



Revista de Pesquisa em Artes Cênicas

manzuá

revista de pesquisa

FOTOCOREOGRAFIAS : FOTOGRAFIAS QUE SE MOVEM E FAZEM MOVER

TRADUÇÃO REVISADA DO ARTIGO PUBLICADO EM
ESPANHOL NA REVISTA DE POÉTICAS CORPORALES

Ana Carolina Mundim¹

Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente artigo visa discorrer sobre o conceito de fotocoreografia, neologismo desenvolvido ao longo da pesquisa aqui compartilhada. A ideia central é pensar sobre as conexões possíveis entre composição coreográfica e composição fotográfica. A partir da perspectiva do (a) fotógrafo (a) bailarino (a), investigador (a) da improvisação e da composição em tempo real em dança, busca-se investigar a materialidade do ato fotográfico como campo improvisacional, desde a composição da cena e sua captura até seu processo de exposição.

Palavras-chave: dança; improvisação; composição; fotografia; fotocoreografia

¹ Multiartista. Realizou estágio pós doutoral pela Universidade de Barcelona. É professora dos Cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará. Sua pesquisa é dedicada ao desenvolvimento do conceito de corpoespaço na improvisação. Há dez edições coordena o projeto Temporal – encontros de dança contemporânea e composição em tempo real. Como fotógrafa produziu as seguintes exposições: Na Pele; Perpetua; Ventanas; Cartas Abertas ao Desejo. Integrou as seguintes exposições coletivas: Uberlândia - Múltiplos Olhares sobre a cidade; Sertão Imaginário - Qxas Festival; Miragem - Solar Festival. Recebeu a medalha de bronze no Brasília Photo Show - 2016/2017. Publicou o ensaio fotográfico Sobre Branco (Cause Magazine - edição Natureza - 2017).

ABSTRACT

This article discusses the concept of photocoreography, a neologism developed by the author in her research. The central idea is to think about the possible connections between composition in photography and in dance. Through the perspective of the photographer/dancer, who researches improvisation and composition in real time in dance, it aims to investigate the materiality of the photographic act as an improvisational field, from the composition of the scene and its capture to its exhibition process.

Keywords: dance; improvisation; composition; photography; photocoreography

INTRODUÇÃO

Foto: luz

Coreo: dança

Grafia: escrita

A relação entre fotografia e dança não é recente, no entanto, sua abordagem ainda se dá prioritariamente na conexão com o registro de espetáculos ou ensaios fotográficos que primam em arquivar um momento específico do movimento dançado. Pouco se produzem imagens pensadas a partir do prisma da composição coreográfica, desde seu click até os suportes para exposição pública das imagens. O conceito de fotocoreografias busca desenvolver estes aspectos. O mais habitual é que todo trabalho de imagem que pressuponha a continuidade do movimento dançado se traduza na produção de vídeos de arte ou videodanças. Mas, como seria pensar na própria concepção da fotografia como movimento coreográfico, desde o ato fotográfico até seu contato com o público, entendendo a dança e a fotografia como campos expandidos que se entrelaçam? Neste caso a fotografia se configura como experiência ampliada de movimento (e não em frames de vídeos) e a dança explora outros suportes de materialização, convidando o público a não apenas fruir a imagem, mas sentir-se movido por ela.

A improvisação e a composição em tempo real são lugares da dança que nos propõem caminhos para desenvolver esse percurso. Abordar a fotografia a partir da perspectiva improvisacional traz a possibilidade da feitura artesanal e instantânea da imagem e a coloca em diálogo com o (a) espectador (a) na produção de novos sentidos a partir da possibilidade de práticas interativas e da produção de jogos. O (a) improvisador (a) pesquisa uma série de dispositivos que pode acionar para seu momento de construção de cena, criando imagens corporais por meio do movimento, que geram narrativas e situações dramáticas, capazes de interagir com o espectador. O (a) fotógrafo (a) também se orienta a partir de uma série de instrumentais para a produção de uma imagem. É possível, então, que o (a) fotógrafo (a) se entenda como um (a) improvisador (a)? É possível que a produção de sua imagem seja feita em tempo real, sem pós-produção? É possível que os suportes com os quais estas fotografias sejam expostas, proponham um novo jogo de improvisação com o (a) espectador (a)? Estas são as questões centrais de abordagem deste artigo, que está composto por quatro momentos de discussão: uma breve orientação histórica sobre como fotografia, corpo e movimento começam a dialogar entre si a partir do olhar de John Pultz, possíveis modos de se aproximar das relações entre dança e fotografia, as referências de artistas que serviram de inspiração para o desenvolvimento das fotocoreografias e por fim a abordagem conceitual sobre as fotocoreografias.

Um breve histórico da relação entre fotografia, corpo e movimento, segundo John Pultz

O livro “A fotografia e o corpo”, de John Pultz traça um excelente panorama sobre como o advento da fotografia teve um papel importante no modo como os corpos masculino e feminino foram vistos socialmente ao longo dos séculos. Foucault já abordava como a fotografia se tornou instrumento de controle e manutenção de poder social.

Por volta de 1830 a relação entre fotografia e corpo começa a se dar pela produção de retratos. As elites, antes retratadas por pintores, agora começam a ser fotografadas e estas imagens se convertem em símbolos de poder. Por volta de 1850, com o advento dos cartões de visita e a diminuição dos custos do processo fotográfico, a classe média também começou a acessar a possibilidade de ser retratada, o que concedeu ao corpo uma outra possibilidade além de sua

presença física. Os álbuns de fotografia começam a surgir e com eles a sensação de democratização, pois o corpo da família, dos amigos, das celebridades ou dos personagens políticos pareciam iguais. No entanto, os considerados marginalizados ou excluídos das classes média e alta, como os pobres ou os enfermos, não estavam incluídos nessa “democratização”.

No que tange às questões técnicas, de 1880 até a primeira metade do século XX, os (as) fotógrafos (as) pictóricos (as) lutaram para a fotografia alcançar o status de arte e é quando se iniciam as utilizações de outros suportes de impressão: papéis texturados, manipulações mais ousadas de negativos e das cópias, retoques diversos. De 1910 a 1920 os (as) fotógrafos (as) modernos (as) abandonaram estas práticas e se dedicaram ao que chamaram de fotografia direta, caracterizada pela ausência de manipulação e valorização de foco nítido.

Em sua pesquisa de TCC, *Impermanências: o rastro que inscreve a lembrança*, Mariellen Baldisera (2013) traz informações sobre os primeiros relatos da dança na fotografia. As primeiras aparições da dança na fotografia foram em daguerreótipos com retratos de bailarinas em poses simples, que pudessem ser mantidas por um longo tempo. Para substituir esse processo surgiu a invenção de Eugène Disderi, em 1854, chamada *carte-de-visite*.

A técnica era uma adaptação do colódio úmido, na qual Disderi dividia o negativo em 8 ou 10 pedaços retangulares que eram expostos ao mesmo tempo ou em séries. As *carte-de-visite* se tornaram uma febre, por seu tamanho em formato postal, possível de enviar pelo correio, e também pelo seu preço mais acessível. Várias bailarinas foram retratadas por Disderi, mas ainda em poses muito duras e sem movimento, que não podiam ser muito elaboradas pelo mesmo motivo já mencionado. (BALDISERA, 2013, p.11)

Após Disderi, apenas em 1872 começamos a ter uma revolução com experimentos de Edward Muybridge que estudava o movimento do corpo humano e de animais, com patrocínio do governador da Califórnia Leland Stanford. Eles queriam provar que ao galopar os cavalos mantinham as quatro patas suspensas no ar por um instante. Para isso foram montadas 12 câmeras em uma pista de corrida, com arames atravessados de um lado a outro da pista, para registrar as diferentes fases do galope. Os obturadores das câmeras eram ativados pelos cavalos ao encostar nos fios.

Este processo era caro e não chegou a ser aplicado comercialmente para a fotografia em dança. Mas dentre as imagens publicadas por Muybridge, especialmente no trabalho *Animal Locomotion*, havia algumas fotografias de dança, com demonstração de sequências de movimentos congelados. Etienne Jules

Marey foi um agente importante para a fotografia de dança, embora ele não tenha especificamente fotografado bailarinos. No entanto, em seus experimentos ele reunia várias etapas de movimento em uma única foto, recurso que posteriormente começa a ser usado por fotógrafos de dança.

Com o avanço das tecnologias da imagem, Paul Himmel, nascido em 1914, já trazia outra espécie de abordagem da imagem dançada, deixando longa exposição e permitindo que o movimento se desenhasse na fotografia como uma espécie de borrão. Balanchine dizia que Himmel conseguia retratar toda a sequência de movimentos dos bailarinos em uma única foto.

Passados alguns anos começamos a ver a aproximação da fotografia e da performance. Conforme Pultz (2003), na medida em que o fascismo ameaçava a democracia, nos fins da década de 30, surge o corpo coletivo: fotografias de multidões representavam o momento contra a agressão política aos corpos. E nos anos 60 e 70, surgiram os artistas performáticos, muito derivados de obras como *Luz surgida na escuridão* de Rauschenberg e Weil, que registrava diretamente a presença dos corpos, por meio da revelação de si próprios, em papel, com uso da luz do sol. A relação entre fotografia e performance se expandiu. Basicamente três tipos de abordagens apareciam mais frequentemente: inicialmente as performances começaram a serem documentadas em tempo real; em um segundo momento algumas dessas fotografias passaram a substituir a própria performance (inclusive podendo ficarem expostas nos museus, como rastros da performance); e em um terceiro momento a ação performática era a própria produção da imagem no veículo fotográfico.

Como o foco desses artistas era no corpo, a fotografia começou a tomar outras proporções. Ela era um meio perfeito de expressão para o “aqui e agora” dos anos sessenta e começam a desaparecer cada vez mais os limites tradicionais entre fotografia artística e jornalística, podendo a fotografia ser uma obra de arte apresentada em museus ou um documento de imprensa, ou em ambos. A câmera converteu-se em uma ferramenta para comprometer-se com o mundo. Era uma época de se repensarem questões sociais de ordem racial, direitos civis, assassinatos políticos. A relação do corpo com a fotografia se alterou e os (as) fotógrafos (as) começaram a se integrar mais fisicamente com as cenas, pessoas e/ou acontecimentos registrados. Weir, Bauret e Metzker, por exemplo, adotaram câmeras pequenas para utilizá-las como extensão do corpo. Os (as) fotógrafos (as) de rua começaram a capturar com mais espontaneidade os momentos vividos, fazendo com que a experiência corporal fosse a centralidade da estética nos anos 60.

Nos anos 70 a fotografia já estava mais fortemente aceita como arte, embora ainda hoje vários (as) fotógrafos (as) a considerem uma categoria separada. A dança, por sua vez, também ganhou força no final dos anos 60 e 70 especialmente a partir de práticas mais experimentais, tais como a dança contemporânea, a improvisação, a composição em tempo real e o diálogo com espaços urbanos e da natureza para produção cênica. Roger Copland disse “Eu não penso que seja coincidência que a dança seja a única arte que floresceu tão visivelmente nos anos 70. Ambas a fotografia e a dança ajudam a restaurar para nós o que John Crowe Ransom chamou de ‘o corpo do mundo’.”² (COPLAND, 1981, p. 92) No artigo *Dance, Photography and the world’s body*, Copland comentou ainda sobre Ransom, que considera que a ciência roubou o mundo de seu corpo quando o reduziu a tipos e formas e que a arte deveria responder a isso com o corpo. Portanto, como podemos pensar nas imbricações entre fotografia e dança trazendo o corpo e o movimento para o centro das discussões novamente?

No Brasil, Gil Grossi é conhecido como a pessoa que cunhou a palavra Fotodança, nos anos 80. Ele começou a trabalhar no Sesc Pompeia como professor de fotografia e na Oficina Cultural Três Rios (atual Oswald de Andrade, em São Paulo), ministrando aulas de fotografia para a cena. O termo se originou dessas oficinas nas quais ele colocava aprendizes de fotografia para dançar e bailarinos e fotógrafos fotografavam uns aos outros. Era uma prática na qual as duas linguagens eram aproximadas para o estudo do movimento na fotografia. Quando a bailarina Luciana Bortoletto começou a trabalhar com ele em 1999, deram início à investigação de princípios da linguagem fotográfica para a composição em dança, sendo que alguns destes princípios fotográficos como plano, profundidade, enquadramento, passaram a embasar as criações em dança que eles produziram entre 2000 e 2008. Eles também mantinham oficinas que incluíam em seu percurso a preparação corporal de quem iria fotografar o movimento. Luciana enveredou pelo universo fotográfico analógico e digital, nesta trajetória. Todas as criações eram relacionais e os espetáculos tinham uma estrutura coreográfica, mas materializada por meio da improvisação. Hoje outros fotógrafos também utilizam o termo Fotodança, como é o caso de San Cruz, mas nesse caso, ele o utiliza para falar da captura da visceralidade do movimento do bailarino enquanto dança.

² Tradução livre do original: “I don’t think it’s coincidental that dance is the only other art to have flourished so visibly in the ‘70s. Both photography and dance help restore to us what John Crowe Ransom called ‘the world’s body’.”

Possíveis modos de olhar para a relação dança-fotografia

No artigo *Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, Matthew Reason discute vários métodos de representar o movimento na fotografia, a partir de aproximações que denomina “reveladoras” e “representacionais”, utilizando como exemplificações os trabalhos de Lois Greenfield e Chris Nash. Segundo Reason, Greenfield trabalha por meio da revelação de movimentos congelando-os. Para ele, no entanto, nem sempre esta estratégia é funcional, pois suas fotos podem parecer tão perfeitamente imóveis, que não permitem que o (a) espectador (a) veja além da superfície retratada. Em contraponto, ele apresenta o trabalho de Chris Nash, como uma representação real da dança, a partir de intervenções que enfraquecem as reivindicações da objetividade mecânica.

No Brasil temos dois grandes fotógrafos de dança que poderiam ser correlacionados a estes processos apontados por Rawson. Emídio Luisi, em palestra no Museu de Fotografia de Fortaleza, em 14 de setembro de 2019, afirmou que para ele, a boa fotografia de dança é aquela que congela os movimentos, insere o corpo todo no enquadramento e mantém o foco da imagem nítido. Ele considera que o discurso de que “os borrões na fotografia de dança trazem a sensação de movimento”, na verdade opera como uma justificativa para maus (más) fotógrafos (as) justificarem uma ausência de técnica para fotografar. Já Guto Muniz, se aproxima da fotografia de movimento de modo muito mais flexível: suas fotos podem ser congeladas, mas por vezes também são propositadamente borradas e desfocadas. Ainda, Muniz trabalha com a ideia de rastros do movimento, pensando sobre produzir uma imagem a partir do rastro que o corpo deixou ao se mover. Por fim, por vezes encontramos em suas fotos apenas partes do corpo ou um movimento recortado pelo enquadramento, para que o público possa imaginar a sua continuidade, sem que a imagem já defina todo o movimento para o (a) espectador (a). Ele convida o (a) espectador (a) a dançar com seu imaginário. As imagens de ambos os fotógrafos têm muita força, tanto documental como poética, mas eles se aproximam desse universo de formas muito díspares. Guto também mantém um projeto chamado Cena Vestida, no qual ele transforma as suas fotografias de dança em roupas (com a parceria de uma estilista), e, portanto, qualquer pessoa pode comprar e vestir a fotografia, transformando os movimentos daquelas imagens. É interessante perceber as múltiplas camadas de interação que ocorrem: corpo do (a)

fotógrafo (a), corpo do (a) bailarino (a), corpo de quem veste a roupa que pode ser qualquer pessoa, inclusive o (a) próprio (a) fotógrafo (a) ou bailarino (a) registrado (a). E não há, desse modo, como não lembrar da referência dos parangolés que Hélio Oiticica criou na década de 60, que tirava o (a) espectador (a) da posição de observador (a) e o (a) colocava na posição de participante ativo. Assim, diluía as fronteiras entre obra e espectador (a) e colocava em evidência uma possibilidade experimental entre dança e artes visuais tendo o corpo como pauta a partir do movimento improvisado. Estes são apenas alguns exemplos de como as relações entre fotografia e dança podem ser articuladas e o trabalho de Oiticica é apenas uma das inspirações oriundas das Artes Visuais que permeiam o desenvolvimento de nosso conceito de fotocoreografias.

Referências de artistas que inspiram a produção interativa nas artes visuais e na fotografia

Ao longo do percurso de pesquisa ficou evidente que elaborar o conceito de fotocoreografias, as quais implicam na elaboração de imagens que se movem e fazem mover, não poderia ser um percurso isolado de outras referências que poderiam trazer contribuições criativas, independente do campo artístico que ocupassem. Robert Morris, Lygia Clarck, Marcelo Masagão e Celina Portella são alguns dos artistas cujas obras têm inspirado o presente trabalho.

Robert Morris e sua relação com a coreografia fazia com que suas obras considerassem o modo como o corpo era posicionado e visto de diferentes locações espaciais. Em *Untitled (Box for standing)* de 1961, o artista projetou uma caixa de madeira de sua altura e a deixou exposta. A caixa não apenas evocava a presença/ausência do artista, como também era um convite para que qualquer pessoa tivesse a experiência de entrar na caixa e adaptar-se a sua altura, ajustando-se a ela. A obra *I-Box* de 1962 solicitava a ação física e ativa do (a) espectador (a), convidando-o (a) a abrir a caixa onde se revelava o próprio corpo de Morris, desnudo. Em ambos os casos, a moldura criada por meio do suporte da caixa, colocava o público ativo na construção da obra.

No trabalho de Lygia Clarck a interação também era um eixo fundamental. Por volta de 1976, ela criou, dentro de sessões de estruturação do SELF, o que chamou de objetos relacionais, que convocavam o (a) espectador (a) a uma experiência corporal, como condição *sine qua non* para a existência de suas obras. Este

processo consistiu em um sistema, que apesar de complexo em sua totalidade, reunia propostas de ações muito simples e objetivas, passando por várias fases experimentais de utilização de objetos na relação com o corpo do (a) espectador (a). Uma das séries produzidas, por exemplo, era composta por saquinhos plásticos que podiam conter água, ar, areia, conchas ou sementes acompanhados de propostas de uso no contato com o corpo. Para além de ver, o espectador sentia as obras e essa interação entre espectador (a) e obra provocava transformações em ambos (as).

Também em perspectiva de diálogo interativo com o público, Foto Objeto Moebius e Kino Livro são duas propostas do cineasta Marcelo Masagão, que vem se dedicando à fotografia desde 2016. Nos dois casos, os suportes para o compartilhamento das fotos, na exposição Maquinaria, merecem destaque. Em Foto Objeto Moebius Masagão coloca fotos panorâmicas dispostas em fitas de Moebius, penduradas do teto até a altura das mãos dos (as) espectadores (as). As fitas são dispostas de forma a fazer o público percorrer a sala e vê-las de diferentes ângulos. O próprio formato da fita de Moebius também muito usado em trabalhos de outros artistas, inclusive na obra Caminhando (1964) de Lygia Clark, faz com que o público se disponha a percorrer seus múltiplos lados para ter uma referência da obra completa. Algumas pessoas que percorreram a exposição no Maria Antônia, em São Paulo, em 2019, disseram ter tido o desejo de colocar partes do corpo no vão da fita de Moebius, mas não se sentiram convidadas a fazê-lo pelo fato das fitas estarem penduradas de modo muito delicado ao teto, por meio de um fio de nylon. Em Kino Livro, Masagão também utiliza fotos panorâmicas, dispostas em formato de papiro. Para expô-las, ele cria um banco de madeira conectado a uma plataforma retangular de madeira e vidro (moldura), com uma alavanca que estimula o público a mover a fotografia para vê-la por completo. Toda a estrutura é um questionamento ao corpo. Para sentar-se no banco é necessário abrir as pernas e mantê-las abertas, pois há uma estrutura no centro do banco que é a conexão com a moldura. Uma mulher de saia curta, por exemplo, já se coloca em questão para sentar-se de pernas abertas em um espaço público, o que traz a necessidade de posicionar-se em relação ao modo como o ambiente social molda ou não seu corpo. Se decide sentar-se de lado, o banco é extremamente desconfortável e isso certamente influenciará no tempo com que a pessoa passará as imagens. Girar a alavanca de modo mais lento ou mais rápido também altera por completo sua relação com a obra. Algumas pessoas que viram a exposição na Maria Antônia, sentiram-se, inclusive, mareadas. Todas essas sensações físicas provocadas pela obra trazem para o contato com a fotografia uma experiência ampliada e modificam

totalmente o modo como elas serão vistas, uma vez que além da visão, outros sentidos estão sendo acionados no (a) espectador (a).

As obras de Celina Portella também colocam a fotografia em uma dimensão corporal e embora não se deem de modo diretamente interativo com o público, trazem sensações muito presentes de imagens que indicam movimento por si só. Desde 2000 ela trabalha fortemente a relação entre artes visuais e dança, sendo o espaço e a inspiração arquitetônica aspectos de grande relevância para o desenvolvimento de suas obras. Como aborda Pultz (2003): “a situação de um corpo no espaço de um quadro também pode definir a relação do espectador com ele.”³ Em Quadros Cortados (2015) Portella cria uma relação indissociável entre a moldura e a fotografia, quando produz molduras de tamanhos irregulares que dialogam diretamente com o corpo que está contido nelas. Os movimentos interagem com as bordas, gerando sensações no corpo do (a) espectador (a). Em Auto-sustentável (2016) a artista extrapola os limites da moldura com seu movimento, interagindo com uma corda que se inicia na fotografia e se expande materializada fora da moldura, fazendo com que a bailarina sustente o peso do próprio corpo por meio deste objeto. Na exposição Dobras (2017) a artista articula a materialidade da fotografia em impressão 2D com o movimento do corpo, trazendo o volume do corpo e a ação do movimento para a fotografia, provocando, assim, o olhar do público.

A partir dessas propostas referenciais, a presente pesquisa tem desenvolvido o conceito de fotocoreografias, visando a integração entre corpo e imagem em todo seu processo de feitura a partir de sua articulação com os princípios da improvisação e da composição em tempo real em dança.

O conceito de fotocoreografias

Você pode estar se perguntando: se já existe um conceito de fotodança e outro de fotoperformance, porque criar um novo conceito, de fotocoreografia? Sobre o conceito de Fotodança, cunhado por Gil Grossi, apesar dele ser pensado na conexão com a improvisação em dança, ele está conectado mais especificamente na dupla abordagem de, por um lado, produzir uma corporalidade sensível ao fotógrafo de movimento e, por outro, utilizar elementos do ato fotográfico na composição coreográfica. As fotocoreografias, apesar de tocarem em princípios que

3 Tradução livre do original: “La situación de un cuerpo en el espacio de un cuadro también puede definir la relación del espectador con él.” (PULTZ, 2003, p. 14)

a fotodança propõe, ainda não parecem caber dentro deste espectro de atuação. É importante destacar aqui essa corporalidade do fotógrafo (a) que é bailarino (a) e do (a) bailarino (a) que é fotógrafo (a) como um ponto importante de agenciamento que aparece tanto na fotodança quanto na fotocoreografia, mas a fotocoreografia também está focada na presentificação da improvisação no ato fotográfico baseado no acaso e nos desdobramentos expositivos que incluem o convite ao espectador à ação do movimento improvisado e à produção de novas matérias imagéticas (por meio da dança ou da fotografia) a partir do espaço expositivo. A fotocoreografia é um convite para o movimento e para perceber a imagem a partir de todos os sentidos e não apenas a visão.

Sobre fotoperformance, Niura Ribeiro pondera (2016, p.3):

Performar uma imagem, engendrar uma ação, é fazer uma imagem como um gesto com o propósito de abrir um sentido em relação às possibilidades expressivas do dispositivo do corpo. Ela não é determinada por um valor de uso. Sua teatralidade não tem a vocação de produzir necessariamente uma mensagem, mas de abrir um sentido. A atuação não ocorre perante um público como na performance tradicional, mas é produzida para a câmera. Daí a consciência do artista de que está construindo uma ação para um registro ótico e tudo o que isto pode implicar na imagem. Performar uma imagem é, portanto, programar, executar uma ação buscando uma atitude expressiva, tendo a consciência do aparelho que aponta em sua direção e o registra. Nas encenações, o artista, além de fazer o papel de um diretor de cena, escolhe o cenário, o figurino, as situações corporais, a luz e, também, revela sua concepção de fotografia, pois dirige também o enquadramento, o momento da tomada fotográfica, o tamanho da ampliação. Programar e executar ações de naturezas diversas, enquadradas para o perímetro ótico da lente de uma câmera é o que define o limite do espaço de atuação do corpo. Trata-se de uma relação desse corpo com o espaço e a lente da câmera. O resultado estético da imagem é, assim, um olhar controlado pelas escolhas do artista.

É possível notar que fotoperformance pressupõe uma participação muito centrada no fotógrafo, que controla minuciosamente o ato fotográfico desde o planejamento até a pós produção. A fotocoreografia, por outro lado, é focada na relação e no que surge dela, ela nasce da abertura dos encontros possíveis na relação atualizada entre fotógrafo e fotografado. Nesse sentido, as decisões de cenário, figurino, situações corporais, luz, são todas definidas conjuntamente e também se permitem atravessar pelo acaso, inerente à improvisação. Ainda, o próprio ato fotográfico já deve incluir preparação e configuração prévias da câmera e acessórios (cor, tonalidade, luz, filtro, uso de prismas, etc.) para que ele seja um momento improvisacional, evitando pós produção das imagens. As escolhas de movimento e espaço são realizadas pelo fotografado em conjunto com fotógrafo no

momento do click. Desse modo, a fotocoreografia não cabe dentro das perspectivas previamente propostas pela fotodança e/ou pela fotoperformance.

“O processo de descrever o corpo nunca é inocente. Sempre se deve perguntar quem faz a descrição e por quê.” (PULTZ, 2003, p.20)⁴. Pensando nesta questão, o processo de fotocoreografias tem como norte a democratização e a liberdade de abordagens de diferentes corpos em movimento e suas possibilidades de esgarçar também os espaços da moldura como suporte para a imagem. O conceito de obra aberta desenvolvido por Umberto Eco tem grande impacto na trajetória das fotocoreografias. Construir obras fotográficas que tenham como princípio convidar o (a) fotografado (a) e o (a) espectador a uma participação ativa nos processos de construção da imagem, parte deste lugar de co-participação entre artistas fotógrafo (a) e fotografado (a) e espectador (a), tendo como princípio de existência da obra a abertura a múltiplas realidades e possibilidades que se elaboram a partir de interatuações.

De certa forma, este trabalho problematiza, em parte, EWING, quando ele diz:

Dança é o movimento dos corpos através de espaço e tempo. Dança é fluidez e continuidade. Dança conecta, dança desdobra. Dança envolve a gente; entra através do olho, da orelha. Fotografia aprisiona em duas dimensões. Fotografia aplaina e encolhe. Fotografia não diz nada aos ouvidos. Ela fragmenta tempo e fratura o espaço. Ainda, movimento é o objetivo... Elizabeth McCausland expressa o paradoxo quando ela chama para “uma imagem que embora não possa mover e nem espera mover-se, ainda parece prestes a mover. (EWING in REASON, 2004, p.48)⁵

As fotocoreografias são propostas de elaboração fotográfica que articulam a produção de imagens enquanto dança, entrelaçando aspectos da improvisação e da composição em tempo real em dança, com o ato coreográfico desde seu click até sua exposição. Nesse sentido, o lugar de encontro entre imagem e corpo é o próprio movimento delineado no espaço, trazendo para a fotografia as mesmas possibilidades de conectividade, fluidez e relações sensoriais que a dança pode evocar.

Em estudos de improvisação em dança os (as) artistas perseguem acuidade na compreensão de qualidades de movimentos corpóreos, possibilidades de

4 Tradução livre do original: “El proceso de describir el cuerpo nunca es inocente. Uno debe preguntarse siempre quién hace la descripción y por qué.” (PULTZ, 2003, p. 20)

5 Tradução livre do original: “Dance is the movement of bodies through space and time. Dance is fluidity and continuity. Dance connects, dance unfolds. Dance envelops us; it enters through the eye and ear. Photography imprisons in two dimensions. Photography flattens and shrinks. Photography tells the ear nothing. It fragments time and fractures space. Yet movement is the goal. ... Elizabeth McCausland voiced the paradox when she called for “an image which though it cannot move and never can hope to move, yet will seem about to move.” (Ewing 1987, 27-28) (EWING in REASON, 2004, p.48)

utilização do espaço, percepções sensórias do corpo e seu entorno e ampliação de escuta e diálogo com o (a) outro (a) seja este outro (a) improvisador (a) ou público. São elaborados e investigados dispositivos dramaturgicos e de atuação corpórea que permitam ao (à) improvisador(a) a aquisição e a produção de vocabulário de movimentos, bem como o desenvolvimento de estratégias compositivas, no caso de elaboração de performances de composição em tempo real (quando a improvisação é criada em público). O (a) improvisador (a) é um colecionador de referências que se acumulam em seu corpo para serem escavadas no instante criativo, relacionando-os com o espaço. Na composição em tempo real, narrativas, situações e estruturas dramaturgicas são desenhadas em cena em um jogo dialógico entre público e artista e ambos editam as imagens tecidas no próprio momento da ação. Algumas propostas podem acionar, inclusive, interatividade, fazendo com que a própria cena seja determinada por alguma ação do público. Envolvendo ou não interatividade direta com o público, a edição se dá no momento da ação: qual movimento se opera, em relação a que e a quem, em que lugar do espaço, com que qualidade de movimento, com que intencionalidade o (a) artista propõe ou responde a uma proposta (?), o que cada espectador (a) decide ver e/ou ativar (no caso de interação) na cena? Na improvisação e na composição em tempo real em dança, portanto, o (a) artista se coloca aberto (a) à materialidade da vida, com seus acontecimentos do acaso, o que ele irá responder por meio da experiência corporal e composicional adquirida em seus treinamentos cotidianos. Da mesma forma, o público precisa estar poroso para esse estado ativo de construção co-participativa. O cerne principal da composição em tempo real é vivenciar o “aqui e agora” e produzir dança em diálogo com o público com as condições estruturais, físicas e materiais que se apresentam naquele instante da criação.

E o ato fotográfico? Pode ser pensado como um ato improvisacional? O (a) fotógrafo (a) também dispõe de uma série de dispositivos de ordem técnica e criativa para produzir uma imagem. Seu treinamento cotidiano passa por compreender bem as ferramentas que seu equipamento pode dispor, estudar regras de composição (inclusive para extrapolá-las, se a necessidade estética da imagem assim demandar) e desenvolver sua sensibilidade e seu olhar para o momento da captura. O momento prévio ao ato fotográfico pode ser minuciosamente pautado com storyboards, figurinos e/ou styling, maquiagem, busca prévia de locações, referências buscadas em revistas, livros e/ou redes sociais (Pinterest, instagram, etc), entre outras estratégias. No entanto, a fotografia também pode ocorrer sem esta pré-organização, apropriando-se das situações em tempo real e das i(materialidades) que se apresentam no espaço, bem como criando narrativas a

partir delas. Assim como o (a) improvisador (a), o (a) fotógrafo (a) também é um colecionador de referências que se acumulam em seu corpo para serem escavadas no instante criativo, relacionando-os com o espaço. Portanto, a fotografia pode sim ser um ato improvisacional, e, mais além, um ato de composição em tempo real, que se desdobra a partir dos elementos e das pessoas que encontra no instante fotográfico e do estado que elas apresentam. Quando o (a) fotógrafo (a) também é bailarino (a) e improvisador (a) as fronteiras entre os atos fotográfico e coreográfico podem se diluir ainda mais e a câmera torna-se extensão do corpo em movimento dançante e em edição constante.

Rawson acredita que

A verdade na relação intrínseca da fotografia com o real nasceu com a emergência da tecnologia fotográfica no início do século XIX. Representações fotográficas também transformam seus sujeitos através dos efeitos de luz, abertura da velocidade, ângulo da câmera, distorção de cor, métodos de desenvolvimento de impressão, e os resultados de seleção de recorte ou disparo. Esses processos de seleção de fotografia ou transformação fundem-se com mais possibilidades de intervenção de manipulação, edição e falsificação. Com elementos como este, inerentes ao suporte ou causados por métodos de seu uso, nós somos todos conscientes de que a câmera não reproduz diretamente o mundo mas ao invés disso o transforma em fotografia. Mesmo empregado de forma neutra, automática, ingênua, a câmera distorce seu sujeito. (REASON, 2004, p.46)⁶

As configurações colocadas na câmera, o ângulo de onde se fotografa, os materiais que se utilizam no disparo, os modos de ocupação do espaço, a maneira como se utiliza a luz local são formas de edição da imagem. A partir do momento em que estabelecemos que este veículo não é uma representação do mundo, mas uma transformação dele em objeto artístico, o processo criativo já se coloca em produção de antemão. Então surge a pergunta: e os processos de pós produção, tais como as manipulações digitais, via uso de Photoshop e Lightroom? Estas também devem ser entendidas como ferramentas possíveis mas não obrigatórias. Estes instrumentais são utilizados para uma segunda etapa criativa, uma segunda edição que, portanto, modifica a primeira. É a transformação da transformação, pois nesta etapa é possível alterar cores, texturas, nitidez, luz, apagar ou adicionar elementos na fotografia, entre outras possibilidades. É uma manipulação da primeira fotografia

⁶ Tradução livre do original: The faith in the intrinsic relationship of the photograph with the real was born with the emergence of photographic technology in the early nineteenth century. Photographic representations also transform their subjects through the effects of lighting, shutter speed, camera angle, color distortion, methods of print development, and the results of cropping or shot selection. Such processes of photographic selection or transformation merge with more interventionist possibilities of manipulation, editing, and fakery. Through elements such as these, whether inherent to the medium or caused by the methods of its employment, we are all aware that the camera does not directly reproduce the world but instead transforms it into photography. Even employed neutrally, automatically, naively, the camera always distorts its subject.

registrada, produzindo, portanto, uma terceira imagem (não é a imagem real, nem a primeira imagem transformada na câmera, mas uma outra imagem que se produz do contato com as ferramentas de tratamento). Atualmente acredita-se, de maneira geral, que uma boa fotografia necessita passar por esse processo de manipulação.

As fotocoreografias têm trabalhado na contramão dessa crença. Elas até podem acionar estas ferramentas se a proposta estética em questão assim o solicitar. Mas como alternativa estética eventual e não como obrigatoriedade. As fotocoreografias, prioritariamente, perseguem a busca de qualidade das imagens no próprio click, passando apenas pela primeira edição, através do ajuste dos elementos desejados na própria câmera ou com uso de acessórios e recorrendo à luz natural para composição instantânea. A ideia central é realmente aproximar o ato coreográfico na composição em tempo real do ato fotográfico, utilizando o que se apresenta no instante em que a fotografia é concebida e vivenciando aquela experiência do momento improvisacional. Como a dança criada na composição em tempo real, o momento do click é o momento do acontecimento e não há repetição, reparação ou manipulação posterior.

Este pensamento também é abordado em relação às pessoas fotografadas. Nas fotocoreografias, os (as) fotografados (as) são pessoas dispostas a se mover na relação com o espaço e o (a) outro (a) em estado de improvisação. Alguns direcionamentos são dados pelo (a) fotógrafo (a) para esclarecer o tipo de conceito, ambientação e humor que se pretende com as imagens. As roupas são escolhidas a partir desse diálogo, com produções que se organizam com as vestimentas que os (as) próprios (as) fotografados (as) já tenham ou que se possam adquirir com baixo custo de produção. Normalmente os figurinos variam entre o nu - para que se possam colher detalhes do movimento do corpo - ou roupas que já apresentem movimento no próprio tecido para compor com a movência corporal. Durante os disparos, o (a) fotógrafo (a) pode conversar com os (as) fotografados (as) sobre as qualidades de movimento dançadas, na relação com o conceito elaborado. Mas a proposta é falar o mínimo possível para que a composição em tempo real possa emergir e criar desenhos nos corpos. Especialmente quando são espaços da natureza, pretende-se permitir que o som dos elementos crie musicalidade para dançar. Então é importante alargar o tempo sem muitas interferências, para que se possa ouvir o “som” do silêncio. Como disse Rosângela Rennó, às 16h da palestra proferida ao grupo Sol para Mulheres em 15 de agosto de 2020, via zoom, “é importante que o(a) fotógrafo(a) se coloque como espectador da imagem também, e não apenas como produtor”, pois assim pode perceber outros pontos de vista aonde o material pode

chegar. As locações podem ser pesquisadas antecipadamente ao dia do shooting ou não. É importante permitir que o acaso percorra o processo, abrindo caminhos para perceber os estados dos corpos e dos espaços no dia de atuação.

Com as imagens registradas, uma última fase se organiza: a elaboração dos modos de exposição. Aqui há uma nova edição, não apenas na seleção das imagens e na decisão das quantidades delas que chegarão à etapa final de compartilhamento público, mas também na maneira como elas serão exibidas. Os suportes que são disponibilizados para o (a) espectador (a) influenciam de forma determinante no tipo de interação que se desdobra do contato dele (a) com a obra. Sendo assim, nas fotocoreografias esta última etapa de edição é feita de modo a se desenvolverem estruturas capazes de convidar o (a) espectador (a) a se mover e a ter uma experiência sensorial com a obra.

Como exposto em trechos distintos no livro *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*, de Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 35):

As exposições são, em essência, espaços nos quais o visitante se move “dentro” e “ao redor” das obras, com liberdade; ele pode seguir seu próprio ritmo e deter-se em função dos interesses que possui; pode multiplicar o número de visitas e, assim, tornar a sua experiência mais seletiva e penetrante.. Pode, ainda, compartilhar sua experiência com outras pessoas, na medida em que divide a visita ao espaço com outros visitantes, num processo que pode ser mais, ou menos, interativo.

Numa perspectiva funcional, o entorno da exposição pode ser recriado para favorecer e instigar os sentidos e os sentimentos dos visitantes. Ao ato de olhar, de movimentar-se no espaço expositivo, podem juntar-se atos de tocar, de ouvir e até o olfato, ativando-se multissensorialmente o visitante. Tal experiência pode ser marcante como fator de sensibilização na recepção estética.

Sendo assim, por que não estimular que o espectador improvise dentro de seu próprio campo relacional a partir da experiência estética vivida? Em seguida compartilho algumas experiências nesse sentido que fazem parte do desenvolvimento desse conceito.

A exposição *Na Pele*, de 2013, foi a primeira acerca da temática *corpoespaço*, que se organizou na interlocução com a experiência sensorial do (a) espectador (a). A partir da presença/ausência do corpo as imagens revelavam texturas e movimentos de elementos da natureza, por meio de seus recortes, fissuras, trajetos, cores, traços, pedaços. Na entrada da sala onde as imagens foram expostas havia um convite escrito na parede: “Experimente fruir a exposição com os pés descalços”.

Ao adentrar a sala, havia um poema⁷ e dez imagens, impressas em tecido (cetim), dispostas de forma a construir um labirinto no qual o (a) espectador (a) deveria percorrer todo o trajeto para ver cada imagem. Neste percurso havia folhas secas no chão, que não apenas provocavam uma textura diferenciada nos pés dos (as) espectadores, como também causavam ruídos ao serem pisadas e exalavam cheiro no ambiente. Ao passar do dia as folhas secavam e mudavam de som e odor. Os desenhos no chão provocados pelos movimentos das pessoas na visita também alteravam a paisagem constantemente. Ao visitar a exposição, o (a) espectador (a) compunha em tempo real e modificava o espaço, deixando seus rastros no local.

A exposição *Cartas Abertas ao Desejo*, de 2018, era composta por dez imagens em preto e branco, também impressas em tecido (cetim) e dispostas em corredores por onde o (a) espectador (a) deveria percorrer. Nas imagens a temática do corpospaço retorna, com água se confundindo com o corpo nu de uma mulher, formando uma unidade imagética, como se o corpo se dissolvesse em água e vice-versa. Juntamente com as fotos, a exposição manteve a projeção contínua de três videodanças, cujas músicas ecoavam no ambiente enquanto o (a) espectador (a) interagia com as imagens. Para esta exposição eram escolhidos locais que tivessem correntes de vento, para que os tecidos pudessem dançar e compor um ritmo a partir de seus movimentos.

Outra exposição, em fase de elaboração, que adota o título de *Fotocoreografias*, é um conjunto de imagens que foi clicado com um prisma em frente a lente, produzindo uma série de repetições do movimento enxergadas de distintos ângulos. Essas imagens foram impressas em adesivo e coladas em papel Canson, recortadas em diferentes formatos, gerando esculturas, objetos que ficarão expostos em pequenas mesas onde poderão ser ativados dispositivos sonoros. O (a) espectador (a) poderá acionar um dispositivo sonoro ao mover a escultura coreográfica, criando uma dança com ela e a partir dela, acrescentando dados à fotografia com seu próprio corpo e, portanto, proporcionando uma nova edição da imagem a partir desta composição em tempo real. Dependendo de quantas pessoas se movem ao mesmo tempo a música criada se altera e certamente modifica os movimentos. Ainda, pretende-se deixar uma câmera gravando os movimentos dos (as) espectadores e uma projeção em tempo real das danças por eles(elas) criadas.

Ofertar uma expografia cenográfica significa criar ambientes porosos para a recepção sensível e o agenciamento perceptivo amplificado e ativar um convite ao

⁷ Persigo a transparência que se move e toda cor incolor que ela toca. Navego em fluxo contínuo, amacio as dobras e encontro as passagens de cada esquina. Em uma paisagem borrada enxergo o imaginário e o derreto na corredeira. Suavemente despeço-me em névoa do véu que me recobre, mas continuo ali, translúcida.

(à) espectadora para compor a obra conjuntamente com o (a) fotógrafo (a). A parte expográfica dos percursos fotocoreográficos conversa com a noção de exposição teatralizada. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 45 - 46):

Pode-se encontrar, nas exposições “teatralizadas”, uma semelhança morfológica com a linguagem das instalações, que se difundiram fortemente a partir da década de 80. Nessa modalidade artística, quer-se produzir a vivência estética, a participação, a interação do visitante com o projeto proposto pelo artista. [...]

[...] Na instalação, como na exposição da cenografia dramatizada, o receptor é envolvido em vivências e interpretações como num grande teatro. Ingressa num universo ficcional, pode divertir-se prazerosa e ludicamente; pode ironizar, questionar, surpreender-se, sentir repulsa; enfim; é-lhe facultado experimentar outro tipo de recepção estética. [...]

[...] A instalação, como exposição cenográfica dramatizada, resulta num espaço aberto, tanto para o artista como para o curador e para o público. Agora, os conceitos de contemplação ou de leitura formal da obra de arte já não são adequados ou suficientes para o entendimento da proposta do artista ou do curador por parte do público. No lugar deles é preciso colocar o conceito de interação.

Nas fotocoreografias os espectadores compõem a obra, construindo uma dinâmica de espaço-tempo que se desenha apenas na presença e no acaso que decorre do processo interativo. As fotocoreografias nascem e se desenvolvem totalmente imersas na conexão com a composição em tempo real em dança e, portanto, elaboram estratégias de criação no “aqui e agora”. Elas pretendem em um primeiro momento conviver com o acionamento de camadas possíveis de interação com a materialidade da vida que se apresenta no instante fotográfico. Assim entende que toda edição e produção dramatúrgica e imagética se dão no momento da produção do click. E, em um segundo momento, elas buscam proporcionar ao (a) espectador (a) uma experiência expográfica sensível que os estimule a mover seu próprio corpo interagindo com as imagens e criando outras em uma nova ação de composição em tempo real compartilhada entre fotógrafo (a), fotografado (a), obra e espectador (a).

REFERÊNCIAS

COOPLAND, Roger. Dance, Photography, and the World's Body. In: Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1, 1981, p. 91-96. Anais online. Greensboro: Congress on Research in Dance, 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3245228>. Acesso em 08/11/2019.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004.

PULLTZ, John. La fotografía y el cuerpo. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

REASON, Matthew. Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography. In: Dance Research Journal, Vol. 35/36, Vol. 35, no. 2 - Vol. 36, p. 43-67. Anais online. Greensboro: Congresso n Research in Dance, 2003 -2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30045069>. Acesso em 08/11/2019.

RIBEIRO, Niura Legramante. A Fotografia como Corpo Performatizado: a autoridade da imagem construída. In: Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Artes, Campinas, 2016. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_Niura%20A.%20L.%20Ribeiro.pdf. Acesso em 17/08/2020.

Referências digitais

<https://fotosdomasagao.com.br/sobre/>. Acesso em 31/03/21

<https://www.celinaportella.com.br/> Acesso em 31/03/21

<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf> Acesso em 31/03/21

<https://anamundim.46graus.com/> Acesso em 31/03/21