

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Amanda Ferreira Branco da Fonseca**

**DO CORPO: GRAFISMOS, PERFORMATIVIDADE
E PROCESSOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS**

São Paulo
2023

Amanda Ferreira Branco da Fonseca

**DO CORPO: GRAFISMOS, PERFORMATIVIDADE
E PROCESSOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS**

Tese apresentada ao
Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista para obtenção
do título de doutorado em Artes Visuais
Área de concentração: Artes Visuais
Linha de pesquisa: Processos e
Procedimentos Artísticos
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lalada Dalglish

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

•

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F676c Fonseca, Amanda Ferreira Branco da, 1987-

Do corpo : grafismos, performatividade e processos fotográficos históricos / Amanda Ferreira Branco da Fonseca. -- São Paulo, 2023.
162 f. : il. color.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes Ferreira da Silva Dalglish (Lalada Dalglish).

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

1. Arte e fotografia. 2. Pintura corporal. 3. Arte indígena. 4. Fotografia na historiografia. 5. Fotografia - Processos de impressão. I. Dalglish, Geralda Mendes Ferreira da Silva (Lalada Dalglish). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 771.54

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Nome: Fonseca, Amanda Ferreira Branco da.

Título: Do Corpo:Grafismos, Performatividade e Processos Fotográficos Históricos

Tese apresentada ao Programa de
Pós Graduação em Artes, do Instituto de
Artes da Unesp, como requisito parcial
para obtenção do título de doutora em
Artes Visuais

Tese aprovada em 19/10/2023

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish (orientadora)
Instituto de Artes da Unesp

Prof.^a Dr.^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação de Bauru

Prof.^a Dr.^a Lorena D'Arc Menezes de Oliveira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Jean-Jacques Armand Vidal
Faculdade Paulista de Arte

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Instituto de Artes da Unesp

Ao mestre e amigo Agnus Valente (*in memoriam*)
por ter acreditado e incentivado esta pesquisa
artística desde “os primórdios”.

Amanda,
você é uma grande artista;
com este trabalho, você
tocou a semente profunda
de seu ser.
Arte com autenticidade,
Parabéns!
Agnus Valente
AGNUS VALENTE.
dezembro/2009

AGRADECIMENTOS

A produção do conhecimento e da arte se faz em colaboração com muitas pessoas. Ao longo do caminho pude contar com este apoio e gostaria de destacar meus agradecimentos.

Em primeiro lugar, à professora Dr.^a Lalada Dalglish, por toda a orientação e pelo incentivo à minha pesquisa artística.

À Universidade Estadual Paulista, pelo apoio à minha produção artística e acadêmica desde a época da graduação até o doutorado; e pela oportunidade de realizar o estágio docência, que enriqueceu o processo promovendo experiência na área e frutíferas trocas com os discentes.

À Univesp — Universidade Virtual do Estado de São Paulo, pelos conhecimentos adquiridos durante a participação do programa "Formação didático-pedagógica para cursos na modalidade a distância", que contribuíram para a estruturação da pesquisa acadêmica e escrita da tese.

Aos professores que auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa, trazendo pontos importantes, com sugestões e orientações: prof.^a Dr.^a Andrea Brächer, prof.^a Dr.^a Joedy Bamonte, prof. Dr. Jean Jacques Vidal, prof. Dr. Pelópidas Cypriano. Também ao prof. Dr. Carlos Carusto, por suas sugestões para o andamento da obra artística.

À revisora Lorena, por todo o apoio na redação da tese.

Aos colegas de pós-graduação, por tanto apoio e trocas ao longo desses anos.

À amiga Ana Carolina, que se colocou de corpo presente em uma das obras.

À amiga Rosirene, por ser rede de apoio para a pesquisadora mãe conseguir trabalhar.

À minha família, por todo o apoio nesta jornada. À irmã Débora pelo auxílio com as revisões. Em especial, ao marido Aldrin, companheiro de artes há tanto tempo; e ao nosso filho, que desde antes do nascimento já participava da arte de seus pais.

*Muito além do humano
conceito "respeito",
mais do que teus países hão de dar,
há um todo completo,
um feito perfeito, fazes parte,
impossível separar!*

*Planta, enfim, com cuidado
tudo o que hás de colher,
todo ato é um parto,
vida é ser o aprender!*

*Trecho de Espírito da Mata - Mestre Ambrósio
Composição: Sergio Cassiano*

RESUMO

A pesquisa do próprio artista acerca de seu processo é de grande importância para a compreensão do processo criativo. Assim, a presente tese tem como objetivo trazer à luz a complexidade do processo das séries de minha produção autoral *Grafismo* (2008), *Serpente* (2009), *Animus* (2012), *Matéria e Luz* (2014), *Religare* (2017) e *Terra* (2022-), esta última ainda em andamento. As obras apresentam em comum a criação de grafismos corporais inspirados em pinturas corporais indígenas; a performatividade para a câmera; a utilização de processos fotográficos históricos (cianotipia, goma bicromatada, Van Dyck brown, papel salgado) e a experimentação em materiais de suporte (papel, tecido, madeira, cerâmica). O desenvolvimento da pesquisa se dá através de narrativa e análise do processo criativo, embasada pela teoria da formatividade de Luigi Pareyson, e pela concepção de criação como rede de Cecília Almeida Salles, além de leitura das próprias obras apresentadas. Técnica e poética parecem entrar em consonância, com procedimentos majoritariamente artesanais, que nos levam à desconexão, por um instante, de fontes externas de informação para uma conexão consigo mesmo.

Palavras-chave: Fotografia expandida; Fotoperformance; Processos fotográficos históricos; Grafismo corporal; Fotocerâmica.

ABSTRACT

The artist's research on one's own process is of great importance in order to understand the creative process. Thus, this thesis aims to bring to light the complexity of the series of my authorial production creative process: *Grafismo* (2008), *Serpente* (2009), *Animus* (2012), *Matéria e Luz* (2014), *Religare* (2017) and *Terra* (2022-), the last one still in process. The series are made through common processes: creation of body painting designs inspired by indigenous art, performativity for the camera, use of early photographic processes (cyanotype, gum bichromates, Van Dyck brown, salted paper) and experiments with support materials (paper, fabric, wood, ceramics). The research development takes place through creative process narrative and analysis, based on Luigi Pareyson's theory of formativity and Cecília Almeida Salles' creation as a network conception; and presented works analysis. Technique and poetics seem to come into harmony with mostly artisanal procedures, which lead us to disconnect for a moment from external sources of information to make a connection with ourselves.

Keywords: Extended photography; Photoperformance; Early photographic processes; Body painting designs; Photoceramics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Robert Demachy, *Primavera*, 1896. Goma bicromatada. 22 x 18,5 cm. Société Française de Photographie, Paris, França. Fonte: HACKING, 2012. 31

Figura 2— Kenji Ota, *Semente de Cacao Bravo* 3, 1993. Calotipia. 47,5 x 66,0 cm. Fonte: OTA, 2001. 32

Figura 3 — Daniela Pinheiro, série *Nhak-krarati*, 2022. Fotografia Digital, 10 cm x 15 cm. Fonte: PINHEIRO, 2022. 33

Figura 4 — Catarina Gushiken e Gal Oppido, Série *Caligrafias Sensitivas*, 2021. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Fonte: www.instagram.com/catarina_gushiken/ 37

Figura 5 — Processo de pintura facial Xikrin. Fonte: Vidal, Lux. *Grafismo Indígena*. 39

Figura 6 — Pintura corporal do jurê (iniciando) Canoanã, 1980. Fonte: Vidal, Lux. *Grafismo Indígena*. 39

Figura 7 — Pintura corporal Asurini Foto: Delarole. Fonte: Vidal, Lux. *Grafismo Indígena*. 39

Figura 8 — Prarthanasana. Desenho de Thais de Linhares. Fonte: Hermógenes. *Yoga para Nervosos*. 42

Figura 9 — Sarvangasana. Desenho de Sirio Cançado. Fonte: Hermógenes. *Autoperfeição com Hatha Yoga*. 42

Figura 10 — Pashimotanasana. Desenho de Thais de Linhares. Fonte: Hermógenes. *Yoga para Nervosos*. 42

Figura 11 — Swastikásana. Desenho de Sirio Cançado Fonte: Hermógenes. *Autoperfeição com Hatha Yoga*. 42

Figura 12 — Shavásana. Desenho de Sirio Cançado Fonte: Hermógenes. *Autoperfeição com Hatha Yoga*. 42

Figura 13 — Carregamento energético do plexo solar. Desenho de Thais de Linhares. Fonte: Hermógenes. *Yoga para Nervosos*. 42

Figura 14 — Processo de desenho para a série *Grafismo*, 2008. Fonte: FONSECA, 2017. 45

Figura 15 — Processo de desenho para a série *Grafismo*, 2008. Fonte: FONSECA, 2017. 46

Figura 16 — Amanda Branco, *Grafismo*, 2008. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Fonte: FONSECA, 2017. 46

Figura 17 — Amanda Branco, *Grafismo II*. 2008. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Fonte: FONSECA, 2017. 46

Figura 18 — Amanda Branco, *Grafismo I*. 2008. Van Dyck Brown s/ papel. 21,4 x 15,7 cm. Fonte: acervo da artista. 48

Figura 19 — Amanda Branco, *Grafismo II*. 2008. Van Dyck Brown s/ papel. 19,7 x 20,9 cm. Fonte: acervo da artista. 48

Figura 20 — Amanda Branco, *Grafismo III*. 2008. Van Dyck Brown s/ papel. 21 x 31 cm. Fonte: acervo da artista. 49

Figura 21 — Tentativa de grafismo corporal para a série <i>Serpente</i> , 2009. Fonte: FONSECA, 2017.	51	sobre algodão. 44 x 52 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	60
Figura 22 — Processo de desenho sobre o corpo para a série <i>Serpente</i> , 2009. Fonte: FONSECA, 2017.	51	Figura 33 — Amanda Branco. <i>Serpente VIII</i> . 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 44 x 52 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	61
Figura 23 — Processo de desenho sobre o corpo para a série <i>Serpente</i> , 2009. Fonte: FONSECA, 2017.	51	Figura 34 — Amanda Branco. <i>Serpente IX</i> . 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	62
Figura 24 — Imagem digital para a série <i>Serpente</i> , 2009. Fonte: acervo da artista.	52	Figura 35 — Pintura corporal masculina Kayapó-Xikrin. Desenho de Odilon João Souza Filho. Fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena.	65
Figura 25 — Imagem digital para a série <i>Serpente</i> , 2009. Fonte: acervo da artista.	52	Figura 36 — Processo da pintura com tinta facial para a série <i>Animus</i> , 2010. Fonte: FONSECA, 2017.	65
Figura 26 — Amanda Branco. <i>Serpente I</i> . 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	54	Figura 37 — Imagem digital para a série <i>Animus</i> , 2010. Fonte: acervo da artista.	65
Figura 27 — Amanda Branco. <i>Serpente II</i> . 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	55	Figura 38 — Imagem digital para a série <i>Animus</i> , 2010. Fonte: FONSECA, 2017.	66
Figura 28 — Amanda Branco. <i>Serpente III</i> . 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	56	Figura 39 — Tentativas para realização de goma bicromatada sobre papel, 2012. 45,5 x 37,5 cm cada imagem. Fonte: Acervo da artista.	66
Figura 29 — Amanda Branco. <i>Serpente IV</i> . 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 44 x 52 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	57	Figura 40 — Negativos para a série <i>Animus</i> , 2012. 20 x 29 cm cada. Fonte: FONSECA, 2017.	67
Figura 30 — Amanda Branco. <i>Serpente V</i> . 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 44 x 52 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	58	Figura 41 — Amanda Branco. <i>Animus I</i> . 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5cm. Fonte: FONSECA, 2017.	68
Figura 31 — Amanda Branco. <i>Serpente VI</i> . 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	59	Figura 42 — Amanda Branco, <i>Animus II</i> (processo), 2012. Cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5cm. Fonte: FONSECA, 2017.	69
Figura 32 — Amanda Branco. <i>Serpente VII</i> . 2009. Van Dyck Brown			

Figura 43 — Amanda Branco. <i>Animus II</i> . 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel.	69
Figura 44 — Amanda Branco, <i>Animus III</i> , 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5cm. Fonte: acervo da artista.	70
Figura 45 — Amanda Branco. <i>Animus IV</i> . 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5 cm. Fonte: acervo da artista.	71
Figura 46 — Amanda Branco. <i>Animus V</i> . 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 37,5 x 45,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	72
Figura 47 — Grafismos Waiãpi. Desenhos associados às borboletas. Fonte: VIDAL, 1992.....	73
Figura 48 — Desenhos feitos para projeção sobre o corpo, 2014. 21 x 29,7 cm cada. Fonte: FONSECA, 2017.	73
Figura 49 — Caderno de anotações. Planejamento de pose para a fotoperformance <i>Matéria e Luz</i> , 2014. Fonte: Acervo da artista.	74
Figura 50 — Imagem digital para a série <i>Matéria e Luz</i> , 2014. Fonte: acervo da artista.	75
Figura 51 — Imagem digital para a série <i>Matéria e Luz</i> , 2014. Fonte: acervo da artista.	75
Figura 52 — Imagem digital para a série <i>Matéria e Luz</i> , 2014. Fonte: acervo da artista.	76
Figura 53 — teste de revelação de <i>Matéria e Luz</i> , utilizando negativos emendados, 2014. Fonte: acervo da artista.	78
Figura 54 — Processo de revelação da fotografia. Montagem do fotolito sobre o papel sensibilizado, 2014. Fonte: FONSECA, 2017.	78
Figura 55 — Processo de revelação da fotografia. Papel em banho na piscina portátil, 2014. Fonte: acervo da artista.	78
Figura 56 — Amanda Branco. <i>Matéria e Luz I</i> . 2014. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 76 x 56 cm. Fonte: acervo da artista.	79
Figura 57 — Amanda Branco. <i>Matéria e Luz III</i> . 2014. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 76 x 56 cm. Fonte: acervo da artista.	80
Figura 58 — Amanda Branco. <i>Matéria e Luz III</i> . 2014. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 76 x 56 cm. Fonte: acervo da artista.	81
Figura 59 — Amanda Branco. <i>Serpente sobre Madeira I</i> . 2015. Goma bicromatada sobre madeira. 52,8 x 41,5 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	84
Figura 60 — Amanda Branco, <i>Serpente sobre madeira II</i> , 2015. Goma bicromatada sobre madeira. 41,4 x 52,5 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	84
Figura 61 — Amanda Branco. <i>Serpente sobre madeira III</i> , 2015. Goma bicromatada sobre madeira. 37,6 x 51,6 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.	84
Figura 62 — caderno de anotações. Planejamento da aplicação dos grafismos no corpo, 2017. Fonte: FONSECA, 2017.	85
Figura 63 — Teste de grafismo corporal, 2017. Fonte: acervo da artista.	86

Figura 64 – Teste de grafismo corporal, 2017. Fonte: acervo da artista. 86

Figura 65 – Teste de grafismo corporal, 2017. Fonte: FONSECA, 2017. 86

Figura 66 — Teste de grafismo corporal, 2017. Fonte: FONSECA, 2017. 86

Figura 67 — Teste de grafismo corporal, 2017. Fonte: FONSECA, 2017. 86

Figura 68 — Modelos de pintura corporal dos Kayapó -Xikrin do Cateté. Desenhos de Odilon João Souza Filho, publicados no livro *Grafismo Indígena* (Lux Vidal). 87

Figura 69 – Processo do grafismo corporal para a série *Religare*, 2017. Fonte: FONSECA, 2017. 88

Figura 70 – Processo do grafismo corporal para a série *Religare*, 2017. Fonte: FONSECA, 2017. 88

Figuras 71 a 73 — Imagem digital para a série *Religare*, 2017. Fonte: FONSECA, 2017. 89

Figuras 74 e 75 — Imagem digital para a série *Religare*, 2017. Fonte: FONSECA, 2017. 90

Figura 76 — Negativo digital feito para a série *Religare*. 90 x 150 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 91

Figura 77 — Negativos digitais para a série *Religare*, na exposição homônima, no Instituto de Artes da Unesp - SP em 2017. Fonte: FONSECA, 2017. 91

Figura 78 — Aplicação da emulsão na placa de madeira. Fonte: FONSECA, 2017. 92

Figura 79 — Exposição à luz do sol. Fonte: FONSECA, 2017. 92

Figura 80 — Processo de revelação com compressa de água. Fonte: FONSECA, 2017. 92

Figura 81 — Revelação da imagem com jato de água. Fonte: FONSECA, 2017. 92

Figura 82 — Teste de aplicação da goma bicromatada, feitos com aquarela em bisnaga e pigmento em pó, usando diferentes concentrações da goma e quantidades de camadas. 2017. 30 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 93

Figura 83 — Teste de aplicação da goma bicromatada, feitos com aquarela em pastilha, usando diferentes concentrações da goma e quantidades de camadas. 2017. 30 x 60 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 93

Figura 84 — Amanda Branco. *Religare I*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 94

Figura 85 — Amanda Branco. *Religare II*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 95

Figura 86 — Amanda Branco. *Religare III*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 88 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 96

Figura 87 — Amanda Branco. *Religare IV*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 97

Figura 88 — Amanda Branco. *Religare V*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 98

Figura 89 — Amanda Branco. *Religare VI*. 2017. Goma bicromatada

sobre madeira. 160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 99

Figura 90 — Amanda Branco. *Religare VII*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 100

Figura 91 — Amanda Branco. *Religare VIII*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 101

Figura 92 — Amanda Branco. *Religare IX*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 102

Figura 93 — Amanda Branco. *Religare X*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 103

Figura 94 — Amanda Branco. *Religare XI*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 104

Figura 95 — Amanda Branco. *Religare XII*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 49,2 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017. 105

Figura 96 — Cerâmica japepaí. Peça utilizada nos principais rituais Asurini para servir mingau. Padrão tayngava. Foto: Macedo. Fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena. 109

Figuras 97 a 100 — Estudos de grafismos corporais para a série *Terra*, 2020. Fonte: acervo da artista. 111

Figuras 101 e 102 — Testes de tintas corporais para a série *Terra*, 2020. Fonte: acervo da artista. 112

Figura 103 — Testes de tintas corporais para a série *Terra*,

realizados com corantes vermelho e preto, 2020. Fonte: acervo da artista. 112

Figura 104 — Caderno de anotações, 2019. Estudo de formas para peças em cerâmica, com imagens reveladas em sua superfície. Fonte: acervo da artista. 113

Figuras 105 (à esquerda) e 106 (à direita) — Amanda Branco. *Moringa*. 2019. Cerâmica. 16 x 14,5 x 16 cm. Fonte: acervo da artista. 114

Figura 107 — Experimento de grafismo corporal com urucum e carimbo de cerâmica, 2018. Fonte: acervo da artista. 114

Figura 108 — Amanda Branco. Estudo. 2019. Fotocerâmica. 15 x 15 x 0,7 cm. Fonte: acervo da artista. 116

Figura 109 — Amanda Branco. Estudos. 2019. Fotocerâmica. 15 x 15 x 0,7 cm cada azulejo. Fonte: acervo da artista. 116

Figuras 110 e 111 — Amanda Branco. Estudo. 2019. Cianotipia sobre cerâmica. 13,5 x 13,5 x 2 cm. Fonte: acervo da artista. 117

Figura 112 — Teste de revelação com saco plástico com água no lugar da placa de vidro, 2019. Fonte: acervo da artista. 118

Figura 113 — Amanda Branco. Estudo. 2019. Fotocerâmica. 15,5 x 15,5 x 2 cm. Fonte: acervo da artista. 118

Figura 114 — Amanda Branco. Estudo. 2019. Cianotipia sobre cerâmica. 17,5 x 25 x 4,5 cm. Fonte: acervo da artista. 119

Figura 115 — Amanda Branco. Estudo. 2019. Cianotipia sobre

cerâmica. 24 x 24 x 1,5 cm. Fonte: acervo da artista. 119

Figura 116 — Amanda Branco, Estudo, 2020. Goma bicromatada sobre cerâmica, antes de a imagem ser apagada no banho revelador. 8 x 18 x 2 cm. Fonte: acervo da artista. 120

Figura 117 — Amanda Branco, Estudos, 2022. Papel salgado sobre cerâmica, fórmula sem gelatina. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm cada azulejo. Fonte: acervo da artista. 120

Figura 118 — Amanda Branco. Estudo. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 5,5 x 5,5 x 0,7 cm. Fonte: acervo da artista. 121

Figura 119 — Amanda Branco. Estudo. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista. 121

Figuras 120 a 122 — Processo de desenho sobre o corpo para a série Terra, 2021. Fonte: acervo da artista. 122

Figuras 123 e 124 — Imagem digital para a série Terra, 2021. Fonte: acervo da artista. 123

Figura 125 — Imagem digital para a série Terra, 2021. Fonte: acervo da artista. 124

Figura 126 — Imagem digital para a série Terra, 2021. Fonte: acervo da artista. 124

Figura 127 — Desenhos para projeção sobre o corpo. Marcadores sobre transparência, 2014-2021. 21 x 29,7 cm cada. Fonte: acervo da artista. 125

Figura 128 — Imagem digital para a série Terra, 2021. Fonte: acervo da artista. 126

Figura 129 — Imagem digital para a série Terra, 2021. Fonte: acervo da artista. 126

Figura 130 — Imagem digital para a série Terra, 2021. Fonte: acervo da artista. 127

Figura 131 — Imagem digital para a série Terra, 2021. Fonte: acervo da artista. 127

Figura 132 — Amanda Branco. Negativos digitais para a série Terra. 2022. 15,5 x 15,5 cm cada quadrado. Fonte: acervo da artista. 128

Figura 133 — Amanda Branco. Estudo. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista. 129

Figura 134 — Amanda Branco. Estudo. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista. 129

Figura 135 — Amanda Branco. Estudos. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm cada um. Fonte: acervo da artista. 129

Figura 136 — Amanda Branco. Série Terra (em processo). 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 46,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista. 131

Figura 137 — Amanda Branco. Série Terra (em processo). 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 62 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista. 132

Figura 138 — Amanda Branco. Série Terra (em processo). 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 62 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista. 133

Figura 139 — Amanda Branco. Série Terra (em processo). 2022. Van Dyck

Brown sobre cerâmica. 46,5 x 62 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.	134
Figura 140 — Amanda Branco. Série <i>Terra</i> (em processo). 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 46,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.	135
Figura 141 — Amanda Branco. Série <i>Terra</i> (em processo). 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 62 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.	136
Figura 142 — Esboço de exposição dos azulejos com fragmentos das imagens, 2023. Fonte: acervo da artista.	137
Figura 143 — Mapa da rede de conexões do processo criativo 2019. Fonte: acervo da artista.	157
Figura 144 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2010. Fonte: acervo da artista.	158
Figura 145 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2010. Fonte: acervo da artista.	158

Figura 146 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista.	159
Figura 147 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista.	159
Figura 148 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista.	160
Figura 149 — Caderno de anotações. Esboços de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista.	160
Figura 150 — Caderno de anotações. Esboços de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista.	161
Figura 151 — Caderno de anotações, 2014. Fonte: acervo da artista.	161
Figura 152 — Caderno de anotações, 2022. Fonte: acervo da artista.	162
Figura 153 — Caderno de anotações, 2022. Fonte: acervo da artista.	162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 O MÉTODO EM PROCESSO	21
1.1 Processos e materialidades	24
2 CONTEXTOS	27
2.1 A Fotografia expandida	27
2.1.1 Intervenção na imagem fotográfica: processos fotográficos históricos	29
2.1. 2 Intervenção no objeto: a performatividade na fotografia	34
2.2 Os grafismos corporais indígenas	37
3 OS PRIMEIROS PASSOS	41
3.1 <i>Grafismo</i>	44
3.2 <i>Serpente</i>	50
3.2.1 A fotoperformance <i>Serpente</i>	52
3.2.2 Materialização de <i>Serpente</i>	53
4 PERFORMERS, CORES E PAPEL	63
4.1 <i>Animus</i>	64
4.1.1 Materialização de <i>Animus</i>	66
4.2 <i>Matéria e Luz</i>	73
4.2.1 Materialização de <i>Matéria e Luz</i>	77
4.3 Percepções sobre as séries	82
5 RELIGARE E MADEIRA	83
5.1 Esboçando grafismos corporais	85
5.2 A fotoperformance <i>Religare</i>	88
5.3 Materialização de <i>Religare</i>	90
5.4 Percepções sobre <i>Religare</i>	107
6 TERRA E CERÂMICA	108
6.1 Estudo dos grafismos corporais	110

6.2 Estudos da matéria cerâmica	113
6.3 Estudos preliminares de processos fotográficos sobre cerâmica	115
6.4 Fotoperformance <i>Terra</i> em dois atos	122
6.5 Materialização de <i>Terra</i>	128
6.6 Percepções sobre <i>Terra</i>	137
7 PROCESSOS	140
7.1 Os grafismos corporais	140
7.2 Performatividade: o corpo como matéria	141
7.3 Suportes e processos fotográficos	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	150
GLOSSÁRIO	155
APÊNDICE A – Rede de conexões	157
APÊNDICE B – Cadernos de anotações	158

INTRODUÇÃO

A vida cotidiana na atualidade, com seus inúmeros compromissos, onipresença de informações, imagens e vídeos nos meios digitais, ocupa nossa mente e desvia nossa atenção para o futuro ou o passado, ou ainda para o olhar e julgamento alheio, desligando-nos do momento presente, do aqui e agora e de nossa relação conosco.

Somada a essa desconexão de si, também é possível perceber uma desconexão com a ancestralidade. Tradições culturais de povos que originaram a população atual se perdem, e quando não se sabe ao certo de quais povos se descende, perde-se contato com suas heranças culturais. Isso tudo pode levar a uma sensação de falta de sentido no que se faz diariamente, para além do cumprimento de funções pragmáticas e cotidianas.

Esta percepção da autora inspirou a produção das obras de artes visuais: *Grafismo* (2008), *Serpente* (2009), *Animus* (2012), *Matéria e Luz* (2014), *Religare* (2017), que são aqui revisitadas, e também de *Terra* (2022-), cuja produção compõe o corpus da presente tese, juntamente com outros estudos.

As séries, que são apresentadas como fotografia, envolvem diferentes práticas e mídias em sua produção: a criação de grafismos corporais, a performatividade direcionada para a câmera, a produção de negativos digitais, a revelação com processos fotográficos históricos em diferentes materiais de suporte. São utilizados os processos Van Dyck brown, cianotipia, goma bicromatada, papel salgado e, como suportes, tem-se papel, tecido, madeira e cerâmica.

As imagens resultantes são intimistas, em uma obra que valoriza o processo, o tempo envolvido, a presença que se faz necessária no aqui e agora, obrigando-nos à desconexão dos celulares, da internet — fontes externas de informação quase onipresentes em nossas vidas — para a realização de uma conexão consigo mesmo.

A partir dessa combinação de tantas práticas diferentes, configurando uma produção intrinsecamente híbrida, como afirmar o que é essa obra? Em que

categoria de artes visuais enquadrá-la? O que essa produção com tantas camadas de processos revela?

Partindo da compreensão de que a obra de arte é, além do “produto final” a ser exposto, todo o processo que levou à sua produção, o presente trabalho apresenta-se como uma investigação acerca da própria obra da artista-pesquisadora, cujo intuito é trazer à luz a complexidade do processo criativo das séries apresentadas e leituras criadas, tanto no processo como nas imagens produzidas.

As séries produzidas de 2008 a 2017 já haviam sido abordadas em minha dissertação de Mestrado, *Câmera e pincel: grafismos corporais e processos fotográficos* (2017), e são aqui apresentadas com intuito de mostrar o caminho que minha produção vem seguindo, além de aprofundar a compreensão de seu processo criativo, superando algumas limitações da dissertação. Assim, a tese se configura como uma continuidade da pesquisa que vem se desenvolvendo desde a minha graduação em Artes Visuais.

O presente trabalho possui grande quantidade de esboços, testes e imagens de desenvolvimento, com a proposta de ilustrar a complexidade do processo criativo. As citações e depoimentos mantiveram sua redação original a fim de respeitar a intenção comunicativa de seus autores e salvaguardar os aspectos espontâneos das produções orais. Como não se separa a pesquisa acerca de minha própria obra da pessoa que a realiza, a escrita é pessoal, seguindo a natureza deste processo.

O estudo é poético, técnico e também metodológico, visto que a investigação acerca da própria obra é uma área pouco sistematizada na pesquisa em Artes. A teoria da formatividade, de Luigi Pareyson, e a concepção de criação como rede em processo, de Cecilia Almeida Salles, são escolhidos como referência para abordar o processo criativo, permitindo uma visão ampla deste. Também recorri a Mircea Eliade para auxiliar na leitura de imagens simbólicas produzidas.

A pesquisa está intimamente relacionada ao processo criativo da obra. O método se desenvolveu juntamente com a escrita da tese, buscando a forma mais apropriada de revelar o que é a pesquisa visual a que se refere. Assim, o próprio processo de criação da obra direciona o desenvolvimento da tese, buscando

referências para aprofundar sua compreensão. A metodologia é aprofundada no **capítulo 1 – O método em processo**.

A produção desta obra poética pode ser situada no contexto da produção fotográfica na arte contemporânea compreendida como fotografia expandida, hibridizada com outros meios, que aqui aparecem como o uso de processos fotográficos históricos e a performatividade para a câmera. Rubens Fernandes Junior é a principal referência utilizada para esta base teórica. Os grafismos corporais indígenas são elemento primordial de inspiração para o desenvolvimento das fotoperformances. Els Lagrou e outros autores contribuem para este conhecimento. Estes diferentes contextos são abordados no **capítulo 2 – Contextos**.

As motivações da produção – reconexão consigo, com o corpo, resgate da ancestralidade são abordados no **capítulo 3 – Os primeiros passos**. Este capítulo também apresenta as séries *Grafismo* e *Serpente*, os primeiros experimentos com fotoperformance e com um processo de revelação fotográfica, o Van Dyck brown.

No **capítulo 4 – Performers, cores e papel** são abordadas as séries *Animus* e *Matéria e Luz*, que envolvem a participação de outros *performers*; e os primeiros experimentos com goma bicromatada sobre papel, sendo também as primeiras imagens com mais de uma cor. O **capítulo 5 – Religare e madeira** aborda a série *Religare* e o uso da madeira como suporte das imagens fotográficas, feitas em goma bicromatada.

O **capítulo 6 – Terra e cerâmica** aborda a realização da série *Terra*, o desenvolvimento dos grafismos corporais, a fotoperformance, os aprendizados com a matéria cerâmica e o uso desse material como suporte das imagens reveladas com os processos cianotipia, papel salgado, goma bicromatada e Van Dyck brown.

No **capítulo 7 – Processos** são aprofundados alguns aspectos do processo criativo comuns às diferentes séries: o desenvolvimento dos grafismos corporais, das fotoperformances e do uso de processos fotográficos históricos.

Por fim, são apresentadas as **Considerações Finais** com as percepções da autora sobre as relações entre o processo criativo e as obras apresentadas.

1 O MÉTODO EM PROCESSO

Em meio ao processo da tese, deparei-me com dificuldades quanto à metodologia. Sendo a linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos e o tema a própria obra da artista pesquisadora, que método utilizar?

Para iniciar esta reflexão, gostaria de trazer o conceito de formatividade, de Luigi Pareyson, que se aplica não só à criação artística, mas também a outras áreas de criação. Tal conceito é definido como

a união inseparável de produção e invenção. "Formar" significa aqui "fazer", inventando ao mesmo tempo "o modo de fazer", ou seja, "realizar" só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são "formas". (PAREYSON, 1993 pp. 12-13)

Também é importante destacar como, para o autor, esse processo é guiado na criação artística através da própria obra que vai sendo feita (PAREYSON, 1992):

Trata-se, na verdade, de presságio e adivinhação, em que a forma não é encontrada e captada, mas intensamente esperada e ansiada. Mas esses pressentimentos, embora intraduzíveis em termos de conhecimento, agem na execução concreta como critérios de escolha, motivos de preferências, rejeições, substituições, impulsos e arrependimentos, correções, revisões. Ou melhor, o único modo de dar-se conta deles é precisamente essa sua eficácia operativa, pela qual no processo de produção o artista sem cessar julga, avalia, aprecia, sem saber de onde na verdade procede o critério de seus juízos, mas sabendo com certeza que ele, se deseja chegar a bom termo, deve agir conforme apreciações assim orientadas. E só quando acaba a obra, olhando para trás, compreenderá que essas operações eram como que dirigidas pela forma agora finalmente descoberta e consumada (PAREYSON, 1992, p. 75)

Já Cecília Almeida Salles traz uma visão mais ampla da complexidade do processo criativo, enfatizando a criação como uma rede, não linear. Assim, a criação é pautada por inúmeros pontos de conexão e interação que exercem influência no processo, com múltiplas possibilidades de realização de obras. É também, essencialmente, um processo inacabado, o que torna impossível definir um ponto inicial e um ponto final. O processo é contínuo e uma obra considerada

finalizada pode ser o ponto de partida para um novo processo de criação (SALLES, 2006).

(...) O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também o valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2006, p. 21)

Estas duas percepções acerca do processo criativo são utilizadas como base para definir o método que aqui será usado no desenvolvimento da tese que investiga minha própria produção, bem como concepções de outros autores que abordavam especificamente a pesquisa em processos artísticos, apoiando-se em Pareyson. Fábio Gatti afirma:

É necessário entender, definitivamente, que a pesquisa em processos criativos é, ela mesma, processual. É inválido guiar-se por métodos estanques e prescritos, visto que a descoberta do *modus operandi* ocorre *pari passu* à execução da investigação. Pesquisa e formação da obra de arte, de acordo com minha avaliação sobre o que é uma pesquisa processual em artes visuais, são coincidentes, idênticas e, justamente por isso carregam tal dialética intrínseca. (GATTI, 2018, p. 13)

Já Flávio Gonçalves traz a seguinte questão:

Tomamos aqui um a priori sugerido por Luigi Pareyson que afirma que a reflexão sobre a arte é feita no *post factum* do fazer artístico, o que difere, de certa forma, da ideia de que a pesquisa em poéticas visuais deva constituir-se num “todo indissociável”, imbricada à prática artística. Mesmo que atenta, solidária e atuante, a pesquisa em poéticas visuais só pode tratar ou levar em conta o que de fato o processo de trabalho realizou ou sonhou realizar. A argumentação da indissociabilidade entre pesquisa e processo de trabalho não parece servir à diversidade de processos e de formas de ação da arte, ao mesmo tempo em que pode favorecer ao sequestro da prática artística, seus devires, em favor do formalismo acadêmico. Nesse sentido é importante lembrar-nos das várias estratégias possíveis de aproximação e apropriação da pesquisa em arte por parte dos artistas. O processo de trabalho guiado pelo projeto de pesquisa serve ao artificialismo do método pelo método. (GONÇALVES, 2009, p 142)

Considerando o meu processo artístico, as leituras trouxeram a reflexão de que em alguns momentos, a pesquisa acadêmica dificultava a criação artística por

tentar impor regras extrínsecas ao processo criativo, à norma interna da própria obra. No trecho acima, Gonçalves destaca a necessidade de encontrar um caminho para a pesquisa em arte sem que esta perca sua autonomia. Este é um ponto que me pareceu central para o desenvolvimento da tese. Então o caminho que busco é que o processo criativo guie a pesquisa, e não o oposto. Assim, a pesquisa segue o processo de criação da obra.

Como colocado por Gatti, a minha investigação é processual, formativa. Não percebo como exatamente coincidente com o processo de formação da obra, como afirma o autor, mas ocorrendo junto e após a produção da obra. A produção da obra é pesquisa; a reflexão que faço após a obra também é pesquisa. Além disso, o momento de produção da obra traz *insights* sobre o desenvolvimento da tese, bem como da própria obra. Então a criação artística e a pesquisa estão intimamente ligadas, apenas não totalmente coincidentes.

O desenvolvimento deste estudo, então, se dá através de narrativa e análise do processo criativo das obras em questão, embasadas pela teoria da formatividade de Pareyson e do conceito de criação em rede de Salles, além da leitura das próprias obras, de aspectos nelas presentes e de elementos simbólicos por elas criados. Desse modo, a pesquisa vai na direção do método proposto por Gatti:

(...) os métodos usados pelos artistas deveriam ser o da descoberta, o da experiência e o do fazer e pensar. Estes sim são pressupostos presentes em qualquer pesquisa, devendo configurar o corpo metodológico básico das pesquisas em processos criativos. Antes de serem lidos como elementos de mesmidade, evitando assim uma gramática e um esquema de pensamento pré-constituídos, eles são os princípios com os quais se é possível alcançar uma execução múltipla e singular. (GATTI, 2018, pp. 3-4)

Assim, partindo do lugar privilegiado da artista/pesquisadora, como colocado por Flávio Gonçalves (2009), o presente estudo se concentra na produção, no fazer artístico em seu processo característico. Esta abordagem parece a mais apropriada para a obra que é seu objeto de estudo, obra esta que é formada através de procedimentos diversos, de pesquisa prática, técnica e poética.

1.1 Processos e materialidades

As obras ora apresentadas envolvem diferentes categorias nas artes visuais: desenhos sobre a pele, fotoperformance e fotografias reveladas em processos fotográficos históricos. Seu processo de criação pode ser caracterizado como “heurística híbrida”, descrita por Agnus Valente como “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).

Em *Teoria da Formatividade*, Pareyson cita a diversidade de materiais disponíveis ao artista, enfatizando a liberdade deste em explorar possibilidades, extrapolando a convenção no uso dos diversos materiais como parte do processo criativo:

A escolha de uma matéria se acha implícita no próprio definir-se de uma intenção formativa, e, portanto, no exercício operativo da formatividade pura. Assim, por ser infinito e imprevisível o exercício de uma vontade de arte e a direção de cada intenção formativa, infinito é também o número das matérias que a arte pode livremente utilizar e tratar como quiser. (PAREYSON, 1993, p. 45)

O conjunto da obra aqui estudada inclui pesquisa com diversas materialidades: o pigmento aplicado sobre a pele para desenhar os grafismos — o que inclui testes com maquiagens diversas, experimentos com urucum, com tintas corporais industrializadas e, por fim, uma tinta corporal caseira. A materialidade da tinta aplicada em transparências para a projeção sobre o copo. A matéria do corpo físico, presente, da *artista performer*, e em alguns momentos, de outros *performers* na realização das fotoperformances. A produção dos negativos digitais, com diferentes mídias, e com intervenção digital nas imagens, buscando melhorar luz e contraste. As transformações físicas e químicas da matéria nas revelações fotográficas, e sua relação com os suportes utilizados. Todo esse processo parte do físico, para o digital e depois novamente para o físico. É assim uma obra pautada por diversas transformações materiais.

Como será demonstrado ao longo da tese as diversas etapas de formação desta obra são compostas por inúmeras tentativas e exercícios: testes de grafismo corporal, de composição fotográfica, postura corporal, de tratamento

digital e de revelação fotográfica. Pareyson destaca a importância dos testes e exercícios para a criação artística:

O formar, portanto, é essencialmente um tentar, porque consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor, a que é exigida pela própria operação para o bom sucesso. (Pareyson, 1992, p. 61)

O exercício (...) É uma fase de pesquisa e teste; em que se examinam as próprias possibilidades e as da matéria. É o momento em que se tenta uma técnica codificada para tentar incorporá-la inventivamente em uma direção formativa; (...) em que se vislumbra a atividade intrínseca de uma matéria virgem ou herdada para dela extrair desenvolvimentos possíveis ou inéditos (...). Neste sentido se pode dizer que o exercício é a própria matéria que vai em busca de uma intenção formativa que a adote e a ela se incorpore, resgatando-a de sua indiferença e abrindo-a a uma disponibilidade bem determinada. (Pareyson, 1992, pp 83-84)

É importante aqui colocar como contraponto a visão de Salles acerca da obra, que considera inacabada:

Tomando a continuidade do processo e a incompletude que ele é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado. Sabemos que onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. Nesse contexto não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais. A busca, no fluxo da continuidade, é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. O que move essa busca talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente. (SALLES, 2006, p.20)

E mais adiante, a autora complementa com a possibilidade de intervenção do acaso:

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo (SALLES, 2006, pp 22-23).

A materialidade intrínseca de algumas etapas de produção das obras aqui apresentadas as torna especialmente abertas à ação do acaso. A fotoperformance, que cria um acontecimento no “aqui e agora”, permite que o não planejado se manifeste. Também as transformações químicas dos processos fotográficos são um convite a lidar com o acaso e com erros de processo, seja aceitando-os como aparecem, seja contornando-os e refazendo as obras. De uma

forma ou de outra, lidamos com a multiplicidade de possibilidades para a criação de cada obra.

Assim, a presente investigação é um trabalho extensivo de pesquisa prática, inúmeras tentativas, testes, escolhas. E as obras resultantes são algumas das possibilidades que materializam e figuram como “finalizadas”, ou, ao menos, prontas para serem expostas, visto que o processo é contínuo.

2 CONTEXTOS

Esta pesquisa se desenvolve no contexto da arte contemporânea, mais especificamente a fotografia e sua hibridização com a performance, além do resgate de alguns processos fotográficos históricos como escolha estética e poética.

Somado a isso, o estudo sobre a prática indígena de cobrir o corpo com pinturas ou grafismos inspirou o desenvolvimento das obras ora analisadas. Estas pinturas compõem um tema amplo a ser estudado, e aqui trago aspectos que foram mais relevantes para minha produção artística.

Dada a complexidade da rede que é o processo de criação das obras apresentadas, para a contextualização faz-se necessária a introdução destes temas diversos. Alguns parecem desconexos a princípio, e criam relações nas diversas camadas que compõem esta produção, como diferentes manifestações que apresentam em comum a apreciação estética e o aspecto simbólico.

2.1 A Fotografia expandida

Na arte contemporânea, a fotografia se distancia das funções tradicionais de documentação e representação. A mídia aparece como uma ferramenta com muitas possibilidades de intervenção; retomando as palavras de Pareyson: a fotografia também seria uma das “matérias que a arte pode livremente utilizar e tratar como quiser” (PAREYSON, 1993, p. 45).

Esta nova fotografia recebe diferentes denominações: alternativa, contaminada, plástica, expandida. O termo Fotografia Expandida me parece o mais abrangente para explicar a complexidade desta nova fotografia, hibridizada com outras formas de arte.

Para compreender o que é a fotografia expandida, é interessante retomar os escritos de Vilém Flusser. No livro *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, (1985) Flusser faz uma crítica à imagem técnica — produzida por aparelho — e à forma como é produzida, seguindo as regras do aparelho, de forma que as imagens feitas já são previstas no programa. Flusser considera que o verdadeiro fotógrafo deve abrir a “caixa preta” e extrair

possibilidades não previstas no programa. Na arte contemporânea, percebemos de fato uma tendência de os artistas subverterem o programa, abrindo novas possibilidades para a produção de imagens.

Fernandes Junior traz a denominação Fotografia Expandida com base, entre outros teóricos, em Andreas Muller-Pohle, com o ensaio *Information Strategies* (1985). Muller-Pohle define esta fotografia como *expandida*: uma fotografia com abordagem mais ampla, orientada por um projeto e encenada (MÜLLER-POHLE, 1985). Neste ensaio, o Autor elucida as estratégias da nova produção fotográfica, com diferentes formas de intervenção:

- a intervenção no objeto, que corresponde à construção e arranjo do tema da fotografia. Pode incluir desde o arranjo de natureza-morta, até a auto encenação do fotógrafo como o próprio assunto da foto, e cujas funções incluem diretor, dramaturgo, designer de cena;
- a intervenção no aparelho, que é o uso do aparelho de forma a contrariar a sua função original, o programa, estendendo e programando sua função através de técnicas computacionais;
- a intervenção na própria fotografia, transferindo e integrando a imagem saída da câmera em uma nova estrutura. Corresponde à pós-produção, envolvendo a integração da fotografia em um “organismo visual” mais complexo, combinando com outras mídias como texto, desenho, pintura ou transformando em um objeto tridimensional (MÜLLER-POHLE, 1985).

Fernandes Junior traz uma reflexão partindo desta fotografia com diferentes intervenções:

O que devemos intuir é que na fotografia expandida existe uma transferência da atenção da forma para o processo propriamente dito, mais o necessário entendimento do percurso do artista para a realização da sua obra, geralmente uma narrativa complexa e conflituosa. Não que a fotografia expandida seja de difícil compreensão. O que acontece é que essa expansão tem certas particularidades que são resultados do instinto artístico, anos de pesquisa e tentativas e muita experimentação. Uma extraordinária conexão de múltiplos campos heterogêneos que, quando articulados, engendram uma imagem forte, incomparavelmente mais ampla, que derruba barreiras e desconstrói a rotina dos padrões institucionalizados pelo sistema fotográfico convencional. (FERNANDES JUNIOR, 2002, pp. 155-156)

Assim, a fotografia expandida tem a possibilidade de compreender a complexidade do processo criativo, ou da rede de criação da obra de base fotográfica: a pesquisa, as múltiplas conexões, as tentativas, a experimentação.

2.1.1 Intervenção na imagem fotográfica: processos fotográficos históricos

Fernandes Junior considera a interferência direta no suporte negativo ou positivo o campo mais fértil de expansão da fotografia, podendo criar “referências visuais que se conectam com o tempo passado/presente/futuro e desencadeiam processos de identificação e ruptura.” (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 144). O que tradicionalmente seria considerada a fotografia concretizada, aqui é matéria prima para os artistas. Pode-se usar diferentes procedimentos, alguns retomando processos fotográficos históricos.

(...) Não apenas repetir o procedimento, mas, muito mais que isso, é trazê-los para a contemporaneidade contaminado de novas sintaxes, e deixando transparecer um gesto, um fazer, que, se poderia determinar uma ‘fatura fotográfica’. (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 145)

Importante ressaltar que, ao utilizar os processos históricos, o artista produz o próprio papel fotográfico, com a manipulação de um sensibilizante, a ser aplicado com um pincel em um papel de boa absorção, como os próprios para aquarela. De modo geral, o suporte fotográfico é coberto por uma emulsão ou uma solução fotossensível. A diferença entre as duas é que a emulsão apresenta um aglutinante, como gelatina ou goma, em que estão dissolvidos os sais fotossensíveis, e a solução não apresenta o elemento aglutinante, apenas os sais dissolvidos em água (MONFORTE, 1997).

Depois de seco, este papel é exposto à luz UV juntamente com um negativo, e esse conjunto deve ser sobreposto por uma placa de vidro, que mantenha a aderência entre papel e negativo, garantindo assim a nitidez da imagem final. A fonte de luz pode ser o sol ou uma caixa de luz UV, como as utilizadas para a produção de telas de *silk screen*.

Por fim, o papel é revelado em banho químico, e então é colocado para secar. As diferentes técnicas podem apresentar algumas variações nas etapas.

Também é possível substituir o papel por outro material, como o tecido, madeira ou ainda outros suportes, de forma experimental.

O uso destes processos fotográficos remonta aos primórdios da fotografia. A cianotipia, o *Van Dyck brown*, o papel salgado, a goma bicromatada, entre outros, são processos desenvolvidos no século XIX, quando a técnica da fotografia dava seus primeiros passos. Tais técnicas exigiam que o fotógrafo dominasse todo o processo: preparar as próprias emulsões e aplicá-las no suporte fotográfico, realizar a exposição à luz, a interrupção e a revelação. Trata-se então de uma época em que a fotografia tinha um caráter bastante artesanal, e eram necessários conhecimentos específicos para realizá-la, tornando seu uso restrito.

Com a chegada dos equipamentos fotográficos e dos filmes em preto e branco, o ato de fotografar se torna mais simples, o que é bem ilustrado pelo *slogan* lançado pela empresa *Kodak* em 1888: "Aperte o botão, nós fazemos o resto!" Com isso, é crescente o número de praticantes amadores de fotografia (ROUILLÉ, 2009, p. 252).

A popularização e barateamento do processo leva a um momento de *revival* das antigas técnicas artesanais pelos pictorialistas, que consideravam esta popularização uma perda de qualidade técnica e estética (ROUILLÉ, 2009). Assim, o Pictorialismo constituiu-se como um movimento do final do século XIX e início do século XX que buscava elevar a fotografia ao status de arte através da valorização do trabalho artesanal, da obra única em detrimento das cópias, do retoque, e buscando a estética da pintura de tradição neoclássica (ROUILLÉ, 2009 p. 253).



Figura 1 — Robert Demachy, *Primavera*, 1896. Goma bicromatada. 22 x 18,5 cm. Société Française de Photographie, Paris, França. Fonte: HACKING, 2012.

A imagem *Primavera* (figura 1), fotografia em goma bicromatada, de Robert Demachy, ilustra a semelhança com um desenho feito em pastel. Outros expoentes da época foram Henrich Kühn e Constant Puyo, com produção em goma bicromatada, fotogravura, entre outras técnicas (HACKING, 2012).

A partir das décadas de 1970 e 80 vivemos um novo *revival* destas técnicas, o que Dominique Baqué chama de *neopictorialismo* (2003). Entre infinitas possibilidades, diversos artistas contemporâneos abordam a materialidade da fotografia fazendo uso de procedimentos de fotografia química, como os processos fotográficos históricos e os papéis fotográficos tradicionais em preto e branco.

Entre os artistas contemporâneos que utilizam estes processos no Brasil, estão Kenji Ota, Eustáquio Neves, Andrea Bracher, Daniela Pinheiro e Carusto Camargo. Kenji Ota desenvolve um trabalho experimental, buscando possibilidades plásticas na fotografia, com ênfase na sua materialidade. Ota faz sobreposição de diferentes processos fotográficos e uso de papéis artesanais, sendo pioneiro nessa combinação (OTA, 2001, p. 20). Tal sobreposição dos processos cria apagamentos, embates e metalizações das imagens.

O artista também produz os próprios papéis e faz diferentes formas de encolagem a pincel, 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.

As imagens que usa como base costumam ter grandes áreas vazias, de fundo claro ou escuro, como a figura 2 – *Semente de cacau bravo* – que deixam mais visíveis os “erros” do processo. Assim, o artista busca valorizar justamente estes erros, o imprevisto, e com isso, o referente indicial das imagens tende a ficar em segundo plano, chegando a desaparecer em alguns casos. A imagem torna-se então pintura abstrata, realizada com materiais fotográficos.



Figura 2— Kenji Ota, *Semente de Cacau Bravo 3*, 1993. Calotipia. 47,5 x 66,0 cm. Fonte: OTA, 2001.



Figura 3 — Daniela Pinheiro, série *Nhak-krarati*, 2022. Fotografia Digital, 10 cm x 15 cm. Fonte: PINHEIRO, 2022.

Outra artista contemporânea a investigar a materialidade na produção fotográfica é Daniela Pinheiro. Sua série *Nhak-krarati* (2022) retrata o ato das mulheres indígenas Kayapó, em marcha rumo à Esplanada dos Ministérios. As imagens foram produzidas de forma híbrida, partindo do processo da antotipia, que é baseado em pigmentos fotossensíveis de origem vegetal. A captura se dá a partir de fotografia e vídeo, com tratamento digital das imagens e posteriormente a impressão digital das matrizes. Porém este processo foi interrompido antes da exposição à luz, e outro caminho foi criado: as matrizes receberam intervenções diretas, utilizando água, e depois foi feito um novo registro fotográfico.

As cores das imagens criadas do ensaio “Nhak-krarati”, se constroem a partir da predominância do urucum, através do processo com o anthotype e do preto, com a tinta da impressora, representando o jenipapo. Essas são as cores que as mulheres indígenas utilizam em sua pele. A construção das imagens foi se definindo ao longo do processo de criação; uma linguagem foi sendo atravessada pela outra: a fotografia digital com a matriz positiva, o anthotype com a emulsão preparada com o urucum, os frames dos vídeos retirados da duração, a tinta preta da impressora (PINHEIRO, 2022, p. 10).

As imagens resultantes desta multiplicidade de processos mantêm sua natureza fotográfica e documental, ao mesmo tempo que apresentam aspecto de gravura, ganhando em força expressiva.

2.1.2 Intervenção no objeto: a performatividade na fotografia

Outra estratégia de criação fotográfica é a intervenção no objeto. Ao abordar esta possibilidade, Fernandes Junior enfatiza a performatividade presente na prática do autorretrato:

Na fotografia, onde existe um dispositivo propício à reinvenção de papéis, o auto-retrato, como manifestação contemporânea, não é só a questão da auto-referência, mas principalmente a questão da *performance*. O caráter performativo da fotografia está associado às suas possibilidades miméticas e mecânicas e, mesmo pensando em fotografia expandida, o que é relevante nessa discussão é a 'construção de um real'. Essa ideia é bastante interessante, pois é possível entender melhor a conexão entre o dispositivo encenatório, construído e falso, e o dispositivo de registro. (FERNANDES JUNIOR, 2006, pp. 124–125)

Aprofundando a busca acerca da performatividade na fotografia, encontrei a denominação fotoperformance, definida por Jéssica Lemos como “imagens que resultaram de uma estratégia ou de um acontecimento orquestrado pelos fotógrafos, onde o ato artístico central consista em direcionar o evento especialmente para a câmera”. Isto vai ao encontro da primeira etapa da produção de minhas séries: o trabalho de criação dos grafismos corporais, de uso do corpo como suporte e como objeto da arte, em uma ação realizada com o propósito de ser fotografada.

Charlotte Cotton, ao considerar a fotografia na arte conceitual, descreve tal abordagem como uma criação que se inicia muito antes do momento do registro fotográfico, com o planejamento criativo. São trabalhos que “compartilham a natureza orgânica da arte corporal e performática, mas o espectador não testemunha diretamente o ato físico, como ocorre numa performance, ficando, em vez disso, diante de uma imagem fotográfica como obra de arte.” (COTTON, 2013, p. 21). Ou seja, o artista realiza a performance para a câmera, e a imagem resultante desse processo é que será exposta como arte. A fotografia assume o papel de construir e expor realidades alternativas (COTTON, 2013).

Cotton (2013) considera essa abordagem como derivada dos registros fotográficos de performances dos anos 60 e 70, porém ressalta uma diferença importante: nas fotografias documentais das performances, as imagens adotavam um caráter não artístico, mais próximo do fotojornalismo, em vez de valorizar a qualidade estética de uma fotografia artística. Já na fotoperformance, há um maior valor atribuído à imagem fotográfica.

Para o desenvolvimento da fotoperformance, destacam-se dois agentes: o fotógrafo-encenador e o *performer*, que podem ou não ser a mesma pessoa. Lemos faz um paralelo com o encenador do teatro, que é o responsável por produzir a cena esteticamente:

Podemos compreender então o fotógrafo-encenador como o artista que constrói as definições espaciais da obra fotográfica, seus recortes de luz, movimentação corporal, inserção de texto, sobreposição de imagens, criação de máscaras e idealização de indumentária, empreendendo à fotografia uma possível estrutura cênica. No entanto, na fotoperformance, prevalece na composição a desconstrução de códigos e personagens, que criam associações por meio de estratégias de deslocamento e estranhamento de sentido (LEMOS, 2019, p. 63).

Quanto ao performer, é importante ressaltar que não interpreta um personagem tal como seria no teatro tradicional. Está, em vez disso, apresentando a si próprio em uma cena (FÉRAL, 2015). Assim, a fotoperformance se distancia da representação, criando um evento para a construção da imagem (LEMOS, 2019).

Associados a este “apresentar a si mesmo”, alguns elementos são comuns na fotoperformance: o tema da memória, elementos autobiográficos e o jogo entre realidade e ficção, ou a criação de uma realidade alternativa. Lemos comenta:

Esses aspectos da vida privada avocados pelo performer estão associados a um contexto social e político e no encontro com sua individualidade o artista acaba expressando suas interconexões com o meio e com o todo. Assim, tais memórias não são só pessoais, mas também coletivas. A imagem criada na fotoperformance fala do fotógrafo, do performer fotografado, da relação estabelecida entre os dois e sobre o meio em que ambos vivem. (LEMOS, 2019, p. 65)

Assim, estes elementos de memória, de autobiografia, podem apresentar diferentes leituras, somando-se também ao contexto do fruidor da obra. Nesse percurso da fotoperformance, a pesquisa que desenvolvo se aproxima, em

diversos aspectos – tais como recriação de grafismos sobre a pele, busca de identidade/ancestralidade, performar para a câmera etc –, da produção da artista Catarina Gushiken em parceria com o fotógrafo Gal Oppido, que conheci quando eu já havia realizado algumas destas séries, e a partir de então, seu trabalho se tornou uma inspiração para o meu próprio.

Gushiken, brasileira de ascendência japonesa, também traz a questão da ancestralidade através da recriação de grafismos. Trata-se de uma caligrafia inventada por ela mesma, inspirada pela caligrafia japonesa, e desenhada sobre a pele de diferentes pessoas que manifestaram interesse em participar da ação¹. A série *Caligrafias Sensitivas*, compilada em um livro de mesmo nome, mostra imagens intimistas dos participantes com o corpo coberto pelas caligrafias, em performance direcionada para a câmera.

As imagens evocam o silêncio, apontado pela artista como um elemento transformador, de integração de memórias². A própria expressão corporal parece ter a fluidez dos desenhos caligráficos. Gal Oppido afirma buscar em seus ensaios captar momentos que o modelo não está repetindo um gestual tido como adequado³. Pode-se dizer que busca uma expressão não posada, mais próxima do “apresentar a si mesmo” mencionado por Féral (2015).

¹ Fonte: relato da artista sobre o próprio processo criativo no vídeo Catarina Gushiken- Busca da Identidade, no YouTube, canal Jana Joana. Disponível em <<https://youtu.be/YHxhxKZOM6Q>> Acesso em 25/11/2022.

² Idem.

³ Fonte: relato do artista no vídeo Arte e Ciência | Gal Oppido e Catarina Gushiken, no YouTube, canal Café filosófico CPFL. Disponível em <<https://youtu.be/A8RrUEbgcQk>> Acesso em 10/05/2022.



Figura 4 — Catarina Gushiken e Gal Oppido, *Série Caligrafias Sensitivas*, 2021. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Fonte: www.instagram.com/catarina_gushiken/

2.2 Os grafismos corporais indígenas

Em contexto indígena, os grafismos e pinturas corporais são de uma realidade plural: cada povo indígena tem grafismos ou pinturas corporais próprias, diferentes técnicas, bem como diversos usos e significações.

Por exemplo, os Asurini do Xingu utilizam pincéis ou os dedos para a aplicação da tinta de jenipapo no corpo (MÜLLER, 1992). Os Kayapó-Xikrin utilizam instrumentos feitos com nervura de folha de babaçu para aplicação do sumo de jenipapo nas pinturas faciais, formando linhas paralelas, e o corpo é pintado diretamente com a mão, sendo feitas posteriormente linhas com um pente riscador de madeira (VIDAL, 1992). Entre os Waiãpi, é comum o uso de pincéis, chumaços de algodão e até carimbos para a aplicação do jenipapo, e a tinta de urucum é aplicada com os dedos (GALLOIS, 1992). Entre os materiais utilizados para a pintura, são bastante comuns o sumo de jenipapo, de cor preto azulada, que dura 5 dias ou mais na pele, e o urucum, de cor vermelha, que dura menos tempo.

Para buscar compreender alguns aspectos da pintura corporal e sua importância, consideremos o trecho de Els Lagrou:

(...) para os Kaxinanwa, arte é, como memória e conhecimento, incorporada, e objetos não são senão extensões do corpo, ou melhor, são novos quase-corpos resultando do encontro de diferentes agências responsáveis por sua produção. Esta prioridade explica porque as expressões estéticas mais elaboradas dos grupos indígenas são ligadas à decoração corporal: pintura corporal, arte plumária, colares e enfeites de miçanga, roupas e redes tecidas com elaborados motivos decorativos. Os Kaxinawa não estocam a maior parte de suas produções artísticas. Como muitos outros grupos indígenas, estão convictos de que objetos rituais perdem seu sentido e sua beleza, sua 'vida', depois de terem sido usados. (LAGROU, 2009 p.92)

Assim, a pintura corporal tem a função de trazer para o corpo esse conhecimento e memória. Sua atuação é no corpo, durante o período em que a pintura se faz presente. Nesse sentido, também podemos perceber a pintura corporal como uma transformação simbólica, em animais ou seres sobrenaturais. Entre os Karajá, no ritual de iniciação masculina os rapazes têm seu corpo todo pintado de preto. É a transformação em ariranha (juré), que tem como proposta a obtenção da combatividade, agressividade e rapidez dentro e fora d'água (TORAL, 1992).

De acordo com Lagrou, também se nota a agência das pinturas corporais entre os Wauja, que, juntamente com 'roupas-máscaras', aparecem no contexto do ritual e da cura. "São, portanto, máscaras que modificam a identidade de seu portador e presentificam outros seres" (LAGROU, 2009, p 101).

Lagrou apresenta uma distinção no uso da pintura corporal entre os grupos indígenas Jê e grupos amazônicos: "Se a pintura corporal e a utilização dos adornos dos grupos Jê funciona como um código de leitura de distinções sociais, em grupos amazônicos, os mesmos materiais tendem a servir de ligação com o mundo dos seres invisíveis" (LAGROU, 2009, pp 87-88).



Figura 5 — Processo de pintura facial Xikrin. Fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena.



Figura 6 — Pintura corporal do *jurè* (iniciando) Canoanã, 1980. Fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena.

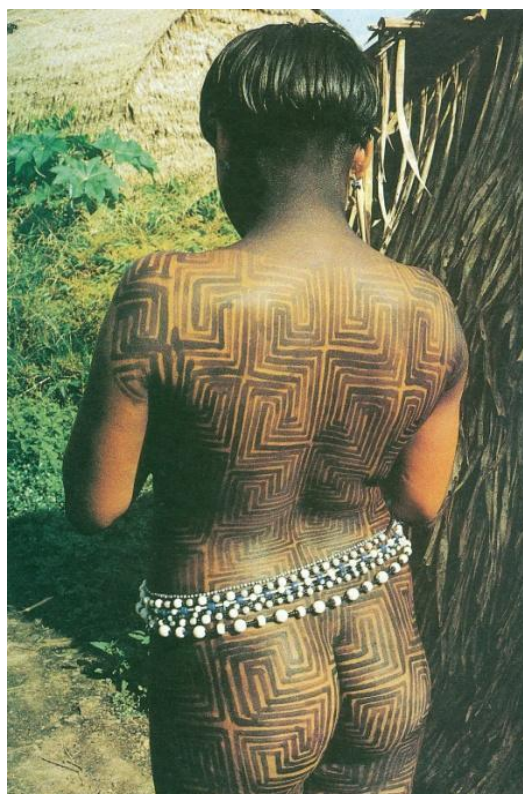


Figura 7 — Pintura corporal Asurini Foto: Delarole. Fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena

Peter Gow (1988) também distingue dois tipos de padrões de grafismos. Os “sistemas de design complexo”, como os Kadiwéu, caracterizam-se por adaptar um padrão de design ou motivo às características específicas da superfície pintada, bem como pela complexidade interna do design. Já os “sistemas de design simples”, como os Amauaca, são caracterizados pelo preenchimento das superfícies com um padrão, à custa de sua complexidade interna.

Os sistemas complexos exigem grande habilidade da pessoa que executa, para manter a coerência do design nas superfícies de pernas, braços e torso. Isso soma-se às dificuldades trazidas pelos materiais, que dificultam a correção de erros (GOW, 1988). Lagrou complementa, enfatizando a tensão entre o grafismo e os volumes do corpo em que são aplicados:

O que, por outro lado, é interessante notar é que nenhuma das pinturas segue a lógica da nossa cosmética: não realça os olhos ou a boca, suavizando ou realçando traços naturais do rosto, mas impõe outro padrão, produzindo desta maneira uma relação muito dinâmica entre o elemento plástico e o gráfico. Ambos os elementos são ativos e o efeito estético se deve a esta tensão: a desigualdade da superfície à qual o motivo é aplicado e o desafio de manter a coerência do motivo, não permitindo que se perca a ideal distância entre as linhas. Por isso a técnica da pintura facial ou corporal não tem nada a ver com o desenho em papel ou o mecanismo da projeção de um slide sobre um corpo. Um slide distorceria a relação interna entre as linhas do padrão e é disso que trata a pintura indígena; é uma pintura elaborada na sua relação com os corpos aos quais será aplicada e que desta maneira ajudará a completar. (LAGROU, 2009, p. 90)

Esse aspecto de tensão e força é dos que mais chama a atenção para esta pesquisa. Seu poder de prender a atenção, gerando mesmo um efeito hipnótico, pela repetição dos grafismos. Gow defende que estes padrões de design são “visualmente compulsivos”, pois focam a atenção na superfície contínua da forma do corpo, o que reflete a importância dos processos corporais nestas culturas. (GOW, 1988).

Assim, a prática da pintura corporal pode ser uma atividade que demanda bastante dedicação e habilidade para o desenho e adequação às formas do corpo. Uma ação com complexas significações que, simbolicamente, ajudam a formar o indivíduo.

3 OS PRIMEIROS PASSOS

As obras apresentadas nesta pesquisa partem de uma sensação de desconexão de si mesmo e de perda da relação com a ancestralidade e o sagrado na vida contemporânea. O excesso de pensamentos focados no passado ou no futuro não permite à mente conectar-se no aqui e agora, de modo a, no fim, acabar por desconectar-se do próprio corpo. Beatriz Pires explicita a importância do corpo para nossa percepção dos acontecimentos internos e externos:

Sabemos que antes de qualquer opinião, estética ou não, o que primeiro nos invade é a sensação, e que a base de todas as nossas sensações é o corpo físico. É através dele que estabelecemos nossas relações com tudo o que é externo a nós, e é através dele que, mesmo inconscientemente, se manifesta tudo que é interno a nós. (PIRES, 2005, p. 20)

De acordo com Williams e Penman, a maioria das pessoas vive sem consciência do próprio corpo, pois passa tempo demais em julgamentos, preocupações e comparações. Com isso, se esquecem da influência que o corpo tem na forma de pensar, sentir e agir. Tratam-no como um estranho, considerando-o como algo separado da mente, colaborando para uma alienação de si mesmos (WILLIAMS E PENMAN, 2015).

Um caminho para se reconectar com o aqui e agora é a *Hatha Yoga*, que tenho praticado, ainda que de forma intermitente, ao longo desta pesquisa. De acordo com Hermógenes, professor pioneiro de Yoga no Brasil, esta prática tem por objetivo reunir corpo, mente e espírito (HERMÓGENES, 2010). Os *ásanas* (posturas) são parte essencial da prática, e sobre eles, Hermógenes afirma:

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)

Assim, atuando com o corpo, é possível alterar o estado da mente. Abaixo aparecem alguns *ásanas* que inspiraram a expressão corporal das fotoperformances.

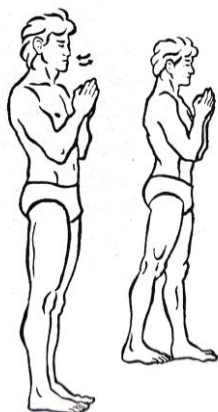


Figura 8 — *Prathanāsana*. Desenho de Thais de Linhares. Fonte: Hermógenes. Yoga para Nervosos

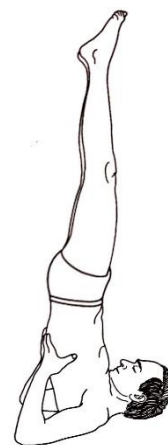


Figura 9 — *Sarvangāsana*. Desenho de Sirio Cançado. Fonte: Hermógenes. Autoperfeição com Hatha Yoga.



Figura 10 — *Pashimotanāsana*. Desenho de Thais de Linhares. Fonte: Hermógenes. Yoga para Nervosos



Figura 11 — *Swastikāsana*. Desenho de Sirio Cançado. Fonte: Hermógenes. Autoperfeição com Hatha Yoga.

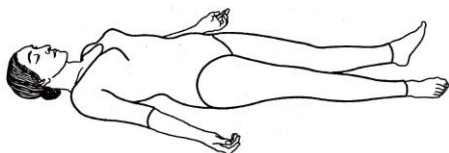


Figura 12 — *Shavāsana*. Desenho de Sirio Cançado. Fonte: Hermógenes. Autoperfeição com Hatha Yoga.



Figura 13 — Carregamento energético do plexo solar. Desenho de Thais de Linhares. Fonte: Hermógenes. Yoga para Nervosos

Outro fator que motiva a produção desta obra é a percepção de desconexão de nossa cultura contemporânea com a própria ancestralidade. Embora alguns movimentos, principalmente de membros da diáspora africana, busquem esse resgate, há ainda um enorme número de órfãos das próprias origens pelo mundo. Na realidade do Brasil, o motivo se deve, dentre outras coisas, aos processos de apagamento de nossa história; temos lacunas no

conhecimento sobre nossos antepassados, entre imigrantes e nativos. A socióloga Ana Carla de Sá fala sobre esse apagamento da ancestralidade indígena na nossa cultura urbana brasileira:

(...) Me dei conta do vazio que é a nossa consciência sobre essa origem. Então chegamos num ponto que foi muito difícil lidar com o fato de que a gente apagou, (...) de que não foi transmitido na nossa linhagem, na nossa ancestralidade, a mãe indígena. Nós somos uma nação miscigenada, e a nossa origem é indígena. E a origem do brasileiro é a junção da mãe índia, indígena com o homem, com o pai europeu. Aí nasce o brasileiro. A gente tem somente a narrativa do pai presente no nosso inconsciente coletivo. A gente não sabe nada dessa mãe. (...) A gente não cultua ela, a gente não honra essa mãe (...). O que vem para a América, o que vem para o Brasil, é somente o masculino europeu, não vem nenhuma mulher europeia. Vem a coroa, vem a Igreja. E esses homens que vêm para cá, eles deixam no continente europeu uma vida estabelecida, uma vida familiar, abençoada por Deus. Esse filho, fruto da mãe indígena com o europeu, ele é um filho bastardo. Então a nossa origem, ela não tem sustentáculo nem no pai nem na mãe. Esse pai honra e legitima aquela família que a igreja abençoou. Então a gente não tem nem pai e nem mãe (...) na sua integridade. Isso é a coisa mais triste que eu acho que a gente tem que lidar. (MAMILOS, 2019)⁴

Clarissa Pinkola Esté, psicóloga junguiana, explica que o desconhecimento sobre a própria ancestralidade também traz angústia:

(...) 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 desconexão de si e da própria ancestralidade, e a falta que isso gera, trazem a necessidade de um resgate desses elementos. Isso pode ser sentido como a “nostalgia dos primórdios”, que Mircea Eliade, estudioso de símbolos religiosos, define como a nostalgia de um tempo remoto, da criação do mundo: um passado mítico em que a existência humana era plena de sentido (ELIADE, 1992), tempo no qual os deuses manifestam seu máximo poder: “A cosmogonia é suprema manifestação divina, o gesto exemplar de força, superabundância e criatividade” (ELIADE, 1992, p.43).

⁴ Participação de Ana Carla de Sá no podcast Mamilos#210, disponível em <<https://www.b9.com.br/shows/mamilos/mamilos-210-povos-indigenas-de-onde-viemos-para-onde-vamos/>> Acesso em 02 set. 2019.

O resgate de elementos antigos aparece nas séries apresentadas: a prática da Yoga, o trabalho artesanal, o uso de processos fotográficos históricos — que aqui se mostram em colaboração com técnicas e procedimentos contemporâneos: a fotoperformance, a fotografia digital. Além disso, a inspiração nos grafismos corporais indígenas aparece como uma tentativa de resgatar essa ancestralidade específica em nossa cultura: a reconexão com os antepassados aparece como uma necessidade espiritual.

Pode-se também dizer que nas séries, o corpo é enfatizado como fonte de conhecimento, e que para acessá-lo é necessário fazer essa conexão consigo, esse silêncio que permite sentir o corpo e suas necessidades. Assim, além desses antigos saberes, o resgate da ancestralidade e do sagrado aparecem na reconexão consigo, com o corpo físico nas fotoperformances, e também nas imagens simbólicas produzidas.

Os primeiros trabalhos que realizei com grafismo corporal e processo fotográfico histórico foram as séries *Grafismo* (2008) e *Serpente* (2009), ambas com a própria artista como a *performer* com o corpo decorado, e posteriormente reveladas com a técnica do Van Dyck brown. A série *Serpente* foi realizada durante o Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Artes Visuais, e juntamente com *Grafismo*, foi apresentada em minha dissertação de mestrado **Câmera e pincel: grafismos corporais e processos fotográficos**. Tais obras são agora revisitadas na presente tese para desenvolvimento de uma visão mais ampla e aprofundada do processo de todas as séries apresentadas. A compreensão enquanto fotoperformance é um elemento novo na tese, bem como a abordagem de que o processo criativo guia a pesquisa.

3.1 Grafismo

Neste primeiro trabalho, o intuito era recriar os grafismos corporais indígenas, para depois fazer registros fotográficos. Os desenhos foram aplicados apenas no rosto, costas, mãos e pés, e o material usado foi uma maquiagem: um lápis na cor marrom para delinear olhos (FONSECA, 2017). Tanto para a realização dos grafismos quanto para o registro fotográfico, contei com a ajuda do artista Aldrin Booz, que atualmente é meu marido. Aqui começamos a ter a

experiência de como é desenhar sobre a pele, organizar o grafismo sobre a superfície do corpo, ainda sem imaginar que continuaríamos neste processo por tanto tempo.

O padrão escolhido para este primeiro trabalho, semelhante a um labirinto, é inspirado no *tayngava*, mostrado na pintura corporal Asurini (figura 7) e que apresenta variações em diversas etnias, com diferentes significações (LAGROU, 2009).

Em Grafismo, o traçado fino e castanho sobre a pele cria um aspecto de textura pouco contrastada. Como apenas algumas partes do corpo foram pintadas, no enquadramento fotográfico buscamos deixar de fora aquelas sem o grafismo. Assim, as imagens fotográficas passavam a impressão de que o corpo estava completamente coberto.

Desde esse primeiro experimento, percebi que o ato de pintar o corpo é uma experiência intensa. Demanda tempo, atenção focada, e parece operar algum tipo de transformação em quem é pintado, como um ritual.



Figura 14 — Processo de desenho para a série *Grafismo.*, 2008. Fonte: FONSECA, 2017.

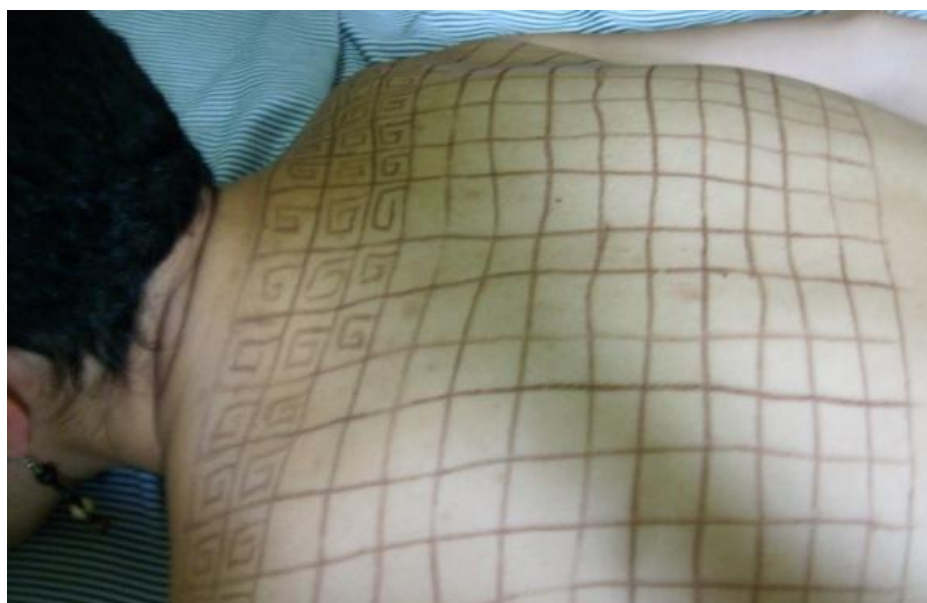


Figura 15 — Processo de desenho para a série *Grafismo*, 2008. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 16 — Amanda Branco, *Grafismo*, 2008. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 17 — Amanda Branco, *Grafismo II*. 2008. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Fonte: FONSECA, 2017.

A fotoperformance foi realizada em um estúdio improvisado na casa do Aldrin, usando tecidos brancos como cenário. Em algumas fotos aparece uma parede de tijolos.

Aqui percebi que eu estava buscando referência para as poses na minha prática de yoga. Porém tal não era muito evidente, já que as imagens foram feitas com recorte mais fechado para mostrar apenas as partes do corpo cobertas pelos grafismos.

As imagens digitais deste processo já revelavam um caminho a seguir. Um caráter intimista, de olhar para dentro, a sensação de silêncio e paz. A partir dessas imagens, por sugestão do professor Agnus Valente, quis experimentar utilizar processos fotográficos históricos, para acrescentar uma camada poética sobre as imagens.

Então realizei as primeiras revelações em Van Dyck brown sobre papel (figuras 18 a 20) a partir das imagens desta série *Grafismo*. O seu desenvolvimento não estava tecnicamente bem executado: algumas imagens superexpostas ou subexpostas, manchas ocasionadas por tentativas de duplo emulsionamento, além de papel pouco absorvente, não apropriado para a técnica.

Porém, pude ter uma ideia do potencial do uso de processos fotográficos históricos para a criação artística. As imagens ganharam um aspecto artesanal das marcas de pincel, manchas imprevisíveis, além da tonalidade marrom, que tem um potencial simbólico; remete a imagens antigas, com viragens ou outras técnicas. Aqui iniciei um repertório que eu buscaria muitas vezes no desenvolvimento de novos projetos.



Figura 18 — Amanda Branco, *Grafismo I*. 2008. Van Dyck Brown s/ papel. 21,4 x 15,7 cm.
Fonte: acervo da artista.



Figura 19 — Amanda Branco, *Grafismo II*. 2008. Van Dyck Brown s/ papel. 19,7 x 20,9 cm. Fonte:
acervo da artista.

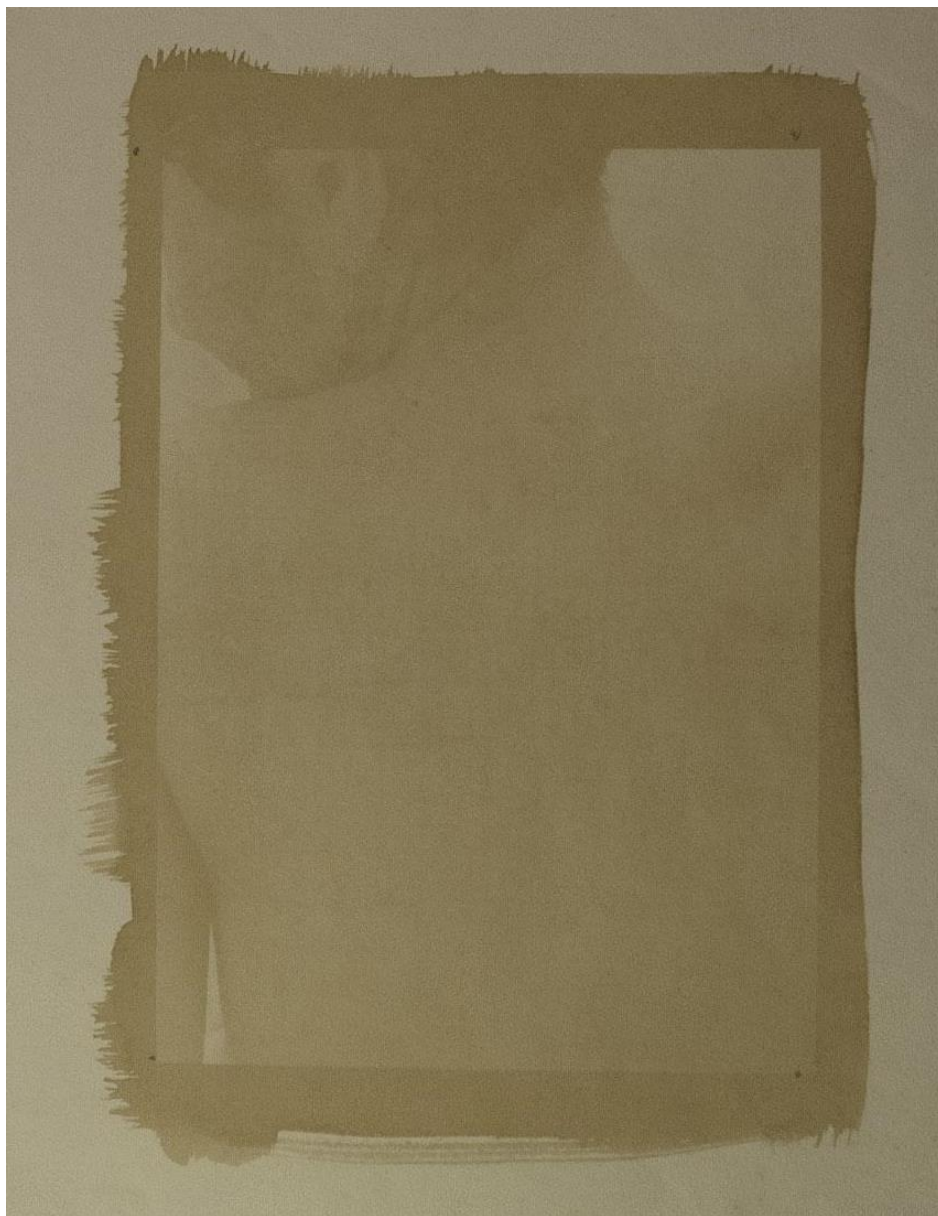


Figura 20 — Amanda Branco, *Grafismo III*. 2008. Van Dyck Brown s/ papel. 21 x 31 cm. Fonte: acervo da artista.

3.2 Serpente

O resultado da série Grafismo me incentivou a refazê-la, aprimorando alguns aspectos. Assim surgiu a série *Serpente*. Para este trabalho era importante concluir o desenho no corpo todo, como uma repetição infinita. Essa organização teve inspiração nos grafismos do povo Asurini do Xingu (figura 7).

O grafismo cobrindo completamente o corpo cria uma textura fazendo alusão à serpente, que dá o título a esta série. A própria pintura corporal remete às serpentes, pois pode ser compreendida como uma troca de pele, característica destes répteis.

Este animal apresenta simbologia diversa em diferentes culturas. O *Ouruboros*, encontrado em manuscritos alquímicos, é uma serpente que morde a própria cauda, com o corpo formando um círculo. De acordo com Lexicon (1978), traz significados de infinitude, eterno retorno, o princípio comum que liga todas as coisas. Henderson (2008) também descreve a serpente como símbolo de transcendência, como um mediador entre o céu e a terra. Este significado se aproxima da cobra canoa que aparece no livro *Antes o Mundo Não existia*, de Umúsin Panlõn Kumu e Tolamãñ Kenhíri, indígenas Desâna. Aqui, a cobra é um ser sobrenatural, um trovão guardião das riquezas (artefatos) que originariam a humanidade. Na época da criação, esse ser se transforma em cobra-canoa (pahmelin gahsilu= transformação, canoa ou pahmelin pinlum= transformação, cobra), e guia cada povo para o seu devido local na terra. (KUMU, KENHÍRI, 1980). Assim, faz uma ligação entre mundos, trazendo a humanidade da casa em que foi criada, o mundo pré-vida, para a morada de cada povo.

Na realização deste desenho sobre o corpo, pudemos perceber como é demorada e trabalhosa tal atividade. Depois de passar algumas horas nesse processo, sentimos a necessidade de realizar a pintura em um dia e a fotoperformance no dia seguinte, já descansados e aproveitando a luz do dia para fotografar. Foram cerca de 8h para completar os grafismos (FONSECA, 2017), mais algum tempo extra para retocar antes de fotografar.

A princípio pretendia seguir usando o lápis para olhos para fazer 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. Então, testei outros materiais: o urucum, bastante usado para pinturas indígenas, e a *henna*, que é usada na Índia e Norte da África. Nos dois casos tive dificuldades técnicas, e não tive o efeito desejado (FONSECA, 2017).

Então optei por usar uma caneta hidrográfica, feita com pigmentos alimentares, para reduzir riscos de alergia ou intoxicação. Este material teve um resultado mais satisfatório, fixando melhor na pele, mas ainda assim precisando de reparos pois acabava borrando um pouco ao longo do tempo de trabalho de cobrir todo o corpo (FONSECA, 2017).

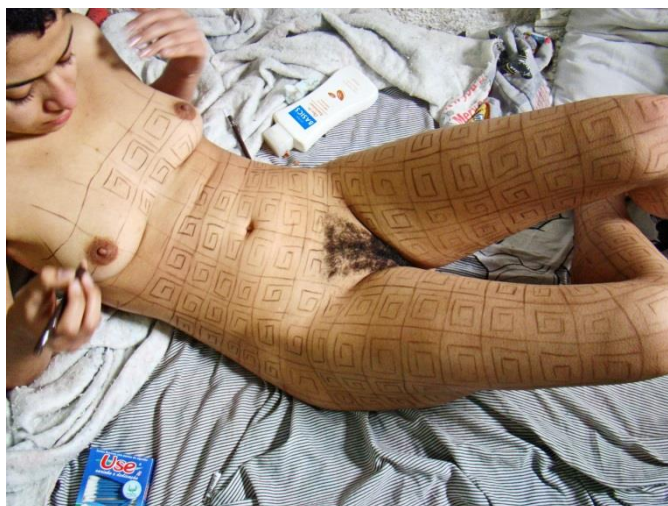


Figura 21 — Tentativa de grafismo corporal para a série *Serpente*, 2009. Fonte: FONSECA, 2017.

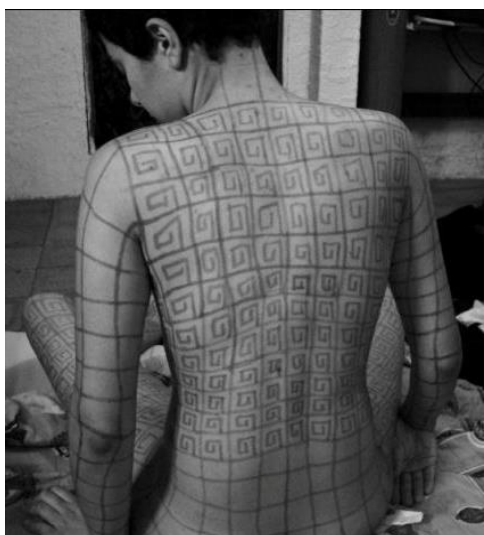


Figura 22 — Processo de desenho sobre o corpo para a série *Serpente*, 2009.
Fonte: FONSECA, 2017.

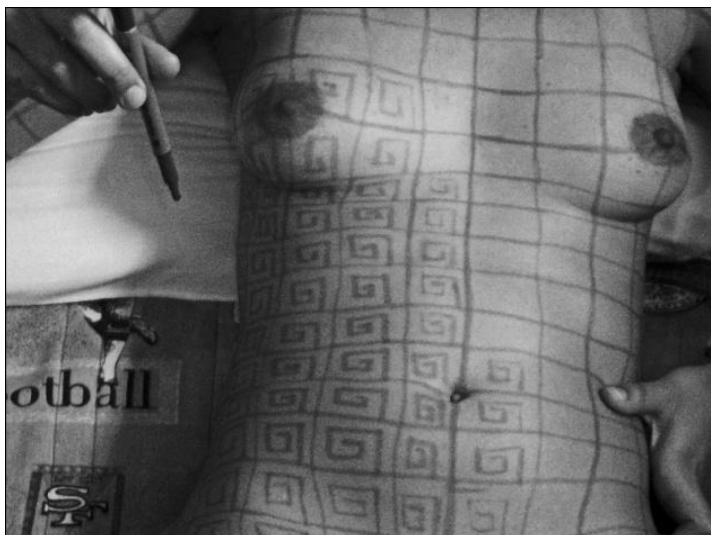


Figura 23 — Processo de desenho sobre o corpo para a série *Serpente*, 2009. Fonte: FONSECA, 2017.

3.2.1 A fotoperformance *Serpente*

Para a realização da fotoperformance, usamos um tecido branco para criar um fundo infinito, praticamente neutro, com o objetivo de enfatizar o corpo da artista coberto por grafismos.

Por já ter uma experiência anterior, conseguimos explorar mais a linguagem da fotografia, com diferentes enquadramentos. Nesse momento também foi fundamental o senso estético e de experimentação do artista Aldrin, por trás da câmera fotográfica. Os resultados seriam bem diferentes se eu estivesse trabalhando sozinha, com um tripé e a câmera no modo temporizador.

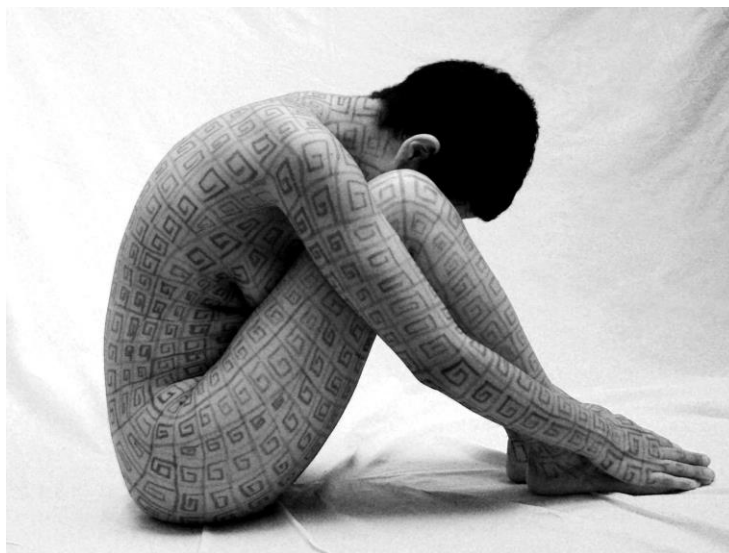


Figura 24 — Imagem digital para a série *Serpente*, 2009. Fonte: acervo da artista



Figura 25 — Imagem digital para a série *Serpente*, 2009. Fonte: acervo da artista.

Um desafio que foi se apresentando a partir desse momento era lidar com a nudez, que parecia necessária para a integridade poética da obra. Eu pretendia evitar uma imagem de objetificação do corpo, que poderia ser o esperado ao se deparar com a imagem do corpo nu de uma mulher jovem. Queria enfatizar a pessoa, sua autonomia. Isso foi buscado nas poses e ângulos de vista, ainda que o espectador / fruidor possa perceber de forma diferente.

3.2.2 Materialização de Serpente

Para a realização das imagens, prossegui utilizando o Van Dyck Brown, desta vez com o tecido algodão cru como suporte. É um material de apelo tátil, como o tecido das roupas que vestimos, do invólucro do corpo, tal como a pele (FONSECA, 2017). Pareceu assim reforçar o aspecto intimista buscado nas imagens.

Uma mudança significativa da série *Grafismo* para a *Serpente* é a dimensão das imagens. Na primeira, as imagens foram reveladas em papel tamanho A4, e alguns papéis foram cortados posteriormente. Já para a segunda, eu quis um tamanho maior, com as imagens em tamanho A3, para melhor mostrar os detalhes dos grafismos.

Então fiz os negativos impressos como fotolitos — matrizes utilizadas para *silk screen*, feitas em lojas especializadas — e o resultado foi um negativo com pretos bastante opacos, o que é ideal para o trabalho com os processos fotográficos utilizados.

O processo de revelação em Van Dyck sobre tecido é basicamente o mesmo utilizado para papel. Porém o resultado pode ser diferente. Com a revelação em tecido, as imagens resultantes perderam detalhamento e ganharam contraste. Em alguns casos, como na *Serpente IX* (figura 34), perdeu-se parte dos grafismos. Mas ainda percebo o todo como um ganho em significação poética. Quem observa de perto nota a imagem fotográfica embrenhada nas fibras do tecido, como algo intimamente ligado, amalgamado, diferente de uma impressão que ficaria na superfície. A textura do tecido acrescenta significação, apelo tátil e reforça seu aspecto material.

Em alguns casos, apareceram respingos da solução fotossensível, que foram incorporados à obra, acrescentando ruído à imagem e valorizando a própria heurística da cena.



Figura 26 — Amanda Branco. *Serpente I*. 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 27 — Amanda Branco. *Serpente II*. 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 28 — Amanda Branco. *Serpente III*. 2009. Van Dyck Brown sobre algodão.
52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 29 — Amanda Branco. *Serpente IV*. 2009. Van Dyck Brown sobre algodão.
44 x 52 cm. Fonte: FONSECA, 2017.

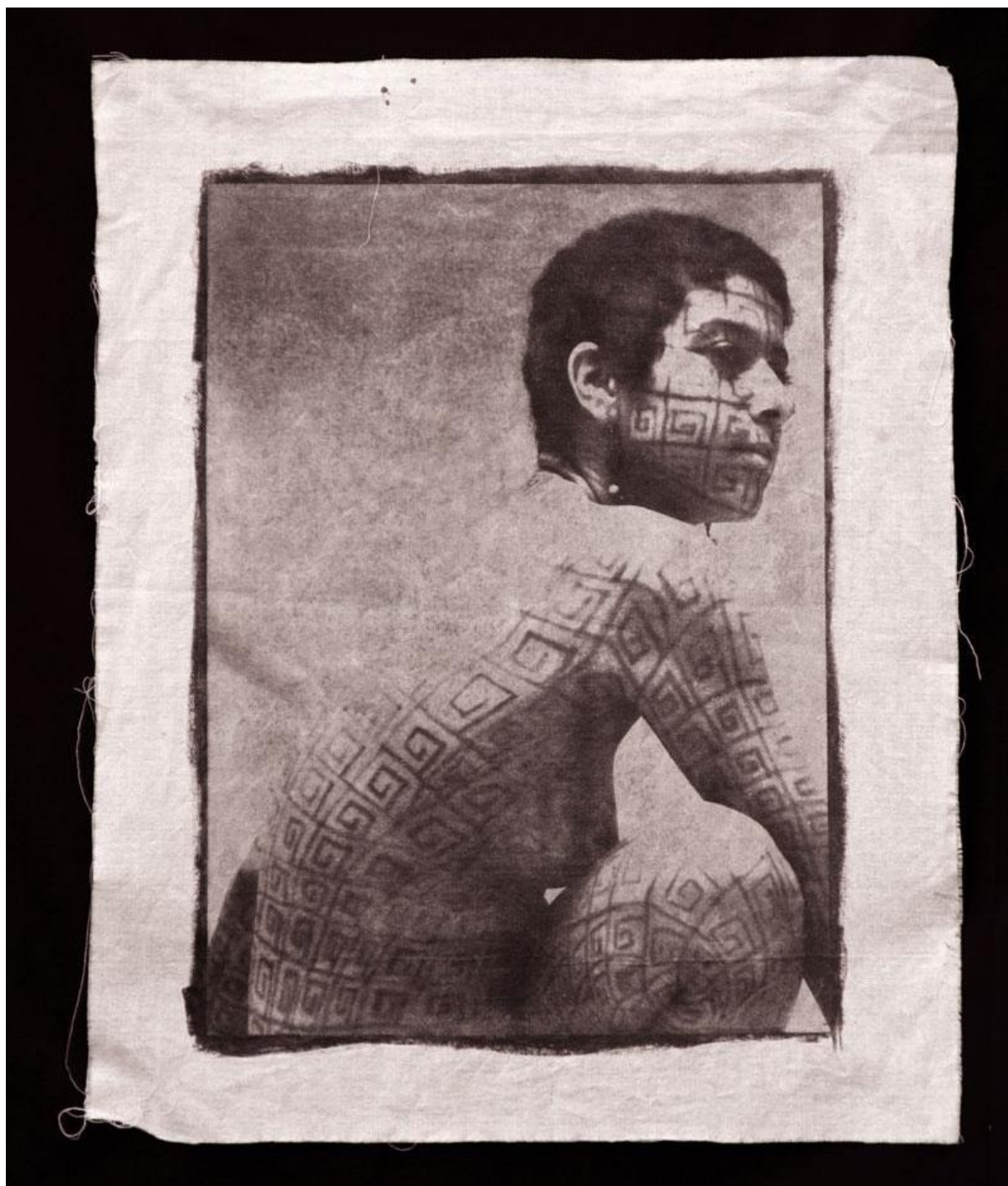


Figura 30 — Amanda Branco. *Serpente V.* 2009. Van Dyck Brown sobre algodão.
44 x 52 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 31 — Amanda Branco. *Serpente VI*. 2009. Van Dyck Brown sobre algodão.
52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 32 — Amanda Branco. *Serpente VII*. 2009. Van Dyck Brown sobre algodão.
44 x 52 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 33 — Amanda Branco. *Serpente VIII*. 2009. Van Dyck Brown sobre algodão.
44 x 52 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 34 — Amanda Branco. *Serpente IX*. 2009. Van Dyck Brown sobre algodão. 52 x 44 cm. Fonte: FONSECA, 2017.

Nas imagens resultantes, o corpo coberto por grafismos contrasta com o fundo claro e praticamente liso, ainda que em alguns momentos tenham surgido manchas do processo de revelação fotográfica. As cenas criadas neste processo mostram a artista em um momento de introspecção e silêncio, evocando em alguns momentos a imagem da serpente, com a pele coberta por uma textura e os movimentos sinuosos do corpo.

4 **PERFORMERS, CORES E PAPEL**

As duas séries apresentadas neste capítulo têm em comum a presença de outras pessoas como *performer*, ao contrário das séries anteriores nas quais a própria autora assume este papel. Além disso, a materialidade é semelhante: foram realizadas com os processos fotográficos cianotipia, que cria imagens em tons de azul, e goma bicromatada, que permite usar pigmentos de cores diversas, criando imagens monocromáticas ou policromáticas. As duas séries foram feitas sobre papel, em imagens com duas ou três cores.

Tanto *Animus* quanto *Matéria e Luz* foram abordadas em minha dissertação de mestrado e, assim como as séries do capítulo anterior, têm aqui a compreensão de seu processo criativo aprofundada, além de constituir o caminho seguido pelo processo das séries como um todo.

Trabalhar com outras pessoas como *performers* traz para a obra outras subjetividades, outras intenções, ainda que passe pela minha visão sobre as cenas. Buscamos trazer outros elementos simbólicos nestas fotoperformances: a força masculina em *Animus*, e a busca pela leveza e dinamismo em *Matéria e Luz*.

Devido a particularidades da técnica, pude participar mais na revelação das imagens. A goma bicromatada aproxima a fotografia da técnica da pintura, permitindo diversas intervenções manuais no processo (FONSECA, 2017). É possível ter algum controle sobre as tonalidades obtidas, seja alterando a concentração de pigmento da solução fotossensível, seja alterando a quantidade de camadas de emulsão; pode-se ainda atuar na forma como esta é aplicada com o pincel ou outro material, deixando a cobertura mais ou menos uniforme, ou mesmo no tempo de revelação e até realizar uma intervenção direta na imagem já revelada, usando uma esponja ou pincel para retirar a goma com pigmento e clarear áreas específicas. O uso do papel como suporte facilitou bastante esse processo, por ser o material tradicional e mais receptivo à técnica.

Para a produção de uma imagem com mais de uma cor, é necessário preparar um negativo para cada cor. Cada camada de cor é feita através de um novo processo de revelação, o que leva a processar o mesmo papel diversas vezes. É um trabalho mais lento, no qual cada etapa permite diferentes tomadas

de decisão. E em cada etapa há a abertura ao acaso, nas manchas e inconstâncias dos processos artesanais.

4.1 *Animus*

Esta série, realizada em 2012, apresenta a introspecção em um aspecto masculino, ainda que sob a ótica de uma artista mulher. A fotoperformance foi realizada com o artista Aldrin Booz como *performer*, em um sítio em Januária – MG, usando a paisagem local como cenário. Busca um retorno às raízes, à terra. O homem nu, com o corpo pintado, em ambiente rural, e o próprio penteado podem remeter a um elemento tribal.

O grafismo corporal utilizado é uma releitura de pinturas corporais mais específicas: as pinturas corporais masculinas dos Kayapó-Xikrin (figura 35), utilizadas no fim do ritual de iniciação masculina (VIDAL, 1992). A pintura de referência e a feita em *Animus* apresentam em comum um design que acentua algumas partes do corpo, ainda com padrão geométrico, mas sem a repetição infinita na superfície.

Tanto a autora quanto o *performer* colaboraram na realização da pintura corporal. O corpo do modelo foi quase todo pintado de preto, além de parte do rosto, e depois foram realizados desenhos em negativo, retirando a tinta com um pano umedecido (FONSECA, 2017). Assim fizemos linhas nos ombros, punhos, tornozelos e no torso, e triângulos vazados nas junções de braços e antebraços.

O material utilizado foi uma tinta corporal industrializada (maquiagem artística) (FONSECA, 2017), lavável e, portanto, mais efêmera do que a tradicional pintura de jenipapo. Esta tinta também borrava com o suor, dificultando o trabalho, mas foi suficiente para a realização da fotoperformance. Por algum tempo a qualidade das tintas utilizadas foi um desafio, já que eu buscava um material com boa fixação, mas que não durasse tantos dias.

A iluminação utilizada era a do ambiente, e foi necessário concluir a pintura corporal em um horário que ainda tivéssemos boa luz natural para a realização da fotoperformance.



Figura 35 — Pintura corporal masculina Kayapó-Xikrin. Desenho de Odilon João Souza Filho. Fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena.



Figura 36 — Processo da pintura com tinta facial para a série *Animus*, 2010. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 37 — Imagem digital para a série *Animus*, 2010. Fonte: acervo da artista.



Figura 38 — Imagem digital para a série *Animus*, 2010. Fonte: FONSECA, 2017.

4.1.1 Materialização de Animus

Com imagens desta série fiz os primeiros experimentos com a técnica goma bicromatada. Depois de muitas tentativas, quando finalmente comecei a ter algum resultado satisfatório, achei interessante usar a técnica em conjunto com a cianotipia. A cianotipia produz imagens em tons de azul, e o resultado geralmente é mais nítido do que em goma.



Figura 39 — Tentativas para realização de goma bicromatada sobre papel, 2012. 45,5 x 37,5 cm cada imagem. Fonte: Acervo da artista.



Figura 40 — Negativos para a série *Animus*, 2012. 20 x 29 cm cada. Fonte: FONSECA, 2017.

Para a produção dos negativos, as imagens digitais foram tratadas no *Photoshop*, tendo os canais de cor separados. Ao serem invertidos, geraram três negativos para cada imagem (um negativo para cada cor — no caso, amarelo, vermelho e azul, de forma semelhante à impressão *offset*).

Essas imagens negativas foram impressas em transparência, e então foram usadas para criar as revelações sobre papel de aquarela. “Para a realização destas imagens, cada camada de cor foi feita através de uma exposição à luz e nova revelação” (FONSECA, 2017). A seguir são ilustradas as imagens decorrentes deste processo.



Figura 41 — Amanda Branco. *Animus I*. 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 42 — Amanda Branco, *Animus II* (processo), 2012. Cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 43 — Amanda Branco. *Animus II*. 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 44 — Amanda Branco, *Animus III*, 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5cm. Fonte: acervo da artista



Figura 45 — Amanda Branco. *Animus IV*. 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 45,5 x 37,5 cm. Fonte: acervo da artista



Figura 46 — Amanda Branco. *Animus V.* 2012. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 37,5 x 45,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.

4.2 *Matéria e Luz*

A fotoperformance *Matéria e Luz* foi realizada em 2014. A performer Ana Carolina, que normalmente não atua como artista, é uma amiga próxima, e é uma pessoa com mobilidade reduzida. Para a criação dos grafismos utilizados, busquei novamente referência em culturas indígenas. Me interessei pelas formas triangulares utilizadas pelos Waiãpi, associadas às borboletas e ao reino dos espíritos. (GALLOIS in VIDAL, 1992) Aqui esse símbolo aparece como uma tentativa de conferir leveza e dinamismo à imagem corporal (FONSECA, 2017).

Nesta série retomo os grafismos repetidos ao infinito, desta vez experimentando a projeção sobre o corpo, em vez de desenhar sobre a pele. Os grafismos foram feitos sobre uma transparência para a projeção com um retroprojeto (FONSECA, 2017).

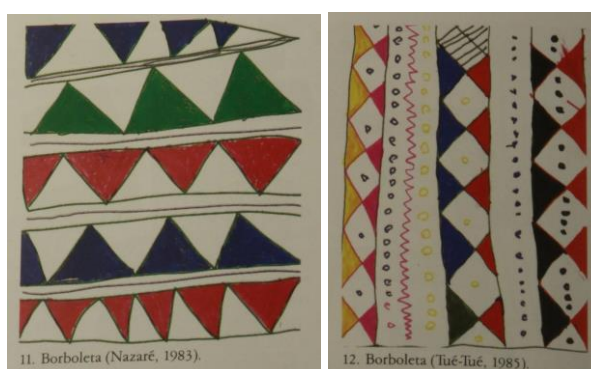


Figura 47 — Grafismos Waiãpi. Desenhos associados às borboletas. Fonte: VIDAL, 1992.

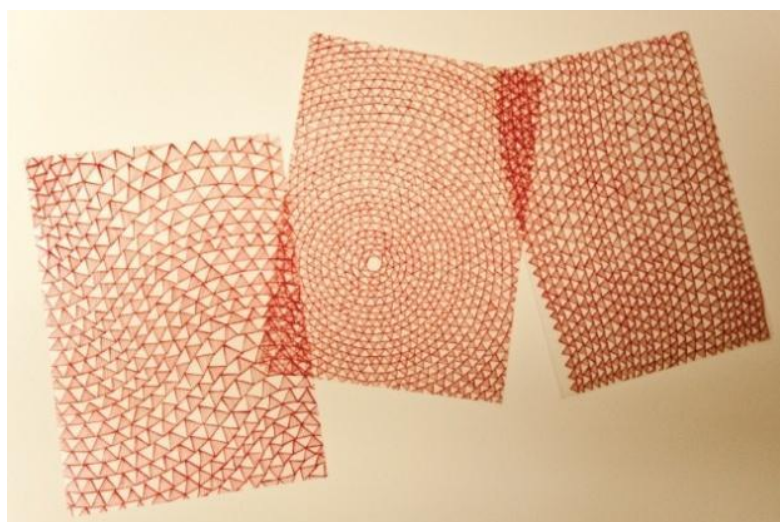


Figura 48 — Desenhos feitos para projeção sobre o corpo, 2014. 21 x 29,7 cm cada. Fonte: FONSECA, 2017.

Assim como em *Serpente*, esta fotoperformance foi feita em um estúdio improvisado. Para o cenário, escolhi um tecido verde, contrastando com a pele da *performer*, que é bem clara, e com o vermelho dos grafismos projetados. Porém, tais cores podem variar bastante nas imagens reveladas.

Durante a fotoperformance, as poses eram um pouco mais limitadas pela própria condição da *performer*. A figura 50 traz uma pose com referência de postura de Yoga de relaxamento e entrega, *shavásana* (figura 12). Outras poses foram definidas conforme a possibilidade dela. Algumas foram planejadas previamente, como podemos ver no caderno de anotações (figura 49) que mostra bastante semelhança com o resultado na figura 52. Outras posições são definidas durante a própria fotoperformance, quando podemos visualizar as possibilidades com o cenário montado, a iluminação e a presença da *performer*. Neste momento, tanto a autora quanto o artista Aldrin colaboraram na execução das fotos.

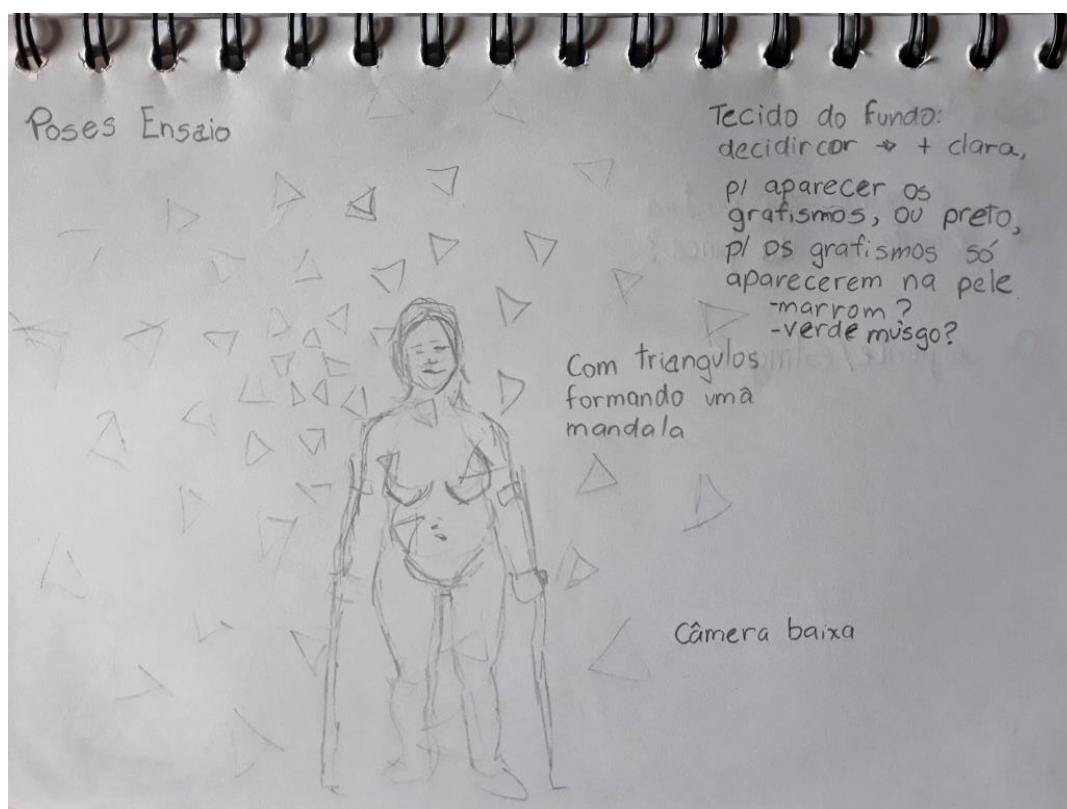


Figura 49 — Caderno de anotações. Planejamento de pose para a fotoperformance *Matéria e Luz*, 2014. Fonte: Acervo da artista.

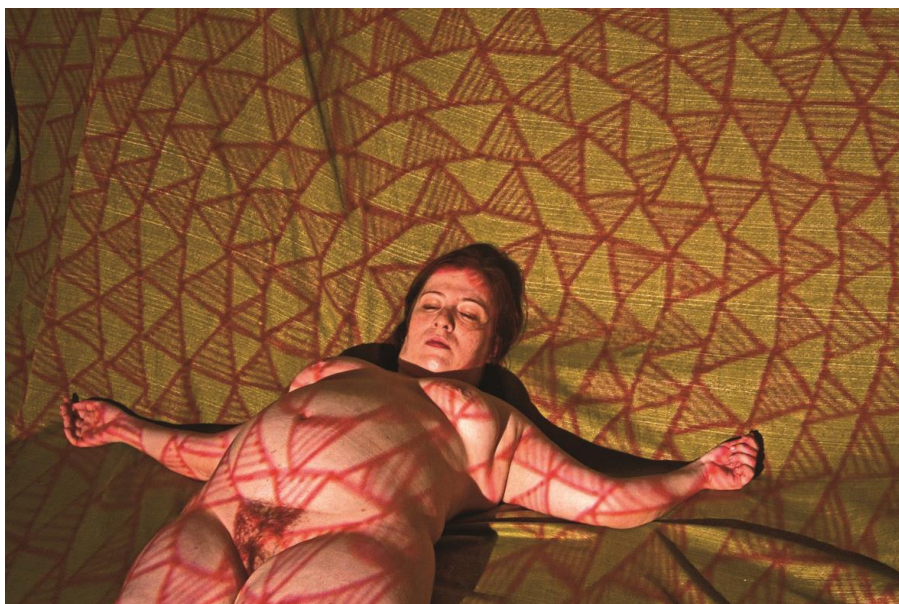


Figura 50 — Imagem digital para a série *Matéria e Luz*, 2014. Fonte: acervo da artista

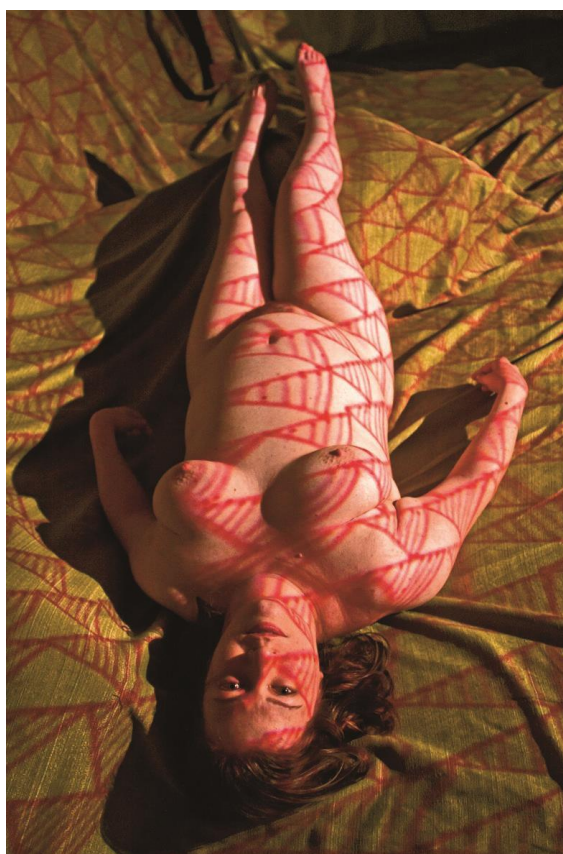


Figura 51 — Imagem digital para a série *Matéria e Luz*, 2014. Fonte: acervo da artista



Figura 52 — Imagem digital para a série *Matéria e Luz*, 2014. Fonte: acervo da artista

Com esta série, percebi a potencialidade de trabalhar com a projeção de grafismos. A imagem resultante pode ser mais distorcida ou mais próxima do grafismo projetado, dependendo de como se posicionam o *performer*, o fundo e a câmera.

Como usei um tecido de tom médio como cenário, que estava próximo à modelo, os grafismos se projetam tanto no corpo quanto no fundo. O fundo adquire presença, deixando de ser “espaço vazio”. Os grafismos repetidos ao infinito ganham outra dimensão, extrapolando o corpo e cobrindo quase toda a superfície da imagem.

Outra consequência do uso dos grafismos projetados é que o próprio retroprojetor é a fonte de luz para as imagens fotográficas. Então é uma iluminação mais focada, dramática, e com sombras projetadas de contornos nítidos. A sombra ganha destaque na composição, principalmente na imagem da figura 51, aparecendo e acompanhando a extensão do corpo da *performer*.

4.2.1 Materialização de *Matéria e Luz*

Como já mencionado, essa série foi feita em cianótipo e goma bicromatada. Aqui quis fazer as imagens em tamanho um pouco maior: 76 x 56 cm (FONSECA, 2017). Percebi que, como a imagem perde um pouco a nitidez com os processos de cianotipia e goma, aumentar a dimensão é uma forma de valorizar os grafismos corporais e trazer um pouco mais de detalhe para o resultado final – desde que a captura da imagem digital, base para tal resultado, tenha sido feita com boa resolução e nitidez. Trabalhar com um tamanho maior trouxe mais impacto para as imagens finalizadas.

Entretanto, o tamanho da imagem também trouxe dificuldades para o processo. Encontrar alguma gráfica que imprima transparências deste tamanho para fazer os negativos foi um desafio à parte. Antes disso, cheguei a tentar criar um negativo grande colando duas transparências de tamanho A3, mas a emenda ficou visível na imagem revelada (figura 53), e para essa obra eu não queria essa “quebra”.

Além disso, não havia uma bandeja em que os papéis utilizados coubessem por inteiro, sem dobrar ou amassar. A solução que encontrei foi substituir a bandeja por uma piscina desmontável para crianças, no tamanho de 1 x 1 m (FONSECA, 2017).

Assim como em *Animus*, as imagens foram reveladas em três camadas de cor, sendo necessários três negativos para a produção de cada imagem. Cada papel passou três vezes pelo processo de revelação, exigindo bastante cuidado no manuseio para evitar que fossem amassados.



Figura 53 — teste de revelação de *Matéria e Luz*, utilizando negativos emendados, 2014. Fonte: acervo da artista.



Figura 54 — Processo de revelação da fotografia. Montagem do fotolito sobre o papel sensibilizado, 2014. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 55 — Processo de revelação da fotografia. Papel em banho na piscina portátil, 2014. Fonte: acervo da artista



Figura 56 — Amanda Branco. *Matéria e Luz I*. 2014. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 76 x 56 cm. Fonte: acervo da artista



Figura 57 — Amanda Branco. *Matéria e Luz III*. 2014. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 76 x 56 cm. Fonte: acervo da artista



Figura 58 — Amanda Branco. *Matéria e Luz III*. 2014. Goma bicromatada e cianotipia sobre papel. 76 x 56 cm. Fonte: acervo da artista.

4.3 Percepções sobre as séries

Nestas séries vemos que os *performers* aparecem transformados, com o corpo coberto por grafismos. Em *Animus*, as linhas do grafismo corporal apresentam ecos nas linhas formadas pelos cabelos com *dread locks* e, em alguns casos, nas linhas da vegetação ao fundo, criando imagens “rabiscadas”, com aspecto dinâmico. As grandes áreas do corpo pintadas de preto contrastam bastante tanto com as linhas do desenho quanto com as texturas ao fundo.

Em *Matéria e Luz*, o mesmo grafismo aparece no corpo da performer e no fundo. Em alguns casos parece irradiar de seu corpo, criando uma textura por toda a imagem.

A combinação das técnicas goma bicromatada e cianótipo com o papel como suporte trazem um grau maior de controle sobre os resultados. Aqui optei por aumentar o contraste e a intensidade das cores, indo em direção a uma estilização da imagem, aproximando-a esteticamente de uma gravura ou serigrafia (FONSECA, 2017). O papel tem textura própria, perceptível nas imagens produzidas. É um material que apresenta apelo tátil.

As imagens fotográficas produzidas são bastante nítidas. Tanto *Animus* quanto *Matéria e Luz* apresentam cores em tons vivos, mas ainda trazendo certa transparência da aquarela, material que dá cor à goma bicromatada. Ambas as séries mostram marcas de pincel, enfatizando seu caráter artesanal. Este contraste entre a percepção da imagem como fotográfica, produzida pela câmera, e o traçado de pincel trazem um aspecto onírico, enigmático para as obras produzidas.

5 RELIGARE E MADEIRA

Após ter realizado experimentos com revelação de processos fotográficos em papel e tecido, desafiei-me a trabalhar com outros materiais. Nesse momento escolhi a madeira, que pode ter uma textura mais marcante que o papel, com veios visíveis.

É um material que traz um estranhamento, por ser incomum na fotografia. Além disso, acrescenta uma camada de significação à obra produzida. Remete à conexão com a natureza por metonímia com a imagem da árvore. Em uma visão simbólica, a árvore pode ter significados relacionados à renovação da vida, como explica Eliade (1992):

Ora, uma coisa parece evidente: o Cosmos é um organismo vivo, que se renova periodicamente. O mistério da inesgotável aparição da Vida corresponde à renovação rítmica do Cosmos. É por essa razão que o Cosmos foi imaginado sob a forma de uma árvore gigante: o modo de ser do Cosmos, e sobretudo sua capacidade infinita de se regenerar, é expresso simbolicamente pela vida da árvore. (ELIADE, 1992, p. 73)

Então, eu quis explorar essa carga simbólica do material, em conjunto com o uso de processos fotográficos históricos. Isto motivou a criação da série *Religare*, produzida durante o mestrado e com o seu processo também abordado na dissertação. Assim como as obras anteriores, é apresentada aqui para a compreensão mais ampla do caminho desenvolvido em minha criação artística como um todo.

Como estudo preliminar, em 2015, realizei experimentos de revelação em goma bicromatada sobre madeira (figuras 59 a 61), utilizando as imagens da série *Serpente*. Realizei o processo da mesma forma que faço quando uso o papel como suporte. Com isso, percebi que a goma bicromatada tem boa aderência na madeira, e ainda que tenha perdido um pouco da variação tonal, as imagens ganharam expressividade pela textura do novo material de suporte, que em alguns pontos foi realçada pelo pigmento da goma bicromatada (FONSECA, 2017).



Figura 59 — Amanda Branco. *Serpente sobre Madeira I*. 2015. Goma bicromatada sobre madeira. 52,8 x 41,5 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 60 — Amanda Branco, *Serpente sobre madeira II*, 2015.
Goma bicromatada sobre madeira. 41,4 x 52,5 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 61 — Amanda Branco. *Serpente sobre madeira III*, 2015.
Goma bicromatada sobre madeira. 37,6 x 51,6 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.

5.1 Esboçando grafismos corporais

Para a realização da nova série, quis retomar o uso do grafismo desenhado sobre a superfície da pele. Para isso, comecei a fazer, no papel, esboços de como seriam os grafismos. No entanto, essa forma de planejamento se mostrou pouco eficiente: o efeito do grafismo no corpo é muito diferente do rascunhado em papel. Então, passei a realizar os traçados diretamente sobre o corpo, fazendo vários testes de grafismo corporal e registrando-os com fotografia digital (figuras 63 a 67). Assim pude perceber melhor o avanço do trabalho, se estava se aproximando ou se afastando do que buscava então.

Utilizei uma maquiagem artística para a realização desses esboços na pele (FONSECA, 2017). O material mostrou boa cobertura e resistência, então foi utilizado também na realização da fotoperformance.

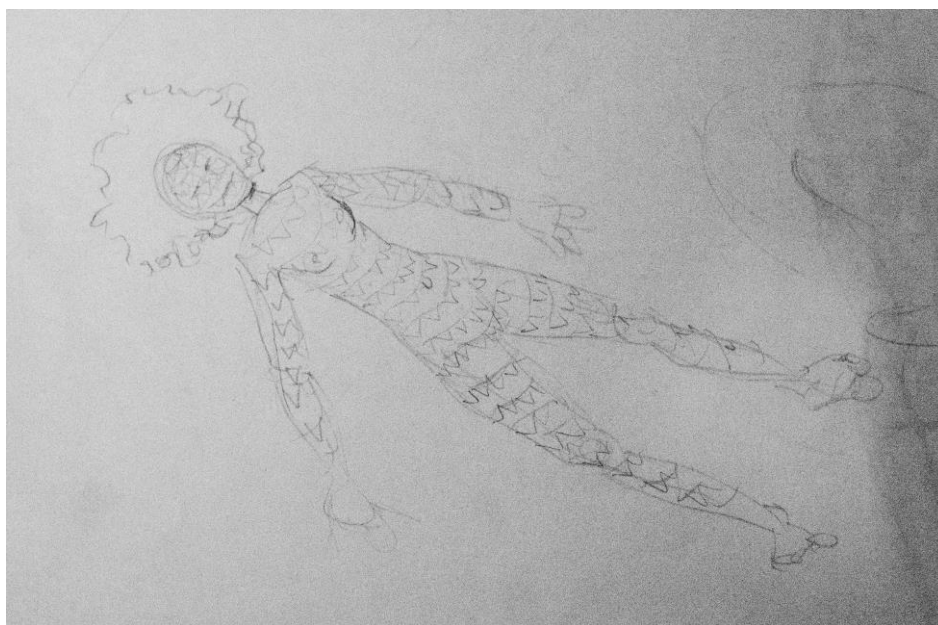
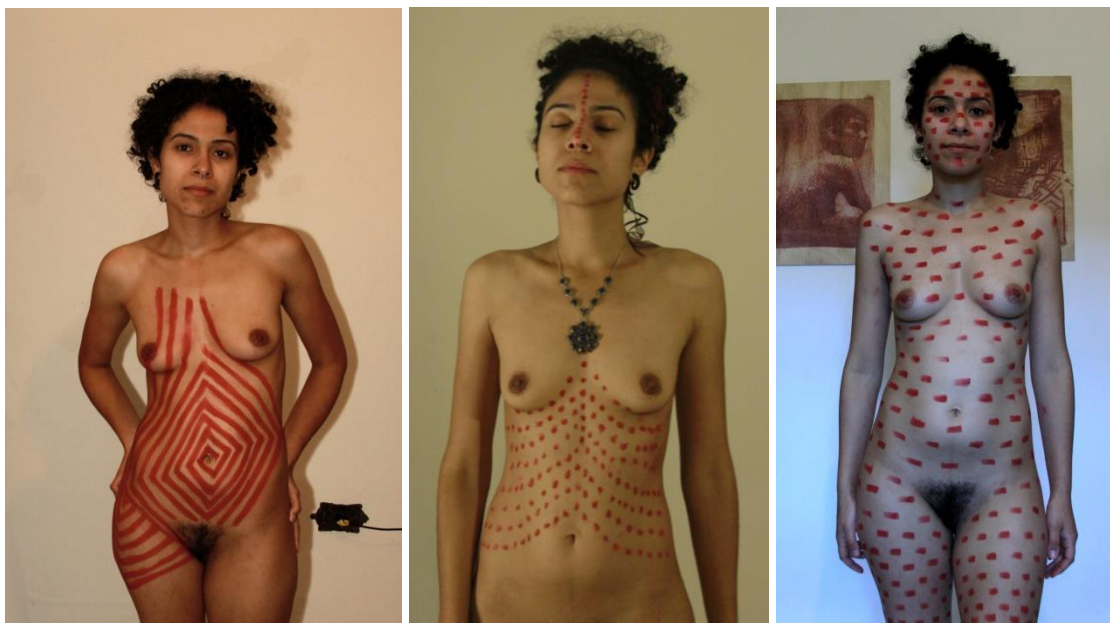
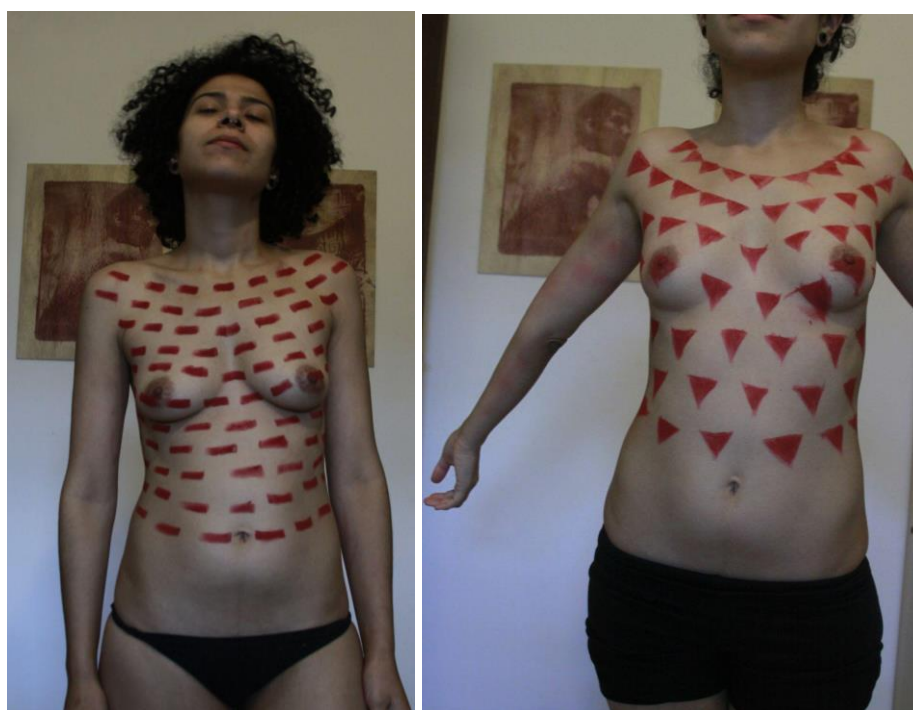


Figura 62 — caderno de anotações. Planejamento da aplicação dos grafismos no corpo, 2017. Fonte: FONSECA, 2017.



Figuras 63 (à esquerda), 64 (centro) e 65 (à direita) — Teste de grafismo corporal, 2017. Fonte: FONSECA, 2017 (65) e acervo da artista (63 e 64).



Figuras 66 (à esquerda) e 67 (à direita) — Teste de grafismo corporal, 2017. Fonte: FONSECA, 2017.

Com os estudos de grafismos corporais, percebi que o efeito que buscava estava mais na repetição de um padrão do que na forma do grafismo em si. Também, preferi um desenho geométrico a outros mais orgânicos, como bolinhas e traços, pois o geométrico enfatiza o aspecto de trabalho humano, em oposição

aos outros que poderiam ser obra da natureza, como as manchas na pele de alguns animais (FONSECA, 2017).

Então optei por usar um padrão de triângulos, semelhante ao utilizado em *Matéria e Luz*. Mas neste momento estava mais interessada no aspecto dinâmico da repetição de triângulos, com a formação de linhas enviesadas, e em como o padrão se transformava com as diferentes posturas assumidas. Posteriormente, vi que a forma do triângulo pode ser símbolo de tríades, como Espírito-Alma-Corpo (McLEAN, 1992), o que remete à proposta de união de corpo, mente e espírito da Hatha Yoga (FONSECA, 2017).

Nesta série optei por não cobrir o corpo todo com os grafismos. Com inspiração em pinturas como as da figura 68, dos Kayapó-Xikrin, deixei algumas áreas de pele sem pintura, semelhante à série *Animus*.

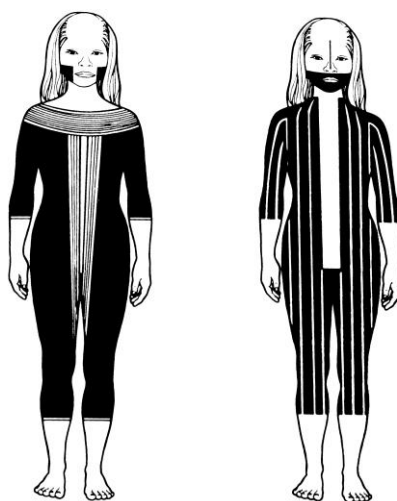
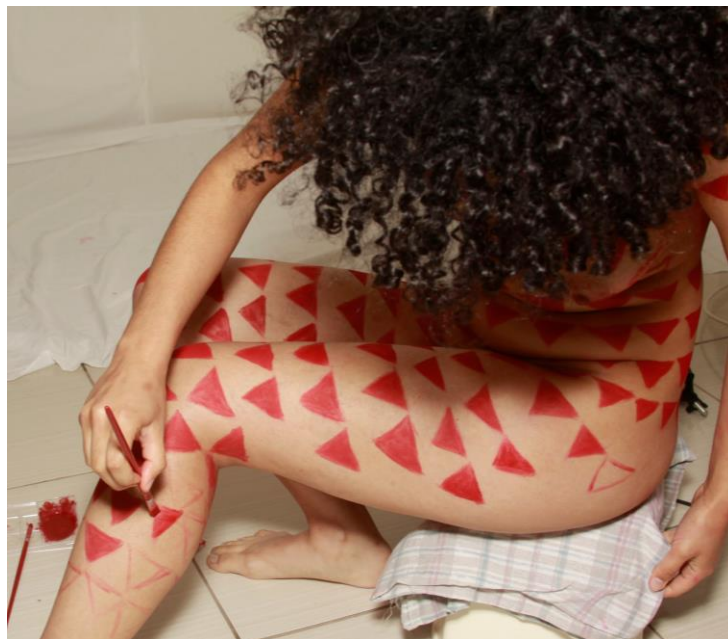


Figura 68 — Modelos de pintura corporal dos Kayapó -Xikrin do Cateté. Desenhos de Odilon João Souza Filho, publicados no livro *Grafismo Indígena* (Lux Vidal).

5.2 A fotoperformance *Religare*

Com o padrão definido, pudemos dar início à realização do grafismo corporal completo para a fotoperformance. A produção dos grafismos demorou cerca de 8 horas, o mesmo tempo da pintura para a série *Serpente* (FONSECA, 2017).

Para a fotoperformance, criei novamente um fundo branco infinito improvisado, e as composições foram minimalistas, para destacar tanto o corpo coberto por grafismos quanto a textura da madeira que será suporte das imagens. Quanto à expressão corporal, segui com a referência nas posturas de yoga.



Figuras 69 (à esquerda) e 70 (à direita) — Processo do grafismo corporal para a série *Religare*, 2017.
Fonte: FONSECA, 2017.



Figuras 71 (à esquerda) e 72 (à direita) — Imagem digital para a série *Religare*, 2017. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 73 — Imagem digital para a série *Religare*, 2017. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 74 — Imagem digital para a série *Religare*. Fonte: FONSECA, 2017.

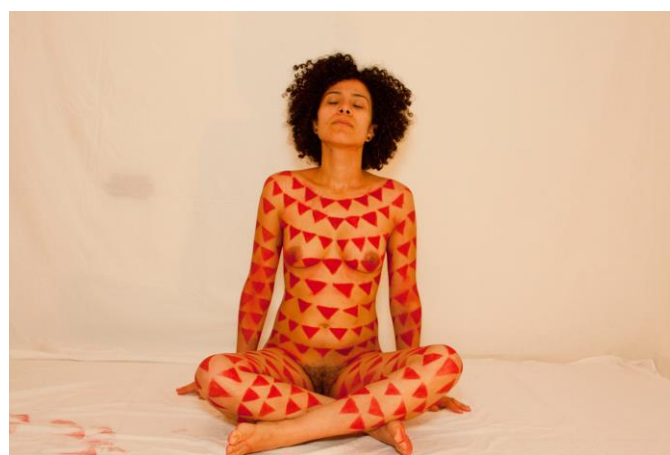


Figura 75 — Imagem digital para a série *Religare*. Fonte: FONSECA, 2017.

5.3 Materialização de *Religare*

Para esta série, escolhi usar como suporte chapas de compensado de sumaúma, por ser uma madeira leve e com os desenhos dos veios acentuados. E segui usando a goma bicromatada, que já tinha apresentado bom desempenho na madeira. A intenção era realizar as imagens em tamanho grande, próximo do tamanho natural: cerca de 150 x 88 cm. Para isso, era necessário que o negativo também tivesse essas dimensões. Então, fiz a impressão digital dos negativos em *plotter* (impressão por metro). Foram escolhidas 5 imagens (figuras 71 a 75) para a realização dos negativos (FONSECA, 2017).



Figura 76 — Negativo digital feito para a série *Religare*. 90 x 150 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 77 — Negativos digitais para a série *Religare*, na exposição homônima, no Instituto de Artes da Unesp - SP em 2017. Fonte: FONSECA, 2017.

Devido às grandes dimensões do suporte, precisei fazer adaptações no processo de revelação. Em vez de placa de vidro, usei chapa de acrílico, mais leve e seguro para manusear. Ainda assim, era um material bem pesado devido ao tamanho. A exposição foi feita exclusivamente com a luz do sol, pois eu não tinha uma mesa de luz que comportasse essas dimensões. Também precisei adaptar a revelação da goma bicromatada, visto que não tinha bandejas grandes o suficiente para mergulhar as chapas de madeira. Então, em vez disso, usei compressas de água para amolecer a emulsão que não havia sido sensibilizada pela luz. Depois as chapas de madeira foram lavadas com jato de água, completando o processo (imagens 78 a 81) (FONSECA, 2017).



Figura 78 — Aplicação da emulsão na placa de madeira. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 79 — Exposição à luz do sol. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 80 — Processo de revelação com compressa de água. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 81 — Revelação da imagem com jato de água. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 82 — Teste de aplicação da goma bicromatada, feitos com aquarela em bisnaga e pigmento em pó, usando diferentes concentrações da goma e quantidades de camadas. 2017. 30 x 100 x 0,5 cm.
Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 83 — Teste de aplicação da goma bicromatada, feitos com aquarela em pastilha, usando diferentes concentrações da goma e quantidades de camadas. 2017. 30 x 60 x 0,5 cm.
Fonte: FONSECA, 2017.

Para esta série realizei testes com diferentes tipos de pigmento para colorir a goma bicromatada: aquarela em bisnaga, pigmento em pó e aquarela em pastilha. As imagens com aquarela em pastilha ficaram pouco visíveis (figura 83). Os resultados foram melhores com aquarela em bisnaga e pigmento em pó (figura 82).

A partir de 5 imagens digitais, foram realizadas 12 imagens em goma sobre madeira. Em alguns casos foram feitas sobreposições de imagens, com o mesmo negativo ou com negativos diferentes. Para isso era necessário fazer uma nova exposição e revelação.

Muitas outras imagens são possíveis, com novas combinações dos negativos, diferentes cores e processos. Fica claro como são múltiplas as possibilidades de criação aqui. A seguir são ilustradas as imagens resultantes do processo (figuras 84 a 95).

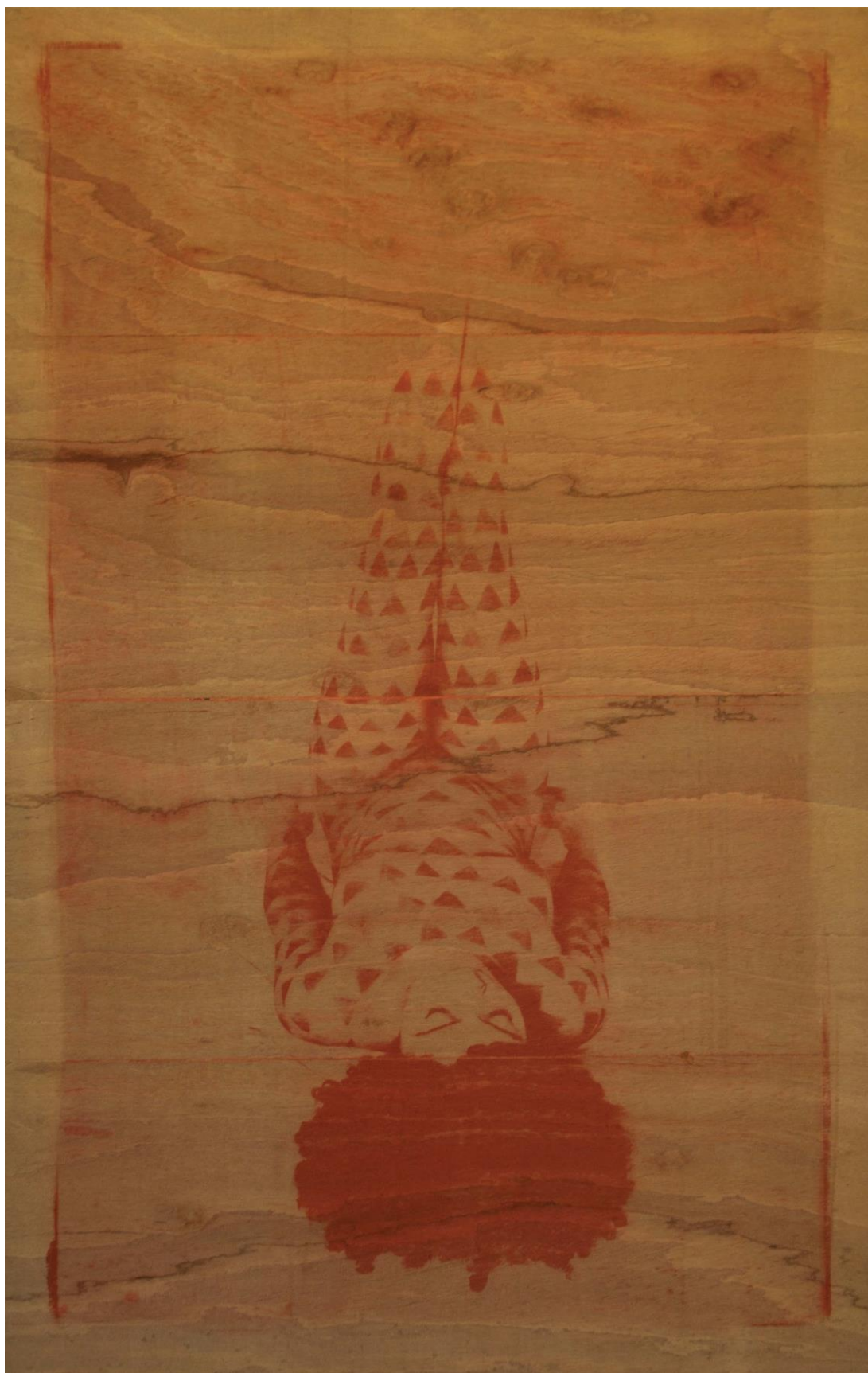


Figura 84 — Amanda Branco. *Religare I*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 85 — Amanda Branco. *Religare II*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira.
100 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 86 — Amanda Branco. *Religare III*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira.
88 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 87 — Amanda Branco. *Religare IV*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 88 — Amanda Branco. *Religare V*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 89 — Amanda Branco. *Religare VI*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira.
160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.

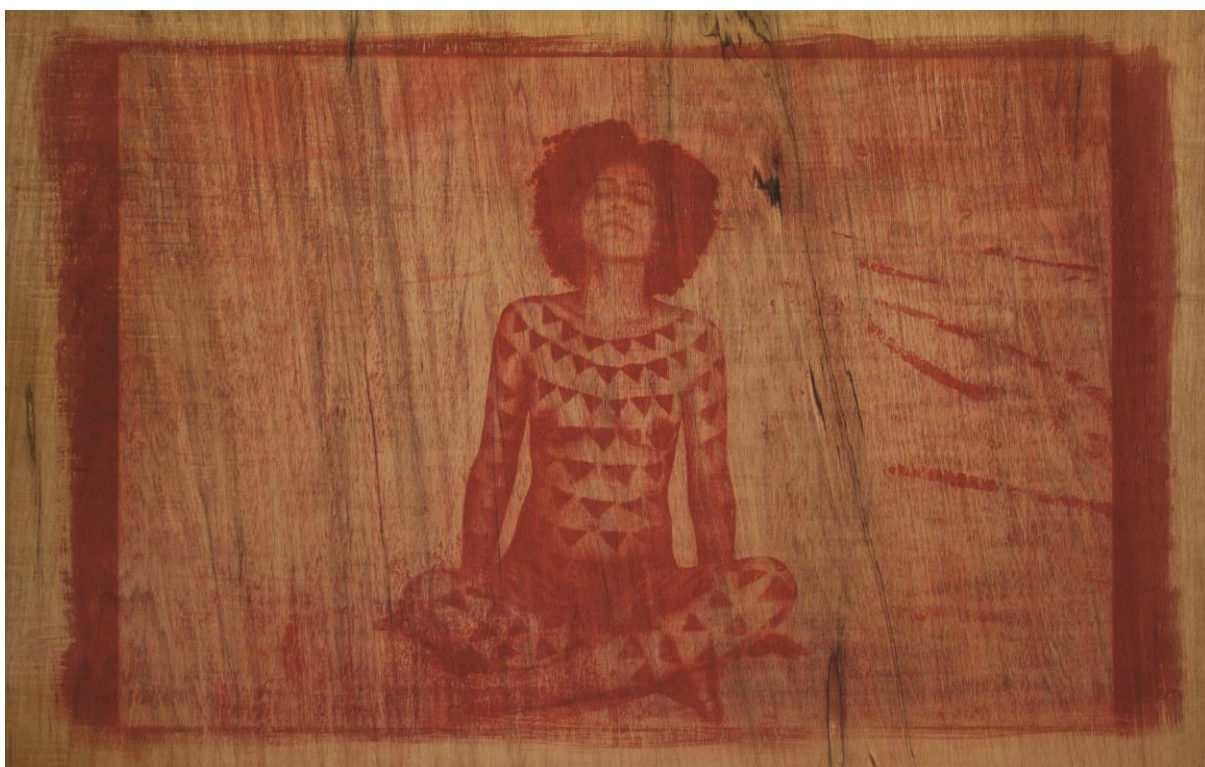


Figura 90 — Amanda Branco. *Religare VII*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira.
160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 91 — Amanda Branco. *Religare VIII*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira.
160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 92 — Amanda Branco. *Religare IX*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira.
160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.

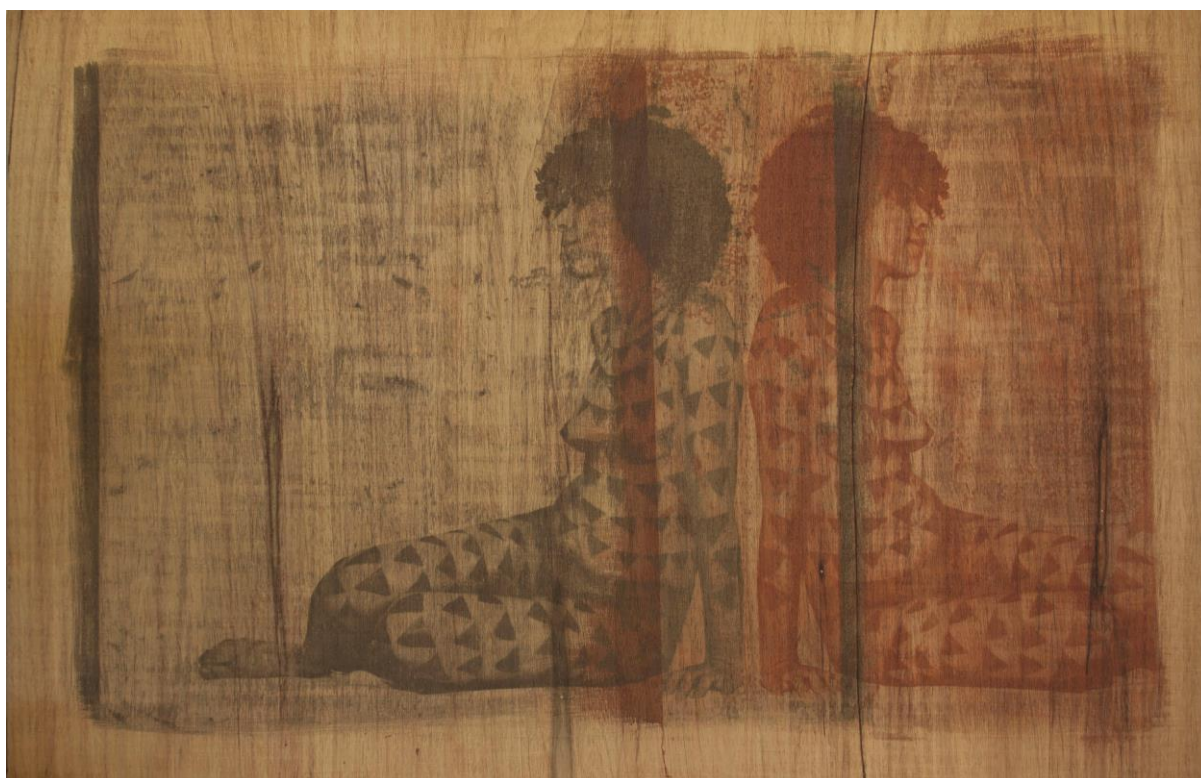


Figura 93 — Amanda Branco. *Religare X*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira.
160 x 100 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 94 — Amanda Branco. *Religare XI*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 100 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.



Figura 95 — Amanda Branco. *Religare XII*. 2017. Goma bicromatada sobre madeira. 49,2 x 160 x 0,5 cm. Fonte: FONSECA, 2017.

Na produção desta obra foi bastante evidente o imprevisto, com elementos que não podia controlar completamente. Por exemplo, o controle das cores neste processo artesanal era difícil. A presença do dicromato na solução fotossensível confunde a percepção da cor. A solução costuma ser mais amarelada do que será a cor na imagem revelada. E se aplicar o dicromato após preparar a cor, é necessário considerar que na imagem final a cor estará mais diluída. Assim, apesar de buscar para esta obra o uso de tons terrosos, em algumas imagens apareceram o vermelho vivo e o azul (FONSECA, 2017).

Também pelo uso de compressas, surgiram algumas manchas provenientes da textura do tecido utilizado, que em alguns pontos chegou a formar dobras. Essas manchas poderiam ser atenuadas na revelação, mas preferi manter a maior parte delas, por perceber que criam um ruído visual condizente com a proposta deste trabalho. Na produção desta série, aliás, optei por aceitar a influência do acaso, e incorporei na obra esses imprevistos do processo (FONSECA, 2017).

Outro aspecto do acaso foi ocasionado por trabalhar em alguns dias bastante ensolarados. Com isso, no breve momento de tirar o negativo de cima das chapas para iniciar a revelação, a luz do sol foi suficiente para sensibilizar as áreas do fundo, que eram brancas na imagem digital, deixando essas áreas um pouco mais escuras (FONSECA, 2017).

Como os processos fotográficos com materiais alternativos de suporte são processos artesanais, pouco automatizados, fez mais sentido, para mim, permitir que essa tendência fosse visível. Aceitar o acaso aqui é renunciar a parte do controle sobre o desenvolvimento da obra, entendendo que há outros fatores agindo. É um exercício de confiança no processo e de ressignificação de efeitos inesperados. Ao fazer isso, abriu-se a possibilidade de chegar a resultados não previstos, mas que seguem na direção da proposta para a obra. Como Salles afirma sobre a intervenção do acaso, “o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico.” (SALLES, 1998, p. 35)

5.4 Percepções sobre *Religare*

Nesta série, a cor e a textura da madeira são incorporadas à imagem fotográfica. As marcas de pincel, manchas, textura e cor da madeira enfatizam a materialidade da fotografia. O caráter onírico se mostra com a atmosfera criada pelas manchas do processo e veios da madeira, que acrescenta linhas repetidas nas imagens, tornando os corpos translúcidos, como visões. As figuras monocromáticas, ainda que na mesma composição haja 2 ou 3 cores diferentes, também contribuem para esse aspecto devaneante.

Não é possível identificar o espaço onde são feitas as cenas. As texturas do fundo criam ondas, vibrações. Quando essas linhas aparecem horizontais, podem remeter a um ambiente aquático.

As figuras aparecem enigmáticas, com o corpo coberto por grafismos geométricos, marca da criação humana, em contraste com os volumes do corpo e a textura da madeira, bem como os tons em maior parte telúricos, remetendo a obras da natureza (FONSECA, 2017).

A proximidade com a escala humana também pode trazer semelhança com uma imagem de fóssil, de sudário. Relaciona-se ao resgate do passado remoto, à nostalgia dos primórdios, de que fala Eliade. A fusão criada do corpo, da pele, com a madeira, pode aludir a seres sobrenaturais, míticos. As imagens trazem novamente esse aspecto de resgate de um passado longínquo, de um silêncio, pelo aspecto enigmático e pela conexão com o corpo, com o presente.

6 **TERRA E CERÂMICA**

A arte da cerâmica é uma das mais antigas atividades da humanidade. A professora Lalada Dalglish descreve:

A história da humanidade pode ser contada pela história da cerâmica; podem-se conhecer as culturas já extintas por meio das obras fabricadas em argila por elas deixadas. Praticamente todas as outras manifestações artísticas pré-históricas — tecelagem, arte plumária, madeira — desintegraram-se com o passar dos tempos. (Dalglish, 2006, p. 21)

Ainda hoje, diferentes povos indígenas produzem potes, panelas e outros recipientes de cerâmica. Esses artefatos cerâmicos costumam ser valorizados, apresentando relação com as mulheres e o trabalho feminino. Almeida aponta semelhanças entre a cerâmica indígena, e a mulher:

Para o povo Jivaro e para muitas outras sociedades tribais, a relação entre a matéria argilosa e a mulher era evidente e facilmente explicada através dos mitos. Entre as possíveis explicações para entendermos essa relação mítica entre a mulher e a cerâmica, uma delas seria o fato de ambas passarem por transformações: a mulher todos os meses transforma-se ao menstruar, principalmente, ao engravidar; a cerâmica tem sua matéria transformada através do fogo e, de maleável e moldável, torna-se rígida e resistente até mesmo ao próprio fogo. Assim como no ventre das mulheres há uma espécie de recipiente gerador e mantenedor de vidas, os recipientes cerâmicos são usados para manter e preparar os alimentos. Ambas as formas são essencialmente semelhantes por serem convexas ou côncavas: os recipientes cerâmicos eram essencialmente feitos em formato de receptáculo, assim como o órgão reprodutor feminino (...) (ALMEIDA, 2010, p. 29)

Entre diversos povos, estes recipientes cerâmicos são pintados com grafismos, assim como a pele é decorada. É o caso dos Asurini do Xingu, que produzem complexos desenhos geométricos em seus corpos e em panelas (Müller, 1992) (figuras 7 e 96).

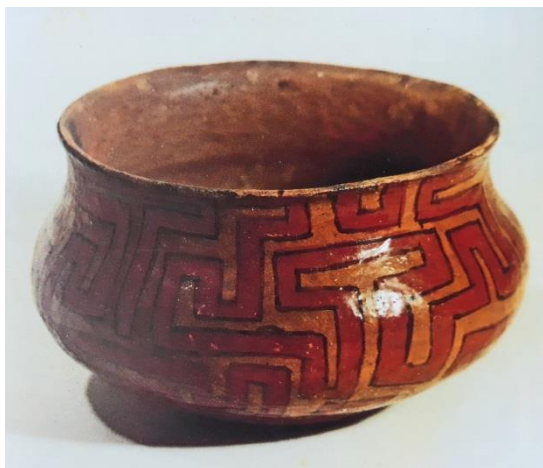


Figura 96 — Cerâmica japepaí. Peça utilizada nos principais rituais Asurini para servir mingau. Padrão *tayngava*. Foto: Macedo. Fonte: Vidal, Lux. Grafismo Indígena.

Através de uma visão simbólica, o barro, matéria prima da cerâmica, remete à própria criação da espécie humana, como consta no livro Gênesis: “Então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente” (Gn., 2, 7); também em diferentes mitologias indígenas, como o mito jivaro do pássaro engole-vento, em uma de suas versões narrada por Lévi-Strauss:

No início dos tempos, só existiam o criador Kumpara e sua mulher, Chingasa. Tiveram um filho, Etsa, o Sol. Um dia, enquanto ele dormia, o pai colocou um pouco de barro na boca e soprou-o sobre Etsa. O barro se transformou em uma mulher, Nantu, a Lua, com quem Etsa podia se casar, já que não era sua irmã de sangue. (LÉVI-STRAUSS, 1986, 27)

Do elemento terra também podemos associar a imagem arquetípica da *Terra Mater*, ou diferentes nomes que recebe, como a Pachamama (Terra-Mãe), cultuada na Bolívia, Peru e Argentina (ALMEIDA, 2010). Trata-se da “Grande Mãe’, uma mulher Materna para a qual regressam os desejos da humanidade”. (DURAND, 2012, p. 235), e que traz em si simbolismos de fertilidade, fartura, e da própria origem da vida humana (ELIADE, 1992).

Iconograficamente, a Pachamama, assim como a grande Deusa no continente europeu, aparece de diversas formas: como grávida, é a deusa da fertilidade, como uma índia acompanhada de um cão feroz, é a senhora da Terra. (ALMEIDA, 2010, p. 34)

Assim a matéria cerâmica pode fazer referência a uma busca do antiquíssimo, da “nostalgia dos primórdios”, pois está presente desde o início da vida humana, e vai ao encontro do que tenho desenvolvido nestes trabalhos. Buscava aqui incluir a cerâmica como suporte da imagem fotográfica no desenvolvimento de um novo trabalho, explorando o potencial simbólico desse material. Assim, minha intenção era que a fotografia fosse revelada diretamente sobre a cerâmica, embrenhada na terra, tal como foi realizada com a madeira em *Religare*.

Para isso, fiz estudos simultaneamente em três direções: 1) pesquisei os grafismos corporais que gostaria de usar em uma nova fotoperformance, bem como o material a ser utilizado para a produção deles; 2) debruicei-me sobre a matéria cerâmica e seu processo de produção; 3) pesquisei o comportamento da cerâmica enquanto suporte da fotografia, utilizando alguns processos fotográficos históricos.

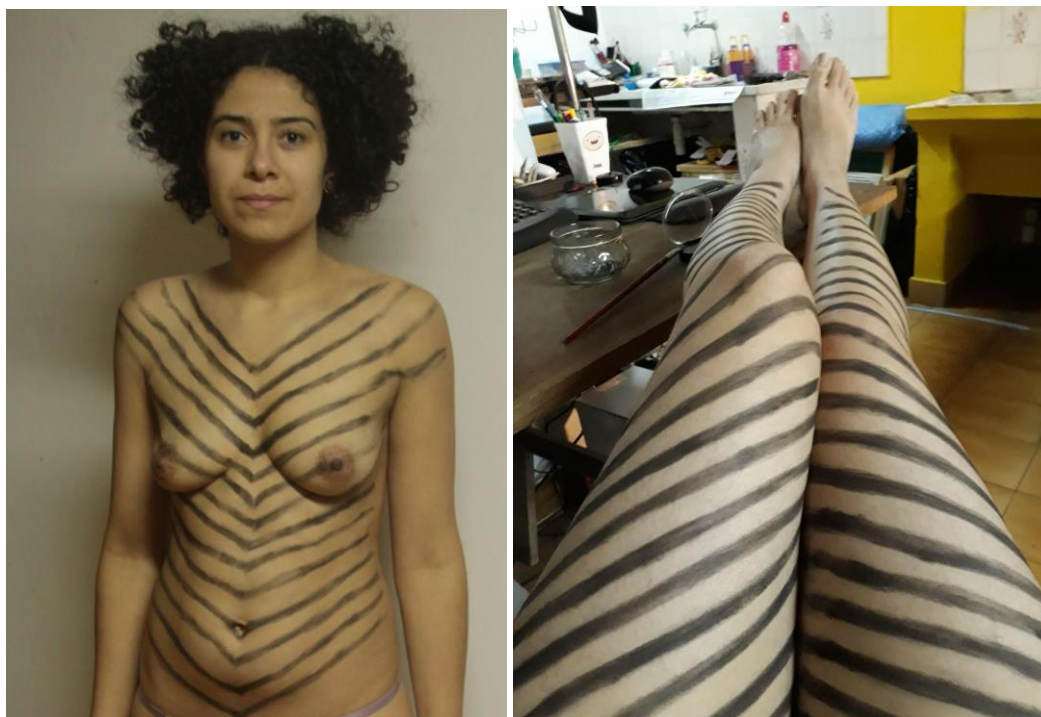
6.1 Estudo dos grafismos corporais

Em 2020 realizei diversos testes de grafismos corporais para as novas fotoperformances, ainda utilizando a maquiagem artística profissional. A princípio pensava em continuar com a forma de triângulos, como em *Religare*. Prosseguindo com os testes, os triângulos foram dando lugar a linhas repetidas.

Então defini um desenho de linhas pelo corpo, espelhadas a partir de um eixo vertical, formando um V, e que enfatizam a forma da virilha. Porém, em meio às incertezas ocasionadas pela pandemia de Covid-19, demorei alguns meses para realizar a fotoperformance. Nesse período, engravidei, e logo meu corpo apresentou mudanças. As imagens resultantes foram diferentes das que havia esboçado, porém o grafismo foi adaptado ao novo formato de meu corpo sem dificuldades.



Figuras 97 (à esquerda) e 98 (à direita) — Estudos de grafismos corporais para a série *Terra*, 2020.
Fonte: acervo da artista.



Figuras 99 (à esquerda) e 100 (à direita) — Estudos de grafismos corporais para a série *Terra*, 2020.
Fonte: acervo da artista

Neste momento, além dos grafismos, também testei outro tipo de tinta corporal, uma receita caseira à base de álcool gel e corante alimentício, da artista

Marta Decker⁵. A princípio fiz um experimento utilizando colorau como corante. Esta receita não teve um resultado tão bom, acredito que por esse produto ser comercializado misturado com fubá, o que deixou uma textura arenosa na tinta. Porém já ficou perceptível que a mistura tinha um bom potencial, pois mesmo com o pigmento diluído, o traçado ficou visível e nítido.



Figuras 101 e 102 — Testes de tintas corporais para a série *Terra*, 2020.
Fonte: acervo da artista



Figura 103 — Testes de tintas corporais para a série *Terra*, realizados com corantes vermelho e preto, 2020. Fonte: acervo da artista.

Depois fiz um novo teste com corantes alimentícios comerciais, e o resultado foi melhor, pois estes se diluem facilmente no álcool gel. A tinta resultante é bem fluida, facilitando o desenho de linhas. Além disso, apresenta boa fixação e pareceu menos suscetível a borrões pelo contato pele a pele ou

⁵ disponível em <diymarta.com/pt/best-homemade-body-paint/> Acesso em 20 mai. 2020

entre a pele e outras superfícies. A técnica também me interessou por permitir o controle sobre a intensidade do tom, usando uma concentração maior ou menor do corante.

6.2 Estudos da matéria cerâmica

Inicialmente, minha intenção era produzir as peças que seriam o suporte das imagens fotográficas em cerâmica. Ainda não sabia que forma tais peças teriam, mas pensei em formato côncavo, como pratos arredondados e cumbucas.

Em 2019 participei de uma oficina de cerâmica, na qual pude aprender sobre as técnicas de modelagem e preparo para a queima. Produzi algumas peças com objetivo de revelar fotografias e mais algumas sem a preocupação de que fossem viáveis como suporte para tal, apenas para ter uma vivência com a produção da cerâmica. Neste sentido, produzi uma moringa com a superfície coberta por grafismos.

A peça foi modelada com argila branca e sobre ela foi aplicado um engobe de cor terracota. Nessa superfície, os grafismos foram feitos raspando o engobe e revelando a cor da argila branca por baixo (técnica esgrafito). O grafismo de triângulos utilizado foi semelhante ao que aparece cobrindo o corpo nas séries *Matéria e Luz* (2014) e *Religare* (2017).

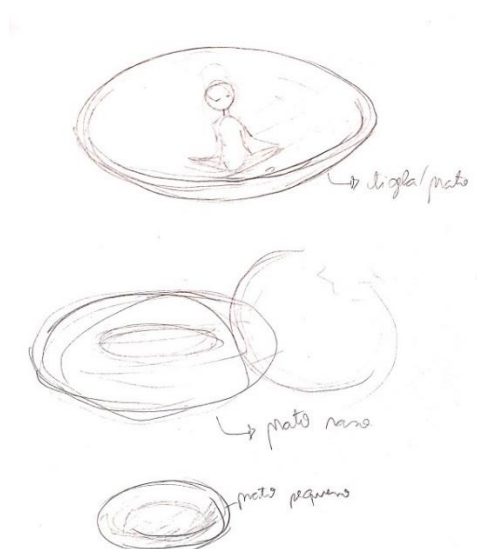


Figura 104 — Caderno de anotações, 2019. Estudo de formas para peças em cerâmica, com imagens reveladas em sua superfície. Fonte: acervo da artista.



Figuras 105 (à esquerda) e 106 (à direita) — Amanda Branco. Moringa. 2019. Cerâmica. 16 x 14,5 x 16 cm. Fonte: acervo da artista



Figura 107 — Experimento de grafismo corporal com urucum e carimbo de cerâmica, 2018. Fonte: acervo da artista

Um outro experimento interessante foi o uso de carimbos cerâmicos para a pintura corporal. Em 2018, período anterior ao doutorado, tive a oportunidade de participar de uma oficina, ministrada pelas artistas Anita Ekman e Carolina Segre,

na qual pude experimentar esses carimbos em conjunto com a pintura corporal com a tinta urucum, ambos utilizados por diversos povos tradicionais e pré-colombianos.

Com esta vivência percebi quão rápida pode ser a pintura com carimbos, o que contrasta com a experiência que costumo ter de passar longas horas realizando os grafismos corporais. Embora o uso dos carimbos seja uma possibilidade aberta, em minha pesquisa dei preferência por usar processos em que o grafismo se adequa aos volumes do corpo, como o desenho feito todo manualmente, aproximando-se dos sistemas de design complexos definidos por Gow.

Esta experiência também me permitiu testar a pintura com urucum, que eu ainda não havia conseguido. Por um lado, trata-se de pigmento intenso e tem ótima cobertura. Por outro lado, parece não secar, então borra bastante, saindo com o contato. É como se o próprio corpo pintado se tornasse um carimbo. Por esse motivo, não utilizo tinta de urucum em meus trabalhos.

6.3 Estudos preliminares de processos fotográficos sobre cerâmica

Um dos primeiros contatos que tive com a fotografia em cerâmica foi em 2019, quando participei da oficina de Fotocerâmica com o artista Carusto, na qual pude aprender a técnica de revelação sobre azulejos já esmaltados. Neste processo, as imagens resultaram nítidas, com bom contraste e alta durabilidade. Ainda assim, isso difere do que eu procuro nesta pesquisa: as imagens se formaram aqui na superfície esmaltada do azulejo, e eu busco imagens reveladas diretamente na superfície de cerâmica.

Após esta experiência, parti para os testes com o processos fotográficos diretamente sobre a cerâmica. Para os primeiros experimentos, comprei alguns pratos pequenos em terracota, de acabamento rústico. Iniciei os testes com a técnica cianotipia, por ser uma das mais simples e baratas, ainda que não pretendesse prosseguir os trabalhos com essa técnica. Buscava, nesta obra em cerâmica, cores que remetessem à própria terra, e não pretendia usar o azul do cianótipo.



Figura 108 — Amanda Branco. Estudo. 2019. Fotocerâmica. 15 x 15 x 0,7 cm. Fonte: acervo da artista

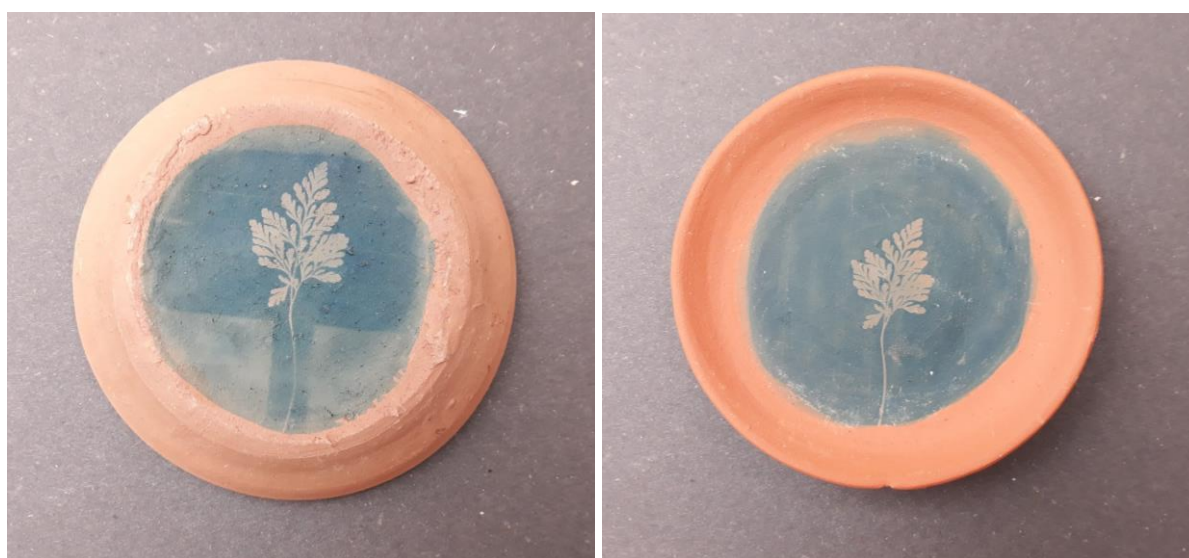


Figura 109 — Amanda Branco. Estudos. 2019. Fotocerâmica. 15 x 15 x 0,7 cm cada azulejo. Fonte: acervo da artista

Fiz então um teste em cianotipia usando fotograma (fotografia sem câmera), com uma folha da planta renda portuguesa como matriz. Devido ao formato e tamanho do prato, não consegui usar uma chapa de vidro para garantir a aderência da folha ao suporte, então usei fita adesiva transparente no lugar. O conjunto foi exposto à luz do sol e revelado em água. A imagem resultante ficou bem nítida e com bom contraste. As áreas que não receberam a fita adesiva ficaram mais claras, até o momento não encontrei o motivo para isso acontecer. Depois, refiz o experimento em outro prato, dessa vez cobrindo toda a área sensibilizada com a fita adesiva, e obtive um resultado mais uniforme.

Então realizei experimentos com negativos impressos. Usei pratos de terracota um pouco maiores que os primeiros. Recortei um negativo em forma de círculo, para caber na parte plana no centro do prato. No lugar de fita adesiva, usei um saco plástico cheio de água, por sugestão do artista Carusto Camargo. O conjunto foi exposto à luz do sol e à cerâmica revelada em água (figuras 112 e 113).

Apesar da dificuldade de manuseio, a fim de evitar que a água vazasse nos negativos, a técnica funcionou. A imagem teve boa exposição e contraste. Apresentou algumas manchas devido às dobras formadas pelo saco plástico. Ainda assim, este “equipamento” se mostrou eficiente para trabalhar com suportes de superfície curva.



Figuras 110 (à esquerda) e 111 (à direita) — Amanda Branco. Estudo. 2019. Cianotipia sobre cerâmica. 13,5 x 13,5 x 2 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 112 — Teste de revelação com saco plástico com água no lugar da placa de vidro, 2019. Fonte: acervo da artista



Figura 113 — Amanda Branco. Estudo. 2019. Fotocerâmica. 15,5 x 15,5 x 2 cm. Fonte: acervo da artista.

Posteriormente, fiz alguns experimentos em peças de superfície com curvatura mais acentuada. Para tal, parti de imagens que foram utilizadas na série *Serpente*. Imprimi novamente os negativos, agora em tamanho menor para se adequarem às dimensões das peças de cerâmica.

Aqui percebi grande dificuldade em moldar o negativo na superfície. O papel do negativo não era maleável para isso. Nos dois testes, a aderência foi insuficiente, gerando imagens pouco nítidas. Na peça em terracota (figura 114), bastante convexa, a imagem é quase imperceptível.

Já na peça em cerâmica branca (figura 115), a imagem é nítida em alguns pontos, pois consegui mais aderência do negativo, que foi recortado e moldado na superfície menos curva, fixado com fita adesiva transparente.



Figura 114 — (à esquerda) Amanda Branco. Estudo. 2019. Cianotipia sobre cerâmica. 17,5 x 25 x 4,5 cm. Fonte: acervo da artista



Figura 115 — (à direita) Amanda Branco. Estudo. 2019. Cianotipia sobre cerâmica. 24 x 24 x 1,5 cm. Fonte: acervo da artista

Observando a peça da figura 115, percebo que por seu tamanho pequeno, cerca de 25 cm de diâmetro, a imagem fotográfica pareceu pouco impactante, perdeu a força que apresentava. Acredito que as imagens que produzo, com os corpos recobertos por grafismos, encontram sua melhor expressão quando reveladas em tamanhos maiores. Este experimento foi crucial, pois ao ver a imagem fotográfica aparecendo com mais detalhe, percebi que era necessário mudar de direção. A partir deste teste, abandonei a ideia de revelar as fotografias em peças de cerâmica não planas e de tamanho reduzido, e preferi usar placas, formando painéis de dimensões maiores.

Antes de iniciar a produção dos painéis, realizei alguns experimentos de revelação com goma bicromatada sobre peças de cerâmica. Os testes pareceram promissores a princípio, mas as imagens não se fixaram; a goma foi completamente lavada no banho revelador.

Com o advento da pandemia de covid-19 e o distanciamento social imposto, fiquei dois anos sem acesso ao ateliê de cerâmica do Instituto de Artes. Este fato, somado à pouca experiência com a produção de cerâmica, me levou a preferir comprar peças prontas para a realização das fotografias. Desse modo,

optei pelo uso de azulejos formando painéis, para assim conseguir uma imagem revelada em tamanho maior, com pelo menos 45 x 60 cm.

Realizei testes com as técnicas cianotipia e papel salgado nos azulejos sem esmalte. Neste suporte a cianotipia não teve boa fixação. A imagem apareceu bastante falhada após a revelação e, depois de seca, desapareceu completamente. Também com o papel salgado, ou *cerâmica salgada*, já que a cerâmica era o suporte, a imagem quase não apareceu durante a exposição à luz do sol. As figuras eram quase imperceptíveis, e desapareceram completamente no processo de revelação e fixação. Para me certificar de que estava conseguindo realizar os procedimentos desta técnica, fiz paralelamente testes usando o papel como suporte para o mesmo processo químico, o papel salgado, e aqui as imagens se formaram e se fixaram normalmente. Então pude constatar que apenas na cerâmica a técnica não apresentou um bom resultado.



Figura 116 — Amanda Branco, Estudo, 2020. Goma bicromatada sobre cerâmica, antes de a imagem ser apagada no banho revelador. 8 x 18 x 2 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 117 — Amanda Branco, Estudos, 2022. Papel salgado sobre cerâmica, fórmula sem gelatina. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm cada azulejo. Fonte: acervo da artista

Após essas tentativas, fiz novos testes com a técnica do papel salgado sobre cerâmica, mas alterando um pouco a fórmula. Normalmente se utiliza uma

solução de sal com gelatina, que tem a função de impermeabilizar a superfície do papel e “melhorar brilho, gradação tonal e cor” (GIORGI, 2017, p. 61). No entanto, apliquei a solução de sal sem a gelatina, como a fórmula do papel salgado utilizada por Talbot na origem da técnica (GIORGI, 2017). Desta vez, consegui fixar as imagens, mas elas ainda ficaram um pouco subexpostas. Seria necessário fazer mais testes para certificação das possibilidades de exposição. Porém, preferi testar outra técnica que no papel já costuma ter maior contraste: o Van Dyck brown. Aplicando-a, iniciei testes de revelação fotográfica sobre a cerâmica. Primeiro testei em uma peça de cerâmica branca feita por mim. A imagem apareceu, e mesmo com pouco contraste e nitidez, já mostrava uma perspectiva melhor do que o papel salgado (figura 118). Depois realizei testes em um azulejo de cerâmica na cor bege, sem esmalte. O resultado foi uma imagem mais nítida e contrastada (figura 119).

Após estes testes em azulejo, parti para a revelação de cenas da *Fotoperformance Terra*, com as imagens em tamanho grande divididas em pequenos quadrados de 15 x 15 cm para se adequarem aos azulejos.



Figura 118 — Amanda Branco. Estudo. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 5,5 x 5,5 x 0,7 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 119 — Amanda Branco. Estudo. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.

6.4 Fotoperformance *Terra* em dois atos

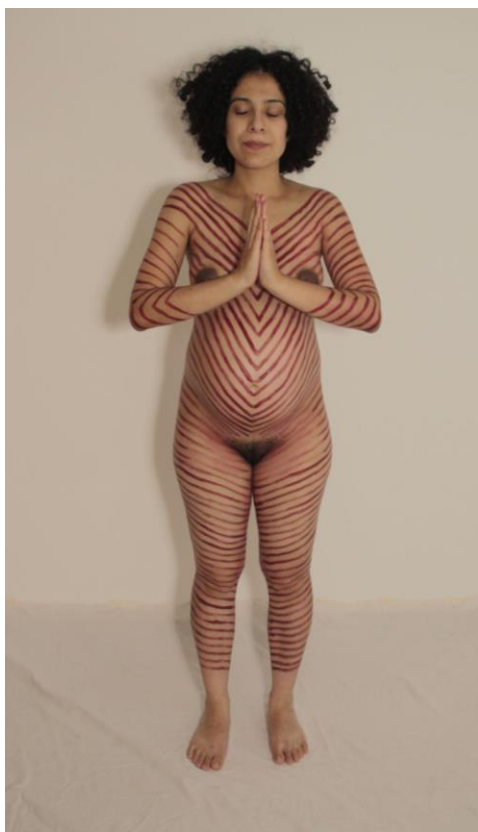
Devido ao mal-estar que tive nos primeiros meses de gravidez, consegui realizar a fotoperformance com a gestação já bem avançada, em dois momentos, sendo o primeiro realizado em janeiro de 2021. Mesmo com a melhor opção de tinta que pudemos usar, a pintura corporal foi um processo bastante demorado, levando novamente cerca de 8 horas no total. Desta vez foi especialmente cansativo, pois somado ao desconforto comum ao processo gestacional, precisei passar bastante tempo em pé, ou sentada em uma posição mais rígida.

Assim como em *Serpente* e em *Religare*, optei por um fundo branco neutro para a fotoperformance, com objetivo de ressaltar o grafismo sobre a pele. As linhas repetidas enfatizam os volumes do corpo, em especial da barriga, tão grande e redonda neste momento. Apesar de todo o cuidado durante a realização dessa etapa, no momento da fotoperformance surgiram borrrões nos desenhos devido ao contato pele a pele nas diferentes poses assumidas, o que foi acentuado devido ao calor. Procurei então minimizar esses borrrões fazendo primeiro as poses em pé, depois as sentadas e por fim as poses deitadas.



Figuras 120 (à esquerda), 121 (ao centro) e 122 (à direita) — Processo de desenho sobre o corpo para a série *Terra*, 2021. Fonte: acervo da artista

Mais uma vez busquei referência nas posturas do Yoga, adaptando ao que eu me sentia confortável em fazer naquele momento, e não necessariamente a postura tal como seria feita tradicionalmente. As imagens foram tratadas digitalmente e convertidas em negativos para a posterior revelação com processos fotográficos artesanais em azulejos de cerâmica.



Figuras 123 (à esquerda) e 124 (à direita) —Imagem digital para a série *Terra*, 2021. Fonte: acervo da artista



Figura 125 — Imagem digital para a série *Terra*, 2021. Fonte: acervo da artista



Figura 126 — Imagem digital para a série *Terra*, 2021. Fonte: acervo da artista

Em março de 2021 executamos o segundo ato da fotoperformance. Dessa vez já no final da gestação, não foi possível realizar a pintura corporal, devido à energia que esse processo demanda, e também pela necessidade de permanecer longos períodos na mesma posição para receber a pintura. Assim, optamos por utilizar novamente a técnica de projeção dos grafismos, como na série *Matéria*

Luz. O fundo preto escolhido para a fotoperformance é um recurso para que os grafismos se destaquem sobre o corpo, ficando menos perceptíveis no restante do cenário.

Para a projeção, desenhei um padrão de grafismo com linhas repetidas e enviesadas, semelhante ao padrão utilizado no primeiro ato; também resgatei padrões utilizados em *Matéria e Luz* e o grafismo de labirintos, semelhante ao utilizado na série *Serpente*.

O grafismo de linhas enviesadas não teve um bom resultado, por isso optei por não utilizar essas imagens (figura 131). As linhas ficaram muito rígidas, conflitando com as formas do corpo. Acredito que os outros grafismos funcionaram melhor por serem mais fluidos: o de labirintos tem as linhas levemente curvas, e os de triângulos tem estrutura curva ou circular.



Figura 127 — Desenhos para projeção sobre o corpo. Marcadores sobre transparência, 2014-2021. 21 x 29,7 cm cada. Fonte: acervo da artista

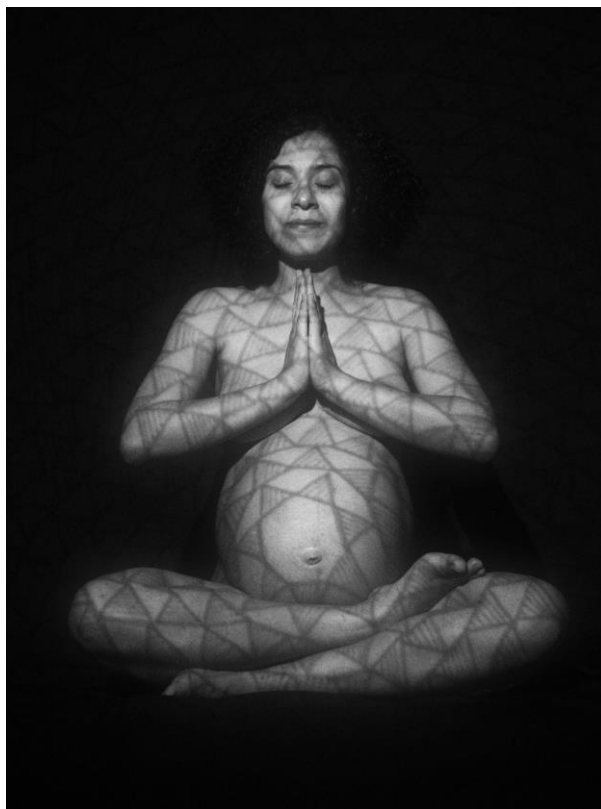


Figura 128 — Imagem digital para a série *Terra*, 2021. Fonte: acervo da artista

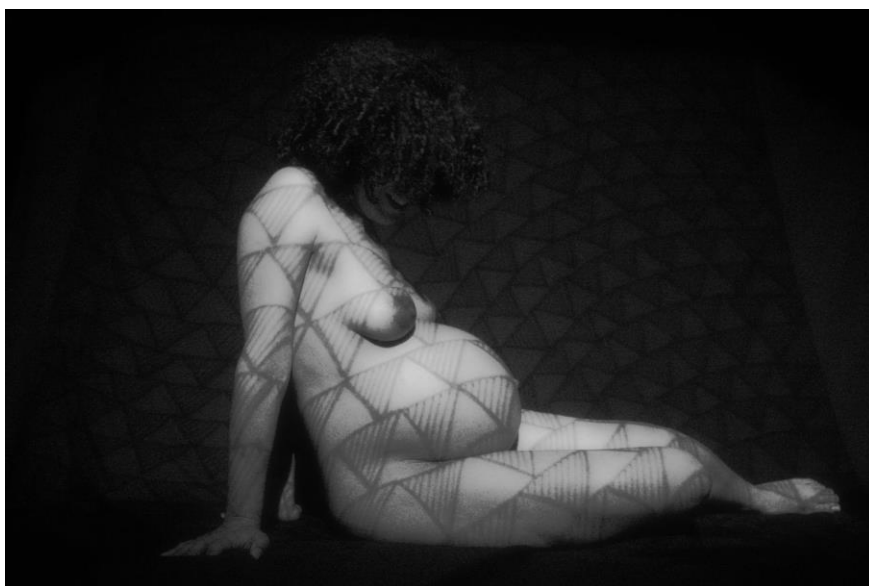


Figura 129 — Imagem digital para a série *Terra*, 2021. Fonte: acervo da artista



Figura 130 — Imagem digital para a série *Terra*, 2021. Fonte: acervo da artista

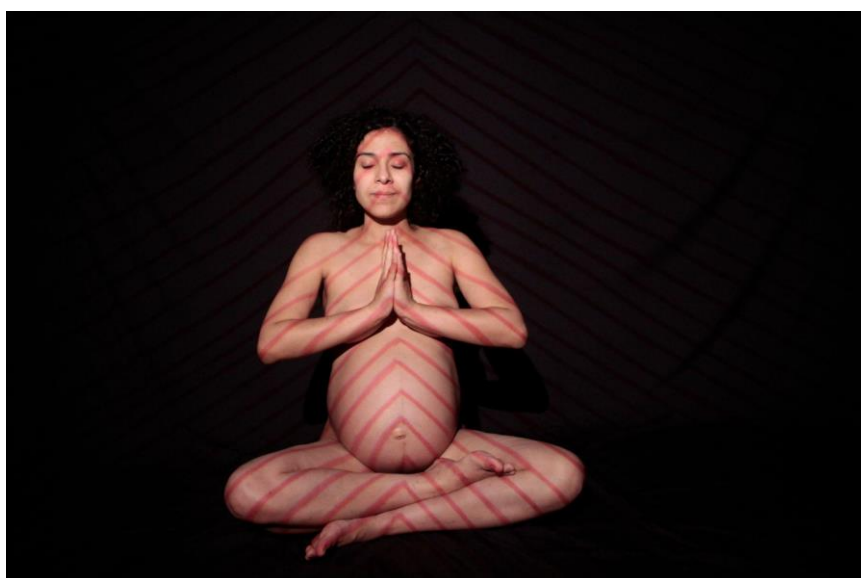


Figura 131 — Imagem digital para a série *Terra*, 2021. Fonte: acervo da artista

6.5 Materialização de Terra

Com as imagens das fotoperformances prontas, preparei os negativos digitais. Para isso, as imagens foram divididas em quadrados, que foram impressos já no tamanho dos azulejos (figura 132).

Após diversos testes de revelação em cerâmica, mencionados anteriormente, iniciei a produção das imagens da série *Terra*. Para a realização desta série, comprei azulejos sem esmalte, e alguns chegaram quebrados. Inicialmente usei-os para fazer testes de revelação, mas depois incorporei alguns deles às imagens. Eles traziam o aspecto de relíquia, de algo desgastado pelo tempo.

Cada azulejo foi revelado separadamente, já que não consegui imprimir um negativo maior do que o tamanho A4. Assim, as imagens foram produzidas pedaço por pedaço. Isso trouxe de volta algum controle sobre o resultado, já que me permitiria refazer apenas partes da imagem cujo resultado não atendesse ao esperado para o projeto.



Figura 132 — Amanda Branco. Negativos digitais para a série *Terra*. 2022. 15,5 x 15,5 cm cada quadrado. Fonte: acervo da artista.

Foi necessário identificar cada parte de cada imagem, tanto nos negativos digitais quanto no verso dos azulejos, para facilitar seu o preparo e, posteriormente, a sua montagem para exposição.



Figura 133 — Amanda Branco. Estudo. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.

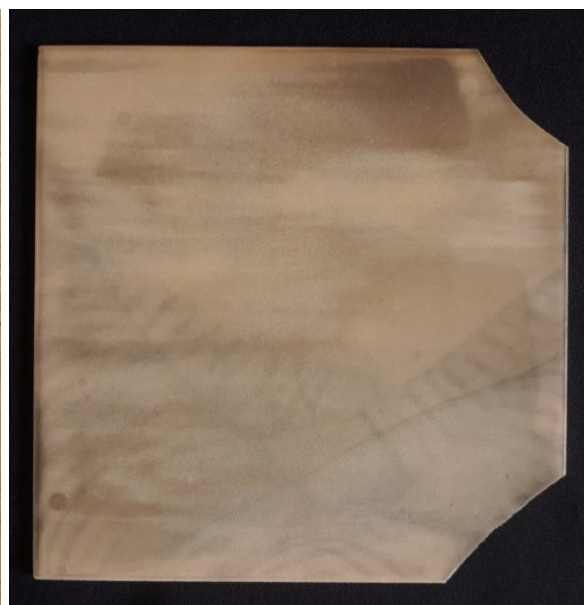


Figura 134 — Amanda Branco. Estudo. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 135 — Amanda Branco. Estudos. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 15,5 x 15,5 x 0,3 cm cada um. Fonte: acervo da artista.

Ainda que seja a técnica com resultado mais próximo do que eu gostaria, o Van Dyck sobre cerâmica se mostrou instável, sujeito a manchas e “erros” de revelação. Apesar de conseguir algumas revelações com resultado satisfatório, muitas outras ficaram mais claras do que o esperado, subexpostas, mesmo sendo expostas pelo mesmo tempo na mesa de luz; ou com manchas excessivas, o que me levou a fazer mais testes para tentar entender o funcionamento deste processo sobre os azulejos.

Na imagem da figura 134, a solução foi aplicada com cuidado para tentar deixar a camada uniforme, e secou por quatro dias antes da exposição à luz. Ainda assim o resultado ficou bastante manchado, com marcas do pincel utilizado para aplicar o sensibilizante. A subexposição pode ter sido devido ao uso do sol como fonte de luz, método no qual se tem pouco controle sobre o nível de exposição.

Porém, em outro momento, as imagens ficaram superexpostas, escuras demais, mesmo utilizando a mesa de luz, com controle de iluminação. Isto me levou a acreditar que a cerâmica apresenta variáveis, como o grau de impermeabilidade, ocasionado pelo tipo de argila, seu tratamento, e de como foi a queima. São fatores que não pude controlar nesse processo, não só por não ter produzido as peças utilizadas, mas também pela própria natureza da cerâmica.

Com muitas tentativas, consegui produzir alguns painéis (figuras 136 a 138). Contudo, as imagens reveladas também se mostraram instáveis. Algumas que já estavam prontas continuaram escurecendo com a ação de luz, como se não houvessem sido interrompidas devidamente. Por isso, foi importante contar com o registro digital da obra na época que foi feita, pois alguns meses depois já era algo bem diferente: inesperadamente as imagens se mostraram inconstantes. As figuras 139 a 141 mostram a série *Terra* alguns meses depois da revelação. Alguns azulejos foram substituídos por outros que ficaram um pouco menos escuros, para fazer a nova composição.

Este processo apresentou bastante interferência do acaso e baixo grau de controle sobre o resultado. A cerâmica, como matéria “caprichosa”, teve papel fundamental de agência sobre o processo.



Figura 136 — Amanda Branco. *Série Terra (em processo)*. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 46,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 137 — Amanda Branco. Série *Terra* (em processo). 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 62 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 138 — Amanda Branco. Série *Terra* (em processo). 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 62 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 139 — Amanda Branco. Série *Terra*. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 62 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 140 — Amanda Branco. Série *Terra*. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 46,5 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.



Figura 141 — Amanda Branco. Série *Terra*. 2022. Van Dyck Brown sobre cerâmica. 46,5 x 62 x 0,3 cm. Fonte: acervo da artista.

Diferente das obras anteriores, que foram exibidas na parede, estas imagens serão colocadas sobre módulos para serem exibidas na horizontal. Os painéis completos serão expostos juntamente com azulejos avulsos, como retalhos de imagens reveladas. Esta forma de expor faz alusão a exposições de arqueologia, remetendo a uma maneira de reencontro com as origens por meio de estudo do passado.

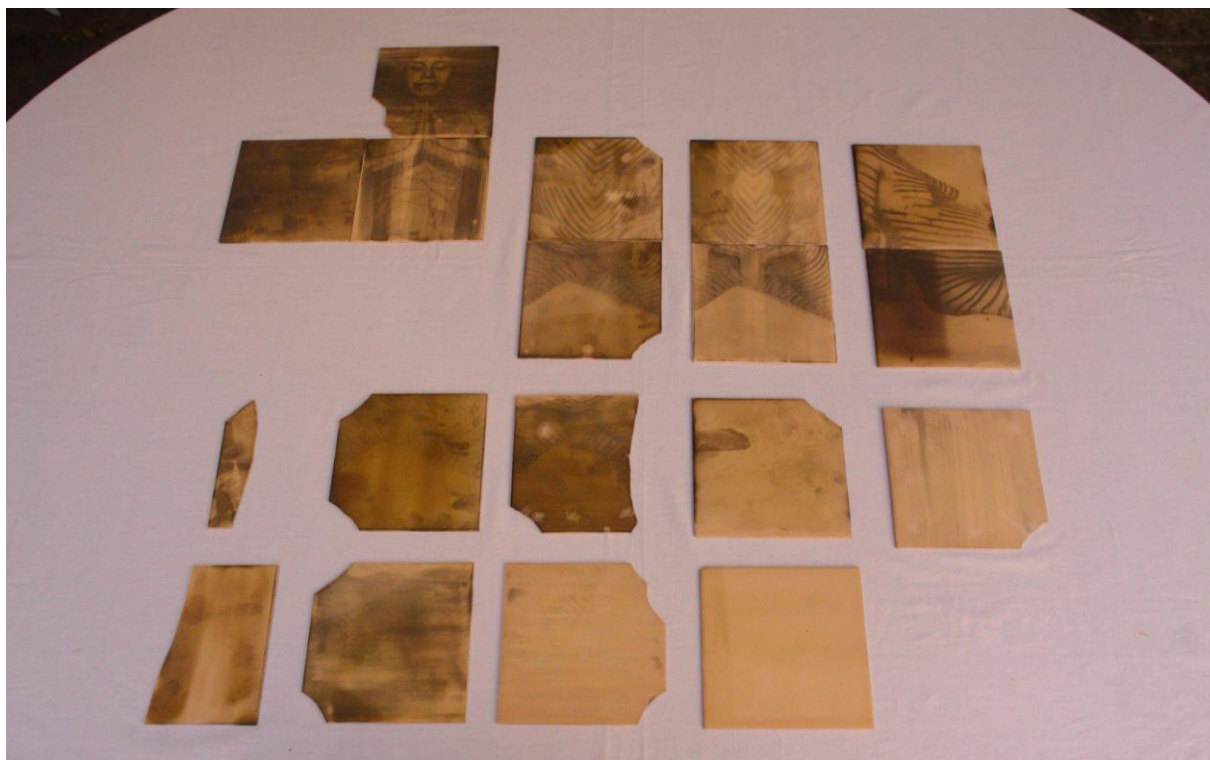


Figura 142 — Esboço de exposição dos azulejos com fragmentos das imagens, 2023.
Fonte: acervo da artista.

6.6 Percepções sobre *Terra*

Nos painéis da série *Terra* há azulejos quebrados, partes faltantes e fragmentos soltos, sugerindo que partes se perderam com o passar do tempo, mas preservando algo de essencial para a fruição da obra produzida.

Na imagem 141, bastante escurecida com o tempo, fica evidente um aspecto de sombra, que se relaciona com a terra, com o subterrâneo. Já a imagem 138 ficou com aspecto mais luminoso, de algo que está esmaecendo com a passagem do tempo. Estas imagens remetem a antigos artefatos, peças

que resistiram à passagem das eras, ainda que perdendo suas partes, perdendo a cor, ou se escondendo em sombra.

Em alguns momentos, tem destaque a forma redonda da barriga coberta por grafismos, que aqui adquirem novas significações aplicadas neste corpo bojudo, semelhante a potes e jarros de cerâmica indígena. Criam-se associações entre a pele e a cerâmica: o corpo feito do barro, como sugerido pelos mitos da criação, e a ornamentação, que pode aparecer tanto na pele quanto nos artefatos. A imagem da figura 130, ainda não recriada nos azulejos, reforça esta equivalência: a sombra de meu corpo projetada ao fundo, partindo das costas, se assemelha à silhueta de um pote.

Esta aproximação pote-ventre/útero também pode ser percebida entre as figuras 137, com os grafismos projetados tendo a barriga como centro, e 106, com a moringa em cerâmica com grafismos.

Nesta série, tem-se a imagem da artista, grávida, com o corpo coberto por grafismos, em posturas intimistas, meditativas, sugerindo repouso, em oposição ao trabalho grandioso que é a criação, a geração da vida. Com tons telúricos do Van Dyck e da cerâmica bege, somados ao uso da própria cerâmica como suporte, as imagens se aproximam da figura da “Terra Mater”, que dá o nome à série.

Criam-se conexões entre os materiais: a cerâmica e os processos fotográficos históricos utilizados são artes de transformação. A cerâmica surge do barro mole, e se endurece com a secagem e o calor do forno; na revelação fotográfica do Van Dyck, os sais de prata se transformam com a ação da luz. E tanto o barro quanto a prata são elementos da terra.

Assim, as imagens resultantes de *Terra* trazem uma forte conexão com a terra, com o feminino, com a fertilidade e com a nostalgia. Demonstram ainda um momento de silêncio e busca de reconexão consigo, reforçado pelo efeito hipnótico e enigmático dos grafismos e linhas repetidas.

O processo de criação desta série teve muitas idas e vindas, fugindo em diversos aspectos das ideias iniciais que eu tinha para este trabalho. A gravidez surgiu com o trabalho já em andamento; houve as dificuldades em produzir as imagens com processos históricos sobre cerâmica, bem como as mudanças no formato das peças pretendidas. Esses aspectos não previstos inicialmente foram

de grande importância para o resultado, que, vale dizer, ainda não é final. Algumas imagens especialmente potentes, como a imagem 129, em que apareço de perfil, enfatizam o tamanho da barriga neste momento, já próximo ao parto, e a 130, com a sombra semelhante a um vaso, ainda serão recriadas nos azulejos com o processo Van Dyck Brown. A obra segue em processo para além do tempo da tese.

7 PROCESSOS

Após a descrição do processo de cada série apresentada, vale a reflexão sobre as etapas que são recorrentes nas obras. Este capítulo faz um aprofundamento sobre os diferentes procedimentos que compõem a heurística da obra.

7.1 Os grafismos corporais

Em toda a minha pesquisa com os grafismos corporais, a forma de trabalhar tem sido desenvolvida ao longo do processo, a técnica é inventada enquanto a faço. É evidente o caráter formativo, descrito por Pareyson. Por exemplo, ao longo dos anos, foram diversos os experimentos com materiais e técnicas para a realização dos grafismos corporais, começando com o uso de maquiagem, pigmentos naturais e tinta caseira, e até projeção dos grafismos sobre o corpo. Além disso, a própria aplicação do desenho bidimensional sobre os volumes do corpo vem sendo um aprendizado. Os primeiros testes, para a série *Grafismo*, foram com desenhos pequenos, e na série *Serpente* senti a necessidade de aumentar a dimensão dos grafismos, para melhor se adequarem às dimensões do corpo.

Quando os grafismos foram desenhados diretamente sobre a pele, o próprio ato da pintura corporal dava início ao ritual de silêncio que prosseguiu nas performances. É um preparo que dura várias horas e exige concentração para a realização dos desenhos. De certa forma, essa realização dos grafismos funciona como uma meditação, por seu caráter repetitivo, rítmico. Neste momento fazemos as adequações dos grafismos aos volumes do corpo. Os intrincados “sistemas de design complexo” mencionados por Gow são inspiração, mas esta excelência técnica ainda é algo a se alcançar. Já nos trabalhos em que os grafismos foram projetados, este momento da produção é indireto, os desenhos são realizados sobre transparências, também de forma minuciosa.

O desenho geométrico, explicitamente obra humana, aplicado às formas orgânicas do corpo humano, cria uma tensão, um embate. Pires (2005) fala a

respeito da tatuagem algo que podemos extrapolar para a pintura ou grafismo corporal, visto que a diferença está apenas na sua durabilidade ou efemeridade:

A tatuagem nada mais é que um desenho, uma pintura. O que a diferencia dessas duas formas de representação (...) é o suporte em que ela é executada e a técnica utilizada para sua aplicação. Sabemos que todas as atividades artísticas, assim como os sonhos, deixam transparecer elementos que se encontram no inconsciente. A propriedade de deixar visível, de tornar material e, mais do que isso, de tornar parte do próprio corpo físico uma atribuição mental, reforça o caráter onírico inerente à tatuagem(...) (PIRES, 2005, pp. 75-76)

Tanto no caso do grafismo desenhado diretamente sobre o corpo como quando faço através de projeção, o corpo aparece transformado, com caráter enigmático, onírico. A aplicação dos desenhos abstratos, geométricos, não tem um significado fechado, mas pode trazer diferentes leituras.

A vivência de se pintar traz sensações diferentes de qualquer outra que eu tenha experienciado: além de entrar em contato com uma espécie de força, há ainda o sentimento profundo de passar por uma transformação. Com isso, consigo ter uma noção da importância dessa prática para povos indígenas que dela fazem uso, guardadas as devidas proporções e diferenças culturais envolvidas.

7.2 Performatividade: o corpo como matéria

No início destes trabalhos, eu estava focada em realizar os grafismos sobre o corpo, e a fotografia parecia a forma mais simples de apresentação, já que eu não tinha interesse em fazer uma performance para o público. Porém, com o tempo fui percebendo que a linguagem da fotografia também é importante para este trabalho: a produção da “cena” e o cuidado com o cenário, a luz, o enquadramento, a pós-produção enfatizando os detalhes, além da expansão das possibilidades ao utilizar processos fotográficos históricos. Com todos estes recursos, as imagens produzidas têm resultado bem diferente de um registro fotográfico de uma performance, configurando-se como fotoperformance, como mencionado no capítulo 2 - Contextos.

Na maior parte de minhas imagens, para além da fotógrafa-encenadora, eu também assumo o papel da *performer*: É a artista que se apresenta, de corpo

presente em frente à câmera, em *Grafismo*, *Serpente*, *Religare* e *Terra*. Em duas das séries apresentadas, conto com a participação de outro *performer*: em *Matéria e Luz* é uma amiga, Ana Carolina, e em *Animus*, o artista Aldrin Booz.

A propósito, este artista, que também é meu marido, em todos as fotoperformances colaborou em parceria, auxiliando tanto na realização dos grafismos quanto nos registros fotográficos. Ainda que no pós-produção eu possa realizar recortes e retoques sobre o registro feito por ele, seu senso estético também foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho desde o princípio. Há uma cumplicidade nesse processo criativo. A concepção da cena, do ambiente, dos grafismos e algumas posturas corporais são minhas, mas não sem sugestões de sua parte.

Essa cumplicidade traz um aspecto importante da fotoperformance apontado por Lemos – a autobiografia: “podemos afirmar que aspectos da vida do artista se expressam na obra, seja como rastro ou como raiz do processo criativo.” (LEMOS, 2019 p. 64). As séries apresentam rastros de nossa vida pessoal, desde o início do relacionamento em *Grafismo*, passando pela presença de uma amiga próxima em *Matéria e Luz* e chegando ao período da espera de nosso filho na série *Terra*.

Outro aspecto importante a se ressaltar é o jogo entre realidade e ficção. A performatividade apresenta um caráter dúbio, por se confundir com a vida pessoal da artista. A yoga, o trabalho com o corpo, fazem parte de minha vida, ainda que no momento da fotoperformance isto seja em parte encenado; além disso, o artista que me auxilia é meu companheiro de vida. Já os grafismos corporais não fazem parte de minha vida cotidiana, e aqui apresentam um aspecto mais poético, trazendo um elemento de ficção, ainda que possa ter uma conexão com um passado remoto. Da mesma forma, os fundos lisos ou com os grafismos, como no caso de imagens que foram feitas com projeção dos grafismos, também são um elemento de ficção.

O fundo, as poses, a composição e o ângulo são escolhidos para a melhor expressividade, buscando uma apresentação visual. A luz também é um elemento usado de forma consciente em meu trabalho, seja de forma mais próxima à luz natural ou o flash, para uma iluminação ampla e clara, ou à luz e sombra mais “duras”, dramáticas, da projeção dos grafismos com retroprojetor.

A composição figura-fundo tende a ser minimalista, com considerável espaço de fundo “vazio”, em oposição à composição dos grafismos, de superfície preenchida ao infinito. Embora algo dessa composição seja planejada, uma parte considerável dela acontece durante a sessão de fotos, de forma processual, retomando a noção da formatividade. Lemos também aponta este aspecto na fotoperformance:

Mesmo existindo uma ideia prévia do que vai ser feito na fotoperformance, uma pré-produção e a criação de um conceito, é durante o ato de fotografar que a composição de fato é construída. Isso porque durante a ação executada para fotografia a imaginação vai sendo acessada e novas imagens podem surgir, proporcionando modificações de enquadramento, por exemplo. (Lemos, 2019, p. 66)

Em todas as fotoperformances, é mantida uma atitude de introspecção, de consciência corporal, de silêncio do *performer*. A expressão corporal se inspira em práticas da yoga, evocando introspecção, foco no momento presente, consciência sobre o próprio corpo. Evoca plenitude e leveza: estar de corpo e alma presentes no momento.

7.3 Suportes e processos fotográficos

Em minha produção artística, a pesquisa com diferentes suportes partiu da percepção de que a imagem fotográfica digital parecia se transformar ao ser transportada para mídia física através de processos fotográficos históricos. Os primeiros experimentos em Van Dyck brown mostraram as características deste processo em tons de marrom, combinadas com as texturas do papel e do tecido usados como suporte.

Havia também efeitos advindos da inexperiência com a técnica: imagens subexpostas, um papel pouco apropriado para receber a solução fotossensível, por não ser muito absorvente, respingos, exposição com o suporte ainda úmido, além de experimentos com duplo emulsionamento, que ocasionam manchas na imagem.

Isso foi me mostrando que a imagem fotográfica poderia ser bem diferente da captada pela câmera e tratada digitalmente. Então o meu interesse foi se direcionando para a matéria: a textura do suporte, as reações químicas dos

materiais fotográficos, absorção da solução/emulsão pelo papel, o gesto da aplicação desta solução no papel, as marcas do pincel utilizado.

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. (FONSECA, 2017, pp. 39-40)

Assim, há grande participação do acaso na produção destas imagens. Essas características são ainda intensificadas com o uso de suportes alternativos ao papel: o tecido, a madeira e a cerâmica. Não são os suportes “ideais”, com os quais facilmente se obtenham imagens com melhor nitidez e gama cromática, mas têm outro potencial de significação, de expressão. Inclusive pelo estranhamento de se ver uma imagem revelada diretamente sobre esses materiais não tradicionais. Este trecho de Pareyson, referente à escolha da matéria que será usada pelo artista, ilustra a escolha de processos fotográficos históricos juntamente com o uso de materiais alternativos como suporte:

(...) o artista não escolheu a matéria por ser totalmente dócil e plasmável a seu bel-prazer, como cera que quanto mais flexível e domável tanto menos segura e confiável. Mas a escolheu justamente porque oferece resistência. Essas resistências limitam certamente sua liberdade, mas também a consolidam e definem: uma liberdade ilimitada apenas poderia sugerir a dispersão, a facilidade, a negligência; ao passo que o limite, se impede e exclui algumas possibilidades, todavia compensa o sacrifício com a sugestão e a evocação de muitas outras possibilidades que, de outro modo, nunca teriam surgido, e que são tanto mais autênticas e preciosas quanto mais difíceis e árduas, e tornam a satisfação tanto mais intensa quanto mais custosa (PAREYSON, 1993, p. 48).

A isso ainda gostaria de acrescentar que as diferentes matérias apresentam “personalidades” diferentes, o que vai ampliar as possibilidades de leitura das obras produzidas. Assim o papel fotográfico preto e branco pode dar uma leitura bem diferente de uma imagem no tecido algodão, na superfície da madeira, ou na cerâmica. Também a revelação em Van Dyck brown, com tons de

marrom e bastante detalhamento, pode dar uma sensação bem diferente de uma imagem revelada com a goma bicromatada.

Outro elemento importante nesse processo é a própria experiência da revelação fotográfica em laboratório. O preparo dos reagentes, a sua aplicação no suporte, secagem, o controle do tempo de exposição. Tudo isso necessita de bastante paciência, demandando que a atenção esteja totalmente focada no presente. É um momento de trabalho artesanal, de tentativas frustradas, observação de resultados e descobertas de novas possibilidades.

Isto me levou a desacelerar a produção: preparar cada material com calma, e muitas vezes revelar uma imagem até o final antes de começar a próxima. No início eu tentava fazer uma linha de produção, e assim muitos “erros” aconteciam devido à minha própria inexperiência no processo. Já na produção de *Religare*, eu só conseguia produzir uma imagem, ainda que de grandes dimensões, por dia. Na produção de *Terra*, em um dia inteiro eu faço alguns fragmentos de uma imagem, para compor o painel de azulejos. A imagem vai sendo construída aos poucos, pedaço por pedaço.

Em um caminho aparentemente oposto a este trabalho lento e artesanal, outro fator que colaborou bastante para o desenvolvimento dessas séries foi o aprimoramento da técnica de tratamento digital das imagens. Essas tecnologias trazem automatização e alto nível de controle sobre o resultado, sendo mais uma ferramenta com a qual se pode trabalhar na produção artística.

Há alguns anos eu tive um emprego no setor de pré-impressão da produção de revistas e aprendi com colegas a trazer o máximo de nitidez para as imagens digitais. Com isso, pude melhorar a qualidade dos negativos impressos, facilitando bastante a produção com os processos fotográficos utilizados. Ter maior controle sobre a imagem na produção do negativo ajuda a obter resultados mais próximos do que eu gostaria na fase de revelação com processos históricos, em que o nível de controle sobre a imagem é menor.

O domínio da técnica de tratamento digital, juntamente com a técnica de captação da imagem, também seria útil mais tarde, para fazer registros das imagens produzidas com estes processos, evitando ou reduzindo a perda de detalhes ao traduzi-las para o digital.

Assim, com o uso de processos fotográficos históricos e técnicas digitais, o desenvolvimento deste trabalho explora a potencialidade dos materiais fotográficos e dos suportes, que se tornam parte importante na leitura da obra quanto mais apresentam cores, ruídos e texturas características.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras apresentadas na presente tese surgiram de inquietações pessoais da autora, contribuindo com a produção artística contemporânea no contexto da fotografia expandida. Elas são realizadas com diferentes formas de intervenção na imagem fotográfica, seja na criação de uma cena ou na sua pós-produção. Os grafismos corporais indígenas são a inspiração para a criação das fotoperformances, que posteriormente são recriadas com alguns processos fotográficos históricos e diferentes materiais de suporte.

A metodologia utilizada, ao priorizar o desenvolvimento da obra para posteriormente trazer análise e reflexões, foi útil para garantir a autonomia do processo criativo da obra em andamento durante o desenvolvimento da tese – a saber, a série *Terra*. Além disso, rever as séries que já haviam sido apresentadas em minha dissertação de mestrado (*Grafismo*, *Serpente*, *Animus*, *Matéria* e *Luz e Religare*) com a metodologia proposta aqui permitiu um olhar mais livre para estas obras e seus processos, sem tentar adequá-los a teorias externas, mas observando-os com mais clareza. Ampliou-se a visão acerca da rede de criação como um todo, e amadureceu-se a percepção sobre as etapas das obras, passando de “registros fotográficos” na época da produção de *Grafismo*, até a atual compreensão como fotoperformance.

Uma das percepções do desenvolvimento da pesquisa é que a produção artística aqui tomada como objeto de estudo, ao envolver tantos procedimentos diferentes, não pode ser definida com exatidão, senão como obra híbrida. Essa obra mostra confluência entre técnica e poética, em que o corpo apresenta papel primordial: é o suporte dos grafismos, a presença do “aqui e agora” nas fotoperformances, sendo também valorizado no trabalho artesanal das revelações fotográficas. A temática recorrente da “nostalgia dos primórdios” encontra ecos na prática milenar da Yoga e no uso de processos fotográficos históricos, que podemos considerar os primeiros passos da técnica da fotografia. Também a busca poética por um momento de conexão com o presente é realizada através de procedimentos que promovem essa conexão: o ato de pintar o corpo com grafismos, ou o trabalho de desenhar sobre a transparência para a projeção no

corpo; a expressão corporal inspirada na *hatha yoga*, o trabalho cuidadoso na revelação com processos fotográficos históricos.

Dentre as diferentes matérias, algumas apresentam em comum o aspecto transformativo. A fotografia química, a cerâmica e os grafismos corporais indígenas podem ser vistos como artes de transformação. Os materiais fotossensíveis se transformam sob ação da luz e do banho revelador, alterando sua cor; a arte da cerâmica transforma a argila mole em pedra, matéria dura; e os grafismos corporais também podem representar uma transformação simbólica: uma forma de “incorporar” um estado mental ou atributo de personalidade desejados

Então, através de diversas transmutações, são produzidas imagens que remetem a tempos primevos, como resquícios de uma antiga civilização, que sofreram a passagem do tempo. Sobreposição a obra humana à da natureza, o geométrico e o orgânico, nas transições da matéria, seja no suporte da fotografia, seja no próprio corpo, que ora também é suporte da arte.

Merece destaque o aspecto de rede em processo, trazido por Salles: as múltiplas conexões, diferentes frentes de trabalho; mostrando um processo labiríntico, com testes, esboços, tentativas e erros, e intervenção do acaso. Isto foi especialmente evidente na série *Terra*, sobretudo durante a revelação em cerâmica, momento em que houve bastante dificuldade técnica: a fixação dos processos de revelação no suporte e a aderência dos negativos em peças curvas foram desafiadoras. E quando finalmente a técnica funcionou, o resultado estético não satisfaz, indicando nova mudança de direção no desenvolvimento da obra.

Também são perceptíveis elementos de uma série que reaparecem em outras, transformados, ressignificados: os grafismos de labirintos que vemos em *Grafismo*, *Serpente* e novamente em *Terra*; os triângulos de *Matéria e Luz* aparecem novamente em *Religare*, e posteriormente dão origem às linhas enviesadas de *Terra* (figuras 97 a 100); algumas poses, como em *Animus* (figura 46) e *Matéria e Luz* (figura 58), assim como *Matéria e Luz* (figura 57) e *Religare* (figura 84 a 87); os tons terrosos recorrentes.. Esses aspectos ressaltam o seu inacabamento, visto que sempre há novas formas de tratar os temas. Na série *Terra*, o inacabamento é também literal, pois a obra se encontra em pleno processo ao fim desta jornada da tese.

O aprendizado das técnicas utilizadas foi muito importante, seja para seguir à risca ou para permitir os “erros” e intervenções do acaso. O uso das ferramentas digitais permitiram maior controle na produção dos negativos, e depois, na revelação das imagens, houve maior abertura ao acaso. Foram incorporadas às imagens manchas e cores diferentes do previsto. Na série *Terra*, com o uso da cerâmica como suporte, apareceu bastante a sub e superexposição. Aqui foi ainda mais necessário desapegar quanto ao resultado final, e observar as possibilidades oferecidas pelo azulejo enquanto suporte. Afinal, a técnica se mostra imprecisa justamente por não ser automatizada, e o suporte não tradicional. Então, o processo se torna uma forma de “abrir a caixa preta” da fotografia, para usar a expressão de Flusser (1985).

Fica evidente a formatividade trazida por Pareyson, o quanto a forma de fazer é inventada ao longo do trabalho. Tive necessidade de aprender os processos técnicos, em geral de forma autodidata, trabalhando com muita experimentação, guiada pela intuição da obra a ser desenvolvida.

Também podemos destacar a participação de outros artistas. Diretamente no processo criativo, houve a parceria com o artista Aldrin e com a performer Ana Carolina. Além disso, houve a construção de conhecimento juntamente com outros artistas, em oficinas das quais participei.

É importante também mencionar a dificuldade que é organizar em uma tese, de forma linear, as idas e vindas do processo artístico, com múltiplas referências e procedimentos, em complexa relação. Em decorrência disso, alterei a estrutura dos capítulos inúmeras vezes ao longo do desenvolvimento da tese, e se tivesse mais tempo, provavelmente teria feito outras alterações. Além disso, sendo a rede tão múltipla e o tempo de desenvolvimento da tese limitado, alguns assuntos não são aprofundados, como a relação com o trabalho de outros artistas; e a própria série *Terra* permanece em processo.

Com isso, a partir deste trabalho, a perspectiva é ampliar a pesquisa de rede, buscando também referência no processo criativo de outros artistas. Também pretendo prosseguir com o desenvolvimento de *Terra* nos azulejos de cerâmica, além de trabalhar com as séries anteriores com outros suportes e processos. As possibilidades se multiplicam, já que cada nova imagem produzida é potencialmente geradora de novos recomeços.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

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

BÍBLIA, A.T. Gênesis. In Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo. Edição S/N. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BRÄCHER, Andréa. Práticas Híbridas e Alquimia: considerações sobre a fotografia através dos processos fotográficos históricos. In **INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO: teoria & prática**. Porto Alegre, v.11, n.2, jul./dez. 2008.

_____. Kenji Ota: um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos. **Revista Estudio: artistas sobre outras obras**. Lisboa. Vol. 3, n. 5 (verão 2012); p. 50-54 2012.

_____. O “Espírito dos Sais”: Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos. **Revista Gama, estudos artísticos**. n.7, v.4, 188 páginas. 2016.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia Como Arte Contemporânea**. Tradução Maria Silvia Mourão Netto, Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

DALGLISH. Lalada. **Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha**. São Paulo: Ed. da Unesp. 2006.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. FACOM, São Paulo, nº 16 - 2º semestre de 2006.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** Tradução Danilo Vilela Bandeira. 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 *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. VIDAL, Lux (org). São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

GIORGI, Fabio. **Manual de Cianotipia e Papel Salgado: alternativa fotográfica**. Rio de Janeiro: Ibris Libris 2017.

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 137-145, 2009.

GOW, Peter. Visual Compulsion: Design and Image in Western Amazonian Cultures. **Revindi. Revista Indigenista Latinoamericana**. s.l., v. 2, p. 19-32, 1988.

HACKING Juliet (editora geral). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HENDERSON, Johoseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

HERMÓGENES, José. **Autoperfeição com hatha yoga: Um clássico sobre saúde e qualidade de vida**. 53ª ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

_____. **Yoga para nervosos: Aprenda a administrar seu estresse**. 45ª ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

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

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

KUMU, Umúsin Panlõn e Kenhíri, Tolamã. **Antes o Mundo não Existia**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade, relação**. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. Tradução: Beatriz Perrone-Moises. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

LEXICON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1978.

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

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

MÜLLER, Regina Polo. **Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu** in *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. VIDAL, Lux (org). São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

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.

PAREYSON, Luigi. **Estética. Teoria da Formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

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.

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

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2a edição. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

TORAL, André Amaral de. **Pintura corporal Karajá contemporânea** in *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. VIDAL, Lux (org). São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: EDUSP, 2000.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The Artist's Body**. Londres: Phaidon, 2006.

WILLIAMS, Mark e PENMAN, Mark. **Atenção plena mindfulness: como encontrar a paz em um mundo frenético**. São Paulo: Sextante, 2015.

REFERÊNCIAS DE TESES

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

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A fotografia expandida**. 2002. 286 fl. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FONSECA, Amanda. **Câmera e pincel: grafismos corporais e processos fotográficos**. 2017. 96 fl. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017

LEMO, Jessica Oliveira. **Corpo, Imagem E Performatividade Na Fotografia: Um Estudo Sobre a Linguagem da Fotoperformance**. 2019. 106 p. Dissertação (Mestrado – Teatro) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2019.

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

SANTOS, Bruna Keese dos. **Corpo-papel: um estudo imagético sobre o acervo Lux Vidal de pinturas kayapó-xikrin** / Bruna Keese dos Santos; orientador Feres Lourenço Khoury. - São Paulo, 2019. 144 p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design e Arquitetura

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.

REFERÊNCIAS DE OBJETOS DIGITAIS

Café filosófico CPFL. **Arte e Ciência | Gal Oppido e Catarina Gushiken**. YouTube. Disponível em <<https://youtu.be/A8RrUEbgcQk>> Acesso em 10 mai. 2022.

CAMARGO, Carusto. **A técnica da fotocerâmica**. NICA (Saber Cerâmico Colaborativo), UFRGS, Rio Grande do Sul, © 2023. Disponível em <https://www.ufrgs.br/nica/?page_id=1359>. Acesso em 08 ago. 2023.

DECKER, Marta. **DIY Marta. Create, Repair, Repurpose**. Disponível em <diymarta.com/pt/best-homemade-body-paint/>. Acesso em 20 mai. 2020.

GATTI, Fábio. A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos. **PÓS: Revista do Programa de Pós-**

graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018 Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>> Acesso em 08 ago.2020

JANA, Joana. **Catarina Gushiken- Busca da Identidade.** YouTube, 23/08/2020. Disponível em: <<https://youtu.be/YHxhxKZOM6Q>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

MACHADO, Arlindo. A Fotografia como Expressão do Conceito. **Studium**, Unicamp, 2000. Disponível em <www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.html> Acesso em 15 abr. 2017.

Mamilos. Mamilos 210 - Povos indígenas: de onde viemos, para onde vamos. Locução de Ana Carla de Sá. [S.l.], 16 ago. 2019. *Podcast*. Disponível em <<https://www.b9.com.br/shows/mamilos/mamilos-210-povos-indigenas-de-onde-viemos-para-onde-vamos/>> Acesso em 02 set. 2019.

PINHEIRO, Daniela. **Daniela Pinheiro.** Disponível em <www.danielapinheiro.com>. Acesso em 05 jul. 2023.

_____. **O Entrecruzamento Das Linguagens Imagéticas No Ensaio Fotográfico Nhak-Krarati.** In: Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. Recife (PE) On-line, 2022. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/513268-O-ENTRECRUZAMENTO-DAS-LINGUAGENS-IMAGETICAS-NO-ENSAIO-FOTOGRAFICO-NHAK-KRARATI.>> Acesso em 07 ago. 2023.

ROSENGARTEN, Ruth. Performing for the camera 18 February–12 June 2016, Tate Modern, **Photography and Culture**, DOI: 10.1080/17514517.2016.1204840

GLOSSÁRIO

Antotipia

Processo fotográfico realizado com extratos botânicos fotossensíveis. Esta solução é aplicada ao papel e seca. Depois o papel é exposto à luz do sol em contato com uma matriz positiva. Trata-se de um processo lento, e a exposição pode levar algumas horas ou dias, dependendo da natureza do extrato botânico. As áreas do papel sensibilizado que receberam a luz desbotam, tornando visível a imagem. Neste processo não há revelação em banho químico.

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)

Fotocerâmica

A técnica surgiu na metade do século XIX, alguns anos após a invenção da fotografia, e se dá a partir da aplicação, sobre a superfície do azulejo, de uma solução sensível à luz, composta de bicromato de potássio, cola vinílica, dextrina e glicose. Ao ser coberta por uma transparência fotográfica positiva em escala de cinza e ser exposta à luz, obtemos um “fantasma” da imagem que posteriormente é revelada com óxidos cerâmicos e fixada entre 800 e 1200 °C. (CAMARGO, 2023)

Fotograma

procedimento fotográfico descrito a seguir:

(...) 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)

Goma Bicromatada: processo fotográfico cujos procedimentos são descritos a seguir:

[...] 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)

Papel Salgado

Segundo Giorgi (2017), trata-se do mais simples dos processos com base na fotossensibilidade da prata para a formação da imagem. Inicialmente a sensibilização do papel era feita pela reação do nitrato de prata com cloreto de sódio (o sal de cozinha), diretamente entre as fibras do papel, o que formava imagens de gradação tonal limitada e pouco detalhamento nas sombras. Posteriormente, foi percebido que ao adicionar um componente orgânico ao processo, a imagem seria bastante melhorada. Inicialmente foi utilizada a gelatina, mas também é possível usar amido, obtendo resultado semelhante.

Superexposição/Subexposição

Ocorre devido a alterações no tempo estipulado de exposição à luz. O resultado é uma imagem fotográfica mais escura ou mais clara do que é considerado ideal, fugindo do convencional.

***Van Dyck brown* (ou marrom *Van Dyck*)**

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)

APÊNDICE B – Cadernos de anotações

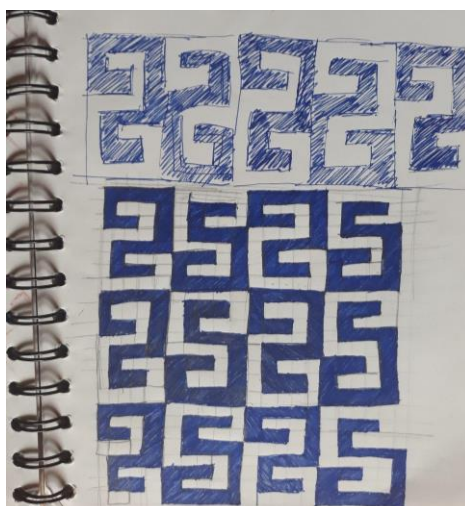


Figura 144 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2010. Fonte: acervo da artista

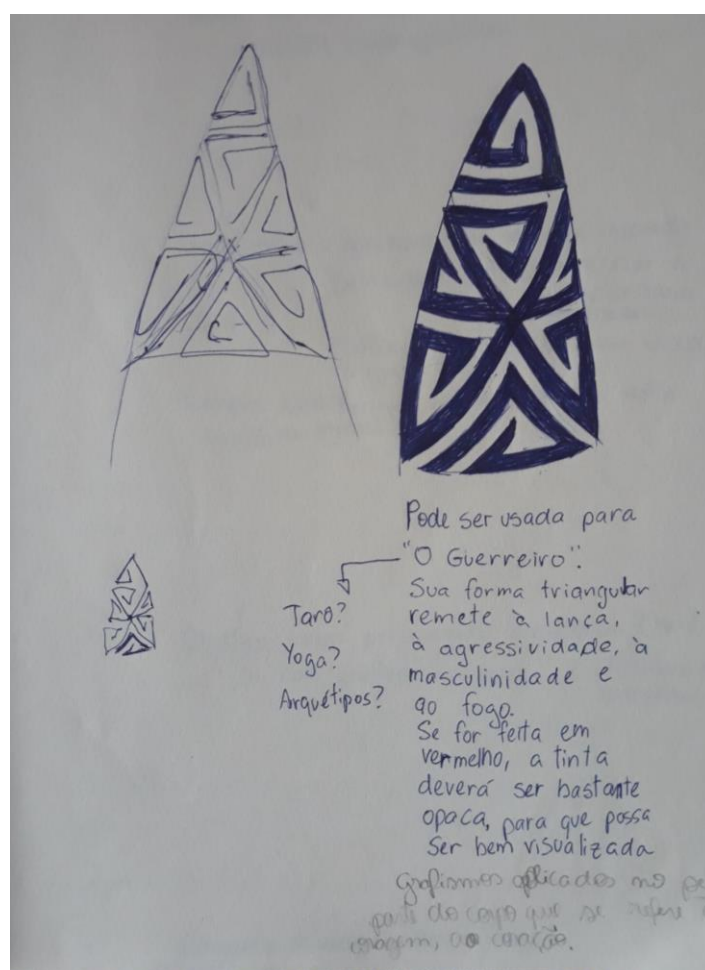


Figura 145 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2010. Fonte: acervo da artista

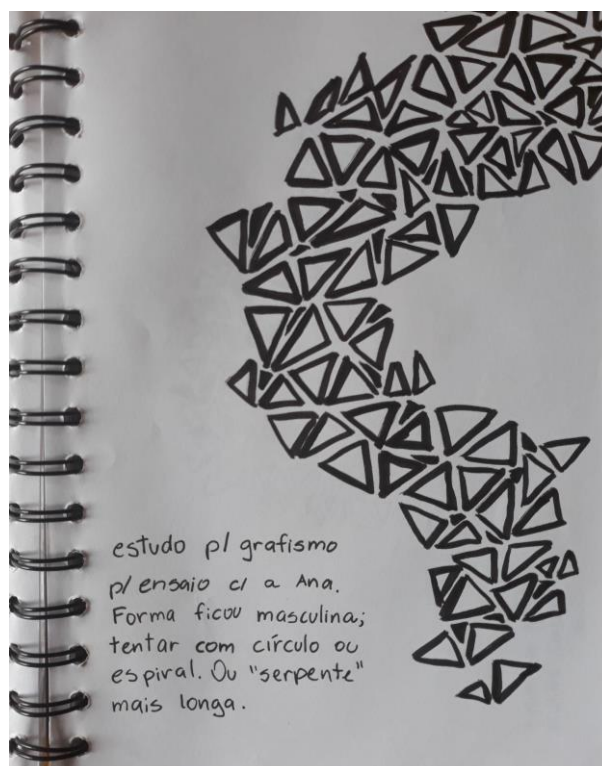


Figura 146 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista

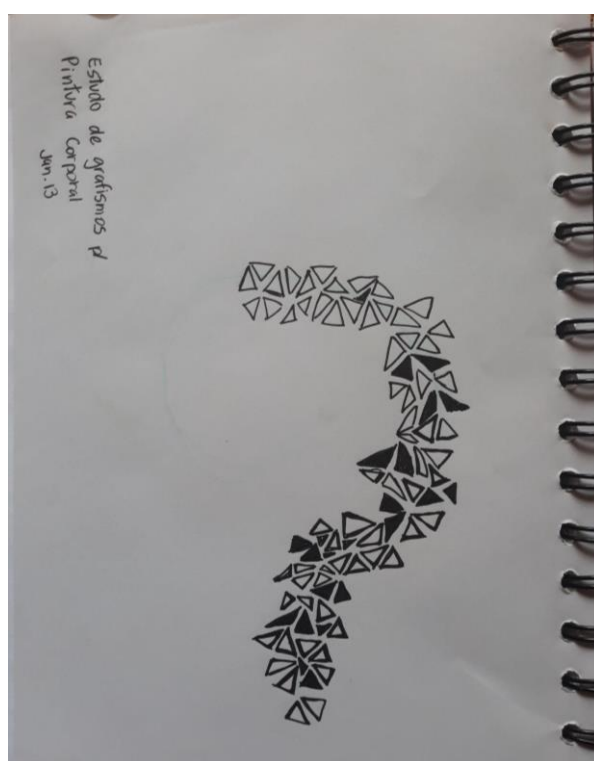


Figura 147 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista

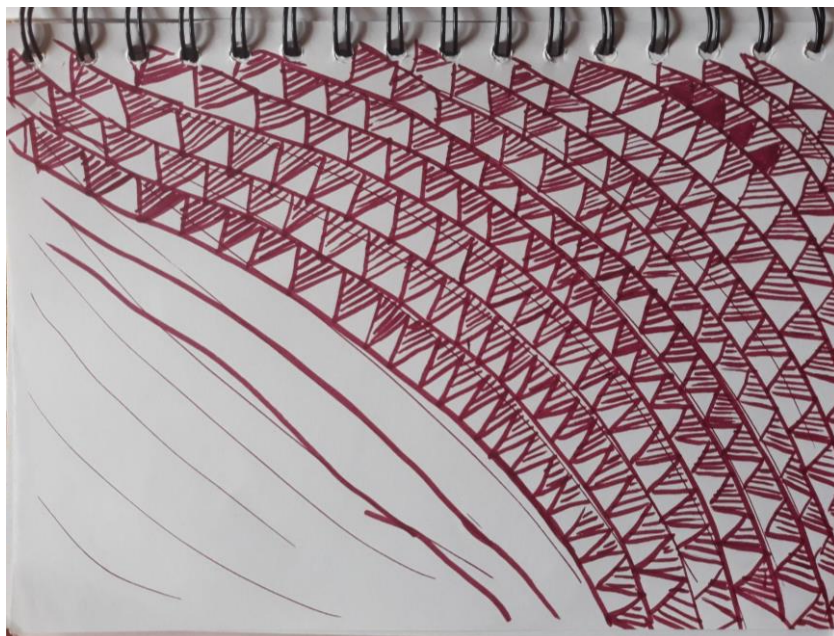


Figura 148 — Caderno de anotações. Esboço de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista

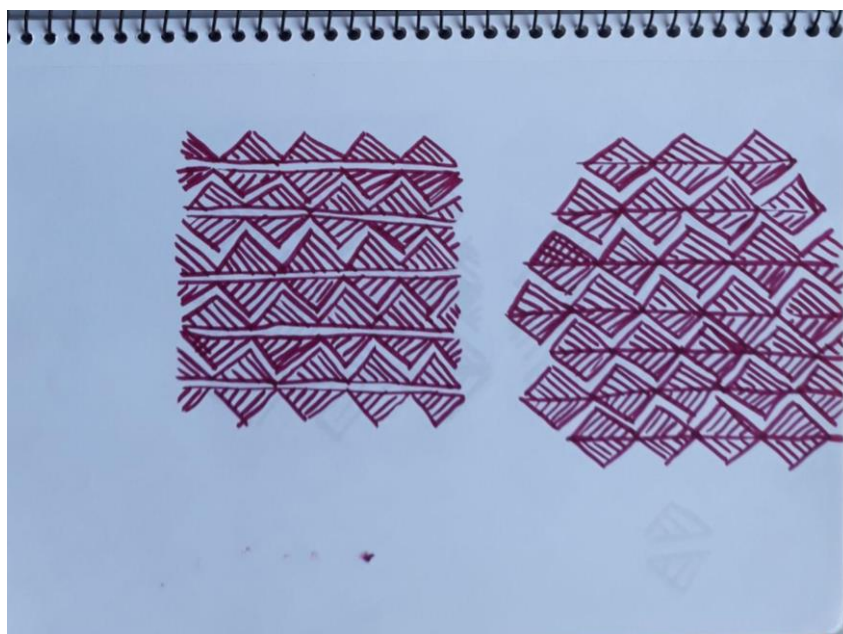


Figura 149 — Caderno de anotações. Esboços de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista

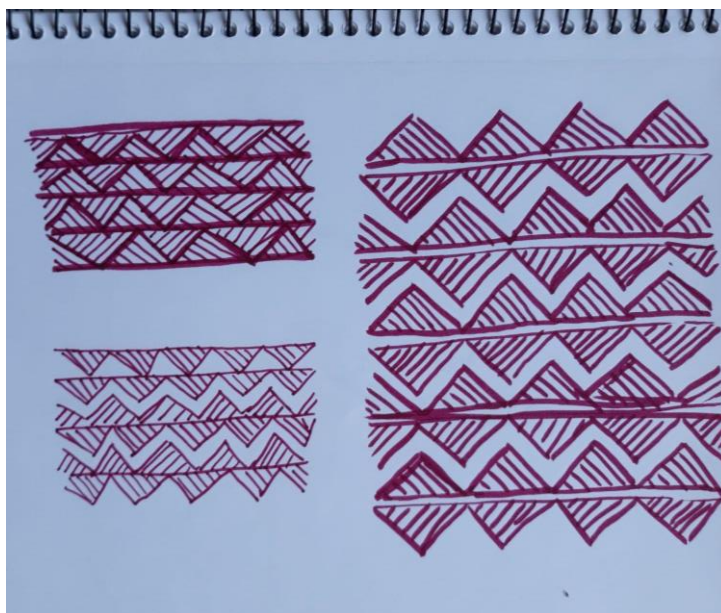


Figura 150 — Caderno de anotações.
Esboços de grafismos, 2013. Fonte: acervo da artista

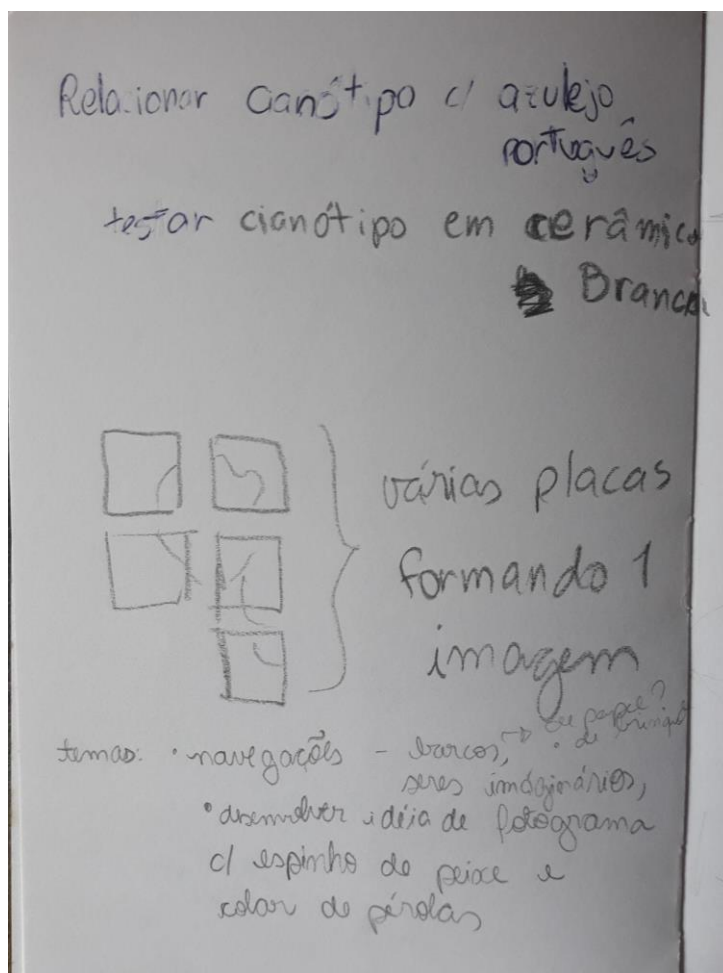


Figura 151 — Caderno de anotações, 2014. Fonte: acervo da artista.

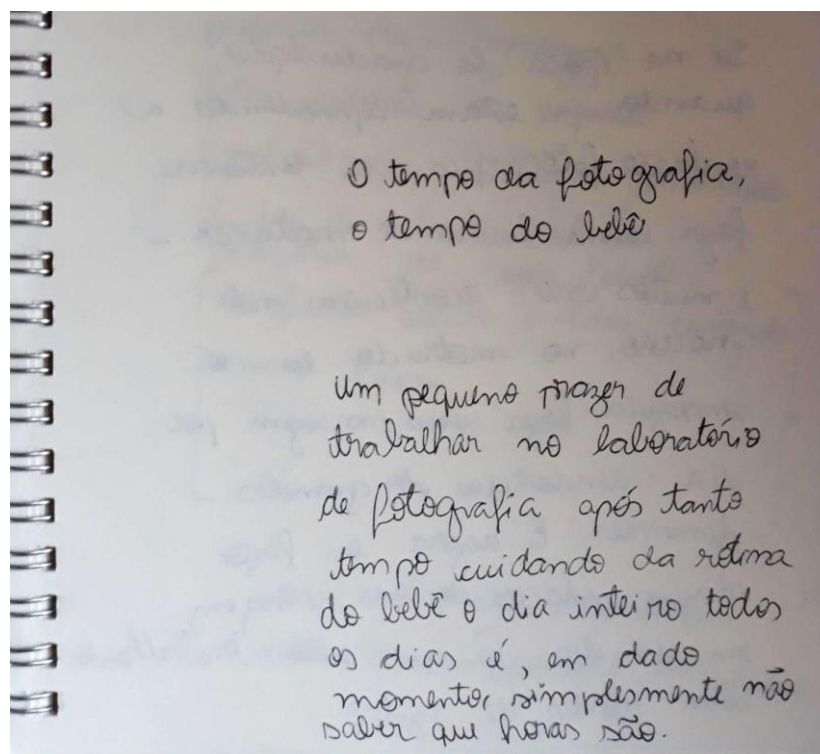


Figura 152 — Caderno de anotações, 2022. Fonte: acervo da artista

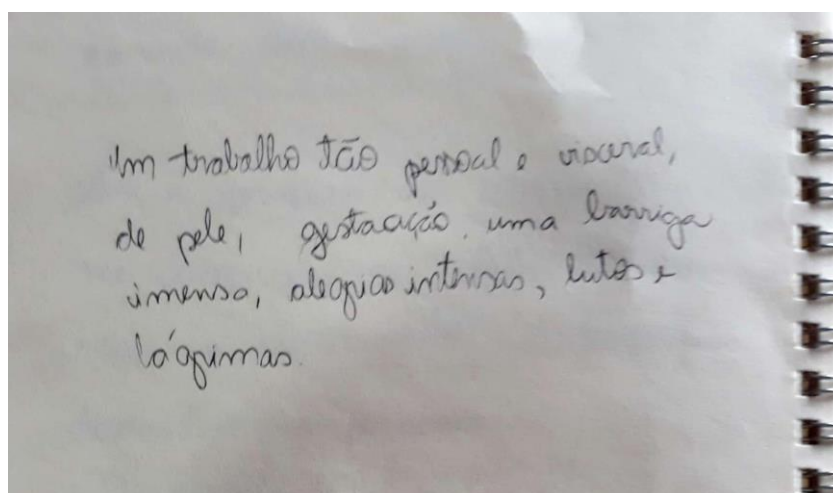


Figura 153 — Caderno de anotações, 2022. Fonte: acervo da artista.