Photoshop*, então as imagens podem ser transportadas de um para o outro facilmente. No *Adobe Photoshop*, foi possível criar um arquivo com o tamanho específico da gaveta, para a impressão ficar correta. Além disso, foi feito o uso da régua para a montagem dos dípticos, garantindo que as duas fotos fiquem no meio certo. E, ainda, a exportação no programa é feita para o arquivo desejado (TIFF), de pouca compressão, para que a foto não perca qualidade na impressão. Foi decidido que os dípticos não teriam moldura, para não ter um espaço vazio quando a gaveta fosse puxada. O díptico pode ser melhor apreendido como imagem única também sem uma linha separando as imagens.

6. Conclusão

Na finalização do produto, devo dizer que se eu fizesse uma segunda edição, faria alguns ajustes. O espaço que acomoda do vidro em cima do móvel poderia ter sido pensado de forma que ele não ficasse solto. Tivemos que usar cola silicone para fixá-lo. As gavetas poderiam ter sido planejadas de maneira a, quando abertas, o corpo humano ser visível primeiramente (sem mudar a disposição das imagens originais). E o processo de impressão poderia ter sido pensado de outra maneira também. Faria testes com impressões mais orgânicas, pois a ideia inicial sempre foi adequar os materiais utilizados à natureza do ensaio proposto.

Um grande desafio na escrita desta Memória foi o de encontrar uma terminologia para corpos humanos e naturais que não gerasse oposição entre os dois. Entendo que os corpos humanos são, sim, naturais, porém não encontrei outra maneira de denominar as flores, árvores, tronco de árvore, folha, galhos secos e montanha, se não como corpos naturais.

Ao final deste trabalho não posso deixar de notar como a minha percepção foi mudando sobre ele a cada novo conteúdo que tive contato. E quanto mais o tempo passa, mais vejo novas atribuições, novos sentidos. Ao mostrar o processo de desenvolvimento para outras pessoas, elas também me mostraram novas percepções e vejo como isso tudo somou no processo. Apesar de ter um pano de fundo crítico em relação ao afastamento do humano da Natureza, reconheço que as imagens geram muito mais uma reflexão sobre o tema (se assim compreendido) do que uma ação direta em quem observa. O produto, assim, é livre para que

cada um imprima seu próprio sentido. Portanto, já fico satisfeita com o resultado, porque significa, para mim, que consegui desenvolver um produto contemporaneamente polissêmico, que gera novas interpretações e novos olhares (ainda que de estranhamento).

Toda a experiência, das viagens, das sessões com cada modelo, das pesquisas, das idas ao marceneiro, das discussões acadêmicas, das reuniões com o orientador, do meu tempo sozinha na escrita dessa Memória, isso tudo faz parte de mim agora e que com certeza levarei para meus próximos projetos. Só tenho a agradecer a todos os envolvidos.

7. Referências

AMARAL, Marise Basso; Wortmann, Maria Lúcia Castagna (Orientadora). **Histórias de viagem e a produção cultural da natureza: a paisagem do Rio Grande do Sul segundo os viajantes estrangeiros do século XIX**. Porto Alegre/RS: 2003. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3646/000390916.pdf?sequence=1>>. Acesso: 10 junho 2015.

AQUINO, Rubim; FRANCO, Denize de Azevedo; LOPES, Oscar. **História das Sociedades: das comunidades primitivas às sociedades medievais**. Rio de Janeiro/RJ: Imperial Novo Milênio, 2008.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira; Cardoso, Marília Rothier (Orientadora). **Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico**. Rio de Janeiro/RJ: 2007. Tese de Doutorado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0310631_2007_Indice.html>. Acesso: 03 maio 2015.

BOFF, Leonardo. **Ecologia, Mundialização, Espiritualidade**. Rio de Janeiro/RJ: Record, 2008.

CHIODETTO, Eder. **Geração 00: A nova fotografia brasileira**. São Paulo/SP: Edições Sesc São Paulo, 2013.

CLAXON PROJECT. **Forest**. Disponível em: <<http://www.claxtonprojects.com/books/jitkahanzlova/>>. Acesso: 04 maio 2015.

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

ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea**. In: **A Invenção de um mundo**. São Paulo/SP: Itaú Cultural, 2009.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Imagens construídas, imagens desconstruídas**. In: **A Invenção de um mundo**. São Paulo/SP: Itaú Cultural, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo/SP: Annablume, 2011.

FOLHA DE S. PAULO. **Desmatamento cresce 282% na Amazônia em fevereiro, diz instituto**. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2015/03/1606476-desmatamento-cresce-282-na-amazonia-legal-em-fevereiro.shtml>>. Acesso: 20 abril 2015.

GALEANO, Eduardo. **O império do consumo**. In: Carta Capital, 2010. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/economia/o-imperio-do-consumo>>. Acesso: 20 abril 2015.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar Editor Ltda., 2012.

GOLDIN, Nan. **The Ballad of sexual dependency**. New York: Aperture Foudation, 2005.

GROSENICK, Uta. **Mujeres artistas de los siglos XX y XXI**. Madri: Taschen, 2005. In: FILHO, Osmar; VASCONCELOS, Larissa. **Da porta para dentro: Nan Goldin, Cia de Foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea**. Porto Alegre/RS, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/26862/21116>>. Acesso 05 maio 2015.

HEIDT, Erhard U. **Cuerpo y cultura: la construcciós social del cuerpo humano**. In: David Pérez (ed.). **La certeza vulnerable – cuerpo y fotografia en el siglo XXI**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

KESSELRING, Thomas. **O conceito de Natureza na história do pensamento ocidental**. Porto Alegre/RS: 2000. Disponível em: <<http://www.ciencia-arte.com.br/site/index.php/biblioteca-de-artigos/item/download/95>>. Acesso: 21 abril 2015.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e Sociedade**. Campinas/SP: Papirus, 2013.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 2003. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso: 28 maio 2015.

MORIN, Edgar. **O Método 1: a natureza da natureza**. Porto Alegre: Sulina 2005. In: PROTÁSIO, Alexandre Reinaldo; Calloni, Humberto (Orientador). **O conceito de natureza em Gramsci: contribuições para a educação ambiental**. Rio Grande/RS: 2008. Tese de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental. Fundação Universidade do Rio Grande. Disponível em: <http://www.argo.furg.br/btd/tde_arquivos/5/TDE-2008-06-26T160307Z-90/Publico/protasio.pdf>. Acesso: 10 junho 2015.

MÜLLER-POHLE, Andreas. **Estratégias de Informação**. São Paulo/SP: DAP-ECA-USP, 2009.

MUSE-INGS. **Jitka Hanzlová – Forest**. Disponível em: <<http://photo-muse.blogspot.com.br/2007/02/jitka-hanzlov-forest.html>>. Acesso: 04 maio 2015.

NEW YORK TIMES. **Pollution killed 7 million people Worldwide in 2012, report finds**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/03/26/world/pollution-killed-7-million-people-worldwide-in-2012-report-finds.html?_r=0>. Acesso: 20 abril 2015.

OHEIM, G., **Einmaleins des guten Tons**. Gutersloh: Bertelsmann, 1955. In: HEIDT, Erhard U. **Cuerpo y cultura: la construcciós social del cuerpo humano**. In: David Pérez (ed.). **La certeza vulnerable – cuerpo y fotografia en el siglo XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

PARIS-ART. Marie Denie: Alexandra ou le papier amoureux. Disponível em: <<http://www.paris-art.com/agenda-culturel-paris/alexandra-ou-le-papier-amoureux/denis-marie/5862.html>>. Acesso: 01 junho 2015.

SOULAGES, François. **A ficção fotográfica**. In: **A Invenção de um mundo**. São Paulo/SP: Itaú Cultural, 2009.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: Perda e permanência**. São Paulo/SP: Editora Senac São Paulo, 2010.

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

VIMEO. **Jitka Hanzlová // Forest**. Disponível em: <<http://vimeo.com/39929796>>. Acesso: 04 maio 2015.

YOUTUBE. **Man**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WfGMYdalCIU>>. Acesso: 01 maio 2015.