

AMANDA FERREIRA BRANCO DA FONSECA

CÂMERA E PINCEL: Grafismos Corporais e Processos Fotográficos

Universidade Estadual Paulista  
"Júlio de Mesquita Filho"  
Instituto de Artes

AMANDA FERREIRA BRANCO DA FONSECA

CÂMERA E PINCEL:  
Grafismos Corporais e Processos Fotográficos

São Paulo  
2017



**AMANDA FERREIRA BRANCO DA FONSECA**

**Câmera e Pincel:  
Grafismos Corporais e Processos Fotográficos**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, área de concentração: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente

São Paulo

2017



Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP

Fonseca, Amanda Ferreira Branco da.

Câmera e pincel: grafismos corporais e processos fotográficos /  
Amanda Branco da Fonseca. – São Paulo, 2017.

96 f. : il. color

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual  
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Fotografia – Processos de impressão - Goma  
bicromatada. 3. Pintura corporal. I. Valente, Agnus. II. Universidade  
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 770

(Fabiana Colares - CRB 8/7779)



CÂMERA E PINCEL:  
Grafismos Corporais e Processos Fotográficos

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Processos e Procedimentos Artísticos, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Agnus Valente  
Instituto de Artes Unesp – Orientador

---

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe  
Instituto de Artes Unesp

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa Brächer  
Instituto de Artes da UFRGS

São Paulo, 8 de dezembro de 2017.



## Agradecimentos

Ao meu pai, por todo seu apoio e incentivo.

À minha mãe, por valorizar meus estudos desde cedo.

Ao orientador, Agnus Valente, por acompanhar  
a pesquisa desde o princípio, em 2008.

À prof<sup>a</sup> Andrea Brächer, pelas valiosas orientações.

Ao Aldrin, pela parceria que só tem aumentado ao longo dos anos.

À amiga Ana Carolina, pelo encorajamento nessa jornada.

À irmã Débora e ao cunhado Pedro, por todo o apoio na  
montagem da exposição e no Exame de Defesa

Aos colegas do mestrado, com quem conversei e troquei experiências.

Ao antigo chefe Luiz, pela flexibilidade para conciliar a  
pesquisa e a atividade remunerada.



## Resumo

A presente dissertação aborda minha produção no campo da fotografia expandida, em ensaios que unem pintura corporal e processos fotográficos históricos. Também inclui o desenvolvimento da série Religare, que é o *corpus* resultante dessa pesquisa de mestrado. Trata-se de um ensaio realizado com a própria artista como modelo da pintura corporal, e revelado com a técnica goma bicromatada sobre madeira, em grandes dimensões (algumas medindo cerca de 88 x 150 cm). Tanto no caso dos ensaios anteriores a essa dissertação, quanto em Religare, os processos são marcados por experimentação e desenvolvimento de técnicas, em geral híbridas, envolvendo: desenho manual dos grafismos corporais, captação digital das imagens, processamento digital, impressão em transparências e revelação das imagens usando processos fotográficos artesanais (marrom Van Dyck, cianotipia e goma bicromatada). Buscando referências na prática da pintura corporal realizada por diversas etnias indígenas, e em posturas do Yoga, esses ensaios desenvolvem uma poética de resgate da vivência do Sagrado, que parece distante na vida urbana contemporânea. O corpo é o instrumento para isso, é o estar aqui e agora. Nos ensaios apresentados, o corpo ganha destaque, conferido pela pintura corporal, pela referência a posturas de Yoga, e pelo trabalho artesanal, também presente na pintura corporal e nos processos fotográficos. Também há destaque para o “corpo” da fotografia, a materialidade do meio, tendo como suportes o papel, o tecido e a madeira.

Palavras-chaves: Fotografia Expandida. pintura corporal. processos artesanais. goma bicromatada. yoga. sagrado. Artes Visuais



## **Abstract**

The present dissertation approaches my production in expanded photography, in photographic essays that unite body painting and early photographic processes. It also includes the development of *Religare*, essay that is this master's research resulting corpus. The artist herself is model for body painting, and the images are printed in large sizes (some about 88 x 150 cm) using gum bichromate on wood. In previous essays, as in *Religare*, the processes are based on technical experiment and development, which are usually hybrids, including: handmade drawing of body painting, digital capture of images, digital processing, digital negatives printing and photography printing using early photographic processes (Van Dyck brown, cyanotype and gum bichromate). Seeking references in the indigenous practice of body painting and Yoga poses, those essays develop a Sacred experience rescue poetics, due to this experience seeming distant from contemporaneous urban life. The body is the instrument for this experience, it's "being here and now". At the presented essays, the body is highlighted by the body painting, the reference to yoga poses, and by handcraft process, which includes body painting and early photographic processes. Also the photography "body" is highlighted, the media materiality, embodied by paper, fabric and wood.

Keywords: Expanded photography. Body painting. Early photographic processes. Yoga. Sacred. Visual Arts.



## Lista de Ilustrações

Figura 2.1 — <i>Untitled (body painting)</i> Keith Haring e Robert Mapplethorpe, 1984. Modelo: Grace Jones. ....	22
Figura 2.2 — Bill T. Jones Body Painting with Keith Haring. foto: Tseng Kwong Chi, 1983. ...	22
Figura 2.3 — Série O jogo de amarelinha. Título: O sentido do mundo como fluxo indiferenciado ou Portais dos cárceres da imaginação. Luiz Monforte, 1997-98. Goma bicromatada sobre papel. Impressão única .....	23
Figura 2.4 — Semente de Cacau Bravo 3. Kenji Ota, 1993. Calotipia. 47,5 x 66,0 cm .....	23
Figura 2.5 — Série A Vinda das Fadas. Andréa Brächer, 2006. Papel Salgado, 13,97 x 11,43 cm .....	25
Figura 2.6 — <i>Fairy Offering a Posy to Elsie</i> . Frances Griffiths e Elsie Wright, 1920.....	25
Figura 3.1 — Pintura corporal Asurini. Foto: Delarole. fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena .....	32
Figura 3.2 — Processo de pintura para o ensaio Grafismo 1.....	32
Figura 3.3 — Processo de pintura para o ensaio Grafismo 2.....	33
Figura 3.4 — Grafismo I. Amanda Branco, 2008. Fotografia digital.....	33
Figura 3.5 — Grafismo II. Amanda Branco, 2008. Fotografia digital.....	33
Figura 3.6 — Segunda “tentativa” de realizar o ensaio Serpente.....	34
Figura 3.7 — Processo de pintura corporal com caneta hidrográfica, para o ensaio Serpente.....	35
Figura 3.8 — Pintura corporal masculina dos Kayapó-Xikrin. Foto: Desenho de Odilon João Souza Filho .....	37
Figura 3.9 — Processo da pintura com tinta facial.....	37
Figura 3.10 — Grafismos Waiãpi ..	38
Figura 3.11 — Grafismos feitos a mão sobre transparências, para projeção no corpo da modelo .....	38



Figura 3.12 — Desenhos projetados sobre o corpo da modelo.....	38
Figura 3.13 — Imagem digital realizada para o ensaio Serpente.....	40
Figura 3.14 — Serpente I. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 52 x 44 cm .....	41
Figura 3.15 — Serpente II. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 52 x 44 cm .....	41
Figura 3.16 — Serpente III. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 52 x 44 cm. ....	42
Figura 3.17 — Serpente IV. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 44 x 52 cm. ....	42
Figura 3.18 — Serpente V. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 44 x 52 cm. ....	43
Figura 3.19 — Serpente VI. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 52 x 44 cm. ....	43
Figura 3.20 — Serpente VII. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 44 x 52 cm.....	44
Figura 3.21 — Serpente VIII. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 44 x 52 cm. ....	44
Figura 3.22 — Serpente IX. 2009. Amanda Branco. Fotografia em <i>Van Dyck Brown</i> s/ algodão. 52 x 44 cm. ....	45
Figura 3.23 — Imagem digital realizada para o ensaio Animus.....	46
Figura 3.24 — Animus I. 2012. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel. 45,5 x 37,5cm .....	46
Figura 3.25 — Negativos usados para a realização da obra Animus I. ....	46
Figura 3.26 — Imagem do ensaio Animus (processo).....	47
Figura 3.27 — Animus II. 2012. Imagem finalizada. Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel. 45,5 x 37,5cm .....	47
Figura 3.28 — Animus V. 2012. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel. 37,5 x 45,5 cm. ....	47
Figura 3.29 — Processo de revelação de Matéria e Luz.....	48

Figura 3.30 — Processo de revelação de Matéria e Luz .....	48
Figura 3.31 — Matéria e Luz I (detalhe). 2014. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel. 76 x 56 cm .....	49
Figura 3.32 — Matéria e Luz III (detalhe). 2014. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel. 76 x 56 cm. ....	49
Figura 4.1 — Modelos de pintura corporal dos Kayapó -Xikrin do Cateté. Foto: Desenhos de Odilon João Souza Filho .....	52
Figura 4.2 — caderno de anotações I .....	53
Figura 4.3 — caderno de anotações II .....	54
Figura 4.4 — caderno de anotações III .....	54
Figura 4.5 — Testes de pintura corporal .....	56
Figura 4.6 — Processo de pintura corporal .....	57
Figura 4.7 — Sarvangasana. Foto: Desenho de Sirio Cançado.....	59
Figura 4.8 — Sukhasana. Foto: Desenho de Thais de Linhares .....	59
Figura 4.9 — Balásana. Foto: Desenho de Thais de Linhares .....	59
Figuras 4.10 a 4.14 — Imagens digitais para o ensaio Religare .....	61
Figura 4.15 — Shape. 2014. Amanda Branco. Goma bicromatada e lápis de cor sobre madeira. 19,5 cm x 60 cm.....	63
Figura 4.16 — Serpente sobre Madeira I. 2015. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 52,8 x 41,5 cm. ....	63
Figura 4.17 — Serpente sobre Madeira II. 2015. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 41,4 x 52,5 cm. ....	64
Figura 4.18 — Serpente sobre Madeira III. 2015. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 37,6 x 51,6 cm. ....	64
Figura 4.19 — O negativo impresso (fotolito) .....	64
Figura 4.20 — Testes de emulsão .....	65
Figura 4.21 — Testes de emulsão .....	65
Figura 4.22 — Aplicação da emulsão na madeira .....	66
Figura 4.23 — Exposição à luz .....	67
Figura 4.24 — Processo de revelação da imagem: compressa com água .....	67



Figura 4.25 — Processo de revelação da imagem: compressa com água .....	67
Figura 4.26 — Processo de revelação da imagem com mangueira .....	68
Figura 4.27 — Nova aplicação da emulsão. ....	68
Figura 4.28 — Nova exposição à luz.....	68
Figura 4.29 — Diário de bordo .....	69
Figura 4.30 — Religare I. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 88 x 160 cm .....	72
Figura 4.31 — Religare II. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 88 x 160 cm .....	73
Figura 4.32 — Religare III. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 88 x 160 cm. ....	74
Figura 4.33 — Religare IV. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 88 x 160 cm. ....	75
Figura 4.34 — Religare V. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 88 cm. ....	76
Figura 4.35 — Religare VI. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 88 cm. ....	76
Figura 4.36 — Religare VII. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 88 cm. ....	77
Figura 4.37 — Religare VIII. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 88 cm .....	77
Figura 4.38 — Religare IX. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 88 cm. ....	78
Figura 4.39 — Religare X. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 88 cm. ....	78
Figura 4.40 — Religare XI. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 88 x 160 cm. ....	79
Figura 4.41 — Religare XII. 2017. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 49,2 x 160 cm. ....	80
Figura 4.42 — Exposição Religare: Religare I a IV .....	81
Figura 4.43 — Exposição Religare: Religare III a VII .....	82
Figura 4.44 — Exposição Religare: Religare VIII a XII .....	82
Figura 4.45 — Exposição Religare: módulo sobre processos .....	83

Figura 4.46 — Exposição Religare: “diário de bordo” .....	84
Figura 4.47 — Exposição Religare: sob o mezanino .....	85
Figura 4.48 — Exposição Religare: sob o mezanino .....	85
Figura 4.49 — Exposição Religare: maquete .....	86
Figura 4.50 — Exposição Religare: mezanino .....	87



## Sumário

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>FOTOGRAFIA EXPANDIDA, ARTESANAL, HÍBRIDA</b> .....	<b>14</b>
2.1	A fotografia expandida .....	14
2.2	O Artesanal .....	16
2.3	Processos e Híbridações.....	18
2.3	1 Processos de Referência .....	21
<b>3</b>	<b>GÊNESE: PROCESSOS CRIATIVOS</b> .....	<b>27</b>
3.1	A Contemporaneidade e a Perda do Sagrado .....	27
3.2	Intervenção no objeto: A pintura corporal .....	30
3.3	Intervenção na imagem fotográfica: Os processos fotográficos históricos ....	39
<b>4</b>	<b>RELIGARE</b> .....	<b>51</b>
4.1	A série Religare .....	51
4.2	A pintura corporal .....	52
4.3	O ensaio: as posturas e os triângulos .....	58
4.4	A revelação sobre madeira .....	62
4.5	Religare revelada .....	69
4.6	A Exposição Religare .....	81
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>88</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>91</b>
	<b>GLOSSÁRIO</b> .....	<b>95</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A vida contemporânea nas grandes cidades parece desrespeitar a natureza do ser humano, colocando-o em um ritmo frenético de trabalho e informações cada vez mais onipresentes, com as tecnologias digitais. Não é comum termos um momento de silenciar a mente. Estamos quase o tempo todo vivendo no futuro ou no passado, com a mente fora de nosso corpo, pois fora do aqui e agora. Assim, seguimos desconectados de nós mesmos.

As séries fotográficas Grafismo, Serpente, Animus e Matéria e Luz, que serão apresentadas aqui, e também Série Religare, que é o *Corpus* desta pesquisa, abordam a busca por uma introspecção, pela ancestralidade e pelo sagrado. São imagens de produção híbrida, captadas digitalmente e reveladas usando processos fotográficos históricos (exceto Grafismo, que é apresentada em fotografia digital); e que apresentam como objeto modelos com grafismos no corpo, criando releituras de pinturas corporais indígenas.

A produção artesanal de imagens e o enfoque no corpo sinalizam aqui a intenção de resgatar a vivência do sagrado e da ancestralidade. Algumas imagens fazem alusão a posturas de Yoga — arte milenar que tenho praticado há alguns anos, e que tem por objetivo reunir corpo, mente e espírito (HERMÓGENES, 2010). O corpo, instrumento de ação humana, traz a intenção de estar presente na ação, sem se preocupar com o futuro ou remoer o passado.

Proponho obras que detenham o olhar. Esse pode ser um começo para que o fruidor cesse um pouco os pensamentos sobre outros tempos, pessoas e lugares, e preste atenção no que está diante de seus olhos.

De forma intuitiva, tenho desenvolvido práticas que transgridem barreiras entre o meio fotográfico, a pintura, a *body art* e a performance, atuando no que Andreas Müller-Pohle e Rubens Fernandes Júnior chamaram de Fotografia Expandida: a



fotografia que não se prende aos limites do meio, podendo sofrer inúmeras formas de intervenção, caracterizando-se como *heurística híbrida* (VALENTE, 2015, p.586).

Essas séries fotográficas são apresentadas na presente pesquisa, com enfoque no seu processo criativo, que é analisado sob a perspectiva da Fotografia Expandida. Há destaque para a série *Religare*, produzida ao longo desta pesquisa, e o seu processo, que inclui as soluções desenvolvidas para a revelação de fotografias em goma bicromatada sobre madeira em um tamanho grande, quase todas medindo 88 cm x 150 cm de área da imagem fotográfica.

O capítulo 2 - **FOTOGRAFIA EXPANDIDA, ARTESANAL, HÍBRIDA** apresenta o contexto e definição da fotografia expandida; algumas considerações sobre a produção imagética artesanal; e apontamentos sobre o desenvolvimento de processos e hibridações pela artista, bem como uma breve visão sobre o processo de alguns artistas que foram referência para o desenvolvimento da pesquisa.

O Capítulo 3 - **GÊNESE: PROCESSOS CRIATIVOS** aborda o processo das séries *Grafismo*, *Serpente*, *Animus* e *Matéria e Luz*, todas de minha autoria e anteriores a esta dissertação. São explicitados os procedimentos da pintura corporal e do uso de processos fotográficos históricos na produção destas imagens.

O Capítulo 4 - **RELIGARE** é dedicado ao processo criativo da produção apresentada como *Corpus* desta pesquisa. Aqui são analisados os procedimentos que fazem parte de sua criação, destacando a pintura corporal, as referências a posturas de Yoga e o desenvolvimento da técnica para revelar as imagens em goma bicromatada sobre placas de madeira de grandes dimensões. Também são ilustradas todas as imagens resultantes do processo, bem como os registros da exposição *Religare*, que inclui a série homônima e seu processo.

E o Capítulo 5 - **CONSIDERAÇÕES FINAIS** apresenta as considerações finais sobre os processos criativos envolvidos, e a sua relação com uma poética voltada para o resgate do sagrado e da ancestralidade.

## 2 FOTOGRAFIA EXPANDIDA, ARTESANAL, HÍBRIDA

### 2.1 A fotografia expandida

Na arte contemporânea, há uma forte tendência para as hibridações. A fotografia pode aparecer transformada, mesclada com outras técnicas. Os limites entre os meios — fotografia, pintura, gravura etc — são testados, questionados, e transgredido com frequência. A produção artística não se mantém dentro de limites pré-definidos, e o meio deixa de ser uma moldura, uma limitação.

Em 1985, Flusser aborda a limitação no campo da fotografia, no livro *Filosofia da Caixa-Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*, afirmando que o aparelho fotográfico está pré-programado, e as fotografias que um aparelho pode fazer são limitadas ao que foi previsto pelo seu programa. O fotógrafo não domina exatamente o funcionamento do aparelho, domina apenas o *input* e *output*. Então o aparelho é uma *caixa-preta*, inacessível aos fotógrafos. Quem domina seu funcionamento é apenas quem programa o aparelho, em sua fabricação; e o fotógrafo geralmente atua em função desta programação.

Flusser critica o excesso de automatismo na produção fotográfica. Afirma que os artistas devem abrir a *caixa-preta*, transgredindo o programa, e criando imagens fotográficas que não estavam previstas por ele. Apesar de a técnica fotográfica ter evoluído bastante desde 1985, ainda podemos analisar o meio nesses termos. As câmeras fotográficas digitais contemporâneas, incluindo as câmeras de celular, apesar de possibilitarem controles manuais de foco, abertura, ISO etc, também podem apresentar um alto grau de automatização.

A visão de Flusser poder ser considerada um pouco radical, mas traz um questionamento necessário: estamos criando com a fotografia, ou apenas apertamos um botão e permitimos que o programa se cumpra? Arlindo Machado mostra um direcionamento para essa questão: afirma que a fotografia apresenta uma “inequívoca intenção expressiva e significativa” (MACHADO, 2000, p.5). Destaca-se a palavra

“intenção”: a fotografia não se faz sozinha. Depende de um grande número de mediações técnicas, que são escolhas do fotógrafo, as quais podem ter diferentes graus de automatização: o enquadramento, a composição, a distância focal da lente, abertura do diafragma, abertura do obturador, o ponto de foco, entre outros (MACHADO, 2000, p.5). Se o fotógrafo conhece o funcionamento dessas mediações técnicas, e tem a percepção da diferença no potencial de significação das imagens produzidas com diferentes parâmetros das mediações técnicas, já está no domínio da parte técnica e da sintaxe visual da fotografia.

Porém, a fotografia contemporânea pode ir além, atuando em áreas que extrapolam o campo estritamente fotográfico, ou subvertendo o funcionamento do próprio aparelho fotográfico. Há um movimento que busca justamente que a fotografia seja algo novo, misturando-se com a pintura, com a gravura, escultura, e diversos outros meios. Essa nova fotografia recebe diferentes denominações: fotografia contaminada, híbrida, plástica, expandida. Dominique Baqué denominou “fotografia plástica” a fotografia dos artistas, a fotografia que não está na história do meio, supostamente puro e autônomo. Atravessa as artes plásticas e participa da hibridação generalizada da prática; da desaparecimento, cada vez mais manifesta, da separação entre os diferentes campos de produção (BAQUÉ, 2003, p.9).

Fotografia Expandida é o termo que achei mais abrangente para abordar a complexidade dessa nova fotografia. O termo foi usado pela primeira vez por Andreas Müller-Pohle no ensaio *Information Strategies*. Define a fotografia que não se mantém dentro do “programa”, podendo sofrer diversas formas de intervenção.

Considerando o campo da produção, Müller-Pohle definiu três categorias de intervenção na imagem fotográfica. A primeira delas é a intervenção no objeto que será fotografado. Faz parte dessa intervenção o processo de arranjar objetos para uma natureza morta; direção de cena; encenar um auto-retrato, entre outros. (Müller-Pohle, 1985) Em minha produção, aparece principalmente nos trabalhos de grafismo corporal, como será visto nos capítulos 3 e 4.



A segunda categoria de intervenção é feita diretamente no aparelho fotográfico, alterando a forma da captação da imagem (Müller-Pohle, 1985). Inclui o uso de câmeras *Pinhole*, câmeras artesanais, fotogramas (fotografia sem câmera), o movimento da câmera durante a captação da imagem, produzindo uma imagem borrada, entre outras intervenções. (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 18)

A terceira categoria de intervenção é feita na própria imagem saída da câmera, positiva ou negativa. Envolve a integração da fotografia em um projeto mais complexo, como sequência ou tabloide, combinando com outros meios, como texto, desenho, etc ou transformando-a em um objeto tridimensional (foto-escultura etc). (Müller-Pohle, 1985) Também inclui o uso de processos fotográficos históricos. (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 18)

No capítulo 3, essas três categorias serão utilizadas para analisar os processos das obras que venho desenvolvendo desde a graduação.

## **2.2 O Artesanal**

Uma das possibilidades da fotografia expandida é a recuperação do trabalho artesanal na fotografia, conferindo à imagem final um caráter híbrido, artesanal e digital. O resgate do artesanal pode acontecer de diversas formas: com a sobreposição de desenho ou pintura na imagem fotográfica, o uso de recortes, a produção de câmeras artesanais, o uso de processos fotográficos históricos, entre outras.

A produção artesanal remete aos primórdios da criação imagética: a imagem surgida na pré-história, que tinha função mágico-religiosa, para garantir boa caça e boa fecundidade. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.15) É uma imagem que surge “através da imagem-modelo-mental como forma de energia em ressonância com seu suporte e instrumento”. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.15) A imagem artesanal é carregada da

energia do artista no momento em que é feita, e “contaminada” pelo suporte e pela técnica, apresentando indícios de sua gênese.

O resultado apresenta novamente a gestualidade do artista. Isto pode ser percebido como o resgate da aura de que fala Walter Benjamin (1975), seu “aqui e agora”, sua singularidade, já que cada imagem produzida a partir de um mesmo negativo apresenta particularidades: além da gestualidade, manchas e acidentes diversos. Esse resgate da aura, na poética que desenvolvo, relaciona-se menos à noção de valorização por ser único, e mais a um trabalho impreciso, orgânico e cuidadoso. Reflete o impulso para uma produção menos automatizada, através da valorização das marcas do gesto e do acaso.

Em minha produção, como será apresentado mais adiante, a recuperação do trabalho artesanal se dá através da criação de grafismos corporais, desenhados diretamente sobre o corpo ou em transparências para serem projetados sobre o modelo; e posteriormente com a utilização de processos fotográficos históricos: *Van Dyck Brown*, cianótipo e goma bicromatada. Nestas três técnicas, pode-se dizer que a artista fabrica seus próprios papéis fotográficos (Monforte, 1997, p.79), ou outros suportes: prepara a emulsão fotossensível, cuja fórmula varia de acordo com a técnica, e aplica no suporte, geralmente com um pincel. Depois, o suporte é seco e exposto à luz, em contato com um negativo, e posteriormente a imagem é revelada em banho químico.

Baqué usa o termo Neopictorialismo para se referir ao uso contemporâneo de processos históricos e artesanais de fotografia. O termo que faz referência ao Pictorialismo, movimento que, entre o fim do século XIX e começo do século XX, buscava elevar a fotografia ao status de Arte através do uso de técnicas anteriores à industrialização do meio, como a fotogravura e a goma bicromatada. Assim, a fotografia recuperava o processo artesanal, ganhando aspecto de gravura ou pintura.

Atualmente, a fotografia já está inserida no meio da arte em sua diversidade de processos, sejam mais tradicionais ou mais transgressores. Assim, o Neopictorialismo

já não tem a proposta de validar o meio como arte. O interesse consiste em explorar as possibilidades dos processos fotográficos históricos. É comum que os artistas não deixem de usar processos mecânicos ou digitais para a captação das imagens, criando assim obras híbridas, artesanais e digitais.

Os processos históricos abrem possibilidades de intervenção artesanal na imagem fotográfica, revelando sua plasticidade. As imagens deixam de ser uma reprodução em série, para poderem ser recriadas a cada processo de revelação de um negativo. Essas imagens diferentes preservam um padrão; é perceptível terem sido feitas com a mesma matriz. Podem ter diferentes cores, manchas, grau de contraste, e também a marca do gesto e do acaso. Assim, a revelação pode ser caracterizada como uma criação.

Na contemporaneidade, em que há grande diversidade de meios de produção, o uso de técnicas artesanais se justifica como uma escolha poética pessoal, relacionando-se ao conteúdo e as sensações buscadas pelo artista. Em minha produção, o artesanal se relaciona com a valorização do corpo, do gestual, e do movimento orgânico.

### **2.3 Processos e Híbridações**

A fotografia já surgiu como um meio híbrido, com procedimentos que derivam da pintura, da gravura, e também da ótica e da química. O daguerreótipo e o calótipo, que estão entre as primeiras técnicas fotográficas desenvolvidas, eram realizados com procedimentos artesanais. Com a industrialização do meio fotográfico, seus procedimentos se tornaram automatizados, podendo ser reduzidos ao apertar de um botão.

A fotografia expandida busca se desautomatizar para abrir possibilidades. Como essa nova fotografia é criada fora do programa pré-estabelecido, tornam-se necessárias novas formas de criação. Aqui o artista se torna um inventor da técnica. “O fotógrafo que produz a fotografia expandida, trabalha com categorias visuais não



previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa” (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p.14) Esse processo é bastante estimulante, pois com o desenvolvimento de uma técnica, outras possibilidades podem surgir, indo além da intenção inicial do artista.

Nessa busca para desenvolver novos processos, podem acontecer diversas formas de hibridações. Agnus Valente usa o termo “heurística híbrida” para descrever “uma heurística marcada pela mescla de diferentes métodos constituindo uma criação fundada em uma metodologia híbrida de contornos indefinidos (e coerentemente indefiníveis)”. (VALENTE, 2015, p.586). Nos procedimentos envolvidos para o desenvolvimento dos trabalhos que serão apresentados nos Capítulos 3 e 4, são perceptíveis algumas formas de hibridações.

A técnica da goma bicromatada em especial tem o potencial de desafiar os limites entre fotografia, pintura, e gravura, explorando um espaço entre estas fronteiras. A exploração deste espaço caracteriza o que Valente denominou Método dos Limites, com base em A Criação Científica, de Abraham Moles. Este método busca explorar as “leis, normas e regras que determinam um projeto, visando detectar as fronteiras do campo de atuação para transgredi-las”. (VALENTE, 2015, p.587). Pressupõe então uma continuidade entre diferentes campos de atuação, e que as fronteiras apresentem alguma arbitrariedade. O retoque, por exemplo, é uma prática comum na fotografia, e que a aproxima da pintura. É o traço sobre a imagem, que segue a intenção do fotógrafo, e não uma marca deixada pela luz.

Em minha produção, além da sobreposição de processos, com a pintura corporal, que é fotografada e depois revelada, também se nota essa hibridez no processo da goma bicromatada. Esta técnica apresenta uma plasticidade que a aproxima da pintura, através do preparo da cor com pigmentos, da aplicação da emulsão com pincel, e da possibilidade de retirada de pigmento em áreas específicas, com uso de esponja.

Os processos fotográficos históricos também apresentam proximidade com a gravura. A princípio, o uso do negativo já aproxima a fotografia da gravura. A lógica da revelação a partir de um negativo é a lógica da reprodução a partir da matriz. Mas esta aproximação com a gravura é intensificada nos processos históricos, dado o caráter artesanal do processo, que abre possibilidades de intervenção. Na língua inglesa, a aproximação da fotografia artesanal com a gravura é explicitada: as fotografias reveladas com processos históricos são designadas *prints*, o mesmo termo usado para gravuras e até impressões digitais.

No caso da goma bicromatada em tricromia, o processo é bastante parecido com a gravura. Cada camada de cor é realizada através de um negativo e uma revelação diferente, assim como a xilogravura, por exemplo, requer uma impressão e uma matriz diferente para cada cor; e também exige um registro, para a precisão no encaixe das camadas de cor. O que também pode ser ignorado deliberadamente, ocasionando uma revelação ou impressão com aspecto de *low-fi*, displicente.

Quando os procedimentos tradicionalmente usados para os processos fotográficos não forem eficientes, é necessária a busca por soluções para o processo de revelação. Nestas situações, pode-se recorrer ao método de transferência (VALENTE, 2015, p. 588), que consiste na tentativa de transferência de saberes de uma área de conhecimento para outra. Na série *Religare*, apresentada no capítulo 4, devido às dimensões da placa de madeira utilizada como suporte, o banho de imersão era dificultado. Seria necessário uma bandeja muito grande, maior que 1 m x 1,60 m. A solução foi substituir o banho revelador pela compressa, técnica tradicional da medicina popular. De forma semelhante, no experimento do *Shape*, também apresentado no capítulo 3, o uso de plástico PVC no lugar da chapa de vidro para fixar o negativo no processo de revelação de fotografias em uma superfície não plana, é inspirado na lógica do processo industrial flexografia, que usa uma chapa flexível para impressão em superfícies diversas.

Assim, a criação de imagens fora do “programa” requer pesquisa e invenção de técnica por parte do artista, que cria o próprio processo. As possibilidades criativas então são ampliadas.

### **2.3.1 Processos de Referência**

Como a produção parte de referências e inspirações, é pertinente trazer alguns dos processos que inspiraram a minha produção. Nesses processos, as imagens são construídas, pela intervenção no objeto, na imagem fotográfica, ou em ambos.

Quanto à recriação artística de pinturas corporais, o trabalho de Keith Haring se destaca. O artista estadunidense realiza ensaios com pinturas corporais, em parceria com fotógrafos. A pintura corporal é feita para ser fotografada, um misto de *body art*, performance e fotografia. As pinturas corporais realizadas por Keith Haring, de cor clara contrastando com a pele negra dos modelos, remetem às pinturas corporais tradicionais do continente africano. Essas ensaios parecem construídos cuidadosamente: além da pintura corporal, a expressão corporal é encenada e precisa; os fundos são neutros, dando destaque à figura e aos grafismos, característicos da arte de Haring.

Para uso de processos fotográficos históricos, busquei referências no processo de artistas como Luiz Monforte, Kenji Ota e Andrea Brächer. Monforte é um dos pioneiros dos processos históricos de fotografia no Brasil contemporâneo, e sistematizou diversas técnicas em seu livro *Fotografia Pensante*. Artista renomado, cria fotomontagens com goma bicromatada, entre outras técnicas. Trabalha com imagens que ele mesmo captou e também com apropriações. Seu trabalho é cuidadoso e demorado, com múltiplas camadas de cores sobrepostas. Faz sobreposições das imagens fotográficas, por vezes também com formas geométricas, feitas com recortes de papel. A quantidade grande de camadas, somada à grande dimensão das obras resultam em um trabalho bastante lento e primoroso.

Figura 2.1 — *Untitled (body painting)*



Keith Haring e Robert Mapplethorpe, 1984.

Modelo: Grace Jones. Fonte: [haring.com/!/art-work/196#.WgJ3-ItSwdU](http://haring.com/!/art-work/196#.WgJ3-ItSwdU)

Figura 2.2 — Bill T. Jones Body Painting with Keith Haring

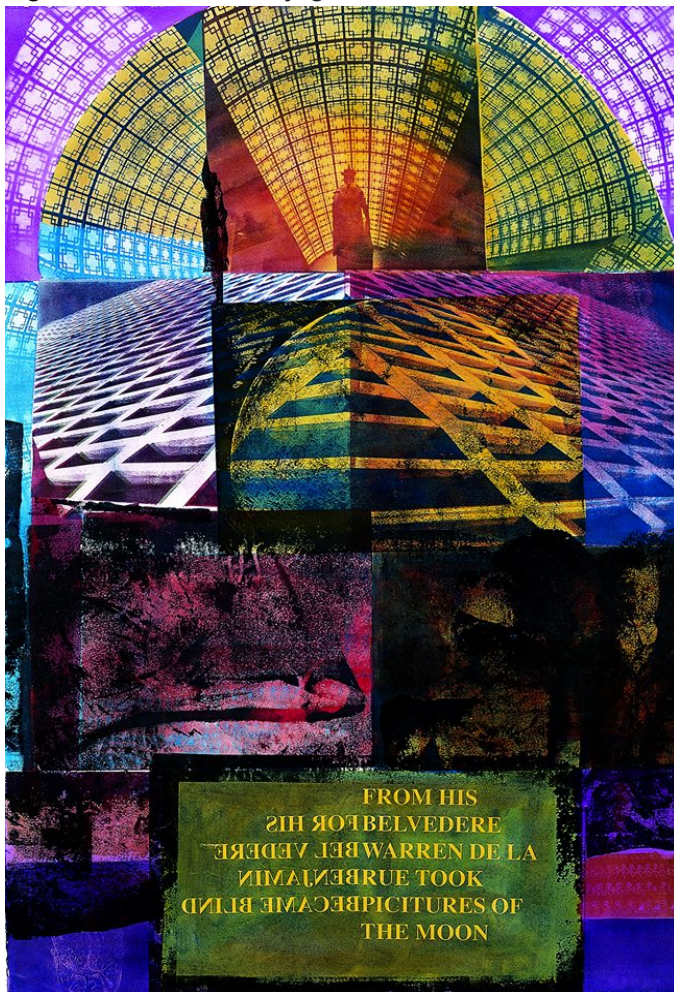


foto: Tseng Kwong Chi, 1983.

fonte: [visualaids.org/artists/detail/tseng-kwong-chi#](http://visualaids.org/artists/detail/tseng-kwong-chi#)



Figura 2.3 — Série O jogo de amarelinha



Título: O sentido do mundo como fluxo indiferenciado ou Portais dos cárceres da imaginação.  
Luiz Monforte, 1997-98. Goma bicromatada sobre papel. Impressão única.

Figura 2.4 — Semente de Cacau Bravo 3



Kenji Ota, 1993. Calotipia. 47,5 x 66,0 cm (47,5 x 66,0 cm)  
fonte: <http://www.colecaopirellimasp.art.br>

Já o artista Kenji Ota faz um trabalho bastante experimental, tanto no aspecto técnico quanto estético. Busca possibilidades plásticas na fotografia, com ênfase na materialidade da mídia. Essa parece ser um tema constante em sua obra.

Trabalha no sentido de subverter as regras dos processos, e talvez da própria fotografia. Busca justamente o erro, o imprevisto, e com isso o referente indicial das imagens vai perdendo importância em sua obra, chegando a desaparecer em alguns casos. Torna-se então pintura abstrata, feita com materiais fotográficos.

Dois elementos são essenciais para o desenvolvimento do seu trabalho: a sobreposição de processos fotográficos e o uso de papéis artesanais, sendo pioneiro nessa combinação. (OTA, 2001, p. 20). Ota produz os próprios papéis e faz diferentes formas de encolagem a pincel, testa encolagem com gesso, entre outras. Cria assim um suporte com superfície irregular, com distribuição variável da polpa, o que leva a uma absorção não uniforme da emulsão fotossensível.

A sobreposição de processos cria embates, apagamentos e em especial metalizações, valorização do metálico que aparece em quase todas as imagens. Suas imagens apresentam grandes áreas “vazias” (fundos em branco ou em preto), onde ficam mais visíveis os acidentes do processo. Suas obras são marcadas pela ausência de uniformidade. Superfícies manchadas, “defeituosas”, com efeitos inesperados, “aleatoriedade gráficas”. São imagens de elevado refinamento estético

Outra artista que busca o acaso, e as “imperfeições” na fotografia artesanal, é Andrea Brächer. Pesquisadora dos processos alternativos de fotografia, usa a materialidade do meio para criar a atmosfera desejada em suas imagens. Com uso de negativo de papel, produz uma imagem borrosa, pouco nítida, que incorpora a textura do papel do negativo — diferente do resultado de um negativo de filme ou um fotolito, que conferem mais nitidez à imagem final. Brächer cria assim imagens oníricas, com uma atmosfera do fantástico.

Na série A Vinda das Fadas, as intervenções são feitas tanto no objeto, o mundo visível, quanto na própria imagem fotográfica, através do uso dos processos

históricos. A artista incorpora ilustrações de Cicely Mary Barker, que são recortadas e aplicadas sobre plantas, misturando-se com o cenário. Com câmera digital, faz a captura das imagens, criando um negativo digital. Posteriormente as imagens são processadas com as técnicas de papel salgado e *Van Dyck brown*.

Figura 2.5 — Série A Vinda das Fadas



Andréa Brächer, 2006  
Papel Salgado, 13,97 x 11,43 cm.

Figura 2.6 — *Fairy Offering a Posy to Elsie*



Frances Griffiths e Elsie Wright, 1920.

Esses procedimentos unem o desenho, a intervenção do objeto, ao trabalho de revelação com processos históricos, a intervenção na imagem fotográfica. O resultado são imagens em que fotografia e ilustração se misturam, se mesclam. Fundem mundo real e fantasia, remetendo ao universo infantil, em que as fronteiras não estão bem definidas. Essa também é uma forma de questionar o caráter de “espelho do real” da fotografia, trazendo seres do universo maravilhoso e do fantástico. Essa série faz referência à brincadeira histórica feita pelas meninas inglesas Frances Griffiths e Elsie Wright, que fotografaram fadas durante e após a Primeira Guerra Mundial, incorporando ilustrações de fadas no momento da captura das fotografias.



### 3 GÊNESE: PROCESSOS CRIATIVOS

#### 3.1 A Contemporaneidade e a Perda do Sagrado

No presente capítulo são apresentados os processos criativos das séries fotográficas Grafismo, Serpente, Animus e Matéria e Luz, realizadas anteriormente a esta dissertação. Sua produção é marcadamente híbrida: são ao mesmo tempo pintura corporal, fotografia digital, e revelada com processos artesanais. Podem não se adequar completamente a nenhuma categoria nas Artes Visuais, ou podem fazer parte de várias: fotografia, performance, *body art*, explorando áreas fronteiriças entre as categorias.

Nas séries fotográficas apresentadas, inicio o trabalho com a intervenção no objeto, o grafismo realizado sobre o corpo. Em seguida, a captação das imagens é feita com câmera digital, para depois receberem uma nova intervenção, desta vez na própria imagem: a revelação com processos fotográficos históricos (exceto em Grafismo, que é apresentada como fotografia digital).

As obras apresentam em comum a introspecção que aparece através de um ritual solitário, de contato consigo mesmo, com o próprio corpo; em alguns momentos remetendo à prática da Hatha Yoga. Pode-se dizer que tanto essas obras quanto a série Religare, que será apresentada no Capítulo 4, partem de uma sensação de perda de si mesmo e do Sagrado na contemporaneidade; percepção que compartilho com diversos autores e artistas.

A vida atribulada nos leva a frequentemente nos preocuparmos com o futuro ou remoer o passado, o que nos tira do momento e do lugar em que estamos de fato. No filme Janela da Alma (JARDIM, CARVALHO, 2001), Saramago afirma que a multiplicação de estímulos visuais e sonoros contribui para que as pessoas se sintam cada vez mais perdidas:

Perdidos em primeiro lugar de nós próprios, e em segundo lugar, perdidos na relação com o mundo. Acabamos por circular por aí sem saber muito bem o que somos nem para que servimos, nem que sentido tem a existência. (SARAMAGO in JARDIM, CARVALHO, 2001)

Fala-se também sobre a perda da ancestralidade. Algumas definições de ancestral, encontradas no dicionário Michaelis, são: “Que se herda dos avós ou antepassados”; “Muito antigo ou velho; remoto”, e ainda “Todos aqueles que viveram nos séculos passados e dos quais um povo é a continuação; avós” (MICHAELIS Online). Então, a ancestralidade pode ser entendida como algo remoto, ou como a relação com os antepassados. Lembrar-se dos antepassados ocasiona o senso de pertencimento a uma família ou um povo. Pode ser um começo para responder as perguntas básicas “Quem somos nós? De onde viemos?” Saber a história dos antepassados traz uma sensação de conforto, de conhecer a própria origem. Clarissa Pinkola Estés, psicóloga junguiana, explica:

(...) Subjacente a tudo isso está a mesma fome de experiência espiritual que os seres humanos sentiram desde o início dos tempos. Em alguns casos, porém, essa fome é exacerbada pois muitas pessoas perderam o contato com seus antepassados. É muito comum que elas não saibam os nomes dos que vieram antes dos seus avós. Perderam, em especial, as histórias das suas famílias. Em termos espirituais, essa situação provoca tristeza... e fome. Por isso, muitos estão tentando recriar algo importante para o bem da alma. (ESTÉS, 2014, p.239)

A sensação de perda, de que algo está faltando, traz a necessidade de se resgatar algo. A necessidade surge como uma nostalgia de um tempo remoto, um passado mítico em que a existência humana era plena de sentido. Mircea Eliade, estudioso de símbolos religiosos, chama isso de “nostalgia dos primórdios” (1992, p.49). Eliade afirma que esse tempo mítico primordial é reatualizado através de eventos sagrados “(...) Toda festa religiosa, todo tempo litúrgico, representa a

reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ‘nos primórdios’.” (ELIADE, 1992, p.98). Esse tempo é importante para o homem religioso por ser quando os deuses manifestam seu máximo poder. “A cosmogonia é a suprema manifestação divina, o gesto exemplar de força, superabundância e criatividade” (ELIADE, 1992, p.43)

As séries fotográficas que serão apresentadas mais adiante abordam essa busca por uma ancestralidade e pelo sagrado, através da recuperação do trabalho artesanal na produção de imagens — a pintura corporal e os processos fotográficos históricos — , e do enfoque no corpo físico.

O corpo, além de ser o instrumento de ação humana, simboliza o “aqui e agora”, de acordo com Jung (1930, apud FARAH in ZIMMERMANN, 2009, p.7). Coincidentemente, “aqui e agora” também é usado para definir a aura, na expressão *hic et nunc* (BENJAMIN, 1975, p. 13). Tanto o corpo quanto a aura fala de uma realidade presente, que não pode ser substituída. Nos ensaios, o corpo é enfatizado, seja pela pintura corporal, seja por conta da sua própria expressão, por vezes fazendo alusão a posturas de Yoga, que, como já mencionado, busca reunir corpo, mente e espírito. É um convite para voltarmos ao presente.

Aqui, a noção de ancestralidade também se relaciona com os saberes antigos, o trabalho artesanal, as técnicas antigas da fotografia, a Yoga. É importante ressaltar que não pretendo recusar as vantagens dos avanços tecnológicos e a ampliação de nossas possibilidades; e sim fazer uso da tecnologia, porém atentando a antigas técnicas e saberes que ainda tem um potencial a ser explorado, sendo importante resgatar.

A seguir são apresentadas as intervenções no objeto e na imagem fotográfica, que caracterizam os processos criativos das obras.

### 3.2 Intervenção no objeto: A pintura corporal

O estudo sobre culturas indígenas, em especial a pintura corporal, deu início aos trabalhos que venho desenvolvendo desde 2008. Comecei a fazer releituras, recriando grafismos e ressignificando. Como as releituras aparecem em um contexto cultural diferente dos de origem, os grafismos e o próprio ato de se pintar assumem diferentes significados.

O desenho sobre o corpo, os grafismos indígenas, sugerem o retorno a uma ancestralidade. Nas séries fotográficas que serão apresentadas mais adiante, a pintura corporal está relacionada a uma busca pelas origens da cultura, da arte e da humanidade. Michel Thévoz afirma ser predominante a idéia de uma “anterioridade da decoração do corpo sobre todas as formas de representação plástica” (Thévoz, 1984 *apud* Jeudy, 2002, p.93). A decoração do corpo como origem da Arte, apesar de praticamente impossível de se comprovar, parece-me uma possibilidade bastante plausível. Essa prática milenar remete a culturas completamente diferentes da nossa sociedade urbana, nas quais as pessoas se relacionam (ou relacionavam) consigo mesmas e com o mundo ao redor de forma diferenciada.

No território brasileiro, as diferentes etnias indígenas apresentam características culturais próprias. A forma de pintura corporal difere em cada povo, com grafismos e significados diversos; apresentando também usos e funções diversas. Para alguns povos, a pintura corporal tem função social, apresentando informações sobre sexo, idade, status etc. Entre os Wayana (VELTHEM in VIDAL, 1992), a pintura corporal é a maneira correta de se apresentar, em oposição à “nudez” do corpo sem pintura. Em outras culturas, porém, a pintura corporal é raramente ou nunca utilizada no cotidiano, ficando reservada aos rituais.

A pintura corporal pode representar uma transformação simbólica, em animais ou seres diversos. No ritual de iniciação masculina dos Karajá, por exemplo, os rapazes têm seu corpo inteiro pintado de preto, para ficar parecido com uma ariranha (*juré*). A idéia é que obtenham a combatividade, agressividade e rapidez dentro e

fora d'água, qualidades inerentes a esse animal (TORAL in Vidal, 2000, p. 204).

Os significados simbólicos de um corpo pintado são obscuros para as pessoas que não fazem parte das culturas que têm essa prática. Talvez por isso possa causar ao mesmo tempo fascínio e estranhamento ao olhar alheio. Nas séries aqui apresentadas, o próprio processo da pintura corporal cria significados, seja pintado sobre o próprio corpo ou através de projeção dos grafismo. Assim, esses processos podem ser percebidos também como uma performance, e não apenas uma intervenção no objeto da imagem fotográfica.

Em 2008 fiz os primeiros experimentos de pintura corporal, para o ensaio Grafismo. Procurei adaptar os desenhos aos contornos do corpo, e busquei os enquadramentos fotográficos mais apropriados. Os grafismos foram aplicados apenas no rosto, costas, mãos e pés. O material usado foi um lápis de olho marrom, um pouco mais escuro que a pele, e que desenvolvia o traço com bastante precisão, mas ainda com um resultado delicado, dando um aspecto de textura. Essas imagens foram apresentadas em fotografia digital.

No trabalho de conclusão do Bacharelado em Artes Visuais, desenvolvi a pesquisa e a série Serpente: Pintura Corporal e Processo Fotográfico. Fiz um levantamento sobre a pintura corporal indígena em alguns povos no território brasileiro; seus usos e técnicas, cujos principais materiais eram o jenipapo e o urucum; e sobre um desenho em particular, a grega, que aparece em diversas culturas indígenas e tradicionais pelo mundo.

O desenho é por nós conhecido como “grega”, por ser encontrado na arte grega do período geométrico, como decoração da cerâmica e, em fases posteriores, como o período arcaico e o período clássico, adornando cenas mitológicas ou cotidianas. Entretanto, este símbolo gráfico parece quase universal, aparecendo também na arte de muitas outras culturas: chinesa antiga, neozelandesa, maia, asteca, e entre os índios brasileiros.

Na série Serpente, a organização dos grafismos no espaço nas fotografias se dá



através do enquadramento do desenho infinito em uma forma tridimensional. O padrão se adapta à forma de um objeto, da mesma forma que um líquido toma a forma do frasco. Neste caso, o suporte é o corpo humano. Tal organização é semelhante à utilizada pelos índios Asurini do Xingu (figura 3.1). Essa organização reflete concepções filosóficas acerca da idéia do infinito e da “predominância do sobrenatural na organização do cosmo” (MULLER in VIDAL, 2000, p. 231).

Figura 3.1 — Pintura corporal Asurini

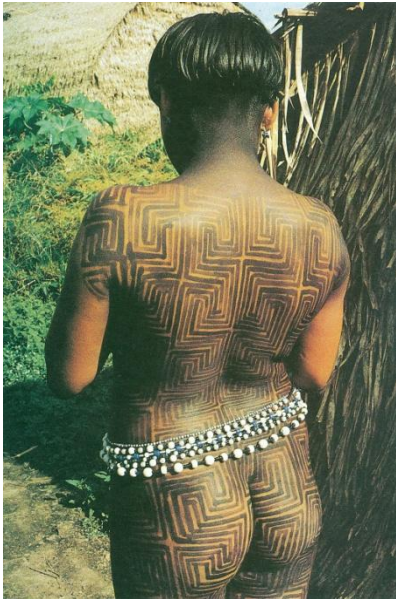


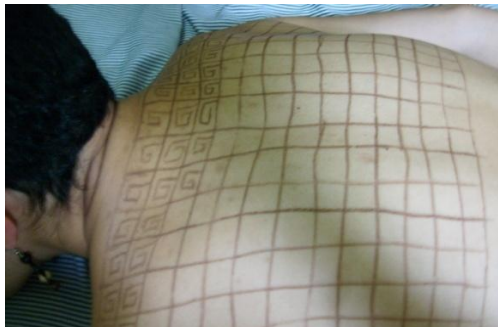
Foto: Delarole,  
fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena

Figura 3.2 — Processo de pintura para o ensaio Grafismo.



Fonte: acervo da artista.

Figura 3.3 — Processo de pintura para o ensaio Grafismo.



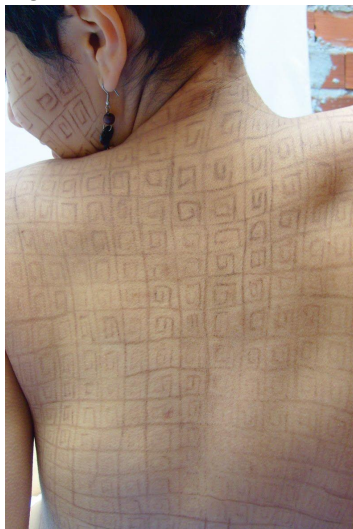
Fonte: acervo da artista.

Figura 3.4 — Grafismo I



Amanda Branco, 2008.  
Fotografia digital.

Figura 3.5 — Grafismo II



Amanda Branco, 2008.  
Fotografia digital.

O desenho da grega apresenta diferentes significados em diversas culturas indígenas. Entre os Wayana, está associado à Cobra-Grande, ligada ao mundo sobrenatural. Então, também busquei significados do símbolo da serpente em diversas mitologias, como a Cobra-Grande dos Wayana, a Ouroboros alquímica, símbolo da infinitude, e a serpente no cristianismo, uma representação do mal, em uma visão maniqueísta de mundo; além de seu aparecimento nas artes visuais.

Era um símbolo apropriado para a idéia de um ritual de transformação, criando uma analogia entre a troca de pele da serpente e a pintura corporal, efemêra e que pode ser trocada de tempos em tempos. O ritual apresentado em Serpente tinha como proposta ser um momento da artista estar em contato consigo mesma, um momento de silêncio, de introspecção.

A obra artística realizada foi um ensaio fotográfico que mostrava uma releitura dessas pinturas corporais indígenas no corpo da própria artista, totalmente coberto pelo desenho da grega.

Figura 3.6 — Segunda “tentativa” de realizar o ensaio Serpente



Os desenhos não fixaram o tempo necessário.

Fonte: acervo da artista.

Neste ensaio, a princípio pretendia seguir usando o lápis de olho para os grafismos. Porém, devido ao tempo necessário para a realização dos desenhos, desta vez no corpo todo e não em apenas algumas áreas, a maquiagem se mostrou pouco eficiente, pois começava a borrar com o suor. Precisei escolher um material

com alto grau de fixação, para realizar os desenhos em um dia e fazer o ensaio no dia seguinte.

Então, buscando um tom pouco mais escuro do que a pele, tentei usar materiais “legítimos”, usados na pintura corporal: o urucum, usado por índios americanos, e a *henna*, que é usada na Índia e Norte da África. Nos dois casos, a preparação da receita originalmente utilizada não surtiu o efeito desejado. No caso do urucum, provavelmente foi porque não consegui o fruto *in natura*, e sim as sementes já secas, como são comercializadas em nossa região. Já para a *henna*, não encontrei instruções de fato de como preparar a pasta; a receita que obtive não garantiu a fixação da cor.

Enfim o desenho sobre o corpo foi feito com uma caneta hidrográfica, material industrializado, e de certa forma mais coerente com o contexto de uma cultura urbana. A caneta era feita com pigmentos alimentares, para evitar problemas de alergia na pele ou intoxicação. Para a realização da pintura e do ensaio, contei com a ajuda de outro artista, Aldrin Booz. Foram cerca de 8h de trabalho de pintura corporal.

Figura 3.7 — Processo de pintura corporal com caneta hidrográfica, para o ensaio Serpente.



Fonte: acervo da artista.

Nestas obras que apresentam destaque para o corpo, e em especial a pele, a nudez surge de forma natural e até necessária, para dar o devido enfoque à pintura corporal. Porém, a nudez em si também cria significados. Beatriz Ferreira Pires

afirma sobre o significado da nudez:

Estar nu significava então o mesmo que hoje: estar desprovido de qualquer elemento que não faça parte da nossa natureza, que seja externo ao nosso corpo. Na nossa sociedade, esse estado nos remete à nossa condição inicial. Para além da condição individual do nascimento, esboça-se a cena primordial, a criação da espécie. Nus, Adão e Eva habitavam o paraíso. (PIRES, 2005, p.30)

Então, é mais um elemento que remete à ancestralidade, pela rejeição do que não faz parte de nós. Porém, no ensaio a nudez é um pouco relativa: para uma cultura ocidental e urbana, a ausência de roupas é nudez. Mas como foi mencionado anteriormente, para alguns povos indígenas, o corpo nu é o corpo sem pintura, enquanto o corpo pintado, adornado, está “vestido”, está apto a ser mostrado socialmente. Nessas obras artísticas, era importante não incluir roupas, que dariam indícios de localização histórica e cultural. A pintura corporal em si fazia referência a culturas indígenas, mas não é uma cópia tal e qual, e sim uma recriação. Pode remeter facilmente a culturas indígenas, mas sem dar uma localização precisa no espaço e no tempo.

Com a pintura corporal completa, foi realizada a captação digital das imagens, que posteriormente foram utilizadas para revelar fotografias utilizando o processo *Van Dyck Brown* sobre tecido.

Posteriormente, iniciei um novo trabalho, a série *Animus*. Esse ensaio foi realizado em um sítio em Januária - MG, usando a paisagem local como cenário. Nesta série, fiz um ensaio fotográfico com o artista Aldrin Booz, desta vez com uma releitura de pinturas corporais tipicamente masculinas dos Kayapó-Xikrin do Cateté. As pinturas de referência são utilizadas no fim do ritual de iniciação masculino. (VIDAL, 2000, p.166).

O corpo do modelo foi quase todo pintado de preto, além de parte do rosto, com



uma tinta facial industrializada, e depois foram realizados desenhos tirando parte da tinta com um pano umedecido, formando linhas em negativo. Busquei manter a sugestão de triângulos e linhas vazadas nos ombros, pulsos e tornozelos.

Figura 3.8 — Pintura corporal masculina dos Kayapó-Xikrin.



Foto: Desenho de Odilon João Souza Filho  
Fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena.

Figura 3.9 — Processo da pintura com tinta facial.

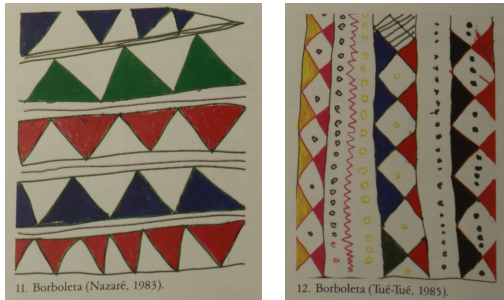


Fonte: acervo da artista

Em 2014, realizei um novo ensaio, *Matéria em Luz*. Aqui, ao invés de pintar o corpo da modelo, foram projetados desenhos com um retroprojektor, remetendo à

pintura corporal. O ensaio foi feito em um estúdio improvisado na minha casa, e a modelo apresenta mobilidade reduzida. Seu corpo passa a sensação de ser pesado para ela, que não desenvolveu bem as habilidades motoras.

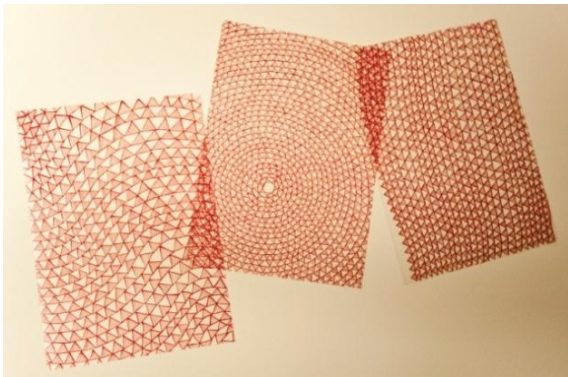
Figura 3.10 — Grafismos Waiãpi.



Desenhos associados às borboletas.

Foto: livro Grafismo Indígena (Lux Vidal).

Figura 3.11 — Desenhos feitos a mão com caneta permanente sobre transparências, feitos para projeção no corpo da modelo.



Fonte: acervo da artista

Figura 3.12 — Desenhos projetados sobre o corpo da modelo.



Fonte: acervo da artista

Os desenhos projetados são padrões de triângulos, inspirados em representações do símbolo da borboleta, em algumas culturas indígenas, como entre os Waiãpi (GALLOIS, 1992, p.212.) e os Wayana. Para os Wayana a borboleta é associada ao reino dos espíritos (VAN VELTHEM, 1992, p.54). Aqui esse símbolo aparece como uma tentativa de conferir leveza à imagem corporal.

Em algumas imagens podemos perceber sua formação circular, o que os aproxima de uma mandala. Mandala em sânscrito significa círculo, e se refere a desenhos circulares rituais (JUNG, 2014, p. 359). Simbolicamente, mandalas são associadas à *psique*, à completude do *self*. (JAFFÉ in JUNG, 2008, p.324).

O nu novamente aparece como um elemento simbólico, uma tentativa de aceitação do próprio corpo, sem tentar escondê-lo dos outros e nem de si mesma. Como a modelo não autorizou a divulgação de sua identidade, são mostrados apenas detalhes das obras.

Por fim, tanto a série Animus como a Matéria e Luz foram reveladas com as técnicas cianótipo e goma bicromatada, produzindo imagens em 3 cores, como são mostradas no tópico 3.3.

### **3.3 Intervenção na imagem fotográfica: Os processos fotográficos históricos**

Como já foi dito anteriormente, as obras aqui apresentadas têm caráter híbrido, sendo criadas por meios digitais e tradicionais. A captação das imagens é digital, e posteriormente as imagens obtidas são processadas digitalmente e impressas em transparência; e este negativo digital resultante é usado para a revelação com processos fotográficos históricos.

Os processos históricos podem ser controlados até certo ponto pelo artista, mas trazem também muito do acaso. Os resultados variam conforme o preparo da emulsão, o tipo de papel, as condições de iluminação, entre outros fatores. São

valorizadas a marca do pincel, o traçado, trazendo de volta à arte da fotografia as marcas do artesanal e dos acidentes de percurso. Há espaço para o imprevisto, que pode ocasionar efeitos interessantes ou ir completamente contra a intenção do artista. Aqui, aceitar o acaso é aceitar as diferenças de condições, e a celebração da heurística de cada uma dessas imagens.

A fotografia artesanal traz uma condição paradoxal, enigmática: mantém a conexão com o objeto (o caráter indicial, na semiótica de Pierce), ao mesmo tempo em que traz a marca do gesto, da mão. Isso confere à imagem um caráter dúbio: seriam essas imagens produzidas apenas pela ação da luz sensibilizando o papel, ou são imagens produzidas pela mão do artista? Essa atmosfera misteriosa atrai o olhar, convida o olhar a se demorar na imagem.

Para a revelação das imagens da Série Serpente, foi escolhido o processo fotográfico *Van Dyck Brown*, que resulta em uma imagem em tons de marrom. A escolha desse processo reforça a idéia de resgate de um passado longínquo. Além do próprio processo artesanal, com manchas e acidentes de percurso, os tons de marrom do *Van Dyck* costumam aparecer carregados de nostalgia, pois se parecem com as fotografias preto e branco envelhecidas e as com viragem sépia, comuns no começo do século XX.

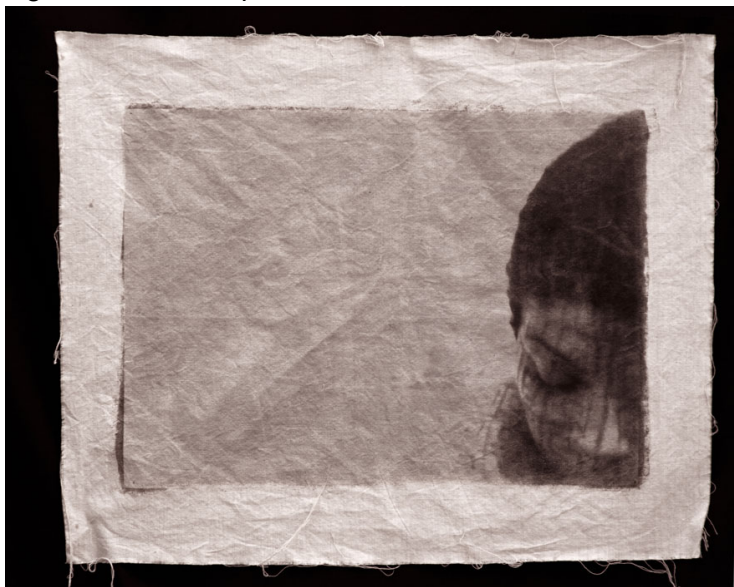
Figura 3.13 — Imagem digital realizada para o ensaio Serpente, antes de ser tratada no *Photoshop*.



Fonte: acervo da artista.

O suporte, tecido algodão cru, pareceu o mais apropriado, considerando o seu apelo tátil, material; é como o tecido da roupa que está em contato com a nossa pele, e a pele aqui tem um papel primordial.

Figura 3.14 — Serpente I



2009. Amanda Branco.  
Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 52 x 44 cm.

Figura 3.15 — Serpente II



2009. Amanda Branco.  
Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 52 x 44 cm.



Figura 3.16 — Serpente III



2009. Amanda Branco.  
Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 52 x 44 cm.

Figura 3.17 — Serpente IV



2009. Amanda Branco.  
Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 44 x 52 cm.



Figura 3.18 — Serpente V



2009. Amanda Branco.  
Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 44 x 52 cm.

Figura 3.19 — Serpente VI



2009. Amanda Branco.  
Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 52 x 44 cm.

Figura 3.20 — Serpente VII



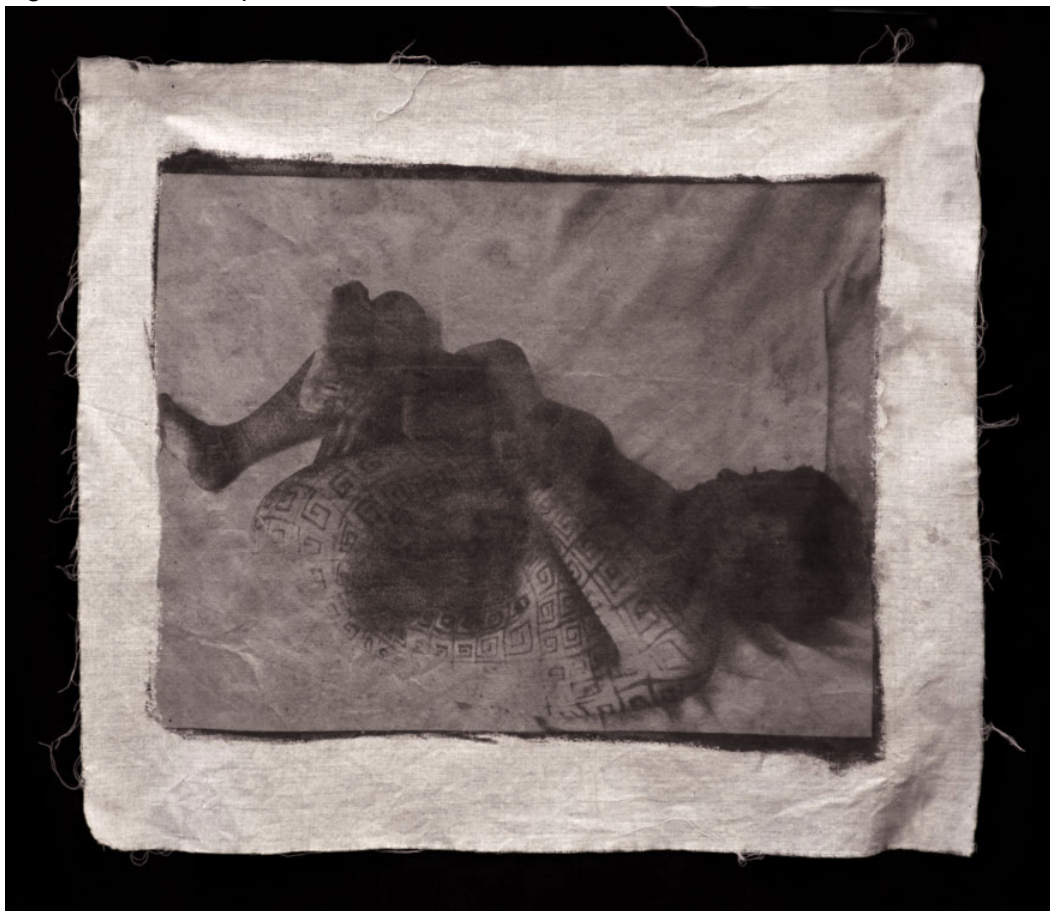
2009. Amanda Branco.  
Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 44 x 52 cm.

Figura 3.21 — Serpente VIII



2009. Amanda Branco.  
Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 44 x 52 cm.

Figura 3.22 — Serpente IX



2009. Amanda Branco.

Fotografia em Van Dyck Brown s/ algodão. 52 x 44 cm.

Já na série *Animus* foram usados dois processos fotográficos. O cianótipo, que produz imagens em azul escuro, e a goma bicromatada, que permite usar pigmentos de cores diversas, criando imagens monocromáticas ou policromáticas. As imagens digitais foram tratadas no *Photoshop*, tendo os canais de cor separados, que, ao serem invertidos, geraram 3 negativos para cada imagem (um negativo para cada cor — no caso, amarelo, vermelho e azul, de forma semelhante à impressão offset).

Os negativos foram impressos em transparência, como fotolitos, e então foram usados para criar as revelações sobre papel de aquarela. Para a realização destas imagens, cada cor foi feita através de uma exposição à luz e nova revelação.

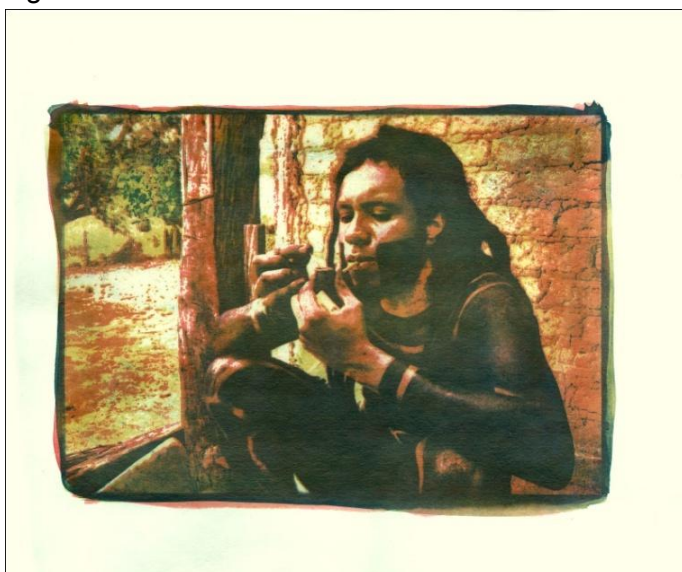


Figura 3.23 — Imagem digital realizada para o ensaio Animus



Antes de ser tratada no *Photoshop* para a realização dos negativos. Fonte: acervo da artista

Figura 3.24 — Animus I



2012. Amanda Branco. Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel. 45,5 x 37,5cm.

Figura 3.25 — Negativos usados para a realização da obra Animus I.



Fonte: acervo da artista.

Figura 3.26 — Imagem do ensaio Animus (processo).



Primeira camada revelada em cianotipia.

Figura 3.27 — Animus II



2012. Imagem finalizada.

Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel.  
45,5 x 37,5cm.

Figura 3.28 — Animus V



2012. Amanda Branco.

Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel.  
37,5 x 45,5 cm.

O ensaio Matéria e Luz também foi realizado em goma bicromatada e cianótipo sobre papel, dessa vez em dimensões maiores: as imagens finais tem 76 x 56 cm.

O tamanho do papel trouxe um desafio para a revelação. Não encontrei uma bandeja em que os papéis utilizados coubessem inteiramente, sem dobrar ou amassar. A solução foi substituir a bandeja por uma piscina desmontável para crianças, no tamanho de 1 x 1 m.

Figura 3.29 — Processo de revelação da fotografia



Montagem do fotolito sobre o papel sensibilizado. O vidro é colocado por cima para manter o conjunto no lugar enquanto o papel é exposto à luz do sol. Fonte: acervo da artista

Figura 3.30 — Processo de revelação da fotografia

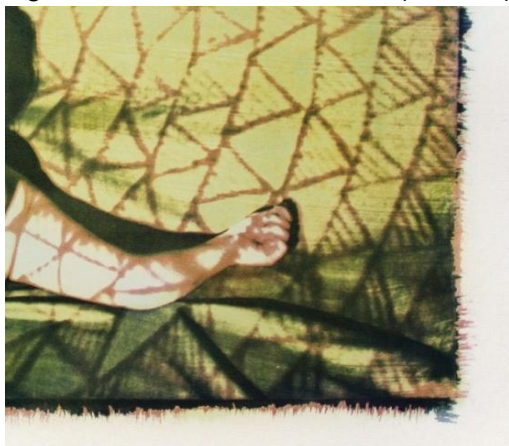


O papel em banho na piscina portátil. Fonte: acervo da artista

Nestas duas séries, as cores partem de uma forma mais tradicional, seguindo os canais de cor da imagem digital, e que são convertidos para o azul do cianótipo e tons de vermelho e amarelo criados com goma bicromatada. A revelação em papel traz mais nitidez para o resultado final. Com essa combinação de técnica e suporte, é possível ter um controle maior sobre o resultado, que pode ir na direção de uma imagem mais semelhante à fotografia tradicional colorida; ou então, o caminho que

preferi, pode-se alterar os contrastes e intensidade de cores, indo em direção a uma estilização da imagem, aproximando-a esteticamente de uma gravura ou serigrafia.

Figura 3.31 — Matéria e Luz I (detalhe)



2014. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel.  
76 x 56 cm

Figura 3.32 — Matéria e Luz III (detalhe)



2014. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada e cianótipo sobre papel.  
76 x 56 cm

Nesse suporte em especial, o processo de revelação em três cores se aproxima da pintura. Tanto na aplicação da emulsão quanto na revelação, é possível deixar uma cor mais suave ou mais intensa alterando-se a concentração do pigmento, a



quantidade de camadas da goma, a forma que a emulsão é aplicada, ficando mais ou menos uniforme; também através do tempo da revelação em água, ou removendo parte do pigmento com ajuda de uma esponja para clarear uma área. São diversas formas de se alterar o resultado da imagem, através de intervenções físicas, manuais.

Essa aproximação com a pintura enfatiza a materialidade da fotografia, permeável a intervenções do artista e também do acaso. O trabalho em laboratório explora uma multiplicidade de possibilidades. É um trabalho lento, que não pode ser feito com pressa, pois tem um tempo próprio. E, assim como a yoga, necessita total atenção no tempo presente.

Depois do uso mais tradicional das cores na fotografia, e de trabalhar com os suportes papel e tecido, a percepção da plasticidade da técnica goma bicromatada inspirou uma mudança no suporte e na forma de tratar as cores. Parto para um novo processo. Um novo ensaio com a retomada do autorretrato, com imagens monocromáticas, e explorando a madeira como suporte. A cor é usada de forma mais independente da representação do objeto, enfocando seu caráter simbólico, e buscando se mesclar ao suporte. A madeira remete à natureza e rusticidade, e apresenta semelhanças com a pele: suas tonalidades e texturas características.

## 4 RELIGARE

### 4.1 A série Religare

A produção da série Religare busca dar continuidade a esse processo de introspecção iniciado em trabalhos anteriores. O material escolhido como suporte foi a madeira com acabamento mais rústico, mostrando sua textura e desenho dos veios. Como os ensaios Serpente, Animus e Matéria e Luz, as imagens que compõem a série Religare foram feitas primeiramente com a intervenção no objeto — a pintura corporal; o auto-retrato —, e depois com intervenção na própria imagem fotográfica, com o uso da técnica goma bicromatada.

O corpo da artista-modelo foi pintado com grafismos geométricos, inspirado em culturas indígenas. Depois do processo da pintura corporal, foi realizada uma espécie de performance, a encenação do auto-retrato. Aqui, novamente a artista se coloca diante das lentes, e deixa o trabalho do “clique” para outro artista, assistente. A performance encenada é um ritual imaginado, inspirado em posições da Hatha Yoga. Yoga significa união (BLAY, 1971, p.26). É um ritual que visa reunir corpo, mente e espírito, possibilitando que a atenção da pessoa esteja de fato onde seu corpo está, e assim, seja possível estar no momento presente.

As imagens feitas através de processos fotográficos históricos remetem aos primórdios da produção fotográfica. Tanto na pintura corporal quanto nos processos fotográficos, a pesquisa resgata o trabalho artesanal, que está desaparecendo na contemporaneidade. Não se trata de uma nostalgia do artesanal por si só, mas de buscar resgatar algo importante que podemos estar perdendo: o tempo da introspecção, do silêncio, e das sutis transformações que podem ocorrer no sujeito enquanto está absorto em um trabalho artesanal ou na contemplação de uma obra.

Assim, o trabalho artesanal me parece bastante apropriado para abordar este assunto, pois, sem processos automatizados, exige a concentração da mente no

momento presente: cada etapa deve ser executada cuidadosamente. Dessa forma se relaciona com o próprio ritual da yoga, que só pode ser completo se for realizado com a mente focada no momento presente.

## 4.2 A pintura corporal

Como foi demonstrado no capítulo anterior, desde a graduação tenho me inspirado em elementos de culturas indígenas, em especial a pintura corporal. No presente ensaio, esta referência ainda existe, porém de forma menos direta do que nos ensaios *Serpente* e *Animus*. São perceptíveis elementos da pintura corporal dos Kayapó-Xikrin do Cateté (figura 4.1), no que se refere à área do corpo que a pintura abrange. Já o padrão utilizado, a forma do triângulo, é encontrada em diferentes etnias, como os Wayana (VAN VELTHEM, 1992, p.54) e os Wayãpi (GALLOIS, 1992, p.212), mostrado na figura 3.10 do capítulo 3.

Figura 4.1 — Modelos de pintura corporal dos Kayapó -Xikrin do Cateté

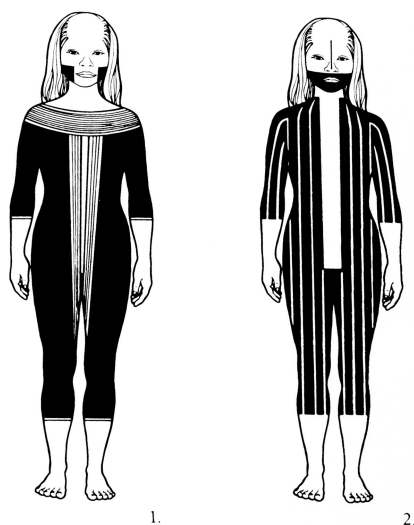
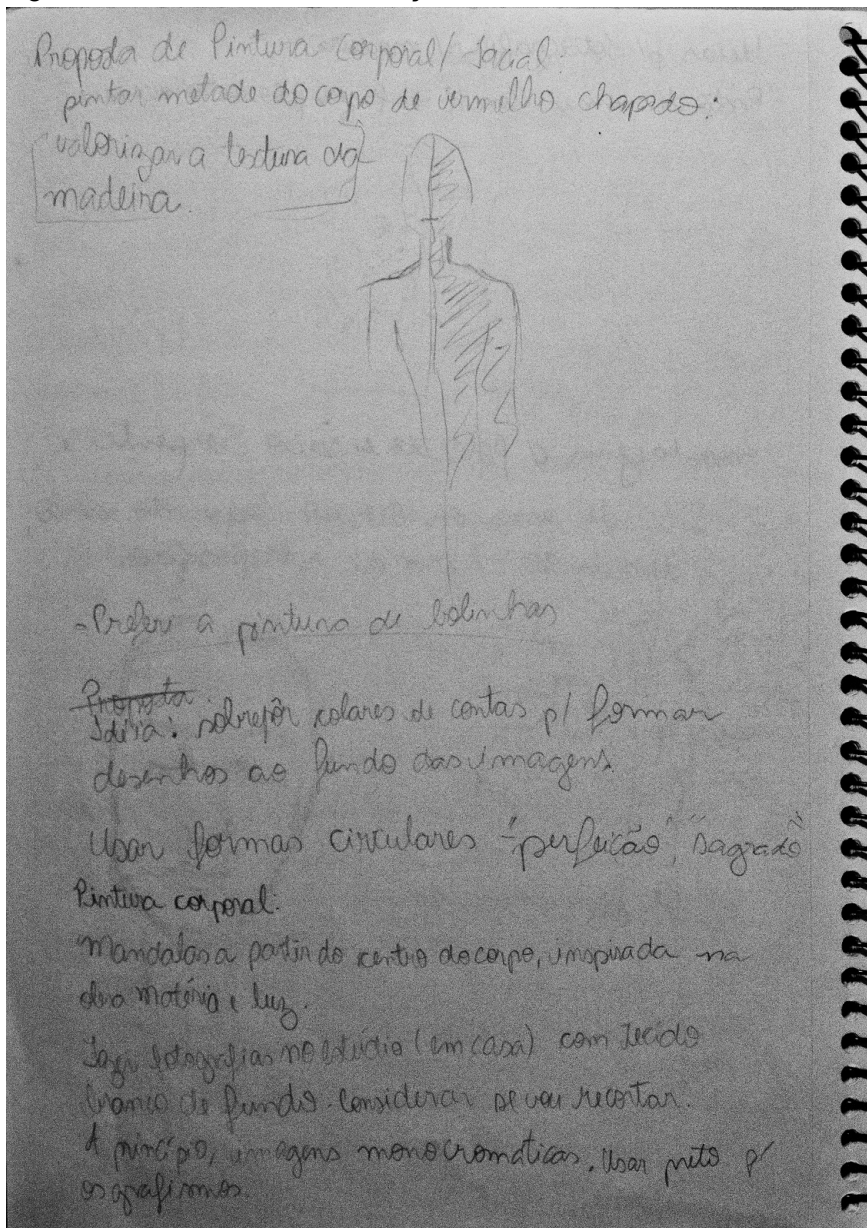


Foto: Desenhos de Odilon João Souza Filho, publicados no livro *Grafismo Indígena* (Lux Vidal).

O material usado para a pintura corporal foi uma maquiagem artística profissional, que tem boa aderência. Para a realização desta série, fiz testes de

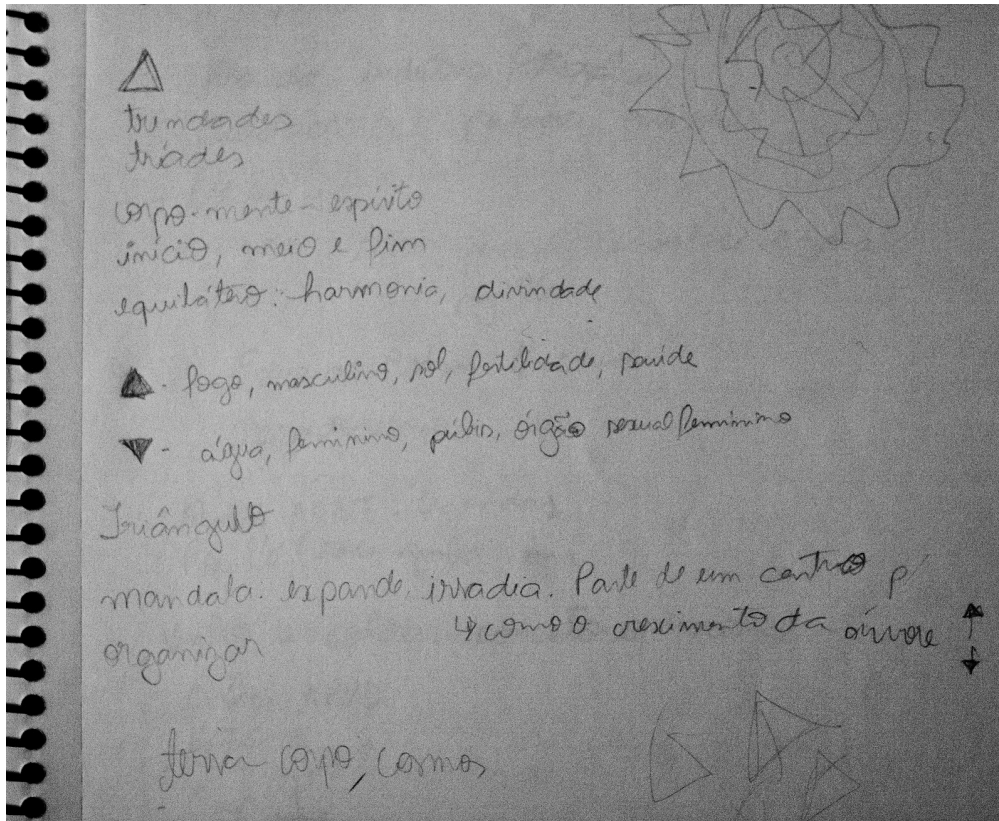
pintura corporal com diferentes grafismos e organizações no espaço, mostrados na figura 4.2. Comecei com uma espécie de mandala, a partir do umbigo, com linhas repetidas. Depois tentei repetições de bolinhas. Aos poucos fui percebendo que o resultado que eu buscava era melhor obtido com repetição de padrões, como em *Serpente e Matéria e Luz*; a repetição era tão importante quanto o desenho em si.

Figura 4.2 — caderno de anotações I



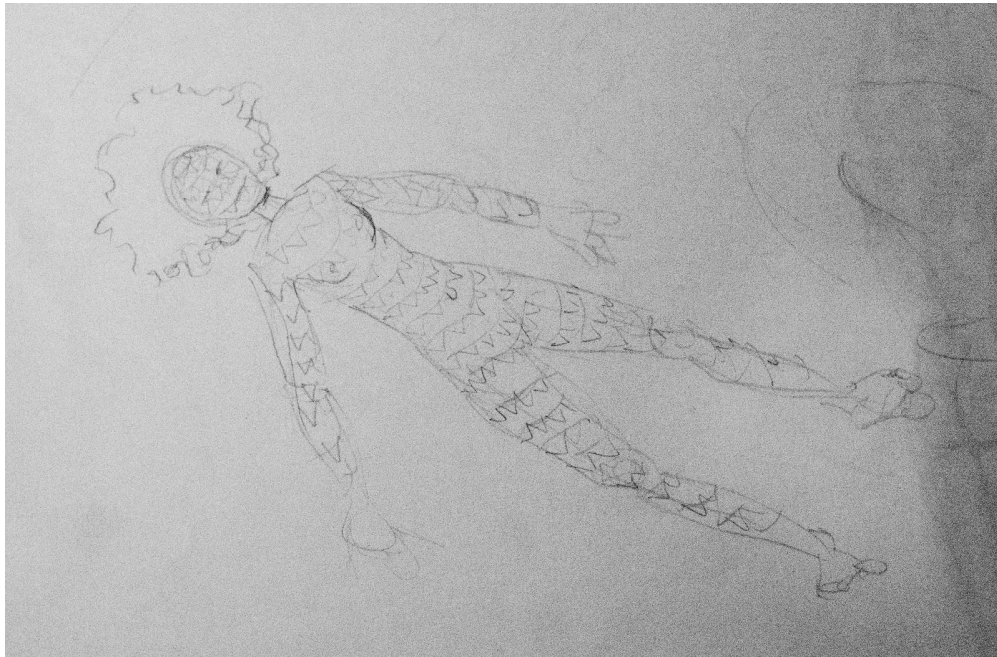
Reflexões artísticas e poéticas do processo. Fonte: acervo da artista.

Figura 4.3 — caderno de anotações II



Reflexões artísticas e poéticas do processo. Fonte: acervo da artista.

Figura 4.4 — caderno de anotações II



Planejamento da aplicação dos grafismos no corpo. Fonte: acervo da artista.

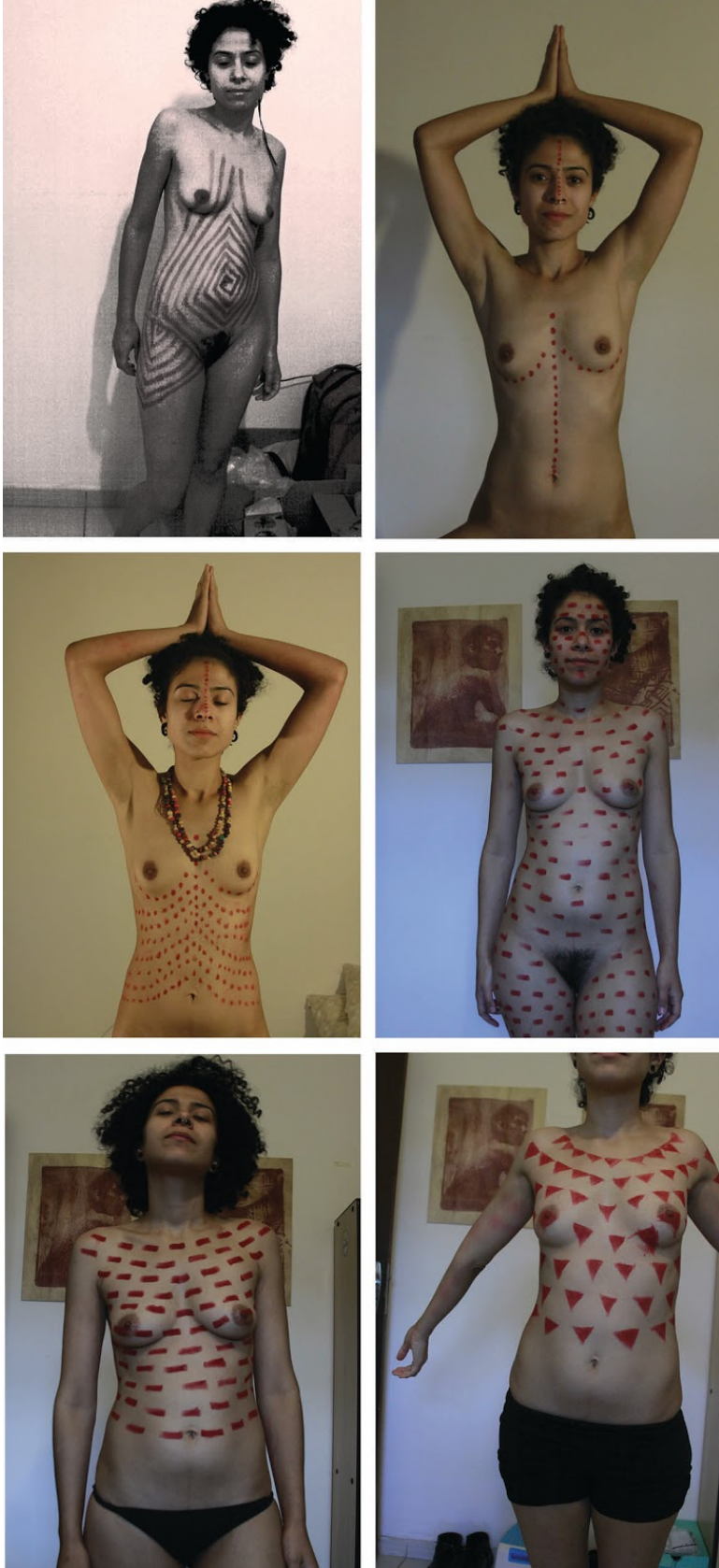
Sarah Simblet afirma que quando linhas abstratas são organizadas em repetição, elas criam um eco visual e físico que toca alguma parte profunda do espírito humano. Isso acontece na maioria das culturas. Visualmente, é encontrado na regularidade de linhas ordenadas ou um padrão. É análogo a sons ritmados de tambores africanos, por exemplo (SIMBLET, 2004, p. 224). Então, se ritmo é uma repetição, podemos dizer que esses padrões visuais também apresentam ritmo, e, como o baque de tambores, podem aludir a um estado alterado de consciência, um transe.

Em determinado momento senti a necessidade de mudar o padrão utilizado. A forma de bolinhas ou traços curtos formavam um padrão orgânico, algo que se assemelhava ao trabalho da natureza: a pele de alguns animais, a textura de certos frutos. Como forma de enfatizar o desenho, o trabalho da mão do artista, preferi usar formas geométricas. Escolhi então o padrão do triângulo, que também foi usado no ensaio *Matéria e Luz*, citado no capítulo anterior.

Aqui já não buscava tanto a ideia da leveza das borboletas, mas, entre outras coisas, a ideia de tríade. De acordo com Herder Lexikon, o triângulo equilátero é usualmente associado ao signo de Deus ou da harmonia, e é símbolo da Trindade no Cristianismo. (LEXIKON, 2015, p.195). Também aparece como símbolo de outras tríades, como Espírito-Alma-Corpo (McLEAN, 1992, p.122), aproximando-se do ideal de união Corpo-Mente-Espírito da Yoga.

A configuração dos triângulos no espaço pode ocasionar diferentes associações. Com o vértice apontado para cima, o triângulo pode simbolizar fogo e potência masculina, ao passo que, com o vértice para baixo, simboliza a água e o feminino (LEXIKON, 2015, p. 195). Com a variação das posturas, trazendo diversas posições do corpo no espaço da imagem fotográfica, o padrão dos triângulos pode carregar significações diferentes em cada imagem.

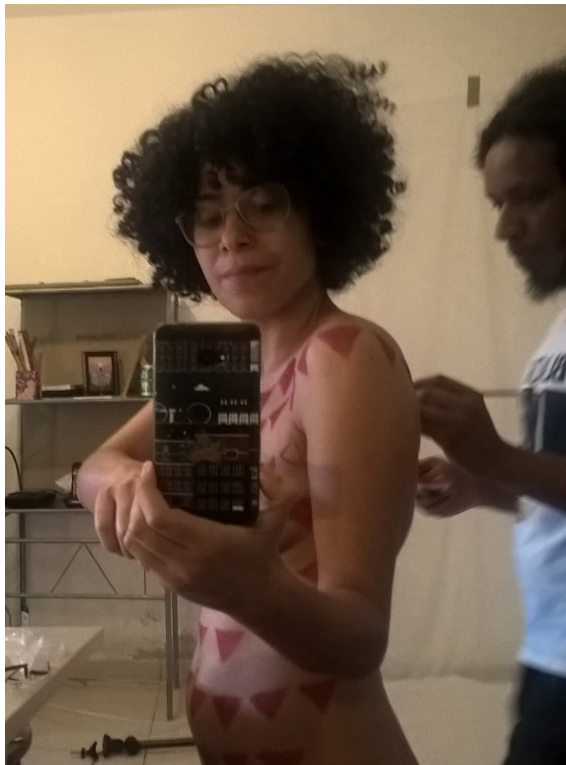
Figura 4.5 — Testes de pintura corporal.



Fonte: acervo da artista.



Figura 4.6 — Processo de pintura corporal.



Fonte: acervo da artista.

Durante os testes, notei que em alguns momentos a pintura corporal parecia transformar-se, ao ser traduzida para uma imagem bidimensional. Na fotografia, a pintura ganhava coerência visual, tornava-se gráfica, diferente do que eu conseguia ver no meu próprio corpo.

Com o padrão definido, o próximo passo era a realização do grafismo corporal completo para o ensaio fotográfico. Esse processo demorou cerca de 8 horas, o

mesmo tempo da pintura do ensaio Serpente. Novamente contei com a ajuda do artista Aldrin Booz, tanto para a pintura quanto para a captação das imagens.

### 4.3 O ensaio: as posturas e os triângulos

No ensaio foram produzidas as imagens digitais que foram utilizadas para a série Religare. Nestas imagens há uma economia de recursos, mostrando apenas a artista diante de um fundo infinito branco improvisado. O intuito é dar o enfoque ao corpo, e posteriormente, à textura da madeira que será o suporte, e aos acidentes gráficos ocasionados pela técnica fotográfica artesanal.

Algumas das poses foram inspiradas em posturas da Yoga: a postura invertida *Sarvangásana* (figura 4.7), *Sukhasana* (figura 4.8) e *Balásana* (figura 4.9).

Tratando os *ásanas* (posturas de yoga) como Arte, Hermógenes — professor de Yoga pioneiro no Brasil — afirma a relação entre estes e a experiência do Sagrado:

Ao criar artisticamente, o homem assemelha-se ao Criador, e então experimenta infinitude, perfeição e intensa emoção. Algumas artes humanas mais do que outras são capazes de avizinhar o homem de Deus. As que mais se assemelham à divina arte de criar universos são: a) aquelas que consistem em transformar em *cosmos* aquilo que anteriormente era um *caos*, tal como Deus o fez; b) aquelas em que o artista está imanente na obra, pois Deus também é imanente no mundo; e c) aquelas em que o espírito criador não é diferente da matéria plasmável através da qual ele se expressa, pois, também Deus, por seu espírito (*Purusha*), modelou, ordenou e vivificou seu próprio corpo (*Prakriti*), a natureza.

A arte dos *ásanas* é por excelência uma das que nos fazem semelhantes ao Criador, pois consiste, quando perfeita, em plasmar 'com o corpo' o modelo que a mente concebe e o sentimento anima. Quando em *ásana*, o espírito, que é o obreiro, confunde-se com o corpo, que é a própria obra. O praticante é então causa material e simultaneamente causa eficiente. (HERMÓGENES, 2010, p. 134)

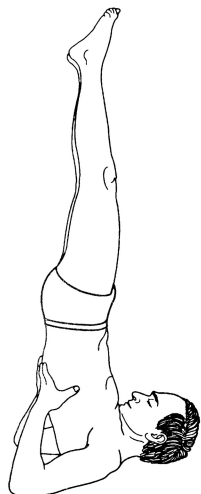
Figura 4.7 — *Sarvangasana*

Foto: Desenho de Sirio Cançado

Fonte: Hermógenes. Autoperfeição com Hatha Yoga.

Figura 4.8 — *Sukhasana*

Foto: Desenho de Thais de Linhares

Fonte: Hermógenes. Yoga para Nervosos

Figura 4.9 — *Balásana*

Foto: Desenho de Thais de Linhares

Fonte: Hermógenes. Yoga para Nervosos.

Assim, as posturas do Yoga são uma ferramenta para vivenciar a espiritualidade também na contemporaneidade, quando essa experiência parece tão distante. É

uma forma de se atuar através do corpo, criando *cosmos* no indivíduo que em antes havia o *caos*. A série Religare aborda um possível resgate desse *cosmos* no indivíduo, em sua mente. Pode-se definir como um resgate se considerarmos a nostalgia do tempo mítico, o tempo da criação, de que fala Eliade, mencionado no capítulo 3.

Os *ásanas* tem como objetivo serem vivenciados com o corpo e a mente, porém, como Religare é uma produção do campo das Artes Visuais, escolhi para o ensaio algumas posturas que apresentassem um aspecto visual expressivo, dentro de escolhas estéticas pessoais.

A figura 4.10 mostra uma pose inspirada em uma postura chamada *Sarvangasana*, também conhecida como “postura do corpo inteiro”, ou “postura da vela”. O corpo deve ficar vertical como a chama de uma vela, mas aqui apenas as pernas estão na posição vertical. É uma postura associada a vitalidade e poder criador (HERMÓGENES, 2010, p. 195). Como o corpo aparece invertido, os triângulos aqui aparecem com o vértice apontado para cima, trazendo a simbologia do fogo, como descrito anteriormente. Nesta imagem, o padrão dos triângulos reforça a própria simbologia do *ásana*.

A figura 4.14 mostra uma pose inspirada na postura *Sukhasana* ou “posição fácil”, que é propícia à meditação, evocando tranquilidade e descanso. (BLAY, 1971, pp. 175-176). A figura 4.12 traz uma pose inspirada em *Balásana*, ou “Postura da criança” (KAMINOFF, 2008, p.126), pois se assemelha à posição fetal — ainda que, nessa variação, apareça com os braços estendidos para a frente. Como um bebê protegido dentro do útero, essa postura traz conforto e tranquilidade (HERMÓGENES, 2010, p. 372). Os triângulos aparecem em diversas posições, acompanhando o movimento do corpo.

Figuras 4.10 a 4.14 — Imagens digitais para o ensaio Religare.



Fonte: acervo da artista.

Em algumas poses, especialmente na mostrada na figura 4.12, o corpo pintado remete novamente à imagem da serpente, como aparece na série *Serpente*, mostrada no capítulo anterior. O movimento do corpo é ressaltado pelos desenhos da pintura corporal, conferindo um aspecto hipnótico. Em algumas, é perceptível um movimento de expansão, em uma composição radial que evoca novamente a imagem da mandala.

#### **4.4 A revelação sobre madeira**

Anteriormente a essa pesquisa, fiz experimentos de revelação em goma bicromatada sobre madeira, usando negativos da série *Serpente*, de 2009. O primeiro foi feito em um *shape* criado para a Mostra Sk8Art4life - 2ª edição. Nesta peça, além da revelação fotográfica, foram feitos desenhos com lápis de cor. Foi necessário desenvolver uma adaptação para a revelação da imagem fotográfica nesse suporte. Como o *shape* não é totalmente plano, uma placa de vidro não seria eficiente para garantir o contato entre o negativo e o suporte. Então cortei o negativo no formato do *shape* e usei filme plástico PVC para embalar o conjunto do suporte com o negativo, garantindo a nitidez da imagem.

O segundo experimento é a obra *Serpente em Madeira*, realizada em 2015, e exposta na Mostra de Práticas e Processos Híbridos, no Instituto de Artes da UNESP. A revelação dessas imagens não necessitou adaptações, apenas utilizei a madeira no lugar do papel de aquarela comumente usado para goma bicromatada.

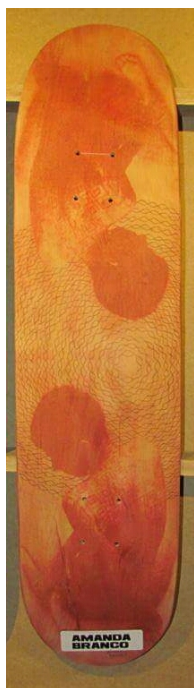
Com esses experimentos constatei que a goma bicromatada tem boa aderência na madeira. As imagens produzidas apresentam menor variação de tons e menor nitidez do que as imagens da série *Serpente* em Van Dyck sobre tecido, possivelmente devido à textura da madeira. Em alguns casos, essa textura foi realçada pelo pigmento da goma.



Para a série Religare, escolhi usar chapas de compensado Sumaúma, uma madeira leve e com os desenhos dos veios mais acentuados do que as chapas usadas em Serpente Sobre Madeira.

Para essa nova etapa do trabalho, os negativos foram impressos como fotolito, a partir das imagens digitais, para a revelação de fotografias monocromáticas.

Figura 4.15 — Shape



2014. Amanda Branco.  
Goma bicromatada e lápis de cor sobre madeira. 19,5 cm x 60 cm.

Figura 4.16 — Serpente sobre Madeira I



2015. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 52,8 x 41,5 cm.

Figuras 4.17 e 4.18 — Serpente sobre Madeira II e III.



2015.  
Amanda Branco. Fotografia em  
goma bicromatada sobre madeira.  
41,4 x 52,5 cm.



2015.  
Amanda Branco. Fotografia em  
goma bicromatada sobre madeira.  
37,6 x 51,6 cm.

Figura 4.19 — O negativo impresso (fotolito).



Fonte: acervo da artista

Figuras 4.20 e 4.21 — Testes de emulsão



À esquerda: Testes feitos com aquarela em bisnaga e pigmento em pó, usando diferentes concentrações da goma e quantidades de camadas.

À direita: Testes feitos com aquarela em pastilha. As imagens resultantes são quase imperceptíveis. Fonte: acervo da artista.

Primeiramente fiz alguns testes em áreas pequenas, experimentando diferentes pigmentos (aquarela em bisnaga, pigmento em pó), concentrações do pigmento na goma, e quantidades de camadas. Ao longo do desenvolvimento do trabalho, fui percebendo bons resultados aplicando duas camadas da goma bicromatada, e

realizando uma única revelação para cada imagem. O pigmento em pó que utilizei reforçava bem os contrastes, mas, se usado sozinho, deixava a imagem quase sem meios-tons, com aspecto de serigrafia. Em outro momento também realizei testes usando aquarela sólida, porém este material se mostrou pouco eficiente. A imagem resultante era quase imperceptível.

Na série *Religare*, as imagens são feitas em tamanho grande, cerca de 150 x 88 cm (tamanho da imagem no negativo). Como a revelação é feita por contato com o negativo, que é do mesmo tamanho da imagem final, decidi usar uma chapa de acrílico no lugar da placa de vidro, pois seria mais leve e seguro para o manuseio. Além disso, também devido às grandes dimensões, precisei desenvolver uma forma diferente de revelação: em vez de mergulhar o suporte, apliquei compressas de água, que foram o suficiente para amolecer a emulsão que não havia recebido luz. Depois, só precisei lavar com jato de água e a revelação estava completa. O processo é ilustrado nas imagens 4.22 a 4.26. Em alguns casos foram feitas sobreposições de imagens, com uma nova exposição e revelação (figuras 4.27 e 4.28).

Figura 4.22 — Aplicação da emulsão na madeira



Fonte: acervo da artista.



Figura 4.23 — Exposição à luz



O negativo sobre a madeira emulsionada e com a chapa de acrílico por cima.  
Foto: acervo da artista.

Figura 4.24 — Processo de revelação da imagem: compressa com água



Foto: acervo da artista.

Figura 4.25 — Processo de revelação da imagem: compressa com água



Foto: acervo da artista.

Figura 4.26 — Processo de revelação da imagem com mangueira.



Foto: acervo da artista.

Figura 4.27 — Nova aplicação da emulsão.



Foto: acervo da artista.

Figura 4.28 — Nova exposição à luz.

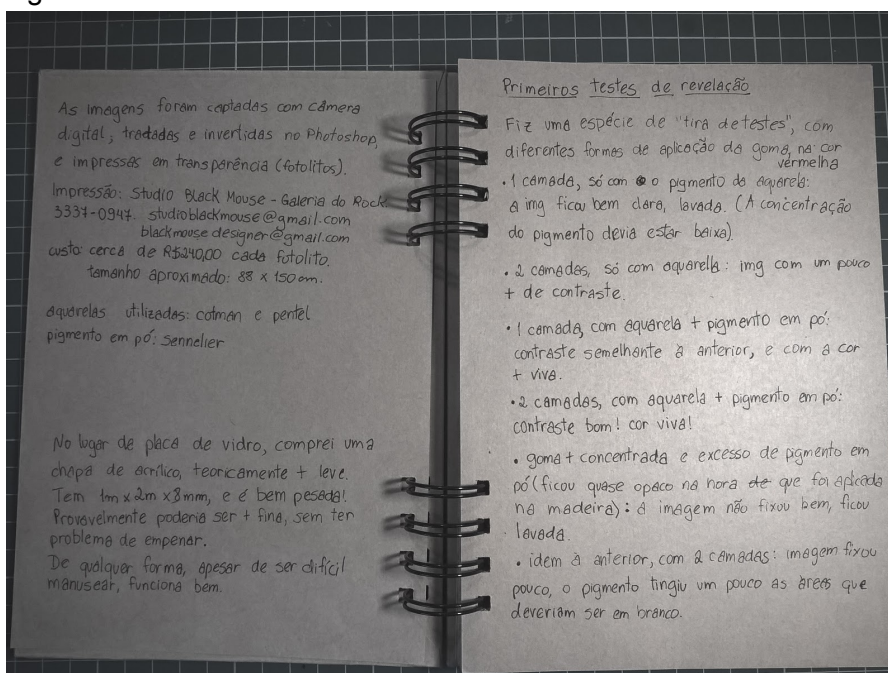


Foto: acervo da artista.



Ao longo do processo de revelação, foi criado um diário, onde anotava os procedimentos usados em cada imagem revelada, o tempo de exposição à luz, as cores usadas, e os resultados obtidos em cada revelação. A partir do mesmo negativo, a mesma matriz, foram feitas diversas imagens. O conjunto é heterogêneo, apresentando diferentes cores, manchas, texturas e até composições.

Figura 4.29 — Diário de bordo



Caderno com anotações dos processos de revelação das imagens.  
Foto: acervo da artista.

## 4.5 Religare Revelada

A madeira como suporte traz uma fotografia mais rústica, apresentando cor e textura características, que são incorporadas à imagem fotográfica. Nessas imagens o objeto, o corpo, parece translúcido, pouco denso, pois nele vemos a mesma textura que aparece no fundo da imagem. Este corpo parece então imerso em um ambiente, possivelmente tornando-se parte dele. Os veios da madeira evocam fluidos, ora parecendo água, ora parecendo nuvem, vapores.

Aqui são visíveis os resultados de dois processos: a pintura corporal e a técnica fotográfica goma bicromatada. Cria-se uma analogia entre a pele, que é o suporte da pintura corporal, e a madeira, suporte da fotografia. Esses suportes tem cores parecidas, e ambos apresentam textura. A pele é parte do corpo vivo, a madeira provém de um ser vivente.

Em todas as imagens da série, há um contraste entre o desenho geométrico da pintura corporal e as formas orgânicas presentes nos volumes do corpo e na textura do suporte. Assim, é perceptível a sobreposição, ou uma união, do que é criado pela mão humana — seja diretamente como a pintura corporal ou indiretamente, através da câmera, no caso da fotografia — e o que é criado pela natureza.

O tamanho das imagens, próximo da escala humana, intenciona criar no observador uma aproximação e identificação. As cores, variando principalmente entre marrons, vermelhos e verdes, tendem a tons terrosos. Era buscada uma aproximação com os tons próprios da madeira, da pele e da terra, promovendo uma fusão, amálgama entre a imagem fotográfica e o suporte.

Tanto o tamanho quanto as cores aproximam as imagens de um fóssil, como se o corpo pudesse ter deixado diretamente sua marca no suporte, como uma pegada. O fóssil traz até nós uma impressão do passado, informações fortuitas que nos ajudam a reconstituir um tempo remoto. Essa aproximação com o fóssil traz novamente a ideia de resgate de um passado longínquo, a “nostalgia dos primórdios” de que fala Eliade.

As imagens resultantes apresentam diferenças como manchas, moldura formada pelas pinceladas, além de imagens que foram feitas com duas ou mais revelações, e as cores e intensidade dos tons obtidos.

Apesar de procurar trabalhar com as cores dentro de uma paleta telúrica, em algumas imagens surgiram o vermelho vivo e o azul, fugindo ao controle da artista. No processo não é possível controlar totalmente as cores. Se eu preparasse a cor misturando a aquarela apenas na goma arábica, precisaria considerar que na

imagem final esta cor estaria mais diluída, pois ainda seria acrescentada a solução de dicromato. E se fosse acrescentada a aquarela já na mistura de goma com a solução de dicromato, a cor dessa mistura seria muito mais amarelada do que o resultado final.

Para esse processo é necessário um pouco de perspicácia para preparar a cor desejada, mas também é necessário desapego quanto ao resultado final. O artista pode direcionar, mas afinal se trata de uma técnica imprecisa. Na série *Religare*, optei por aceitar o que fugia ao controle. Não foi descartada nenhuma imagem que não tivesse o resultado esperado, e os imprevistos foram incorporados.

Surgiram manchas e texturas provenientes da própria compressa utilizada na revelação, devido às irregularidades dos tecidos. Em algumas essas manchas parecem uma substância que escorre na superfície da imagem; em outras, parecem partículas suspensas no ar. De uma forma ou de outra, enfatizam a materialidade da fotografia. Essas manchas poderiam ser amenizados com o uso de uma esponja no processo de revelação, mas a maioria permaneceu como parte integrante da imagem, deixando rastros de sua gênese.

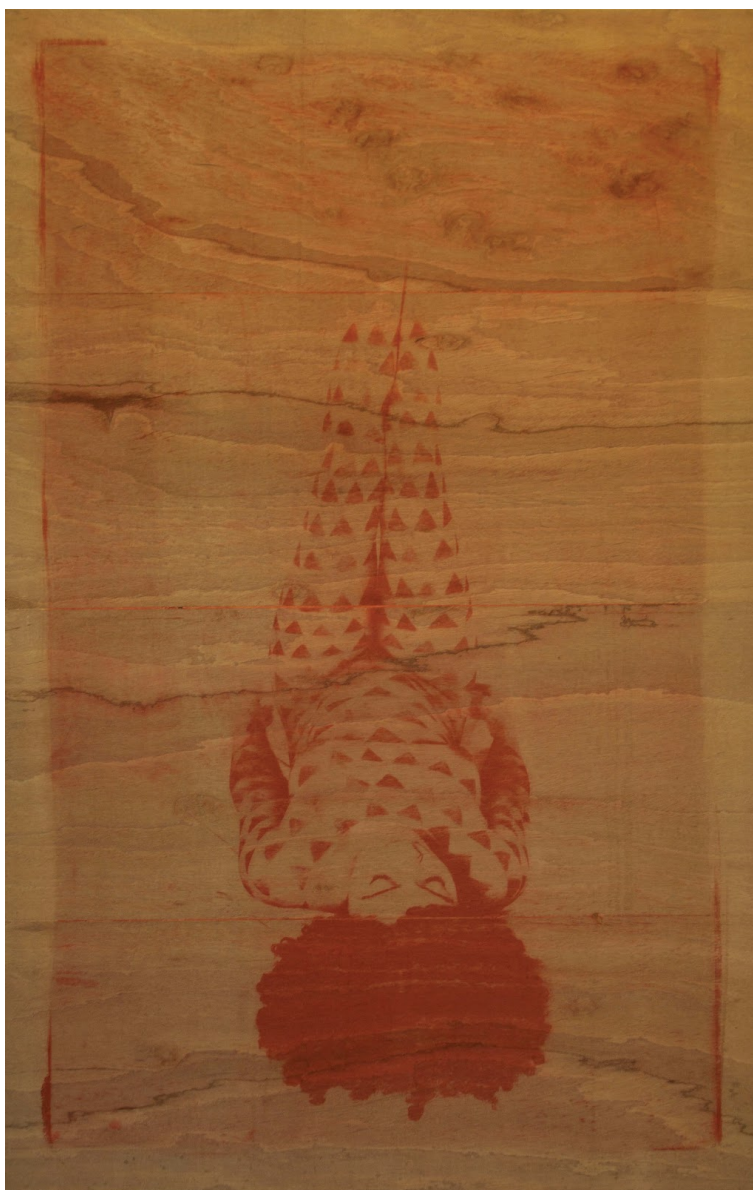
Também se criaram diferentes tons de acordo com o quanto a imagem abriu no processo de revelação, quanto do pigmento foi lavado nas áreas luminosas das imagens. Em algumas versões, o fundo, que na imagem digital era branco, ficou praticamente no mesmo tom da madeira. Em outras, a revelação não “abriu” completamente as áreas luminosas, deixando os fundos em meio tom. Algumas imagens reveladas em dias muito ensolarados ficaram com o fundo mais escuro, não apresentando áreas muito luminosas. O breve momento entre retirar o negativo de cima da madeira emulsionada e cobrir a imagem com os tecidos da compressa foi suficiente para que a luz do sol sensibilizasse também as áreas da fotografia que deveriam ser claras.

Em algumas fotografias foram feitas sobreposições de revelações, com o mesmo negativo ou com negativos diferentes, e com uso de cores diferentes. Essas

imagens podem ter a mesma orientação, aparecendo lado a lado, com aspecto de imagens impressas fora de registro; ou vêm invertidas, como um reflexo, tornando-se complementares.

A partir de 5 negativos, tivemos uma amostra da possibilidade de múltiplas imagens fotográficas. A seguir são ilustradas todas as imagens resultantes deste processo.

Figura 4.30 — Religare I



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 cm.



Figura 4.31 — Religare II



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 cm.

Figura 4.32 — Religare III



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 88 x 160 cm.



Figura 4.33 — Religare IV



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 cm.



Figura 4.34 — Religare V



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 cm.

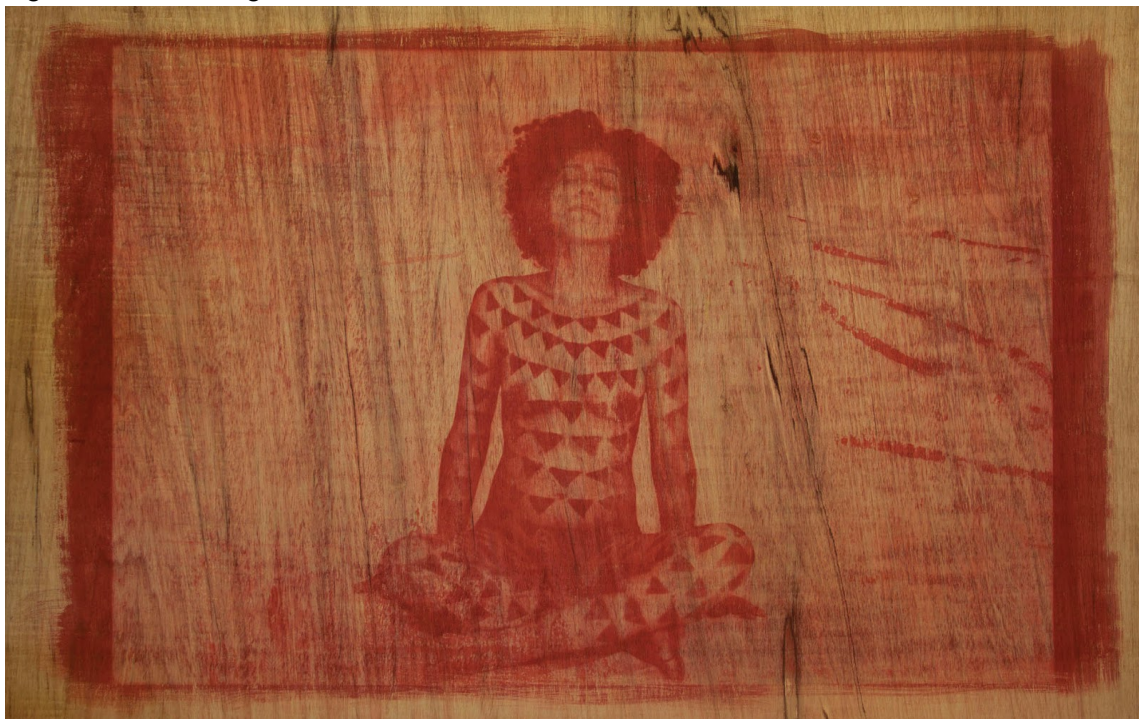
Figura 4.35 — Religare VI



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 cm.



Figura 4.36 — Religare VII



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 cm.

Figura 4.37 — Religare VIII



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 cm.



Figura 4.38 — Religare IX



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 cm.

Figura 4.39 — Religare X



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 cm.



Figura 4.40 — Religare XI



2017. Amanda Branco.

Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 cm.



Figura 4.41 — Religare XII



2017. Amanda Branco.  
Fotografia em goma bicromatada sobre madeira. 49,2 x 160 cm.

## 4.6 A EXPOSIÇÃO RELIGARE

De 6 a 8 de dezembro de 2017 foi realizada a exposição Religare na Galeria do Instituto de Artes da Unesp. Além das imagens da série Religare, a exposição também apresenta o seu processo como parte da própria obra. São expostos os negativos digitais, alguns materiais e imagens de processo, bem como o “diário de bordo” da revelação das imagens.

No mezanino é exposta a série Serpente (2009), que foi o início desse trabalho que une grafismos corporais e processos fotográficos históricos. Também é exposta a série Serpente em Madeira (2015), um dos primeiros exercícios que realizei de revelação de goma bicromatada sobre madeira.

Figura 4.42 — Exposição Religare: Religare I a IV



Fonte: acervo da artista.



Figura 4.43 — Exposição Religare: Religare III a VII



Fonte: acervo da artista.

Figura 4.44 — Exposição Religare: Religare VIII a XII



Fonte: acervo da artista.



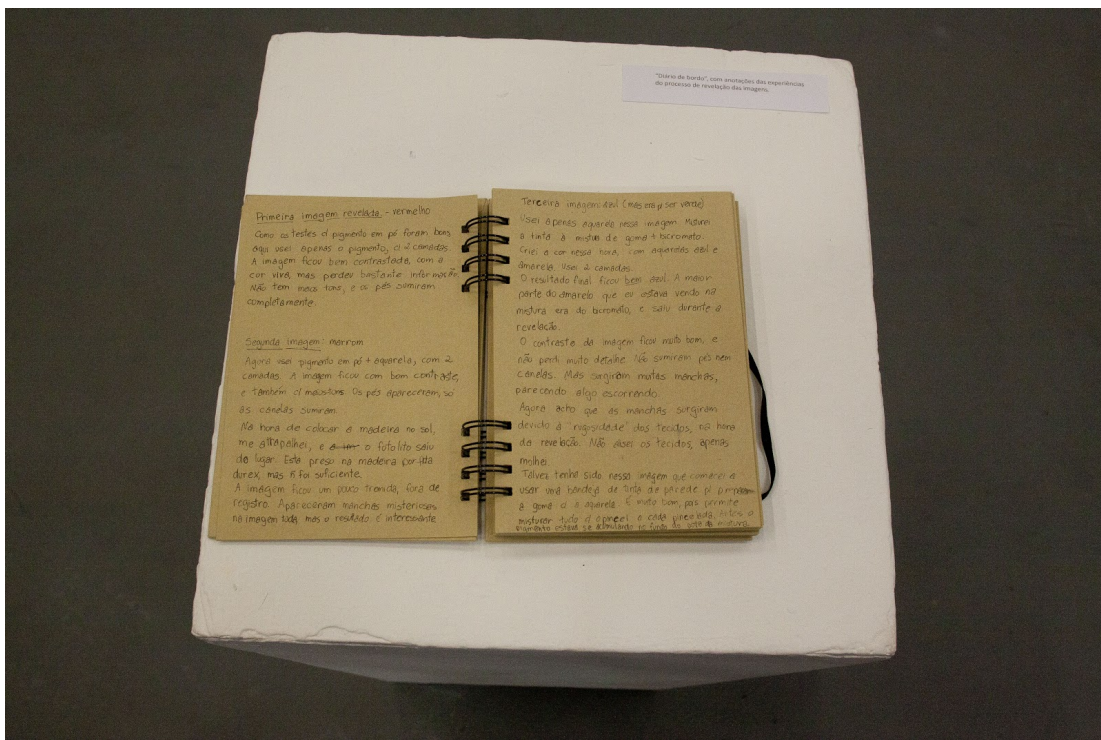
Figura 4.45 — Exposição Religare: módulo sobre processos



Alguns registros do processo, tubos de aquarela, pigmento em pó, espátula, luvas, pincel de emulsão e de pintura corporal e maquiagem artística.  
Fonte: acervo da artista.



Figura 4.46 — Exposição Religiosa: “diário de bordo”



Fonte: acervo da artista.

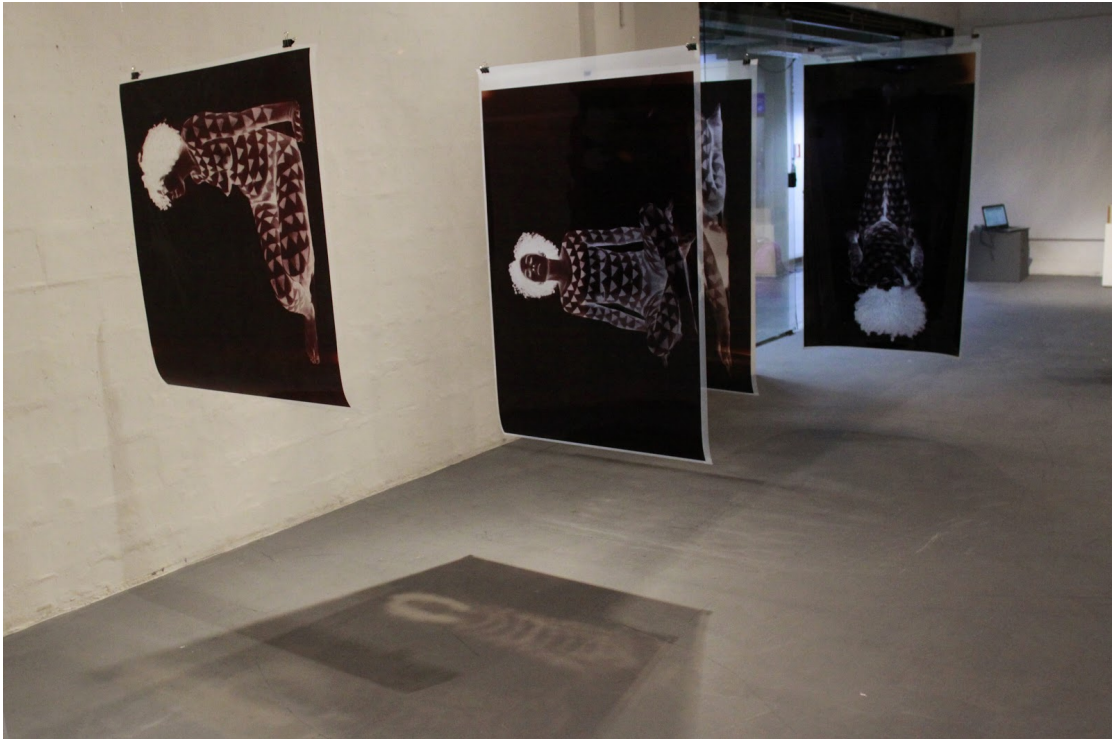


Figura 4.47 — Exposição Religare: sob o mezanino



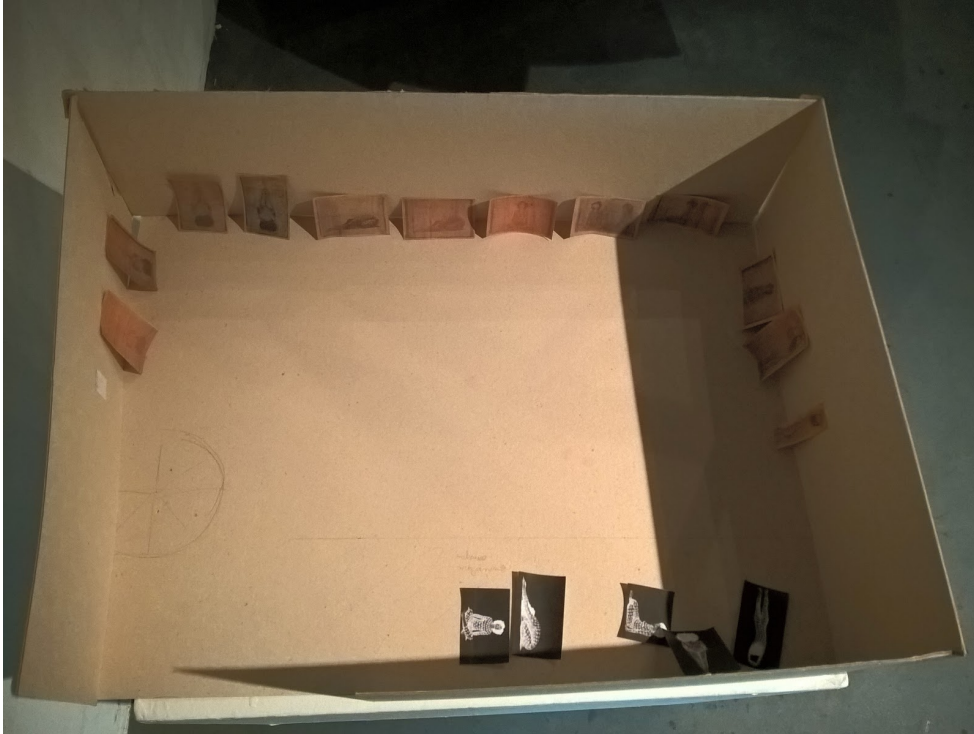
Exposição do processo da série Religare. À frente estão os negativos impressos e ao fundo, os testes de emulsionamento realizados em placas de madeira.  
Fonte: acervo da artista.

Figura 4.48 — Exposição Religare: sob o mezanino



Negativos impressos. Fonte: acervo da artista

Figura 4.49 — Exposição Religare: maquete



Maquete em papel paraná e imagens em impressão digital, para planejamento do espaço expositivo.

Fonte: acervo da artista.



Figura 4.50 — Exposição Religare: mezanino



Aqui foram expostas a série Serpente (2009) e a Serpente em Madeira (2015)  
Fonte: acervo da artista.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa apresenta como proposta a união de elementos que aparentemente pouco têm em comum: o grafismo corporal, os processos fotográficos históricos e a Yoga. O que os aproxima são dois pontos principais: o uso marcante do corpo, e a importância do tempo no processo.

O corpo aparece através do trabalho artesanal nos processos fotográficos; é o suporte do grafismo corporal e na yoga é o próprio instrumento de ação. O corpo pode representar essa presença no momento, o que traz a relação com o tempo. Todos esses processos são lentos, não imediatos, e exigem que a atenção do sujeito esteja focada neles.

Nesses processos criativos, é preciso desenvolver a paciência. Aprender a realizar pacientemente um trabalho: a pintura corporal, a aplicação de emulsão em um suporte de grandes dimensões, a secagem deste suporte, desligando-se de tudo o que não faz parte do processo nesse momento. O que pode ser bastante prazeroso, e um alívio para a mente acostumada com a simultaneidade de eventos e informações. É preciso também esperar o tempo das coisas: o tempo da exposição da imagem, o tempo da revelação. Tempo que é variável, mas necessário cumprir.

Com os processos, também se pode desapegar de ter controle total do desenvolvimento. Aceitação do acaso, da falha, do erro. E também há boas surpresas, afinal. Nos processos fotográficos, a revelação das imagens é parte essencial do processo. A imagem se materializa, moldando-se através do negativo, sem ser completamente formatada por ele. É um campo aberto a intervenções, seja na hora de preparar a emulsão, seja na aplicação no suporte, entre outras possibilidades.

Isto às vezes parece um jogo, em que o artista não tem completo domínio sobre o resultado. Insere um elemento prevendo um efeito, e o resultado pode ser como o previsto, ou pode ser diferente. Detalhes no processo que passaram despercebidos



podem ter resultados significativos e inesperados. É como se as fotografias tivessem vontade própria, que às vezes está de acordo com a vontade do fotógrafo, e outras vezes não.

Na série *Religare*, a fotografia revelada em grandes dimensões se mostrou um processo não apenas artesanal, mas braçal, corporal. Andar em torno da placa de madeira para aplicar a emulsão, dar pinceladas em movimentos longos usando o braço, e não apenas o movimento da mão; secar a área emulsionada da madeira, carregar materiais pesados (madeira e placa de acrílico) para a área de exposição à luz. O enfoque sobre o corpo se mostrou mais intenso do que o previsto.

Ao longo destes anos, o tempo do processo de revelação das imagens tornou-se mais lento. No caso do cianótipo e do *Van Dyck Brown*, é possível preparar o papel na véspera, o que agiliza o momento de exposição e revelação. Porém, quando comecei a trabalhar com a goma bicromatada, não obtive bons resultados preparando o papel ou suporte na véspera. A goma endurecia, dificultando a revelação. Passei então a fazer tudo no mesmo dia: preparar a goma com pigmento, aplicar a emulsão no papel, secar com secador de cabelos, para então expor à luz e revelar. Nesse momento em que estava no laboratório, definia como seria o processo, que cor e forma teria a aplicação da goma no suporte.

A princípio, buscava produzir rapidamente uma grande quantidade de imagens iguais, para compor uma tiragem. Com o tempo, fui percebendo que as fotografias não são iguais, e não precisam ser. Então, deixei de fazer tiragem, e comecei a demorar mais tempo em cada revelação, tratando cada uma como única.

Nas obras apresentadas, também a hibridação entre os meios é marcante. O traçado da pintura corporal, feito à mão, é traduzido para a imagem digital. Esta é impressa em transparência, a qual é utilizada para revelar a imagem sobre a madeira. O traçado manual se converte em pixel, pura informação, para se tornar imagem contaminada pelo suporte, pelo pigmento, cheia de ruídos e de acaso.

A presente dissertação enfatiza a obra *Religare* como fotografia. Entretanto,

pode-se perceber uma multiplicidade de linguagens: a *body art*, a performance do ritual da pintura corporal e do ritual imaginado, objeto das imagens fotográficas; além da performance de todo o processo da revelação artesanal nas placas de madeira. Para além das imagens produzidas, o próprio processo pode ser percebido de forma poética. O caráter híbrido das técnicas, que dilui fronteiras entre os meios digital e artesanal; e entre *body art*, performance, fotografia, pintura e gravura, aproxima-se do conceito de unir e dissolver fronteiras entre corpo, mente e espírito, proposta da Yoga.

Afinal, parece-me que abrir a *caixa-preta* da fotografia, nas séries apresentadas, reflete um desejo, em escala maior, de que as pessoas possam sair de um modo de vida pré-programado (o consumo excessivo de informação, o excesso de funções, etc) para ter uma vida interior plena.

Acredito que a pesquisa em Religare apenas começou. Uma possível continuidade é explorar mais sobreposições de fotografias e de fotografia e pintura, intensificando a relação entre o intencional e o casual. Também há a possibilidade de experimentar a revelação com outras técnicas, como o cianótipo, ainda usando a madeira como suporte.

## Referências Bibliográficas

BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica: un arte paradójico**. Tradução de Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.

BLAY, Antonio. **Fundamento e técnica do Hatha Yoga**. Tradução Alcântara Silveira. São Paulo: Edições Loyola, 1971.

BRÄCHER, Andréa. **Assombr(e)amentos: poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos**. 2009. 260 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009

CALAÇA, Mariana Capeletti. **Pinhole revisitada: manifestações neopictorialistas na fotografia contemporânea brasileira**. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

FABRIS, Annateresa. A fotografia e o sistema das artes plásticas. In FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX - 2ª ed.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**, São Paulo, n° 16 - 2° semestre de 2006.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** Tradução Danilo Vilela Bandeira; revisão da tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Arte Iconográfica Waiãpi** in: VIDAL, Lux (ORG). **Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética**. São Paulo: Studio Nobel : FAPESP : EDUSP, 2000.

HERMÓGENES, José. **Autoperfeição com hatha yoga: Um clássico sobre saúde**

**e qualidade de vida.** 53ª ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas in JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** 2ª ed. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUNG, Carl. G. **Os arquétipos e os inconsciente coletivo.** 11ª ed. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014..

KAMINOFF, Leslie. **Anatomia da yoga.** Tradução Isabel Zanella da Silva Saragoça. Barueri: Manole, 2008.

LEXICON, Herder. **Dicionário de Símbolos.** 8ª ed. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2009.

MACHADO, Arlindo. A Fotografia como Expressão do Conceito. **Studium**, Unicamp, 2000. Disponível em <[www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.html)> Acesso em 15 Abr. 2017.

\_\_\_\_\_. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia.** 2ª ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

McLEAN, Adam. **A mandala alquímica: Um estudo sobre a mandala nas tradições esotéricas ocidentais.** tradução Júlio Fischer. São Paulo: Cultrix, 1992.

MELO, Janaína. Uma pequena história da fotografia contada em algumas tomadas. In DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (org). **Fotografia na Arte Brasileira Séc. XXI.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante.** São Paulo: Senac São Paulo, 1997.

MÜLLER-POHLE, Andreas. **Information Strategies.** Publicado pela primeira vez em European Photography 21, "Photography: Today/Tomorrow", vol. 6, nr. 1, Janeiro/ Fevereiro/ Março 1985. Traduzido do alemão por Jean Säfken.

OTA, Kenji. **Derivações: A Errância da Imagem Fotográfica.** Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo. 2001.



PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: *piercing*, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

RESENDE, Ricardo. **Os desdobramentos da gravura contemporânea**. in KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. Gravura: arte brasileira do século XX. Cosac & Naify, 2000

SIMBLET, Sarah. **Sketch book for the artist**. Nova York: DK Publishing, 2004.

VALENTE, Agnus. **Útero :: Cosmos: hibridações de meios, sistemas e poéticas de um sky-art interativo**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2008.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. **Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana** in: VIDAL, Lux (ORG). Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Studio Nobel : FAPESP : EDUSP, 2000.

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

VIDAL, Lux. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. In VIDAL, Lux (ORG). **Grafismo Indígena**: Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP : EDUSP, 2000.

#### **Dicionário:**

MICHAELIS Online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>  
Acesso em: 02 nov. 2017.

#### **Websites:**

##### **Site oficial do artista Keith Haring.**

Disponível em <<http://www.haring.com>>  
Acesso em 20 abr. 2017

iPhoto Channel. Publicado por Alcides Mafra. **Fotografia pensante: “Isso lá é foto?”** Disponível em

<<http://iphotochannel.com.br/fine-art/2012/09/21/fotografia-pensante-isso-la-e-foto>>  
Acesso em 13 nov. 2016.

### **Filme:**

JANELA da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Copacabana Filmes e Produções, 2001. (73 min.), son., cor / p&b., v.o. portuguesa e alemã, leg. português.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>> Acesso em 3 nov. 2017.

## GLOSSÁRIO

### **Cianótipo, cianotipia**

Processo fotográfico histórico baseado nas propriedades fotossensíveis de alguns sais férricos na produção de uma imagem. Seu nome deriva da terminologia de um dos químicos componentes de sua solução fotossensibilizadora: ferricianeto de potássio. Essa solução requer apenas a adição de dois outros químicos: citrato de ferro amoniacal e água. A cianotipia é uma prática no qual o papel fotográfico é, de certa maneira, “fabricado” pelo fotógrafo. Sua maior vantagem reside no fator econômico de sua fabricação. Sua maior limitação: o resultado final será sempre em tons de azul[...].(MONFORTE, 1997, p.79)

### **Fotograma**

se resume em deitar sobre um papel emulsionado com substâncias sensíveis à luz uma grande variedade de objetos planos ou não. Exposto à luz, o papel suporte é, então, processado em banhos químicos, revelador e fixador da silhueta dos objetos que haviam sido colocados sobre eles. (MONFORTE ,1997, pp. 23-24)

### **Fotogravura**

Método fotográfico de gravar imagens sobre chapas de metal, a fotogravura teve seus princípios delineados por Fox Talbot que, dentre as muitas experiências desenvolvidas na busca de uma imagem fotográfica permanente, observou as propriedades fotossensíveis do dicromato de potássio quando combinado a uma folha de gelatina. Atingida pela luz, essa gelatina endurece e torna-se insolúvel, permitindo seu uso como base para gravação de imagens. No desenvolvimento de suas investigações, Talbot notou que, ao deitar uma tela de gaze sobre a gelatina sensibilizada, poderia “quebrar” (reticular) a imagem original que pretendia gravar, o que possibilitava registrar, sobre a chapa, os meios-tons e os detalhes mais finos na imagem original. Descoberta que pautou a maioria dos processos de impressão contemporâneos. (MONFORTE ,1997, pp.135-136)

### **Goma Bicromatada**

[...] um papel é emulsionado com uma mistura de goma arábica, bicromato de potássio ou de amônia e um pigmento, para posterior exposição à luz, em contato com um original. Durante a exposição, a emulsão endurece na proporção em que é atingida pela luz. Após a exposição a imagem é revelada em água corrente, procedimento que dissolve a camada de emulsão não atingida pela luz, deixando aparente a imagem gravada. A impressão sobre goma arábica apresenta como resultado final uma imagem monocromática ou policromada, dependendo da quantidade de pigmentos que se queira aplicar. E, aqui, é bom lembrar que a camada de emulsão aplicada sobre o papel corresponde a uma pigmentação, uma exposição e uma revelação independentes, o que implica um trabalho paciente. (MONFORTE, 1997, p.120)

### ***Van Dyck Brown***

Os procedimentos para a impressão de uma fotografia utilizando o histórico processo Kalitipo, cuja fórmula mais simples é conhecida pelo nome de Van Dyck Brown, são similares aos da prática da cianotipia, ou seja, após o preparo da solução sensibilizadora, ela é aplicada sobre uma superfície suporte seca, exposta à luz em contato com o negativo, revelada, interrompida e fixada. [...] O resultado que se tem é uma imagem de tons marrom-escuros. O emprego de nitrato de prata na fórmula sensibilizadora torna o processo pouco econômico. (MONFORTE, 1997, p.95)