

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**FOTOGRAFIA SUBMERSA: CENAS COTIDIANAS  
FICCIONAIS**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Carlos Alberto Donaduzzi**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2014**

# **FOTOGRAFIA SUBMERSA: CENAS COTIDIANAS FICCIONAIS**

**Carlos Alberto Donaduzzi**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,  
Linha de pesquisa Arte e Tecnologia,  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS)  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Artes Visuais.**

**Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nara Cristina Santos**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2014**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Donaduzzi, Carlos Alberto  
Fotografia Submersa: Cenas Cotidianas Ficcionalis /  
Carlos Alberto Donaduzzi.-2014.  
126 p.; 30cm

Orientador: Nara Cristina Santos  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais, RS, 2014

1. Fotografia 2. Arte e tecnologia 3. Ficção 4.  
Temporalidade 5. Visualidade I. Santos, Nara Cristina II.  
Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado**

**FOTOGRAFIA SUBMERSA: CENAS COTIDIANAS FICCIONAIS**

elaborado por  
**Carlos Alberto Donaduzzi**

como requisito parcial para a obtenção do grau de  
**Mestre em Artes Visuais**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nara Cristina Santos  
(Presidente/Orientadora)

---

Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Darci Raquel Fonseca (UFMS)

Santa Maria, 31 de março de 2014.

“A vida passa rápido demais, se você não parar de vez em quando para vivê-la, ela passa e você nem vê.”

(Ferris Bueller)

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Universidade Federal de Santa Maria

### **FOTOGRAFIA SUBMERSA: CENAS FICCIONAIS**

AUTOR: CARLOS ALBERTO DONADUZZI

ORIENTADOR: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. NARA CRISTINA SANTOS

Data e local da defesa: 31 de março de 2014, Sala Cláudio Carriconde,  
Centro de Artes e Letras - UFSM, Santa Maria - RS.

Este trabalho apresenta uma pesquisa em artes visuais, especificamente no campo da fotografia, considerando as relações da arte e da tecnologia. A investigação poética concentra-se na fotografia submersa e na elaboração de cenas ficcionais. O texto dissertativo inicia com um levantamento histórico em relação à fotografia e sua relação com a arte, baseando-se inicialmente nos meios de captação de imagens por aparelhos fotográficos. É apresentado um levantamento de dados desde as primeiras tentativas e o início de fato das experiências com a fotografia subaquática. Dados em relação à fotografia, como em vídeo, são relacionados a fim de evidenciar que, mesmo possuindo uma proximidade maior com a área da biologia, aparelhos fotográficos produzidos para o ambiente aquático, foram também usados como ferramenta para produção de material artístico. São analisadas produções artísticas que tratam a questão da fotografia submersa ou que utilizam características deste ambiente em suas práticas. Para esta dissertação são abordadas duas séries de fotografias e uma de vídeos de minha pesquisa em poéticas visuais que representam, de maneira distinta, cenas cotidianas deslocadas para o ambiente aquático. Nestas séries discute-se a noção da estética da fotografia sob a ação da água, no que tange a visibilidade, a ficção e a temporalidade em imagens fotográficas e vídeos.

**Palavras-chave:** Fotografia. Arte e tecnologia. Ficção. Temporalidade.

## **ABSTRACT**

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Universidade Federal de Santa Maria

### **FOTOGRAFIA SUBMERSA: CENAS FICCIONAIS**

AUTOR: CARLOS ALBERTO DONADUZZI

ORIENTADOR: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. NARA CRISTINA SANTOS

Data e local da defesa: 31 de março de 2014, Sala Cláudio Carriconde,  
Centro de Artes e Letras - UFSM, Santa Maria - RS.

This paper presents a research in the visual arts, specifically in the field of photography, considering the relationship of art and technology. The poetic research focuses on underwater photography and drawing up fictional scenes. The dissertative text begins with a historical survey in relation to photography and its relationship with art, relying primarily on the means of capturing images by cameras. A survey data is presented since the first attempts and the fact that early experiences with underwater photography. Data in relation to photography as video, are related to evidence that even having a closer relationship with biology, cameras produced to the aquatic environment, they presented as a tool for production of artistic material. Artistic productions working with the issue of underwater photography features or use of this environment are analyzed in their practices. For this dissertation addressed two series of photographs and a video of my research in visual poetics that represent differently, everyday scenes displaced to the aquatic environment. In this series discusses the concept of aesthetics of photography on the action of water, as the visibility, fiction and temporality in photographic images and videos.

**Key-words:** Photography. Digital Art. Fiction. Temporality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sem título, Fotografia sobre papel fotográfico 35x50cm, 2009. ....	11
Figura 2 - Sem título, Fotografia sobre papel fotográfico, 35x50cm, 2009. ....	11
Figura 3 - Fotografia exposta na "Mostra Foto e Vídeo Conexões Tecnológicas", 2010. ....	12
Figura 4 - Ilustração explicativa sobre o processo fotográfico subaquático desenvolvido por Louis Boutan, 1893. ....	24
Figura 5 - Fotografias de Louis Boutan, 1893. ....	26
Figura 6 - Ilustração referente ao processo de captura de imagens subaquáticas. ..	27
Figura 7 - Fotografia de Charles Martin e William Harding Longley, 1920. ....	28
Figura 8 - Cena do filme "20 mil léguas submarinas" produzida por John Ernest Williamson, 1916. ....	31
Figura 9 - André Kertész, "Distortion #168", Gelatina e prata, Paris, 1933. ....	34
Figura 10 - Leandro Erlich, Swimming Pool, instalação, Japão, 2012.....	36
Figura 11 - Fotografia integrante da série "Vida Aquática" de Bruce Mozert.....	38
Figura 12 - Fotografia subaquática de Elena Kalis.....	41
Figura 13 - Fotografia subaquática de Scott Rhea. ....	42
Figura 14 - O Zoológico, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	44
Figura 15 - Lado Feminino, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	45
Figura 16 - Superficial, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	47
Figura 17 - Paranoia, Fotografia, dimensão variável, 2013. ....	48
Figura 18 - Pés, Fotografia, 110x70cm, 2011. ....	55
Figura 19 - Outro Nível, Fotografia, 70x110cm, 2011. ....	55
Figura 20 - Voo, Fotografia, 110x70cm, 2011. ....	57
Figura 21 - Vermelha, Fotografia, 70x110cm, 2011. ....	58
Figura 22 - Entre Cores, Fotografia, 70x110cm, 2011. ....	59
Figura 23 - Tattoo, Fotografia, 110x70cm, 2011. ....	60
Figura 24 - Água, Fotografia, 110x70cm, 2011. ....	61
Figura 25 - Bolhas, Fotografia, 70x110cm, 2011.....	61
Figura 26 - Luz, Fotografia, 70x110cm, 2011.....	62
Figura 27 - Autorretrato, Fotografia, 110x70cm, 2011.....	63
Figura 28 - Esboços para as fotografias.....	67
Figura 29 - Exemplo de imagem capturada com câmera de ação. ....	68
Figura 30 - Exemplo de imagem capturada com a primeira câmera SLR utilizada. ..	69
Figura 31 - Fotografia sem edição.....	70
Figura 32 - Fotografia das pipocas.....	70
Figura 33 - Filme com pipoca, Fotografia, dimensão variável, 2014. ....	71
Figura 34 - Primeira pincelada, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	72
Figura 35 - Um segundo de música, Fotografia, dimensão variável, 2012.....	73
Figura 36 - Movimentos Capturados, Fotografia, dimensão variável, 2014. ....	74
Figura 37 - Secos e molhados, Fotografia, dimensão variável, 2014.....	75
Figura 38 - Balão de água, Fotografia, dimensão variável, 2013 .....	76
Figura 39 - A mordida, Fotografia, dimensão variável, 2013. ....	77
Figura 40 - Olhar no espelho, Fotografia, dimensão variável, 2013. ....	78
Figura 41 - Viagem ao centro da terra, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	79
Figura 42 - Jornal do dia, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	80
Figura 43 - Mais um chá, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	81



Figura 44 - Alô!?, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	81
Figura 45 - Submerso, disponível em: <a href="https://vimeo.com/66121189">https://vimeo.com/66121189</a> .....	82
Figura 46 - Chá ao acordar, vídeo, 2013. Disponível em: <a href="http://tumblr.co/ZbmJLo17w2mpH">http://tumblr.co/ZbmJLo17w2mpH</a> .....	86
Figura 47 - Mordidas da maçã, vídeo, 2013. Disponível em: <a href="http://tumblr.co/ZbmJLo17vIPk3">http://tumblr.co/ZbmJLo17vIPk3</a> .....	87
Figura 48 - Enchendo de ar, vídeo, 2014. Disponível em: <a href="http://tumblr.co/ZbmJLo17v9TO9">http://tumblr.co/ZbmJLo17v9TO9</a> .....	88
Figura 49 - Secando, vídeo, 2014. Disponível em: <a href="http://tumblr.co/ZbmJLo17vHBn0">http://tumblr.co/ZbmJLo17vHBn0</a>	89
Figura 50 - Guarda-chuva para não se molhar, vídeo, 2014. Disponível em: <a href="http://tumblr.co/ZbmJLo17vBdVg">http://tumblr.co/ZbmJLo17vBdVg</a> .....	90
Figura 51 - Diagrama do tempo na relação vídeo e fotografia. ....	111
Figura 52 - A mordida, Fotografia, dimensão variável, 2013.....	113
Figura 53 - Figura 51 - Frame de As mordidas da maçã, 2013, disponível em: <a href="http://tumblr.co/ZbmJLo17vIPk3">http://tumblr.co/ZbmJLo17vIPk3</a> .....	113

## SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
LISTA DE FIGURAS.....	7
INTRODUÇÃO.....	10
<b>1 FOTOGRAFIA SUBAQUÁTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>19</b>
1.1 O Primeiro Mergulho.....	20
1.2 Fotografias sobre o efeito da água.....	32
<b>2 EXPERIÊNCIA POÉTICA.....</b>	<b>50</b>
2.1 Imprevisível Submerso.....	49
2.2 Cotidiano Mergulhado.....	61
2.3 Fotografia em movimento.....	80
<b>3 FOTOGRAFIA, ARTE E TECNOLOGIA.....</b>	<b>89</b>
3.1 Fotograficidade e Suposta Visibilidade.....	90
3.2 Ficção.....	99
3.3 Temporalidade, imagem estática e em movimento.....	105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>116</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>119</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>121</b>

## INTRODUÇÃO

O presente texto constitui-se de uma investigação pessoal em fotografia, desenvolvida no campo das artes visuais, sobretudo relacionada a arte contemporânea e arte e tecnologia. Este texto apresenta minha produção em poéticas visuais visando propor reflexões a partir de conceitos levantados dessa prática, partindo do estudo de autores que estão relacionados a fotografia, as artes visuais e a tecnologia.

A pesquisa em fotografia, de modo geral, inicia durante a Graduação em Artes Visuais, na qual apresentei em todos os semestres, resultados parciais de experimentações na área da fotografia, tanto analógica quanto digital. Devido ao curso não possuir um laboratório de fotografia, o primeiro contato ocorre com um profissional da área, Prof. Ms. Paulo Eugenio Kuhlmann, docente do curso de Desenho Industrial da UFSM, que orienta o início do aprendizado em laboratório, também auxiliando em relação ao manuseio de câmeras. Com a oferta da disciplina de fotografia no Curso de Artes Visuais da UFSM, na época como optativa foi possível desenvolver um trabalho que parte da captura de imagens, revelação e ampliação em formato analógico até a utilização de tipos variados de filmes e suas propriedades, até a utilização de câmeras digitais com variadas lentes em diversas situações.

As aulas em estúdio possibilitaram o aprendizado para a organização do ambiente, posicionamento de luzes e utilização de flash para cada tema a ser fotografado, como objetos bi e tridimensionais e figuras humanas, em composições variadas. Em ambiente aberto, as propostas eram para atividades de percepção em relação à profundidade, fotos de objetos e pessoas em movimento, diferenciação na organização das funções da câmera entre lugares fechados e abertos, assim como o aprendizado no uso de luz natural dentro de estúdio.

No ano de 2010, em dois momentos minha pesquisa em fotografia apresenta resultados em exposições e eventos. Primeiramente, como convidado de uma exposição itinerante envolvendo alunos de Artes Visuais de universidades do Rio Grande do Sul. O projeto conhecido como *Outros Lugares* passa pelas cidades de

Porto Alegre, Novo Hamburgo, Caxias do Sul, Santa Maria e Pelotas com o intuito de mostrar a produção em arte que está ocorrendo no estado. Dois artistas de cada instituição representam suas universidades nestas exposições e entre os estudantes da UFSM fui um dos selecionados para participar, com as obras destacadas abaixo.



Figura 1 - Sem título, Fotografia sobre papel fotográfico 35x50cm, 2009.



Figura 2 - Sem título, Fotografia sobre papel fotográfico, 35x50cm, 2009.

Em outro momento, meu trabalho é selecionado para o evento *Conexões Tecnológicas 2010*, um festival relacionado à produção universitária em Artes e

Design, realizado pelo Instituto Sergio Motta em São Paulo/SP, que conta com a *Mostra Foto e Vídeo Conexões Tecnológicas*, coletiva, realizada no mês de novembro no Instituto Cervantes, também em São Paulo.



Figura 3 - Fotografia exposta na "Mostra Foto e Vídeo Conexões Tecnológicas", 2010.

Desde o início de 2010 até o final de 2011 atuo como bolsista de iniciação científica do CNPq, trabalhando no projeto *História da Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul: uma abordagem a partir da produção em arte, tecnologia e mídias digitais* e, posteriormente a sua finalização, no projeto: *Artistas Contemporâneos no RS: arte, tecnologia e mídias digitais*. Desta maneira, integro o LABART (Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais) e participo do grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq, coordenados pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nara Cristina Santos.

Com estas pesquisas, torna-se possível uma aproximação ao contexto da arte contemporânea no RS, a partir de textos, matérias sobre exposições e visitas, bem como o contato direto e indireto com artistas e suas poéticas. Assim, o material

desenvolvido contribui como aprendizado importante para a elaboração de trabalhos em poéticas voltados também para discussão teórica, destacando principalmente as etapas relacionadas à análise de obras e produção de artigos. Estes, apresentados em eventos e jornadas acadêmicas, como o *#11.Art, Encontro Internacional de Arte e Tecnologia* que ocorre anualmente na Universidade de Brasília, nos encontros da *ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* e na *XVIII Jornadas de Jovens Pesquisadores na UNL - Universidad Nacional del Litoral*, em Santa Fé, na Argentina.

Procuro aprofundar o conhecimento em fotografia ao exercer a função de monitor voluntário durante as aulas dos dois semestres de 2011 no curso de Artes Visuais, atuando no Laboratório de Fotografia, com ênfase em fotografia analógica. Essa experiência auxilia no aprendizado e na utilização de câmeras fotográficas. Além das atividades realizadas em laboratório e aula, a aproximação com a profissional com vasta experiência em fotografia, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Darci Raquel da Fonseca possibilita uma avaliação diferenciada do trabalho. Neste sentido, este período acrescenta conhecimento, de maneira significativa, na produção e na reflexão sobre a pesquisa em poéticas visuais, auxiliando também no processo de análise e elaboração desta dissertação.

Com o final da graduação em 2011, o trabalho de conclusão de curso apresenta a fotografia inserida no campo da arte e tecnologia e aborda principalmente questões relacionadas à ficção. Utilizando câmeras analógicas e digitais, o processo consistia em trabalhar com a manipulação em ambiente digital destes dois meios de produzir imagens fotográficas. Paralelamente, outro projeto artístico foi elaborado neste período, com a questão da água presente, constituindo-se como minha primeira investigação em fotografia subaquática.

As questões iniciais abordadas dizem respeito ao entendimento da atuação da luz na água e como esta incide no corpo modificando nossa percepção, assim como o fator da distorção das proporções que ocorrem devido à imersão. O conceito de ficção é abordado nestas fotografias e está direcionado ao acaso, pois as cenas não são programadas, simplesmente são capturadas de maneira aleatória, sem uma preocupação com enquadramento e composição. Desta maneira, busco de modo

poético, através da fotografia, evidenciar a presença do corpo na água e as variações decorrentes de movimentos dele no espaço.

Estas experiências com fotografia, tanto analógica quanto digital, e o desdobramento de questões conceituais referentes as imagens produzidas e inseridas no contexto da arte, motivam a produção das fotografias apresentadas e discutidas nesta dissertação. A produção em arte proporciona uma aproximação de outras investigações artísticas e a busca de embasamento teórico para defender o que é proposto. Esta pesquisa oferece meios de pensar em uma produção que possa unir prática e teoria a fim de discuti-las dentro do campo da arte contemporânea.

Com isso, o estudo apresentado nesta dissertação parte da necessidade de desdobrar questões semelhantes levantadas em práticas artísticas anteriores. Assim, o objeto de estudo está relacionado à linguagem da fotografia entendida como arte contemporânea, com ênfase na produção e análise de uma série de fotografias subaquáticas. Destaco como condições para elaboração deste trabalho, também os conceitos que permitem discutir esta produção, como os de visibilidade, ficção e simulação, e temporalidade.

A discussão dos conceitos ocorre a partir da aproximação de bibliografias de autores que discutem em suas obras desdobramentos dessas questões levantadas. As principais referências para formação do pensamento conceitual em torno da poética visual apresentada neste texto dizem respeito aos estudos de François Soulages, André Rouillé e Gilles Deleuze. Outros nomes importantes também são citados, como os de Philippe Dubois, Roland Barthes e Vilém Flusser, pois, ao discutir fotografia, estes são autores imprescindíveis para uma melhor compreensão sobre o assunto.

Dividida em três capítulos, a metodologia utilizada e visa destacar a poética visual apresentada como resultado destes dois anos de pesquisa. A organização busca uma compreensão história e contextual da fotografia, desde seu surgimento e como ela se desenvolveu também no espaço aquático. São abordados aspectos particulares dessa modalidade fotográfica e a sua presença na arte, assim como no cinema e na ciência. Em um segundo momento a própria prática desenvolvida é

destacada, aproximando esta com os conceitos que serão desenvolvidos no terceiro capítulo, buscando um texto que dialogue entre poética e teoria.

O primeiro capítulo trata do surgimento da fotografia e de um panorama que evidencia as evoluções técnicas e a aproximação com arte, principalmente direcionado a arte contemporânea. Apresenta um relato de experimentações da fotografia no espaço submerso, na água, cujas tentativas foram elaboradas por pesquisadores, e os primeiros resultados significativos de imagens subaquáticas. Esta discussão sobre fotografia subaquática segue tratando dos elementos que estão implícitos nesta modalidade, como os tipos de equipamentos utilizados e a interferência da água para a captura da imagem, assim como a própria condição do fotógrafo imerso neste ambiente.

Nesse capítulo é possível observar uma abordagem histórica em relação a fotografia e como ela acontece no ambiente aquático. Entre alguns nomes citados que fazem referência a esta modalidade de captura de imagens, Jacques Cousteau é apresentado como um dos mais importantes. O cineasta e oceanógrafo francês é um dos pioneiros neste aspecto e suas imagens subaquáticas são tão importantes para a ciência quanto para o cinema. É nesse viés cinematográfico que ao final do capítulo são apresentadas produções que de alguma maneira inovaram na produção de imagens debaixo da água. Esse panorama histórico que apresenta o nascimento da fotografia trata tanto de questões técnicas como científicas e artísticas.

O segundo capítulo é dedicado as séries de fotografias elaboradas por mim, que sustentam esta pesquisa. As fotografias são apresentadas considerando todo o processo de produção, incluindo ideias, características de cada série, aspectos como o das escolhas das cenas fotografadas e elementos que constituem as imagens. É possível verificar inicialmente os conceitos emergentes que são discutidos nesta investigação.

A primeira série apresentada é a *Somente Mergulhos*, produzida a partir de fotografia analógica, é o meu primeiro contato com a fotografia subaquática. Realizada em piscina artificial, as imagens foram captadas de maneira totalmente aleatória. Não existe nelas qualquer preocupação com o que é retratado e muito menos seguindo padrões estéticos de enquadramento. Neste caso, é praticamente



uma fotografia cega, condição motivada principalmente por ser a primeira vez que se fotografava com a câmera utilizada nesta série. Sem qualquer referência anterior de resultado, o momento foi de plena experimentação.

Fator importante nesta série é a presença de imagens que misturam cenas aquáticas com imagens de outros ambientes. Ao utilizar câmera analógica e conseqüentemente película, uma das técnicas alternativas de fotografar é produzindo duplas exposições. Assim, fotografei primeiramente algumas cenas urbanas e ao invés de revelar o filme, rebobinei colocando-o novamente na posição inicial. Comecei a fotografar debaixo da água e assim, cada nova foto passava a sobrepor aquela cena que já havia sensibilizado a película.

Ao final deste processo, o resultado são fotografias sobrepostas, sempre evidenciando a imprevisibilidade que isto implica, com cenas de uma modelo na água com aspectos urbanos ao fundo. Em certos momentos, as duplas exposições geram certas confusões formais na fotografia, esse é outro aspecto que não permite ser controlado, pois é a partir das variações de luz nas sobreposições que alguns elementos se tornam mais ou menos destacados. Juntamente com estas duplas exposições compõe-se a série de fotografias que só apresentam os modelos submersos em um cenário totalmente vazio, variando entre movimentos que geram diferentes reações no ambiente. É um momento de contato entre corpo, luz e água.

Em *Cotidiano Mergulhado*, a segunda série que constitui esta dissertação, é notável a enorme diferença em relação às primeiras imagens apresentadas. Nesse momento, existe uma preocupação desde a ideia inicial, na qual as fotografias estão relacionadas à valorização da banalidade do dia a dia. Isto ocorre com o deslocamento de cenas cotidianas para o interior de uma piscina, que são ações corriqueiras como tomar um café ou ler um livro. Debaixo da água, no entanto, acabam sendo valorizadas pelo estranhamento causado.

O processo de produção inicia a partir da observação das ações que as pessoas realizam todos os dias. Após notar os fatos que mais ocorrem, e que pouco se percebe como são realizados, foi elaborada uma lista com possibilidades de temas para as fotografias. Reunidos aos atos do cotidiano estão os objetos que fazem parte deles, e nesse ponto, é preciso testar quais objetos podem ser

utilizados em um espaço tomado por água, sem danificar e confundir sua visualização.

Definidas todas as cenas deslocadas de seu meio convencional de acontecimento e, testados todos os objetos, o passo seguinte foi convidar modelos que atuassem nas fotografias. Estes deveriam ser capazes de, em ambiente submerso, agirem de maneira natural. É neste ponto, de naturalidade, das fotografias que representam a mesma cena foram elaboradas com modelos diferentes. Evitar a expressão de esforço pela falta de ar debaixo da água é algo fundamental nestas imagens e este fator motivou a inclusão e conseqüentemente exclusão de determinadas fotografias da série.

No decorrer do processo, durante as sessões fotográficas, passei a filmar tudo que ocorria durante esta produção. O intuito inicial dessas filmagens visava obter um material que servisse de estudo, para melhorar aspectos que fossem necessários no decorrer do trabalho. Ao desenvolver essa série uma parte deste material filmado deu origem ao *making of Submerso* que evidencia como duas fotografias foram produzidas. Observando as potencialidades destes vídeos, passei a gravá-los com um maior cuidado. Centralizei somente na ação da modelo, retirando de plano todos os outros elementos que proporcionavam a estas imagens um caráter mais documental do que artístico, como a minha própria presença e de outros elementos dentro da piscina.

Gradualmente o vídeo foi adquirindo uma nova condição no desenvolvimento das fotografias da série *Cotidiano Mergulhado*. De material de estudo e *making of*, passei a utilizá-lo como uma possibilidade de linguagem artística. Embasado pelo próprio conceito de visibilidade, algo que discuto nesta dissertação, baseado principalmente nas palavras de André Rouillé sobre este termo resolvi apresentar também resultados em vídeos. A passagem da imagem estática para a em movimento é uma maneira de discutir o que está antes e depois da imagem fixada e é neste ponto que o vídeo aparece como algo que teve a origem na fotografia.

O terceiro e último capítulo traz a discussão em torno dos conceitos que emergiram no decorrer desta produção. O objetivo é explorar os assuntos levantados nesta poética, visando construir um pensamento em torno das questões

da visibilidade, da ficção e simulação, e da temporalidade em relação a estas fotografias entendidas no campo da arte e tecnologia.

Estes conceitos, mencionados conforme as séries de imagens são apresentadas nesta parte do texto, são aprofundados de maneira significativa. Todos os pontos são discutidos lembrando que a poética visual, por ser desenvolvida no espaço aquático, possibilita uma percepção distinta para estas cenas corriqueiras. O deslocamento destas ações contribui para um olhar mais atento, com um modo de valorizar a banalidade, ao mesmo tempo em que, colabora para uma análise conceitual.

A divisão deste texto dissertativo em três capítulos visa apresentar questões históricas, práticas e conceituais em torno da fotografia. Esta organização pretende facilitar a compreensão sobre as imagens que compõem este estudo, visto que, por se tratar de uma pesquisa em poéticas visuais, propõe-se dialogar com o material teórico pertinente para uma discussão em arte contemporânea.

## 1 FOTOGRAFIA SUBAQUÁTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A invenção da fotografia e posteriormente seu entendimento como linguagem artística, trouxe novas possibilidades para a produção no contexto da arte. Artistas contemporâneos recorrem a fotografia para inovar e obter diferentes resultados visuais, mas a preocupação estética em buscar uma imagem, de acordo com uma proposta de pesquisa, evidencia a complexidade do processo entre a ideia inicial e a foto a ser apresentada como resultado.

A produção em arte sempre esteve ligada ao seu tempo e sobretudo vinculada ao uso de ferramentas, técnicas e diferentes tecnologias para atingir algum efeito estético. A fotografia, neste caso a câmera fotográfica, desde seu surgimento propôs desafios à arte tradicional, justamente por provocar uma redefinição dos conceitos de arte e artista (FABRIS, 2011:17). “O ato artístico central consiste em direcionar um evento especialmente para a câmera” (COTTON, 2010:7) o que prova que não é do mero acaso que uma foto é realizada, mas sim a partir de proposições que o artista julga necessárias. Para discutir sobre fotografia, portanto, mesmo na arte contemporânea, é necessário buscar em sua origem aspectos importantes que auxiliam sua compreensão como linguagem.

Este capítulo parte de questões iniciais da fotografia, a fim de utilizar o caráter histórico para estabelecer relações importantes com a arte contemporânea. Como esta pesquisa diz respeito à fotografia subaquática, são apresentados fatores importantes para compreender questões relacionadas a esta prática. Ademais, são destacados artistas que possuem em seus projetos o emprego da fotografia na água e outros que, de maneiras diferentes, estabelecem relações pertinentes a discussão.

## 1.1 O PRIMEIRO MERGULHO

A utilização da câmera escura, desde o Renascimento, possibilitava a observação de imagens, mesmo que invertidas, para buscar a partir de experimentações, fixar impressões do mundo real em papel. E mesmo com o avanço das técnicas fotográficas, sobretudo da fotografia digital, maneiras consideradas rudimentares ainda são muito utilizadas, principalmente ligadas a uma produção artística contemporânea.

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) através de seus experimentos fotográficos é o responsável por uma das primeiras fotografias. Datada de 1826, *Vista da Janela em Le Gra* é uma fotografia granulada e desfocada, porém de enorme importância para o estudo da origem da fotografia. De reconhecimento atrasado, a fotografia de Niépce torna-se conhecida na França e no resto do mundo somente a partir de 1839, após a morte do fotógrafo e sem ele expor ao grande público seu processo de Heliografia, o desenho com o sol.

A principal dificuldade neste período era conseguir gravar quimicamente estas imagens, já que para realizar uma foto eram necessárias horas de exposição, o que dificultava ainda mais o processo. O princípio da câmara escura já era conhecido desde o século IV a.C, quando Aristóteles descobriu que a passagem de luz de uma fonte externa para um espaço escuro através de um pequeno orifício formava uma imagem invertida da cena externa. Mesmo com este conhecimento, há uma lacuna no avanço tecnológico desse aparato, pois até estudos como os de Niépce os avanços obtidos visaram diminuir o tamanho da câmera e a utilização de lente no espaço do orifício por onde entrava a luz externa. A possibilidade de fixação da imagem que se dava invertida dentro do objeto ainda era desconhecida até o início das experimentações destes dois cientistas da fotografia.

Em 1834, o inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), sem ter conhecimento do trabalho de Niépce inicia suas pesquisas fotográficas. Partindo inicialmente do uso de uma *câmara clara*, artefato que utiliza-se de um prisma na ponta de uma haste com o objetivo de projetar uma imagem em uma superfície permitindo traçar seus contornos sem a necessidade de muita luz. Talbot não obtém sucesso, algo que ocorre somente ao utilizar uma câmara escura. O inglês aplica compostos de

prata em papel, o que veio a ser o material que passa a fixar a fotografia nesta superfície. Depois de produzir este desenho fotogênico, termo que denomina a técnica utilizada em *A Norça Branca*, Talbot fotografa em 1835 a janela de sua biblioteca, com o que hoje é conhecido como mais antigo negativo.

Nesse mesmo período, o francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) segue um caminho distinto, produzindo positivos diretos como em *O Ateliê do Artista* (1837). Com os estudos de Daguerre torna-se possível a fixação de imagens sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo. O resultado é positivo, em baixo relevo, e possui grande quantidade de detalhes. No entanto, a placa deveria ser protegida e vedada, para não haver contato com o ar e evitar a perda da fotografia. Com esta descoberta e com um tempo de exposição que ficava entre 25 e 30 minutos, o Daguerreótipo torna-se conhecido em grande parte do mundo.

Anunciado em 1839, pelo cientista e político François Arago (1786-1853) à Câmara dos Deputados e à Academia de Ciências Francesas, o Daguerreótipo passa a ser interesse de compra por parte do governo francês, a fim de obter seus direitos de uso em todo mundo. O sucesso é imediato e em pouco tempo inúmeros Daguerreótipos são vendidos para toda Europa, assim como as placas que possibilitavam com ele fotografar.

A fotografia, além de levantar discussões científicas e artísticas também era assunto político na França. Existia uma grande questão comercial que envolvia esta invenção e este foi um dos motivos que levaram Fox Talbot em 1841 a registrar a patente da calotipia na França e na Inglaterra. Neste período, Talbot construiu uma pequena câmera, a qual era carregada com papel de cloreto de prata e necessitava de até uma hora de exposição. Neste experimento obteve a primeira fotografia através do processo de negativo/positivo. A imagem captada na câmera, que era negativa, a partir de processos químicos e por contato com outro papel sensível, tornava-se invertida e positiva. Mesmo com esta descoberta, Talbot passa a se dedicar a outros assuntos que não a fotografia e se vê forçado a anunciar sua descoberta.

Neste mesmo período Talbot começa a perceber a fragilidade de seu processo. Ao lançar em 1844 *The Pencil of Nature*, o primeiro livro contendo fotografias e acompanhados de textos de sua autoria, o cientista percebe que ao transpô-las para uma escala industrial, essas se tornavam frágeis à ação do tempo. Quando essas imagens começaram a apresentar falhas, a apagarem-se, Talbot passa a se dedicar às fotogravuras. Mesmo com o afastamento de Talbot das questões fotográficas, é a partir do seu processo de negativo e positivo utilizando papel como matriz que a fotografia se desenvolve. Em 1851, os processos de Daguerre e Talbot começam a ser substituídos quando o escultor e inventor inglês, Frederick Scott Archer (1813-1857) passa a utilizar placas de vidro emulsionadas com colódio úmido. Os negativos criados dessa maneira são ampliados em papel e possuem uma qualidade superior aos processos anteriores.

Os processos fotográficos são constantemente aperfeiçoados e pouco tempo após o início do uso das placas úmidas estas passam a ser secas. Ainda assim, a fotografia é limitada a profissionais ou amadores com dinheiro suficiente para custear essa tecnologia. Mesmo com os tempos de exposição cada vez menores, somente no período em que as placas secas tornam-se disponíveis no mercado que a fotografia começa, ainda que lentamente, tornar-se de uso popular.

Em 1888, o empresário norte-americano George Eastman (1854-1932) lança a primeira câmera Kodak, oferecendo também serviços de revelação e impressão, com o intuito de simplificar a fotografia e torna-la acessível a milhares de pessoas. No entanto, a câmera Kodak não apresenta nenhuma inovação para o período, não é a primeira câmera portátil e muito menos a primeira a utilizar filme em rolo. Ela possuía uma lente grande angular que focava tudo a partir de um metro de distância e a intenção era a praticidade e a facilidade de uso, como o baixo custo para aquisição. Assim, começa a popularização da fotografia. Prova disto é o primeiro e famoso slogan da Kodak Company: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto.” (HACKING, 2012: 157)

Além das pesquisas para facilitar o ato de fotografar, como materiais e produtos químicos que auxiliam a revelação, fixação e ampliação, por exemplo dos filmes, as máquinas fotográficas também estiveram e estão em constante aperfeiçoamento. Com as pesquisas na engenharia dos equipamentos, teve início também a

pretensão por fotografar embaixo d'água, e assim iniciam-se as tentativas de mergulhar uma câmera fotográfica de maneira a obter uma fotografia neste ambiente, sem comprometer a estrutura da máquina.

Apesar de se tratar de uma maneira complexa de fotografar, desde 1856 tentativas de obter imagens na água são realizadas. O fotógrafo inglês William Thompson<sup>1</sup>, teria realizado naquele ano as primeiras imagens neste ambiente. Thompson fixa uma câmera no fundo do mar e faz fotografias de algas acionando-a de um barco na superfície do mar. O resultado não teria sido satisfatório, pois a água acabou tomando o equipamento, danificando todo o experimento. Somente em 1893, é creditada ao biólogo francês Louis Boutan (1859-1934) a primeira fotografia subaquática onde é possível visualizar um resultado satisfatório.

Boutan, um cientista graduado em Paris, muda-se para Banyuls-sur-Mer, uma cidade litorânea ao sul da França e próxima da Espanha. Lá passa a trabalhar no laboratório de biologia marinha da universidade local e após ter contatos com o mergulho começa a buscar métodos para fotografar durante esta prática. Para começar produzir fotografias subaquáticas, Boutan teve a ajuda de um engenheiro. Este produziu uma câmera que fosse capaz de alterar a abertura do diafragma e a velocidade do obturador mesmo estando em espaço submerso por água, uma inovação para o período. A câmera contava também com um sistema de flutuabilidade, através de um balão de ar, que permitia controlar melhor o equipamento.

Louis Boutan lança em 1900 o livro *A Fotografia Subaquática e o Progresso da Fotografia*. Nele, o cientista relata todas suas tentativas de obter imagens no fundo do mar. A publicação apresenta inúmeras ilustrações que explicam o funcionamento das câmeras e como eram realizadas suas fotografias. Nestes relatos, Boutan mostra-se decepcionado com as primeiras tentativas e com a ajuda de assistentes faz inúmeras experiências visando iluminar artificialmente o espaço subaquático.

Em um destes relatos é mencionada uma parceria com os irmãos Lumière, Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) considerados os pais do cinema.

---

<sup>1</sup> Creditado como autor da primeira fotografia subaquática pelo British Journal of Photography, em 9 de agosto de 1985.



Os engenheiros franceses, donos da patente do cinematógrafo, uma máquina de filmar e projetar filmes foram responsáveis pela realização da primeira projeção de uma imagem em movimento para um público. *A Chegada de Um Trem a Estação*, filme de apenas cinquenta segundos, foi exibido em 28 de dezembro de 1895 em Paris. Neste período, a ligação dos pioneiros da sétima arte com Louis Boutan dá-se com a disponibilização de chapas sensibilizadas para que o cientista utilizasse em sua câmera na tentativa de obter uma fotografia com melhor qualidade. Fato que não ocorreu, pois mais uma vez os resultados acabaram sendo insatisfatórios.

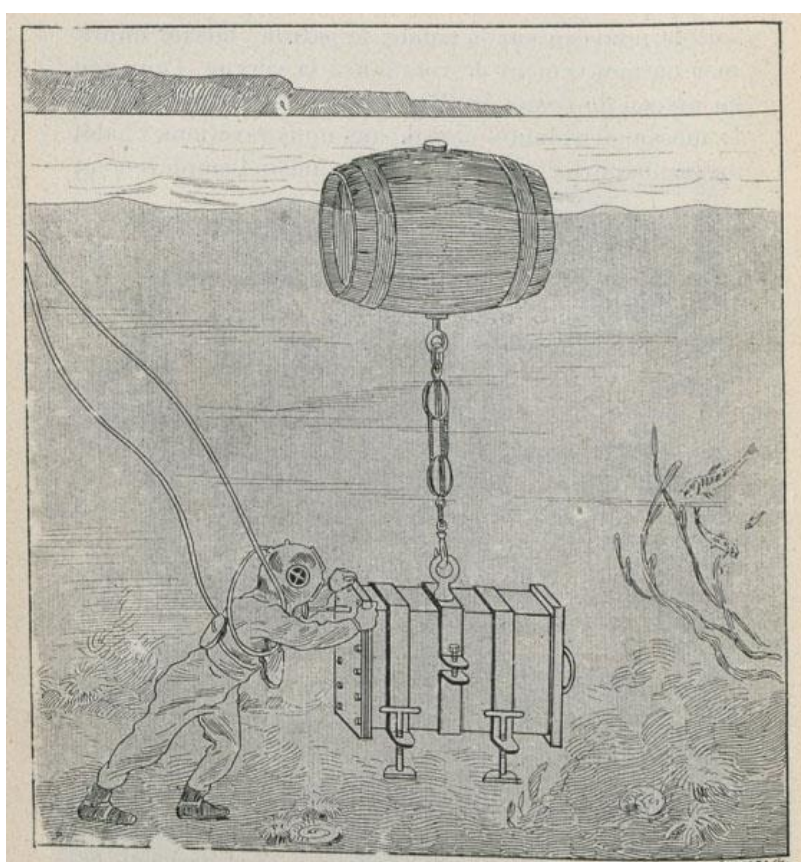


Figura 4 - Ilustração explicativa sobre o processo fotográfico subaquático desenvolvido por Louis Boutan, 1893.

Rapidamente, junto com seus assistentes, Boutan aprimorou seus conhecimentos e em novas tentativas aproximou-se de resultados mais significativos. Como é possível observar Figura 4, as câmeras fotográficas eram caixas extremamente pesadas devido ao revestimento de ferro, de manuseio bastante complexo. Era também necessária uma equipe de apoio, tanto para auxiliar

na entrada e retirada do equipamento da água, quanto para dar suporte ao fotógrafo/mergulhador.

Observando estas dificuldades, as pesquisas são direcionadas com o intuito de obter um método mais prático e confiável. As câmeras diminuíram de tamanho, ficaram mais compactas e passaram a utilizar lentes voltadas para a condição de luz do espaço subaquático. Caixas de flashes que não funcionavam anteriormente foram adaptadas para utilizar um sistema de arco de carbono com lâmpadas duplas, iluminando uniformemente o espaço. Com todas estas mudanças, em 1893 os resultados atingidos por Boutan destacam-se como pioneiros na captação de imagens subaquáticas com qualidade.



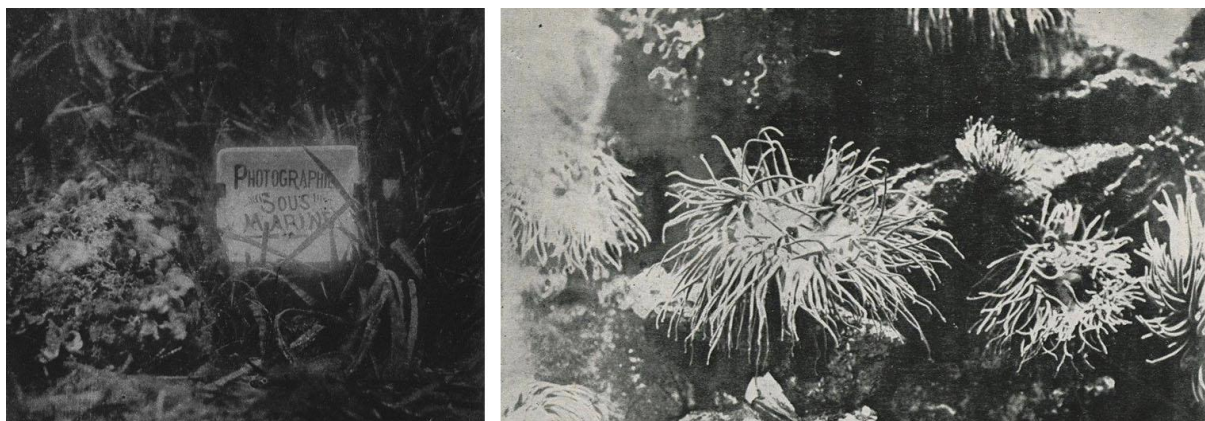


Figura 5 - Fotografias de Louis Boutan, 1893.

A fotografia do mergulhador sentado submerso por água, juntamente com fotografias da vegetação deste ambiente, marca um enorme avanço para toda a história da fotografia. Através de publicação que trouxe impressa esta fotografia pioneira é possível observar como esta fotografia foi realizada. Uma ilustração mostra a posição do mergulhador sentado, os canos que traziam oxigênio indo em direção a um provável barco que estava na superfície da água. Do outro lado, a câmera fixada ao chão, certamente já com obturador e diafragma preparados para fotografar em tal condição. Um cabo ligado ao disparador é controlado de um outro barco na superfície e de lá o disparo é realizado.

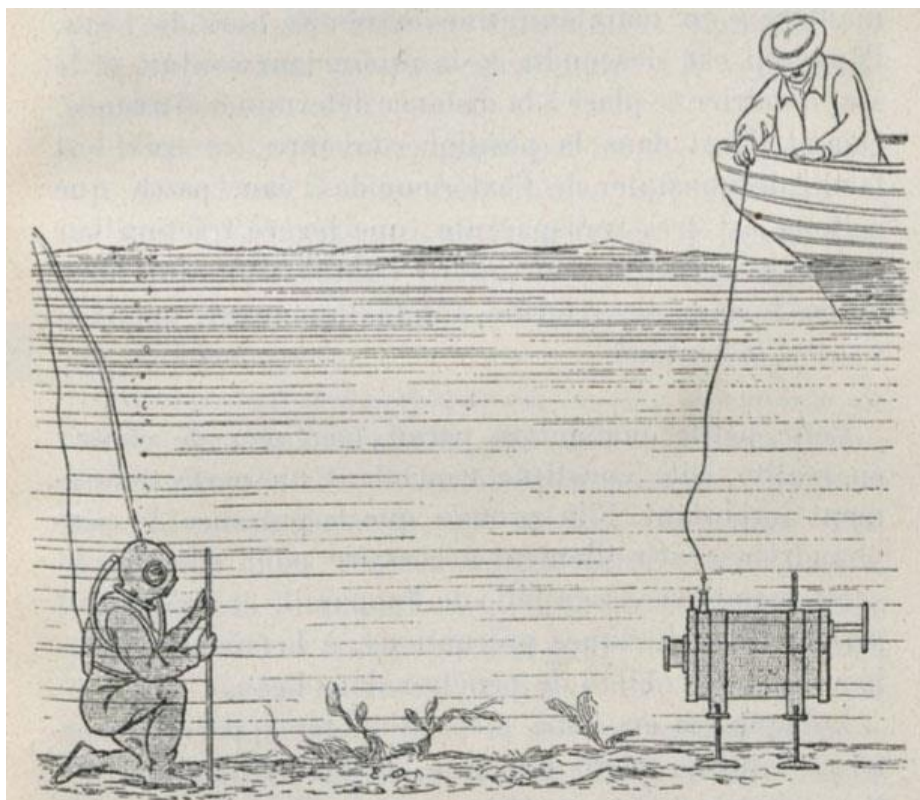


Figura 6 - Ilustração referente ao processo de captura de imagens subaquáticas.

A fotografia subaquática desenvolvida por Louis Boutan é uma técnica que surgiu ligada diretamente a ciência, mas que também contribuiu para áreas como a arte e o cinema, sendo mais uma possibilidade de manifestação estética. Desde este período, a fotografia subaquática passou a ser realizada com maior relevância, sobretudo motivada pela experiência deste cientista, tanto em imagem quanto em produção textual.

O avanço da fotografia subaquática por muitos anos esbarrava na questão técnica para se conseguir obter de maneira confiável fotografias de qualidade. Nos anos de 1920, com a fotografia consolidada e tecnicamente evoluída ao período de Boutan, as primeiras imagens coloridas foram obtidas debaixo da água. De autoria de Charles Martin (1877-1957)<sup>2</sup> e William Harding Longley (1881-1937)<sup>3</sup>, elas mostravam aspectos da vida marinha em águas rasas do oceano pacífico e foram elaboradas com intuito documental e biológico.

---

<sup>2</sup> Fotógrafo da revista National Geographic, publicação destinada a assuntos ambientais.

<sup>3</sup> Especialista em ictologia, ramo da zoologia destinada ao estudo dos peixes.



Figura 7 - Fotografia de Charles Martin e William Harding Longley, 1920.

A fotografia subaquática sempre esteve relacionada primeiramente às pesquisas biológicas, históricas ou de cunho documental, direcionada aos registros de embarcações naufragadas no oceano. O intuito de obter imagens submersas era inicialmente vinculado ao estudo de meio ambientes desconhecidos do homem, a fatores naturais que necessitam de registros para serem catalogados. Este estilo de fotografia estava estritamente ligado à ciência, assim como a fotografia, pois discussões em relação a um equipamento técnico sendo utilizado como meio de expressão artística existem desde que as primeiras imagens foram captadas.

A fotografia subaquática prova que arte e ciência andam em linhas paralelas, pois além da fotografia ou da câmera fotográfica, equipamentos contemporâneos como computadores e celulares também circulam por estes dois campos de pesquisa. O princípio básico da fotografia é totalmente óptico, físico e químico, ou seja, científico. O objetivo era possibilitar a captura de uma fotografia tal como os olhos podiam enxergar, além de fixá-las em uma superfície. A fotografia não foi objeto de estudo por tanto anos para pertencer a uma ou outra área, somente ela pode ser utilizada como meio para catalogar animais e plantas, para o estudo dos

movimentos, como realizou o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904) e ainda totalmente voltada para uma intenção artística.

Em uma produção científica a fotografia apresenta-se como elemento que compõe uma determinada pesquisa, exemplificando visualmente o que é estudado. Segundo este aspecto, o zoólogo e integrante do Centro de Pesquisas do Mar da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Carlos Eduardo Belz comenta:

A fotografia científica se caracteriza pela aquisição e utilização de imagens no processo de produção científica. A ciência, como busca de entendimento da realidade, baseia seus métodos em observação e registro do que se vê ou do que pode ser medido e calculado. Nesse sentido, a fotografia surge como uma prática extremamente útil na demonstração do objeto de estudo. Seu uso é constante e em larga escala como forma de apoio às diversas esferas da pesquisa, mas a fotografia científica não se limita somente à ciência. Ela é utilizada na educação, em empresas, em operações militares, nas artes e outras. (BELZ C. E. 2011. "A Fotografia Científica". Site Fotografia Científica. Disponível em <http://www.fotocientifica.com/2011/08/fotografia-cientifica.html> . Acesso em 05/12/2013.)

O registro visual é importante em qualquer pesquisa que necessite mostrar apontamentos sobre aspectos físicos difíceis de serem observados a olho nu e também, por exemplo, para registros antropológicos. Em uma pesquisa antropológica, a fotografia surge como meio de registrar costumes, hábitos, crenças, aspectos físicos e visuais de povos que habitam ou habitaram o planeta Terra, assim como o meio em que estes estão ou estavam inseridos. Esta antropologia visual baseada no método etnográfico, ou seja, no contato do antropólogo com seu objeto de estudo, tem por objetivo elaborar um banco de dados sobre a situação de determinado povo e ou apresentá-lo para o resto da sociedade.

É um processo de observação do real pela imagem, assim como ocorre em outros meios da ciência, como a Medicina. Nos momentos que antecedem uma cirurgia estética a fotografia atua como registro do corpo que será modificado, assim como base de estudo para o médico que irá realizar tal procedimento. Em outras

cirurgias e exames médicos, câmeras filmadoras entram pelo corpo com o intuito de possibilitar a visualização de estruturas que não temos acesso visual.

Esses são alguns fatores que contribuem para pensar a fotografia ligada a ciência e a arte, tanto como elemento que busca uma documentação, quanto objeto de captação de imagens com fins artísticos. O avanço técnico do equipamento fotográfico contribui para todas as áreas que necessitam de imagens e considerando a especificidade desta pesquisa em fotografia e vídeo subaquático, é possível constatar que além destes aspectos diretamente ligados à biologia, esta modalidade de capturar imagens é utilizada diversas vezes em coberturas de eventos esportivos e também na indústria cinematográfica, onde é possível perceber uma maior relação com fatores ligados à arte. Em 1916 foi filmado o primeiro longa-metragem com cenas submersas, *20 Mil léguas Submarinas*<sup>4</sup> do diretor escocês Stuart Paton (1883-1944). A câmera utilizada nestas filmagens foi construída pelo fotógrafo John Ernest Williamson (1881-1966)<sup>5</sup>, pioneiro em obter imagens subaquáticas tanto estáticas quanto em movimento de maneira exitosa.

---

<sup>4</sup> Versão cinematográfica da obra literária de ficção científica publicada em 1870, pelo escritor francês Júlio Verne.

<sup>5</sup> Fotógrafo subaquático inglês, inventou uma máquina chamada "photosphere" capaz de filmar de baixo da água. Trabalhou na indústria cinematográfica realizando cenas submersas para filmes.



Figura 8 - Cena do filme “20 mil léguas submarinas” produzida por John Ernest Williamson, 1916.

O filme mudo e em preto e branco narra em imagens a obra de ficção de mesmo nome de um dos precursores deste gênero literário, o escritor Júlio Verne (1828-1905). A história conta as aventuras do capitão Nemo e seus tripulantes a bordo do *Náutilus*, um submarino completamente autônomo do mundo terrestre, onde todos a bordo vivem somente com o que o mar lhes oferece. A embarcação é de uma tecnologia totalmente desconhecida para a época e involuntariamente passa a destruir barcos em seu trajeto pelo mar, o que o torna a ser conhecido como um monstro, pois tal obra de engenharia seria impossível de existir.

Em um roteiro onde o mar é de extrema importância e um submarino é o principal objeto de exploração, seria impossível fugir de cenas subaquáticas. As cenas que mostram o fundo do oceano são poucas no decorrer do filme, mas já evidenciam a capacidade de execução. As imagens não apresentam riqueza de detalhes e o foco é limitado a poucos metros, devido às condições de filmagem diferenciadas que a água impõe. De qualquer maneira, o pioneirismo é inegável. As primeiras imagens filmadas embaixo d'água contribuem para o pensamento comum entre arte, ciência e tecnologia.



Um nome de destaque em relação a filmagens subaquáticas, científicas e de pesquisas é o do documentarista, cineasta e oceanógrafo francês Jacques-Yves Cousteau (1910-1997). A bordo do seu barco, o Calypso, o ex-oficial da marinha francesa, além de trabalhar no aprimoramento de equipamentos de mergulho e na criação de equipamentos de ultrassom, foi um dos maiores exploradores do mundo submarino. Cousteau trabalhou no desenvolvimento de câmeras subaquáticas que passaram a ser utilizadas em suas pesquisas.

Em 1953, em parceria com o especialista em pesca submarina Frederic Dumas (1913-1991), Cousteau lançou seu principal livro, *Mundo Silencioso*. Três anos mais tarde esta obra viria a se tornar um documentário homônimo com direção do cineasta francês Louis Malle (1932-1995). Revelando a vida animal subaquática, o filme estreou com aclamação mundial e foi vencedor dos dois principais prêmios de cinema do mundo. *Mundo Silencioso* ganhou em 1957 as estatuetas de melhor documentário no Oscar, prêmio dado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos da América e a Palma de Ouro no Festival Cinematográfico de Cannes, na França.

Com estes prêmios, Jacques Cousteau passa a se dedicar em tempo integral a oceanografia e a produção de documentários sobre diferentes aspectos da vida subaquática. Sua enorme contribuição com as pesquisas que realizou sobre o fundo do mar são reconhecidas em todo mundo. Além disto, tanto equipamentos de mergulho quanto câmeras que suportam enormes profundidades foram desenvolvidas com seu auxílio, beneficiando várias áreas de investigação. Ao longo do seu trabalho, Cousteau foi percebendo o impacto do homem no ecossistema marinho e sua atuação como ambientalista passou a estar presente em suas filmagens.

As imagens captadas por sua equipe no final dos anos de 1950 apresentavam uma enorme qualidade. É possível observar muito bem os detalhes do fundo do mar, como cores e texturas da vegetação e animais. Os equipamentos utilizados nas filmagens dos documentários de Cousteau eram adaptados para, mesmo em grandes profundidades, a filmagem possuir qualidade. Debaixo da água a luz incide de maneira diferente alterando a percepção da cor. A intensidade de luz diminui rapidamente conforme o aumento da profundidade e a utilização de filtros nas lentes

para manter as cores naturais, assim como a luz artificial, são indispensáveis. Estes são somente alguns dos dados para os quais as pesquisas de Cousteau contribuíram no desenvolvimento da fotografia e da filmagem subaquática.

Produzir imagens subaquáticas é algo que demanda um grande investimento financeiro. Apesar de, nos últimos anos, adquirir câmeras e equipamentos que permitem esta prática ter tornado-se algo mais acessível, ainda é algo mais restrito a indústria cinematográfica e a cobertura televisiva de eventos esportivos que envolvam água.

## **1.2 Fotografias sobre o efeito da água**

Um dos primeiros fatores observados na fotografia subaquática é a perda de cor e contraste na imagem, que pode resultar na diminuição da capacidade de observar detalhes em uma superfície; assim como a pressão da água, que interfere no aparelho fotográfico, pode causar pequenas variações no foco. Além dessas questões, a luz também atua de maneira distinta neste espaço. Diferentemente de como ocorre fora da água, mesmo que as imagens sejam captadas utilizando luz natural ou de estúdio, em contato com o ambiente aquático sua incidência varia de acordo com a própria densidade encontrada e as ondas provocadas pelo movimento.

O corpo imerso e o líquido em contato direto com a pele propõem questões para se pensar a fotogenia desta fotografia. É neste ponto, o da visibilidade, que se faz presente a discussão sobre a estética da fotografia sob o efeito da água. Sobre um ideal fotográfico Van Deren Coke escreve: “O verdadeiro ideal da fotografia é, antes de tudo, ensinar a nossos olhos - obscurecidos pelo saber e pela erudição - como observar e reconhecer o mundo que nos cerca, como incrementar nossa capacidade perceptiva.” (COKE, 1982:20).

Esta capacidade perceptiva citada por Coke se altera na medida em que o ambiente é modificado. Dentro de um espaço tomado pela água, o corpo se comporta de maneira distinta, e todas estas mudanças interferem na própria visibilidade do fotografado. Inicialmente, a suspensão temporária da respiração é um

fator que modifica toda musculatura do rosto, o que altera toda a fisionomia. As ações do corpo possibilitam observar como ele se comporta e tudo que envolve sua inserção neste espaço. Este comportamento está ligado às reações provocadas pela água, que modificam as características externas como pele, olhos, expressões corporais e a própria “deformação” na proporção, o que pode alterar uma “absoluta verdade”. “A fotografia pura nos leva a criar retratos que tratam seus modelos com absoluta verdade, tanto física quanto psicológica.” (LEMAGNY, 1987:142).

Tratando-se de deformação, podemos observar algumas imagens do fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1985) que trabalhou com questões de distorção do corpo em suas fotografias. Na série *Distorções*, que conta com aproximadamente duzentas fotos realizadas durante a década de 1930, o artista utilizava espelhos, encontrados em parques de diversão, para fotografar corpos refletidos; e aproveitava estas distorções nas formas para criar imagens que causassem estranhamento ao observar o corpo em proporções distintas do real.



Figura 9 - André Kertész, “Distortion #168”, Gelatina e prata, Paris, 1933.

Com composições provocativas e em ângulos pouco convencionais para o período, Kertész tinha como resultado figuras alongadas e, em alguns casos, que pouco lembravam o corpo humano. Esta maneira de observar o corpo realizado por Kertész, mesmo sem a utilização da água, pode facilitar o entendimento da busca por essa estética da fotografia composta em água, visto que, de maneiras distintas, a distorção é um fator comum.

“Uma foto é sempre invisível: Não é o que vemos.” (BARTHES, 1980:16) As palavras de Roland Barthes referem-se ao que é possível observar em uma fotografia e também ao que é possível ver posterior ao que está ampliado. É ver o significado fotográfico, o que torna a fotografia interessante ao olhar, para decodificar a sua mensagem. Seguindo este mesmo pensamento, artistas contemporâneos têm se utilizado da água para propor poéticas que estabeleçam relação com a ilusão de óptica causada pela água.

Mesmo sendo uma instalação, onde a fotografia surge como registro, a obra *Swimming Pool*, de 2010, do artista argentino Leandro Erlich; destaca a ilusão. Composta por uma piscina que contém somente uma pequena lâmina de água na sua superfície, a obra permite que o observador circule tanto pela sua borda quanto no seu interior. Observada de baixo, tudo que está em cima aparece distorcido pelo movimento da água nessa lâmina, o mesmo ocorre ao observar de cima para baixo, visto que todos os presentes no espaço são observados submersos nesse ambiente.



Figura 10 - Leandro Erlich, Swimming Pool, instalação, Japão, 2012.

Se pensarmos a concepção do termo água por um viés filosófico, a partir das considerações de Thales de Mileto (625 - 548 A.C.), que a tratava com sendo a origem de todas as coisas e assim, comum a tudo que existe no mundo, podemos observar a água como elemento purificador, que limpa todas as impurezas do corpo e revela-o de maneira mais natural, sendo possível contrapor com a procura pela fotografia que mostra o fotografado tentando se reconhecer. Esta submete a ideia daquilo que se quer ver, mas que nem sempre o é.

Em relação a uma discussão sobre a beleza, mas sem entrar no mérito de sua definição, a tentativa de obter outra fotografia de si mesmo é interrompida pela água. A percepção é alterada, os traços do rosto se modificam e o vazio do espaço fotografado confunde, já que não há uma exatidão presente. As linhas do rosto são menos agressivas, imprimindo um aspecto suave nas expressões, assim como a dificuldade de abrir os olhos, que provoca olhares não convencionais ao observar fora deste ambiente.

Destaca-se a forma que o cabelo toma, completamente involuntária e autônoma, levado pelo movimento e fluidez da água. As fotografias subaquáticas transparecem diferenças visuais devido ao ambiente onde são realizadas, visto que as condições do espaço são transportadas para sua interpretação. O olhar do

observador imerge junto com o corpo mergulhado e essa sensação fantástica de flutuação corresponde a esta estética sobre os feitos e efeitos da água na fotografia.

Ao pensar em produções de fotografias subaquáticas diretamente ligadas a arte, há uma lacuna de décadas que separam alguns dos trabalhos mais interessantes neste espaço. Provavelmente a dificuldade técnica tenha colaborado para esta situação. Com maior facilidade de acesso a caixas estanques próprias para esta modalidade fotográfica, nota-se nos últimos anos um crescimento de artistas que desenvolvem suas práticas debaixo da água.

Ao levantar dados referentes aos artistas que trabalham com esse tipo de fotografia, é possível destacar expoentes que fizeram e fazem da fotografia submersa sua poética e pesquisa. O fotógrafo americano Bruce Mozert, em 1938, realizou uma série de fotografias subaquáticas denominada *Silver Springs: Imagens Subaquáticas*, que visavam recriar debaixo d'água o estilo de vida americano daquela época. Ele inventou sua própria caixa estanque, adaptando-a perfeitamente para seu equipamento e para as condições do lago em que realizava seu trabalho. Mozert foi um dos fotógrafos pioneiros neste aspecto, não somente pelo fato de utilizar uma câmera analógica e estudar o espaço subaquático, mas por ter possibilitado que a fotografia subaquática pudesse se desenvolver a partir deste momento.

O artista verificou quais os filtros deveriam ser utilizados nas lentes da câmera para auxiliar na qualidade da fotografia capturada, visto que a percepção dos tons e detalhes que cercam tudo o que é fotografado na água tornam-se diferente. Ele observou a reação da luz incidida na água e o comportamento da sombra, para que esses aspectos não viessem a comprometer suas composições. Mozert testou objetos inseridos nas cenas e ações, como abrir garrafas de champanhe, até as reações que estes atos poderiam gerar e os efeitos estéticos pelo seu contato com a água.

Suas fotografias retratam cenas que transparecem uma enorme naturalidade dentro deste ambiente. As imagens possuem um leve apelo erótico, era o período de grande fama das modelos que seriam chamadas de *Pin-Ups*, termo que surgiu somente em 1941. Isso gerava um atrativo ainda maior, pois este tipo de modelo surgia com destaque no contexto na cultura pop americana dessa época. Essa

reunião de moda e aspectos corriqueiros da vida, inseridos no ambiente aquático, elevou o nome de Bruce Mozert como um dos pioneiros da fotografia subaquática, pois ainda não haviam imagens que retratassem algo próximo ao que é visto na série *Silver Springs: Imagens Subaquáticas*.



Figura 11 - Fotografia integrante da série “Vida Aquática” de Bruce Mozert.

As águas cristalinas de Silver Springs na Flórida, EUA, mostraram-se o local ideal para essa modalidade de fotografia. Em um ambiente com esta condição os problemas de iluminação são reduzidos e a possibilidade de criação, ao unir as características do espaço natural com elementos colocados lá pelo fotógrafo, só acrescentam qualidade para obter um resultado final tão surpreendente como é possível ver nesta série. Cenas que simulam uma praia debaixo d’água, onde a modelo tranquilamente mexe em sua roupa enquanto está sentada em uma cadeira, assim como a tentativa de jogar *golf* ou cortar grama são algumas das ideias retratadas por Mozert. Sua série conta também com humor ao trabalhar com o que o espaço subaquático lhe oferece. Assim, uma modelo sentada em um anzol surge encarando um peixe, como se estivesse tomando seu lugar. Em outra fotografia a

modelo encontra-se caracterizada de bruxa, com chapéu e vassoura, em uma pose que simula seu voo. Nestes momentos mais descontraídos o artista foge um pouco da representação do cotidiano, utilizando aspectos da fantasia que aproximam-se do humor.

Tecnicamente as fotografias de Bruce Mozert são impecáveis, já que a caixa estanque desenvolvida por ele funciona perfeitamente e não interfere na lente de sua câmera. A qualidade da fotografia subaquática é tão boa quanto a de uma fotografia capturada na superfície, mostrando muito bem detalhes da natureza, das roupas das modelos e dos objetos utilizados. O foco não se perde com tanta facilidade como ocorre nas cenas de *20 mil léguas submarinas* e percebe-se assim, um avanço no estudo dos equipamentos para obter estas imagens. Formalmente as fotografias de Mozert apresentam enquadramentos que destacam as cenas realocadas para a água. Os objetos que são inseridos dialogam muito bem com a vegetação do ambiente, compondo cenários que, mesmo ficcionais, não fogem de uma possível realidade.

Outro fator de grande importância que é possível observar é a capacidade que os modelos possuem de permanecer neste ambiente sem expressões faciais que mostrem esforço por estar submetidas a situação de falta de ar. Tal aspecto é muito importante, já que o objetivo é passar que tudo se trata de algo corriqueiro. A aparente tranquilidade dos retratados em cada fotografia contribui para que a série *Silver Springs* tenha sido um marco para a fotografia subaquática artística. Além de toda demonstração técnica, que prova ser capaz de trabalhar neste ambiente, a criatividade não é limitada, possibilitando extrair deste espaço fotografias que ainda hoje possuem um caráter atual e que impressionam pela sua dificuldade de execução.

O caráter técnico para a realização desta modalidade de fotografia é um fator de grande importância para o entendimento de como a imagem é fixada com a presença da água no espaço. Esta é apenas uma das dificuldades para a realização de imagens na água, mas pode justificar uma quantidade pequena de produções se pensarmos a história da fotografia como um todo. O custo elevado de equipamentos para a prática fotográfica é outro fator que pode justificar a ausência desta produção,



em um período em que a fotografia digital ainda não era conhecida, pois, foi a partir da numerização da imagem fotográfica, que a possibilidade de fotografar embaixo da água ampliou-se de maneira a tornar-se mais acessível.

É possível notar um aumento da produção de fotografias subaquáticas nos últimos anos. Alguns artistas contemporâneos se destacam, como é o caso da fotógrafa russa Elena Kalis e o americano Scott Rhea. Kalis realizou séries de fotografias onde captou o corpo no ambiente aquático, e em outros momentos, remete a esse ambiente através de jogos de espelhos. Em alguns casos ela insere pequenos objetos, propondo assim um caráter fantástico, remetendo as modelos fotografadas à personagens da literatura.

Elena Kalis possui uma produção bastante extensa em fotografia subaquática. Suas fotografias buscam, em grande parte, destacar o corpo da modelo e a reação de seus movimentos na água. Um de seus principais trabalhos é baseado no livro *Alice no País das Maravilhas*<sup>6</sup>, de Lewis Carroll, intitulado *Alice no Mundo das Águas* de 2009, cuja série é composta por fotografias de crianças em ações que remetem a momentos da história contada no livro. A série possui um caráter lúdico e transmite a ideia de uma narrativa infantil, principalmente pelas cores suaves e composições que lembram brincadeiras de criança, aproximando-se assim ao contexto da obra literária de Carrol.

---

<sup>6</sup> O livro narra a história da personagem Alice, que cai numa toca de coelho que a transporta para um lugar fantástico, povoado por criaturas peculiares e antropomórficas.



Figura 12 - Fotografia subaquática de Elena Kalis.

É possível observar nas obras de Kalis um enorme cuidado no enquadramento e na disposição da modelo e dos objetos usados em cena. A presença da ideia de movimento é outro ponto de destaque em suas fotografias, em muitos momentos as modelos são fotografadas como se tivessem sido jogadas na água, algo que aproxima-se da flutuação e do voo, brincando com o comportamento do corpo neste espaço. Esse é um aspecto bastante explorado pela artista, no qual os gestos em cada cena transparecem muita suavidade e, ligados a direção artística das fotografias, transmitem sensações de inocência e pureza.

O fato de utilizar crianças em suas imagens contribui para a ideia de sutileza, assim como as cores frias do ambiente contrastadas com as cores quentes e neutras das roupas e objetos em cena. As cores em geral são elementos que destacam o trabalho de Elena Kalis, pois é possível perceber o cuidado em dispor objetos com tonalidades que não disputem atenção com a modelo. Em outros casos, quando a fotografia surge mais neutra e fria, alguns elementos com cores quentes destacam pontos importantes das imagens, evidenciando um trabalho de pré-

produção bastante elaborado. A pós-produção nesse trabalho limita-se a adição de pequenos objetos para criar uma composição mais interessante no tratamento de cor das fotografias. Outra referência em que é possível ver um processo de edição muito forte é do fotógrafo americano Scott Rhea, que trabalhou com imagens subaquáticas na série *Uma Consequência Inevitável*, de 2011.

Diferentemente de Elena Kalis, além de trabalhar com a modelo submersa no espaço fotografado, ele cria cenários para compor estas cenas. Suas fotos são inspiradas em inundações de casas decorrentes de enchentes, faz com que suas imagens relacionem aspectos próximos da vida cotidiana com momentos mais ligados ao surrealismo.



Figura 13 - Fotografia subaquática de Scott Rhea.

Rhea apresenta composições complexas, com um grande cuidado na disposição dos objetos que em alguns casos são adicionados posteriores a captura das fotografias. Todas as imagens mostram ambientes fechados invadidos pela água e, assim como nas fotografias de Elena Kalis proporciona a ideia de fantasia e a busca de uma realidade alternativa e submersa. Há uma grande presença da luz que em determinadas imagens cortam toda sua extensão iluminando pontos específicos das fotografias. Por trabalhar no cinema, Rhea transpõe muito da fotografia cinematográfica para suas obras, assim como de um tratamento de cor

muito próximo a filmes de fantasia lançados no período próximo ao da elaboração de sua série de 2011.

O gênero fantástico tem por característica apresentar uma atmosfera sobrenatural, com elementos ligados a mitos, lendas e com ações diferentes das possíveis na realidade conhecida. Um exemplo de filme de fantasia é a coprodução mexicana, espanhola e americana *O Labirinto do Fauno*. O longa-metragem de 2006 do diretor Guillermo del Toro explora um jardim que em seu interior, composto por um grande labirinto, apresenta um mundo subterrâneo onde vivem figuras mitológicas. História esta que ocorre paralelamente a momentos decisivos da guerra civil espanhola, contrastando aspectos ligados a realidade e a fantasia em um mesmo roteiro.

Esteticamente, os filmes de fantasia abusam de elementos visuais nas composições de cenários, muitas vezes descontextualizando objetos de sua utilização corriqueira e na caracterização dos personagens. Corpos desproporcionais e hibridações com animais são alguns exemplos de um modo de explorar o ideal fantástico. Estes aspectos apontam para a tentativa de evidenciar um mundo imaginário desligado de referências comuns a realidade, criando assim um ambiente visual que esteja ligado a densidade da narrativa fantástica.

É possível notar uma mistura de grandes contrastes e ao mesmo tempo cores suaves que equilibram muito bem a composição. O claro e escuro são bastante utilizados, direcionando o ponto de atenção para o objetivo do fotógrafo. Neste ponto, a luz torna-se novamente importante e, em muitos casos, de tão forte que é sua presença, ela atua quase como um elemento pretencioso a retirar a modelo daquela imagem. A luz, talvez inspirada em filmes de ficção científica, direciona o possível movimento da pessoa que está em cena, ao mesmo tempo em que deixa a fotografia com uma estética distante do real. É perceptível notar o trabalho de edição que ocorre nestas fotos e como isso contribui para uma série onde tudo que se vê é mais artificial, do que nas fotos de Elena Kalis.

Um nome mais recente que trabalha com fotografia subaquática e que difere em alguns aspectos dos artistas mencionados, é o da libanesa Lara Zankoul. Na série *O Invisível* de 2013, a fotógrafa produziu imagens que segundo ela, como mencionado em seu site: “representam uma tentativa de inventar novos mundos,

para empurrar os limites da nossa realidade e escapar da monotonia da vida cotidiana.” Diferente dos artistas que utilizaram piscinas e até um lago como cenário para suas composições, Zankoul produziu um tanque móvel onde uma das faces é de vidro, possibilitando assim trabalhar tanto em estúdio quanto em qualquer outro ambiente.



Figura 14 - O Zoológico, Fotografia, dimensão variável, 2013.

A artista cria pequenos mundos dentro destes cubículos, remetendo principalmente ao sufocamento em espaços físicos minúsculos onde vivem e trabalham pessoas todos os dias em diferentes regiões do mundo. Em todas as fotografias o limite da água é também um limite entre diferentes realidades. Na fotografia *O Zoológico* é possível observar que esta separação está exatamente na divisão do corpo humano submerso com as máscaras que representam cabeças de animais acima superfície.

Esta é uma poética que brinca com a fantasia, um conto de fadas contemporâneo. Em *Lado Feminino* notamos um modelo de colete e gravata borboleta, vestimenta típica masculina e ao mesmo tempo com uma saia esvoaçante que remete a um traje feminino. Fotografia essa que apresenta uma crítica em relação a questão de gênero e os padrões de vestuário. Se uma das ideias desta série fotográfica é trabalhar com mundos e seus limites, esta divisão fica explícita com a possibilidade de assumir somente em uma das duas metades sua real identidade. A fotografia também pode ser lida com a ideia de que os homens devem esconder seu lado feminino, ocultando suas sensibilidades e quais outros sentimentos que não condizem com o padrão estabelecido pela sociedade conservadora de como deve ser e agir um ser humano do sexo masculino.



Figura 15 - Lado Feminino, Fotografia, dimensão variável, 2013.

O mesmo aspecto de separação é visto na dualidade riqueza e pobreza de *Superficial*. É destacado na fotografia um mundo de aparências que fica acima da superfície. Os modelos vestem roupas novas, têm penteados impecáveis e estão exercendo ações estereotipadas de um casal rico. A mulher leva a mão ao peito na direção de um enorme colar que brilha juntamente com seus brincos iluminados pela luz do lustre que compõe o espaço e que ela busca com o olhar. O homem, ao seu lado, segurando um charuto entre os dedos olha com interesse para outro ponto afastando-se de sua companheira. Tudo isto, dentro um cenário que remete a uma casa bem iluminada, com obras artísticas e luxo, onde a água “esconde”, as roupas estão desgastadas, os personagens não possuem calçados e a residência está coberta de problemas estruturais. Como o próprio título define, em um jogo de palavras, tudo o que é representado na superfície é superficial.



Figura 16 - Superficial, Fotografia, dimensão variável, 2013.

Na fotografia *Paranoia* nota-se um apelo próximo ao surrealismo. Esta evidencia um ambiente integrado, em relação às demais. A expressão de incompreensão e medo da personagem parece estar ligada ao motivo de existirem peixes neste espaço. Este fator incomum, de um animal deslocado de seu ambiente, pode remeter à fotografia a representação de um sonho, afastando qualquer relação com algo possível da vida cotidiana.





Figura 17 - Paranoia, Fotografia, dimensão variável, 2013.

Um aspecto importante nas fotografias da série *O Invisível* de Lara Zankoul é que tudo que está na água é algo que não seria visto. É possível entender esses mundos criados a partir da ideia de que aspectos da vida são escondidos. O além da superfície seria o real e o que está submerso seria aquilo que não pode ser mostrado.

Tanto nas imagens de Zankoul como nas demais apresentadas dos outros artistas citados é possível perceber que o conceito de fantasia está diretamente ligado a elas. A maior diferença entre as fotografias que compõem as séries dos artistas apresentados é a edição porque elas passaram. Nas imagens em preto e branco de Bruce Mozart o que a câmera capturou é o que é observado como resultado final. Sua fotografia tem um aspecto mais naturalista, onde a ação da luz do sol no ambiente é retratada tal como se vê, a única variável é o tipo de película

utilizado. Os demais artistas, por trabalharem com fotografia digital, valeram-se de *softwares* de edição de imagens para buscarem cores e iluminações artificiais.

Inicialmente, de diferentes maneiras, ao observar uma fotografia submersa, esta provoca uma sensação de estranhamento. A fluutuabilidade proporcionada pela água parece ser o principal fator que proporciona a vontade de fugir da realidade que estas fotos transmitem. Deslocar-se para a água ainda é algo incomum na fotografia artística e com isto as poucas produções com esta característica apresentam algumas semelhanças estéticas.

## 2 EXPERIÊNCIA POÉTICA

Este capítulo da dissertação refere-se à poética visual desenvolvida no campo da fotografia subaquática. Apresenta questões iniciais do trabalho prático, assim como etapas relacionadas ao desenvolvimento e fase de testes para a realização das fotografias. Engloba nessa parte um percurso pelo processo que deu origem a pesquisa aqui defendida.

Os trabalhos que compõe este texto dissertativo estão organizados em três séries. De certo modo, o material visual apresentado percorre uma linha do tempo em relação ao suporte e como ele é proposto. A primeira série fotográfica trata de um material captado a partir de fotografia analógica e, na segunda série, tudo é realizado com fotografia digital. Este segundo momento dá origem a uma experimentação com vídeo digital, mostrando um percurso e transformações nas características da imagem fotográfica, seja ela estática ou em movimento.

As fotografias analógicas que compõe a série *Imprevisível Submerso* evidenciam um material que se refere ao primeiro contato que tive com a fotografia subaquática. Este é o ponto de partida de um trabalho que se desenvolve no decorrer do período de pesquisa. Nestas primeiras imagens, o que aparece são fotografias sem muitas conexões entre si. Porém, além do fato de serem realizadas no espaço aquático, em alguns momentos há sobreposições de imagens de ruas, ou seja, da vida cotidiana, que inicia uma ligação com a segunda série de fotografias que é apresentada.

Em *Cotidiano Mergulhado*, o segundo momento desta pesquisa, deixei um pouco de lado a imprevisibilidade que é o que comanda a primeira série. Desde a ideia inicial existe um pensamento e uma organização que estão ligados a todos os aspectos de execução das fotografias. É uma série planejada, com cuidados na parte de iluminação, enquadramento, figurino, no modo como as modelos poderiam se movimentar na água e em todos os pequenos detalhes que envolvem o ato de fotografar, seja dentro ou fora da água.

No decorrer da produção destas últimas fotografias surgiu a possibilidade de trabalhar também com a imagem em movimento. Este é o terceiro e último ponto da

minha produção poética nesta dissertação. Os vídeos apresentados são baseados em *making of* das fotografias. Inicialmente sua única função seria esta, mas percebi que poderia funcionar de modo que ao ser exposto contribuísse para o entendimento conceitual de todo material produzido. Assim, os três momentos da pesquisa poética estão interligados, fotografia analógica, digital e vídeo.

## 2.1 Imprevisível Submerso

*Imprevisível Submerso* é a série ponto de partida do meu projeto no Mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria. Com questões que envolvem a relação do corpo humano na água e a criação de cenas, desenvolvi fotografias analógicas que de maneiras distintas apresentam estas características. Deste modo, estas imagens possuem o caráter de projeto em execução, onde surgem aspectos experimentais de um processo.

As fotografias em questão foram realizadas com o intuito de buscar uma análise a partir do comportamento do corpo na água, como sua ação interfere neste ambiente e como esta relação recíproca acontece. Com isto, procurei registrar momentos diferentes em cada fotografia, com o corpo em repouso e também em movimento. Algumas fotografias apresentam sobreposições com cenas capturadas em outros ambientes. Esse fator destaca a mescla de imagens completamente distintas que surgem como elemento constituinte, atuando assim como cenário para essas cenas.

A manipulação dos elementos presentes nas fotografias ocorreu a partir de técnica analógica, sem o uso de *softwares* de edição de imagens. O imprevisível é fator determinante nesta poética, pois nos casos onde as imagens apresentam sobreposições, elas não foram planejadas, mas sim produtos do acaso. Não existiu uma preocupação de enquadramento ou planejamento das cenas, visto que estas fotografias foram realizadas sem observar no visor da câmera o que estava sendo captado.

A ideia consistia em capturar imagens aleatórias de ambientes que não apresentassem relação com o meio aquático. Após esta etapa, o filme fotográfico

era rebobinado e colocado novamente na câmera. A segunda exposição da película ocorreu no espaço submerso, sem trabalhar com a ideia de montagem de cena. A modelo se deslocava aleatoriamente pela água enquanto as fotografias eram realizadas. O equipamento utilizado era extremamente de baixa qualidade, não possibilitando qualquer ajuste de abertura de diafragma, velocidade de obturador e foco, somente possuindo botão disparador. A escolha por esta câmera simples foi justamente para buscar nas suas limitações efeitos visuais que um aparelho de boa qualidade não possui, como a entrada de luz pela tampa do filme e a presença sem controle de vinhetas nas fotografias.

Outro aspecto importante em relação às fotografias dessa série foi à utilização de filme positivo ou cromo, com o prazo de validade expirado e revelado de maneira não convencional ao seu modelo. Por se tratar de um filme cromo, é sua característica um maior contraste e realce nas cores, valorizando cada tom presente nas imagens. Com a película vencida, o tamanho do grão, mesmo este sendo de um ISO baixo, neste caso 100, tende a aumentar consideravelmente, pois suas propriedades químicas com o tempo e variação de temperatura são alteradas.

O filme positivo utilizado deveria ser revelado no processo denominado E-6, como recomendado pela marca fabricante, visto que cada modelo de película possui um meio de revelar que apresenta uma variação química exata para se obter uma fotografia com cores próximas ao que o olho humano consegue observar. Alterando o processo convencional de revelação, as fotografias passam a apresentar cores mais saturadas e contrastes elevados. Nas fotografias da série *Imprevisível Submerso* o filme fotográfico foi revelado de maneira cruzada, ou seja, utilizando um processo químico que não é o recomendado para ele. Assim, com o uso do processo C-41, recomendado para películas negativas coloridas, pode-se obter tons saturados e fortemente contrastados das imagens.

Estas características relacionadas ao modo de captura e resultado visual das fotografias estão ligadas diretamente a câmera utilizada. Trabalhei com uma câmera analógica compacta, que não possui nada além de um botão disparador. Com uma lente de vinte e oito milímetros e abertura mediana que permite uma fotografia com foco quando o assunto encontra-se entre um e dez metros da lente, essas

características contribuem para o caráter experimental desta série, visto a tamanha limitação do equipamento.

A câmera utilizada, o modelo do filme e seu processo de revelação, assim como o caráter experimental estão vinculados a uma vertente da fotografia que surgiu no início dos anos de 1980, na então União Soviética e que pouco mais de dez anos depois se tornou conhecido em todo mundo. Denominado *Lomografia*, esse movimento teve início em plena Guerra Fria, quando o General Igor Petrowitsch Kornitzky, braço direito do Ministério da Defesa da URSS apresentou uma câmera compacta japonesa, extremamente sensível à luz e de corpo robusto, para seu comandante Michail Panfilowitsch Panfiloff, o Diretor da poderosa *LOMO Russa Armas e Fábrica óptica*.

Percebendo o potencial desta máquina, o Governo e a fábrica chegaram a um acordo para o início da produção de uma câmera com as mesmas características desta mencionada anteriormente e que seria conhecida como *LC-A*. Comercializada inicialmente no território russo, a ideia dos chefes de estado era fazer com que o máximo de famílias tivesse acesso a esta câmera, devido ao seu baixo valor e fácil manuseio, a fim de divulgar o modo de vida soviético para o resto do mundo.

Após ser vendida também fora da URSS, a câmera ficou bastante conhecida principalmente nos países comunistas e mais tarde no restante da Europa. Porém, com o término da sua produção, acabou tornando-se peça de antiquário, sendo resgatada somente em 1991 por dois estudantes austríacos que encontraram exemplares da *LC-A* na República Checa. No ano seguinte, estes jovens fundaram em Viena, na Áustria, a primeira *Sociedade Lomográfica Internacional*, que tinha como objetivo difundir a fotografia analógica realizada de maneira aleatória e sem preocupações com enquadramento, composições e todas as questões técnicas da fotografia mais tradicional.

Baseado neste caráter experimental, estas primeiras imagens apresentadas nessa pesquisa em poéticas visuais buscam a partir do que não é convencional na fotografia possibilidades de obter efeitos estéticos provenientes do erro proposital e da baixa qualidade do equipamento. A escolha por película vencida e processo de revelação inadequado fazem parte da procura por imagens que fogem do tradicional.



Figura 18 - Pés, Fotografia, 110x70cm, 2011.



Figura 19 - Outro Nível, Fotografia, 70x110cm, 2011.

Fotografias como *Pés* e *Outro Nível* são exemplos de imagens que mesclam cenas cotidianas de uma cidade e o espaço submerso de uma piscina. Na primeira delas o fotograma da película passou por três exposições a luz. Esquecendo as pernas que surgem em primeiro plano, ao fundo há uma divisão rígida que corta toda altura da fotografia. A situação captada à direita, com tonalidades vermelhas, foi a primeira sensibilizada, seguida pela parte com tons de azuis marinho à esquerda, que não chega a abranger a totalidade do fotograma.

Nesta fotografia o acaso mostra-se de duas maneiras: o fato de existir duas imagens de cenas urbanas, sendo uma delas fragmentada, é uma falha da câmera utilizada, que deixou o filme escapar e ser novamente sensibilizado. A imagem dos pés na água, teoricamente, deveria ser a segunda exposição, mas com este equívoco da câmera passou a ser a terceira. Ainda, o fato de cada perna estar em uma tonalidade diferente é uma reação do acaso, destacando a impossibilidade de controle quando são produzidas múltiplas exposições em uma película fotográfica.

Na fotografia *Outro Nível* o acaso é quase controlado. Esta fotografia também é composta pela soma de três registros. O primeiro deles, na horizontal, mas fotografado com a câmera na posição vertical, é visível acima da cabeça da modelo, composto por vasos de plantas e a fachada de um prédio. A primeira sobreposição possível de ser observada a direita da imagem foi registrada com a câmera na horizontal e assim como a primeira exposição estão dissolvidas no espaço que a água ocupa na terceira vez que o filme foi fotografado.

As sobreposições, ou seja, o que se torna visível, é comandado pela luminosidade. Quanto maior for o tempo de exposição de uma fotografia, maior a quantidade de luz que ela irá absorver. Neste caso, onde a câmera utilizada não permite controlar o tempo de captura, a quantidade de branco em evidência se dá pela soma de luz captada a cada registro. Por isso a ideia de acaso controlado. A superfície onde a modelo está se apoiando é de uma cor muito clara, com isso, bloqueou a continuidade das primeiras duas cenas fotografadas, permitindo que estas se revelassem somente na presença da água. O corte em branco delimita a superfície, faz a modelo emergir de uma cidade que está em submersão.

Fugindo da estética urbana, mas ainda sob o efeito das sobreposições involuntárias, a fotografia *O Voo* confunde o ato de mergulhar com um pulo no vazio.



Tendo como cenário uma paisagem rural, é a última fotografia desta série que tem em sua composição uma terceira exposição da película.



Figura 20 - Voo, Fotografia, 110x70cm, 2011.

Mais suave que as duas primeiras fotografias, esta múltipla exposição tem uma camada quase imperceptível. Difusa no canto esquerdo superior, sua interferência no conjunto da fotografia está ligada a paisagem com árvores e a vaca da segunda fotografia capitada neste fotograma. As duas, unidas, fazem com que a exposição da modelo flutuando/mergulhando tenha seu corpo confundido com a vegetação, em uma transparência suave também na passagem dos tons quentes do ambiente externo para os tons frios do espaço subaquático.

As primeiras imagens da série *Imprevisível Submerso* destacam hibridações de ambientes urbanos e rurais com o espaço subaquático de uma piscina. As sobreposições que compõe essas fotografias apresentam um nível de transparência variável, escondendo ou mostrando mais elementos externos a água. Na fotografia *Vermelha* não é possível ver o que uma das duas imagens misturadas apresenta em sua superfície.



Figura 21 - Vermelha, Fotografia, 70x110cm, 2011.

A primeira exposição da película não aparece por completo, é uma imagem fotografada na horizontal que cobre apenas um terço de toda extensão da composição. A confusão criada pela falta de informação visual da primeira sensibilização do filme, além da incidência de luz e das cores das duas fotografias faz com que a cabeça da modelo surja como um borrão vermelho que parece se dissolver com o movimento dos cabelos na água.

Esta série, devido seu caráter experimental, apresenta resultados que evidenciam variáveis estéticas. Procura-se além da possibilidade permitida pela câmera utilizada, que se limitava, por ser uma câmera totalmente automática, em apertar o botão disparador. Por isso, as fotografias são compostas por sobreposições que sensibilizaram três e duas vezes o filme, mas também por fotos onde seus fotogramas foram expostos somente uma vez.

Nestas fotografias onde somente a modelo é retratada no espaço aquático, sem qualquer interferência de objetos ou de outros meios, o destaque fica por conta de experimentações que visam retratar diferentes movimentos do corpo na água.

Em algumas destas ações a referência subaquática quase é perdida, motivada pela falta de elementos que caracterizam este ambiente.



Figura 22 - Entre Cores, Fotografia, 70x110cm, 2011.

Em *Entre Cores*, se não fosse a luz que incide de cima para baixo, as pequenas e dispersas bolhas que compõem a imagem e o traje vestido pela modelo, a fotografia poderia muito bem ser de qualquer outro ambiente que não aquático. Porém, há também um reflexo na parte superior que duplica uma parte das costas da mulher presente na cena, algo típico ao observar a superfície da água, mas que surge de maneira suave. Nesta fotografia é a luminosidade que de maneira acentuada corta a cena, com raios que atravessam a imagem até se perderem na profundidade escurecida pelo azul marinho.

A luz apresenta um comportamento bastante abstrato e disperso em contato com a água. Por se tratar de um ambiente claro, devido à pintura em tons baixos de azul, os raios luminosos refletem sem controle em todo ambiente da piscina. Com a água em movimento, esta característica torna-se ainda mais evidente e assim como

no espaço, o corpo também é atingido por esta aleatoriedade. Em *Tattoo* é possível notar esta ação descontrolada da luz que ilumina todo ambiente, mas de maneira desordenada e variando constantemente de acordo com o movimento da água.



Figura 23 - *Tattoo*, Fotografia, 110x70cm, 2011.

Outra variável para conseguir efeitos diferenciados ao fotografar debaixo da água é a utilização do peso de um corpo como ferramenta para fins estéticos. Utilizando diferentes forças, o impacto de um movimento mais brusco pode agitar de diferentes maneiras a água. Na fotografia *Água*, o impacto acentuado gerou uma enorme quantidade de bolhas que cobriram todo corpo do modelo, sendo impossível de ver detalhes do rosto. A água atuou como uma parede natural, bastante densa, que em alguns momentos bloqueou totalmente o corpo, ao contrário das fotografias em dupla exposição onde a mistura de camadas gera transparências entre elas.

Em *Bolhas* o movimento da água foi menos agitado, algumas bolhas subiram, mas sem afetar a capacidade de observação completa do corpo e seus detalhes. Todos estes aspectos foram testados para entender o comportamento do corpo na água e qual a resposta do ambiente para cada uma destas ações mostradas. Nesta

tomada, cada movimento faz com que haja uma variação na luz solar que incide na água.



Figura 24 - Água, Fotografia, 110x70cm, 2011.



Figura 25 - Bolhas, Fotografia, 70x110cm, 2011.

A respiração dentro do espaço subaquático também foi alvo de análise em *Bolhas*, e na fotografia *Luz* aparece com destaque. Na primeira o objetivo foi permanecer em apneia, evitando qualquer reação com o espaço. Na segunda fotografia, a modelo está posicionada de ponta cabeça e um raio de luz natural atravessa a água em direção ao seu corpo enquanto esta tenta respirar, provocando bolhas no ambiente. *Autorretrato* foi a única fotografia a conter um objeto em cena. Além de observar a possibilidade de utilizar óculos neste espaço, fotografar muito próximo ao alvo da cena foi o principal motivo desta captura.



Figura 26 - Luz, Fotografia, 70x110cm, 2011.

Estas variações observadas na série *Improvável Submerso* funcionaram como estudo para compreender questões técnicas para fotografar em um espaço onde a água é o principal elemento. Assim, estas ações executadas visam perceber as condições e aspectos, tanto do corpo quanto do ambiente e do contato deles que podem ocorrer na água. Nesse sentido, eu parti dos resultados desta

experimentação para produzir outra série, sabendo o que será encontrado no ambiente de sua execução.



Figura 27 - Autorretrato, Fotografia, 110x70cm, 2011.

Após todas estas experimentações foi constatado que é possível trabalhar em um espaço sob a pressão da água. O fato de o ambiente ser mais um desafio na execução de fotografias não impede que suas próprias características contribuam para a estética visual de uma fotografia. Mesmo com sobreposições com cenas urbanas, a referência do espaço submerso não é perdida. Curiosamente, são em fotografias onde a película fotográfica foi exposta somente uma vez que a dúvida da presença de água é aparente.

Essa série permitiu observar que é possível movimentar o corpo da mesma maneira embaixo da água. Apesar de sofrer a pressão da água, a diferença é uma ação que acontece mais lenta que o corriqueiro. Este ponto é importante pois torna-se possível, em apneia, produzir fotografias que levem para a água aspectos do cotidiano, de maneira natural e integrada com o espaço subaquático.

## 2.2 Cotidiano Mergulhado

O cotidiano em vários momentos apareceu explorado na arte como temática de obras e até mesmo seguindo um artista por toda sua carreira. Edward Hopper (1882 - 1967) foi um dos nomes que trabalhou com o cotidiano em suas telas. O pintor norte-americano tornou-se conhecido por representar a solidão da sociedade moderna em suas obras. Com cenários rurais e urbanos em composições de grande impacto psicológico, o artista colocava seus personagens em situações simplórias do dia a dia. Ao observar sua obra era possível notar que, além de um grande vazio que estas transmitiam, a figura humana é representada de maneira bastante realista e silenciosa por estar em inúmeros casos sozinha em um ambiente.

Na fotografia, um dos principais nomes ao abordar o cotidiano em imagens é o fotógrafo francês Robert Doisneau (1912 -1994). Suas fotografias retratavam inúmeros aspectos da vida social de Paris, especialmente entre as décadas de 1940 e 1960. As imagens de rua captadas por Doisneau tornaram-se uma referência da vida francesa neste período por estarem diretamente ligadas ao cotidiano que não pode ser encenado. É do artista a frase: "As maravilhas da vida cotidiana são tão emocionantes. Nenhum diretor de filmes pode organizar o inesperado que você encontra na rua". Influenciado principalmente por Eugène Atget (1857 – 1927), um especialista em fotografar vistas cotidianas da cidade de Paris, mas que em muitos casos retratava o vazio das ruas, Doisneau colocava as pessoas que via pela rua como protagonistas de suas fotografias, transpondo para suas imagens várias sensações que a rua pode despertar.

A segunda série que compõe esta dissertação, *Cotidiano Mergulhado*, tem como objetivo a produção de fotografias digitais realizadas no ambiente aquático de uma piscina, as quais retratam em cada imagem uma cena ligada ao cotidiano da vida humana. Cada fotografia é pensada como uma ação em acontecimento, onde são encenadas situações corriqueiras, porém deslocadas para a água. A banalidade é um dos pontos importantes nestas fotografias, o intuito é explorar algo que de tão habitual, despercebido no dia a dia, ganhe importância ao ser representado fora de contexto.



Transportar o que é comum para a água, trabalhar com a simplicidade de momentos que, por estarem submersos, podem levar a diferentes interpretações da obra, traz uma dualidade que pode ao mesmo tempo transmitir a ideia de possibilidade e de impossibilidade. Não é comum para ler, tomar café ou dormir, só para citar alguns exemplos, debaixo da água. Mas o que se propõe nessas fotografias é evidenciar a ideia de que isto é possível e pode ocorrer de maneira natural.

Em uma poética artística onde o cotidiano é o ponto de partida para sua elaboração é preciso buscar, na sua própria significação, aspectos que estão diretamente ligados e que farão referência a esta condição. Assim, é com um estudo sobre o que é visto como ação que se repete no dia a dia que as ideias para cenas retratadas nestas fotografias, apresentadas nesta dissertação, começaram a se desenvolver. Cotidiano é tudo aquilo que é habitual ao ser humano. Etimologicamente, segundo o dicionário Aurélio, é “aquilo que se faz todos os dias”.

Para saber o que se faz todos os dias, além de prestar uma maior atenção a fatos banais que a maioria dos seres humanos realiza desde o momento que acordam, é preciso perceber como estes ocorrem. As casas onde as pessoas vivem refletem muito bem momentos que são corriqueiros e foi a partir de uma observação de como se dá o meu dia que iniciei o processo de captura de ideias. Ao acordar, todas as ações foram catalogadas e comparadas nos dias seguintes para ver quais delas se repetiam e em que proporção. Com isso, o próprio gesto de levantar-se da cama, calçar chinelos, escovar dentes, tomar banho e por sequência tomar café, comer, escutar música, ler, fotografar e inúmeras outras ações foram percebidas e anotadas.

Fazia parte desta pesquisa também perceber o que outras pessoas faziam, pois na própria diferença de gênero, masculino e feminino, são notáveis as diferenças de ações realizadas no decorrer de um dia. Após ter um número considerável de ações que poderiam ser transformadas em imagens, a etapa seguinte consistiu em perceber como os movimentos do corpo poderiam ocorrer de maneira natural. O encenar nestas fotografias sempre esteve ligado a uma veracidade, em retratar o mais próximo possível do que é entendido como comum. Utilizar elementos de realidade e uma fotografia que buscará retratar a ficção é uma

influência proveniente do cinema Neo-realista italiano. Em um contexto completamente diferente, esta vanguarda cinematográfica buscava representar a realidade e para isso os principais diretores de filmes inseridos neste período utilizavam não atores na produção de seus longas-metragens.

Não se estabelece uma relação de proximidade entre o cinema Neo-realista italiano com a série *Cotidiano Mergulhado* que é apresentada neste texto. Os pontos incomuns são somente características que dizem respeito à execução de um trabalho artístico, seja ele fotográfico ou cinematográfico. O objetivo é alcançar o máximo de naturalidade no que é proposto e evitar o caráter interpretativo de uma cena.

Outro ponto que foi buscado na elaboração das fotografias está ligado ao fato de trabalhar com pessoas que não são modelos fotográficos e que têm o menor contato possível com obras de encenação. O movimento que compõe cada ação foi analisado com cuidado, para que todos os movimentos das ações retratadas nas fotos fossem o mais próximo possível do habitual. E para que a única situação a impedir esta característica fosse a pressão da água exercida no corpo. A cena que aparece executada no espaço subaquático também era testada na superfície.

Mesmo com estes cuidados torna-se quase impossível, em um espaço onde a pressão é totalmente diferente a da superfície, manter a naturalidade dos gestos. O que vemos são tentativas de deslocar fragmentos do cotidiano, ou seja, fragmentos de realidade em ficção, em um trabalho que busca na banalidade ressaltar, dar valor a aspectos extremamente simples da vida. Ao transportar estes momentos na água vemos as ações retratadas paralisadas no tempo. É possível observar como cumprimos operações do dia a dia, como, por exemplo, levar uma xícara de café até a boca.

O trabalho continuou com a montagem de cada cena em forma de desenho, onde era representado o objeto que seria utilizado, enquadramento e qual ação que a modelo deveria exercer. Além disto, a roupa utilizada pela modelo e suas características, assim como o modo como o cabelo estaria em cada fotografia era assinalado para que este documento funcionasse como um guia e auxiliasse na organização do trabalho e nos ensaios fotográficos. Em outro momento, as primeiras fotografias captadas foram para testar os objetos selecionados: bicicleta, cadeira,

telefone, xícara, espelho, livro, jornal e frutas, visando perceber se era possível ou não levá-los para água. Neste caso, somente a bicicleta e cadeira não apresentaram resultados satisfatórios e foram substituídos. Os demais itens mencionados compuseram as fotografias desta série que tiveram outros materiais agregados no decorrer de sua execução.

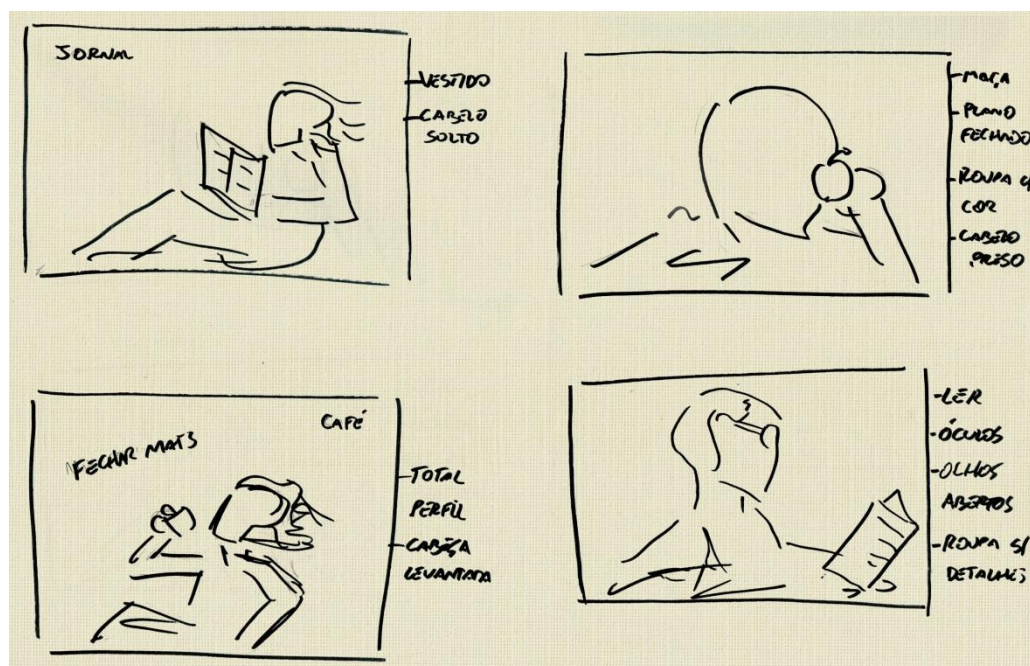


Figura 28 - Esboços para as fotografias.

A próxima etapa consistiu em recriar as cenas com as modelos. Neste ponto houve testes de figurino para perceber qual tecido proporcionava com a água algum efeito estético relacionado ao movimento que existe no espaço subaquático. Foram testadas duas câmeras, mas as primeiras fotografias não apresentaram resolução e qualidade esperada e o equipamento foi substituído. O primeiro equipamento utilizado foi uma câmera de ação. Este estilo de câmera é muito utilizado na gravação de imagens em esportes de aventura. Seu tamanho reduzido possibilita que ela seja acoplada em capacetes, pranchas de surf e carros. Por ser uma câmera voltada para a produção de vídeos e fabricada também para ser utilizada debaixo da água, sua qualidade deixa a desejar.

Os resultados obtidos com esta câmera foram imagens com pouco foco, sem nitidez e muito granuladas. Como a série fotográfica visa retratar cenas com objetos onde as expressões faciais das modelos são importantes, este equipamento não contribuía para tal característica. O arquivo gerado pelo equipamento também não apresentava qualidade suficiente para uma impressão com qualidade e assim seu uso foi descartado.



Figura 29 - Exemplo de fotografia capturada com câmera de ação.

Em um segundo momento foi utilizada uma câmera fotográfica SLR (Single Lens Reflex), equipamento com lente intercambiável que teoricamente deveria proporcionar fotografias de qualidade. Os primeiros testes revelaram que, apesar de certa qualidade na fotografia obtida, o arquivo gerado não tinha qualidade suficiente para ser impresso. Dessa maneira, seria impossível trabalhar com esta limitação e mais uma vez foi buscado solução para este problema.



Figura 30 - Exemplo de fotografia capturada com a primeira câmera SLR utilizada.

Com mais uma troca de equipamento, outra câmera SLR, mas com uma qualidade superior, proporcionou-se uma fotografia nítida e com destaque de todos os elementos do ambiente aquático. Assim, a série realmente começou a atingir o resultado estético esperado: cenas que evidenciassem sem dúvidas que o ambiente é submerso e que transparecessem através do modelo uma ação corriqueira.

Após resolver todos os problemas técnicos envolvendo as câmeras, estabeleceram-se quais objetos iriam compor cada imagem e as modelos que posariam em cada uma delas. Com isto, a série *Cotidiano Mergulado* está composta por doze fotografias. A exceção de uma fotografia *Movimentos Capturados* que apresenta duas modelos e de outras duas: *Primeira Pincelada* e *Olhar no Espelho* que são compostas por dois objetos, as demais trazem em sua superfície o fragmento uma ação corriqueira do dia a dia.

Infelizmente, as leis físicas, pressão e gravidade principalmente, ainda impedem que certas situações ocorram debaixo da água. As mesmas condições que permitem existir vida na terra proíbem, por exemplo, comer pipoca ao mesmo tempo em que se mergulha. O peso não tem relação direta com o fato de objetos flutuarem ou afundarem na água, um navio gigantesco flutua e um prego de poucos centímetros afunda. Quando uma pessoa mergulha, a quantidade de água que está acima dela empurra o corpo para baixo e uma porção de água abaixo exerce o

empuxo, ou seja, força que empurra o corpo para cima. Por isso que ao mergulhar em uma piscina somos arremessados para cima conforme o tempo vai passando, claro que neste caso a quantidade de ar nos pulmões também interfere, mas é porque a pressão que faz o corpo subir é maior do que a que faz o corpo descer.

Diferentemente de um mergulho em um lago ou oceano, onde existe uma profundidade relevante que em algum momento pode exercer tanta pressão que um corpo afunde totalmente, na piscina temos esta condição limitada pelo seu tamanho. Mesmo assim, este meio subaquático dificulta certas ações. Morder uma maçã até é possível, mesmo que para isso seja quase preciso se afogar, porém, mergulhar com um balde de pipoca até o fundo e voltar sem que cada uma delas se espalhe rapidamente e de maneira desordenada é muito mais próximo do impossível.

Em *Filme com Pipoca* a tentativa de mergulhar com a comida não resultou em uma fotografia satisfatória. Depois de inúmeras tentativas, a foto da modelo foi elaborada somente com o pote. Posteriormente, em ambiente protegido da água foram fotografadas as pipocas. A edição não apresenta o intuito de enganar o observador, mas sim um meio prático de criar uma cena que todos os elementos desta façam sentido e estejam dentro do conceito buscado na série fotográfica.



Figura 31 - Fotografia sem edição.



Figura 32 - Fotografia das pipocas



Figura 33 - Filme com pipoca, Fotografia, dimensão variável, 2014.

Outra ação difícil de ser exercida debaixo da água é pintar uma tela. Porém, o que era algo ainda distante de ser observado na História da Arte surge acontecendo pela mão de dois artistas. A britânica Caroline Appleyar e o peruano Pascoal Mimbela são dois artistas plásticos que “construíram” seus ateliês no fundo do mar. Com telas e tintas especiais para o uso na água, os dois possuem uma produção relevante em quantidade elaborada totalmente sob a pressão da água e da falta de oxigênio. Obviamente suas obras retratam cenas ricas em peixes, fauna marítima e alguns navios naufragados. Mesmo que suas obras não despertem tanto interesse visual, elas apontam para um caráter ativista, de chamar a atenção, a partir de algo incomum para um espaço que é restrito e desconhecido por grande parte da população mundial.

Baseadas na impossibilidade de comer sob a água e nos artistas que pintam no fundo do mar, as fotos *Filme com pipoca* e *Primeira pincelada* respectivamente, buscam aproximarem-se destes fatos. Assim, estas duas imagens são as únicas em todo trabalho apresentado neste texto dissertativo que possuem elementos adicionados a partir de um processo de edição elaborado por *software* de tratamento de imagens. Tanto as pipocas quanto a tela na segunda fotografia foram

fotografadas posteriormente à execução da ação da modelo. No segundo caso, a tela em branco foi mergulhada para sofrer o efeito da água e luz do ambiente e houve uma junção de duas fotografias, da modelo e do quadro.



Figura 34 - Primeira pincelada, Fotografia, dimensão variável, 2013.

Nas demais imagens presentes na série nenhuma edição ocorreu senão direcionada para o tratamento da cor. Por este procedimento todas as imagens passaram. A ideia foi trabalhar com tons de azul e verde para o ambiente, visando não descaracterizar que este era o espaço de uma piscina. Esta escolha pretendeu destacar a cena que foi retratada em cada fotografia, e a modelo como principal elemento componente de cada fragmento de cotidiano representado.

O destaque para a modelo implicou em ressaltar o objeto com o qual ela está em cena. Como cada objeto reage de maneira distinta em contato com a água, gerando mais ou menos bolhas no espaço, a modelo era instruída a soltar ou não o ar durante o ato fotográfico. No caso de *Um Segundo de Música*, fotografia que



apresenta uma mulher tocando violão, que por ter uma cavidade que possibilita a entrada de água, gerando movimento, a modelo permaneceu em apneia. Estes detalhes são importantes para que toda superfície da imagem não seja tomada por bolhas provenientes da respiração e movimentos.



Figura 35 - Um segundo de música, Fotografia, dimensão variável, 2012.

Curiosamente, esta série fotográfica apresenta somente modelos do sexo feminino. Durante o processo de produção das fotografias foram testados modelos de ambos os sexos e nenhum resultado satisfatório foi obtido com modelos masculinos. Os quatro homens testados em ensaios prévios, apesar de conseguirem permanecer no fundo da água por um tempo apropriado para a fotografia, não conseguiam agir de maneira natural neste ambiente.

As expressões faciais deles transpareciam ideias de esforço, sofrimento e dificuldade de respiração. Estes aspectos não são condizentes com o intuito da série fotográfica, que visa submergir cenas corriqueiras que aconteçam de maneira

natural. Mesmo sem negar que é na água que as ações ocorrem, um dos objetivos é transparecer normalidade ao agir pressionado pela falta de ar. Contudo, optou-se por utilizar somente as fotografias onde estas condições de conforto mencionadas ocorreram e estas foram realizadas por mulheres.



Figura 36 - Movimentos Capturados, Fotografia, dimensão variável, 2014.

Em *Movimentos Capturados* é possível observar com exatidão a questão da naturalidade das modelos ao submergir. Nesta cena, as duas modelos estão sentadas no fundo da piscina, de olhos abertos e sem qualquer expressão de esforço por estar nestas condições. A água interfere nas roupas e nos corpos dando movimento as composições. A fluidez com que o cabelo flutua na água transmite uma sensação de leveza que contribui ainda mais para uma fotografia que representa uma situação corriqueira e ao mesmo tempo estabelece um vínculo com a ficção.

Ao perceber esta movimentação sinuosa dos cabelos, passou-se a explorá-la de diferentes maneiras em cada uma das cenas produzidas. Entre penteados soltos

e amarrados em uma das fotografias optei por brincar com a relação ambiente molhado e seco. Assim, a fotografia *Secos e Molhados* apresenta uma mulher secando seus cabelos ao mesmo tempo em que mergulha. Esta ação, devido ao objeto em questão, que deveria estar ligado a energia elétrica para funcionar, poderia ter vitimado a modelo. Devido a periculosidade deste ato, o vapor quente do secador foi simulado com um movimento de cabeça que direcionou os cabelos para trás do corpo.



Figura 37 - Secos e molhados, Fotografia, dimensão variável, 2014.

Em um trabalho fotográfico onde a física está tão presente, não somente no equipamento capaz de sensibilizar imagens, até para mergulhar objetos é preciso lembrar conceitos básicos desta ciência. Testes comprovaram ser impossível afundar um balão de plástico cheio de ar. Questões de peso, densidade e pressão impedem que isto ocorra. Porém, ao enchê-lo com água torna-se viável fotografar uma composição que simula o ato de expandi-lo com ar.

*Balão de Água* é mais uma fotografia que brinca com questões relacionadas a água. Na fotografia anterior foi abordado algo que jamais poderia ocorrer ser eletrocutar a modelo e o fotógrafo. Nesta, a expiração que enche o balão que na verdade está cheio de água, é uma analogia com o que ocorre normalmente ao encher com ar em um espaço que existe ar por toda parte. É o próprio ambiente que determina como certas ações devem ocorrer.

Continuando com impossibilidades, assim como comer pipoca sem se afogar, comer uma maçã também se encaixa nesta especificidade. A fotografia *A Mordida* retrata esta questão que diz respeito a toda série fotográfica. Tudo o que é retratado não faz parte do ambiente em que está inserido. Em alguns casos a naturalidade com que as modelos agem implica pensar que é possível.



Figura 38 - Balão de água, Fotografia, dimensão variável, 2013

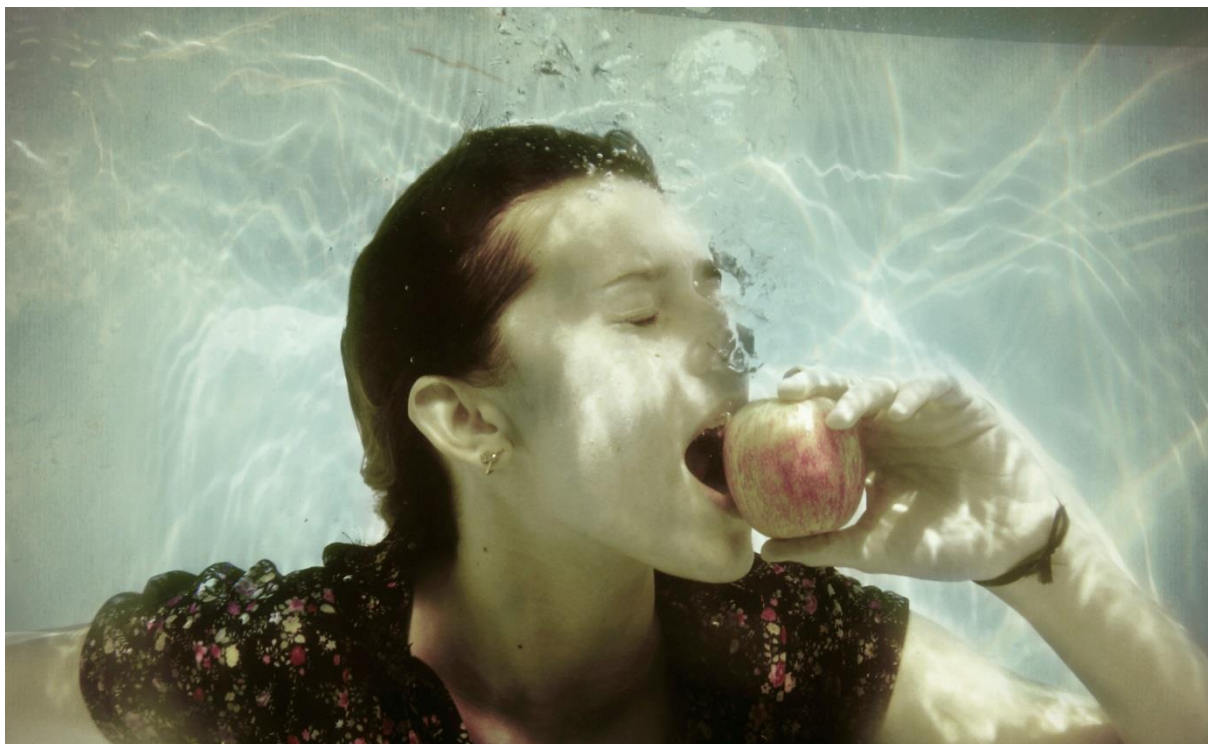


Figura 39 - A mordida, Fotografia, dimensão variável, 2013.

Em *Olhar no Espelho*, se não fossem as pequenas bolhas que surgem ao redor do cabelo da mulher que está se maquiando e os reflexos da luz solar na água, as referências subaquáticas seriam perdidas. O olhar suave em direção ao espelho e a sutileza do movimento de passar batom nos lábios assemelha-se com a mesma prática sendo realizada em um espaço que não está tomado pela água. Há uma luz que incide de cima para baixo, deixando em tons vermelhos algumas partes dos cabelos. Esses pontos se complementam com o batom vermelho e se destacam em uma fotografia de tons claros, tanto da pele, da blusa, quanto do fundo que compõem o cenário.



Figura 40 - Olhar no espelho, Fotografia, dimensão variável, 2013.

Como em algumas das fotografias, onde busquei referências de objetos que apresentam um comportamento não condizente com água, como no caso do secador de cabelos, na fotografia *Viagem ao Centro da Terra* a inspiração foi literária. A leitura subaquática visa homenagear um dos clássicos do gênero ficcional. A obra, homônima ao título da fotografia, foi publicada em 1864, pelo escritor francês Júlio Verne. Um dos principais nomes da literatura mundial, Verne tem em seu currículo inúmeras histórias fantásticas que o tornaram um dos pioneiros neste estilo de escrita.

*Viagem ao Centro da Terra* conta a saga do Dr. Lidenbrock, um geólogo, que ao encontrar um manuscrito de um antigo alquimista descobre que este conseguiu alcançar o núcleo do planeta Terra. Inspirado por este feito “impossível”, o doutor parte junto com seu sobrinho para uma aventura que visa desbravar o interior da Terra. Reuniram-se aos dois um caçador que os guiava nesta jornada. Em um dos pontos da história, os aventureiros se deparam com uma imensa galeria e nela existia um oceano, com ilhas, nuvens e luz.

Neste mundo, dentro de outro mundo, por mais estranho que fosse, existia vida. Tudo isto, há milhares de metros de profundidade da superfície da Terra. É nestas construções de mundos paralelos fantasiosos que surgiu a ideia de nomear a fotografia. Nada mais oportuno que intitular com muita ficção, uma imagem que por si só tenta adquirir este caráter.



Figura 41 - Viagem ao centro da terra, Fotografia, dimensão variável, 2013.

*Jornal do dia* segue a mesma tendência literária da fotografia anterior. Aparentemente parecidas, as duas fotografias se distinguem pelo estilo de leitura e comportamento do corpo. Nesta segunda fotografia há um apelo mais visual com um papel leve que sofre a ação da água, diferente do livro que libera bolhas, como se fosse uma reação da leitura fantasiosa de Verne.



Figura 42 - Jornal do dia, Fotografia, dimensão variável, 2013.

Outro aspecto cotidiano e algo realizado todos os dias por milhares de pessoas é tomar café ou chá. Observando esta possibilidade a fotografia *Mais um Chá* tenta representar como isto ocorre no espaço aquático. O líquido que sai da xícara se dissolve com a água do ambiente, misturando o que é para ser bebido com o que não deve ser ingerido. Esta fotografia é uma continuação de *Jornal do Dia*, é simulação de uma sequência de momentos de um dia. A mesma modelo, com a mesma roupa acorda, lê o jornal e em seguida toma seu chá. Duas cenas simples do cotidiano mas em uma dimensão diferenciada.

A última fotografia da série *Cotidiano Mergulhado* apresenta uma mulher ao telefone enquanto as bolhas, que saem do aparelho e decorrentes de sua respiração, tomam conta do espaço. *Alô!?* foi a primeira cena a ser fotografada no processo de produção desta série. Trata-se de o primeiro mergulho, o primeiro objeto a afundar e a primeira vez que o cotidiano deslocou-se de seu espaço natural para o de uma piscina.



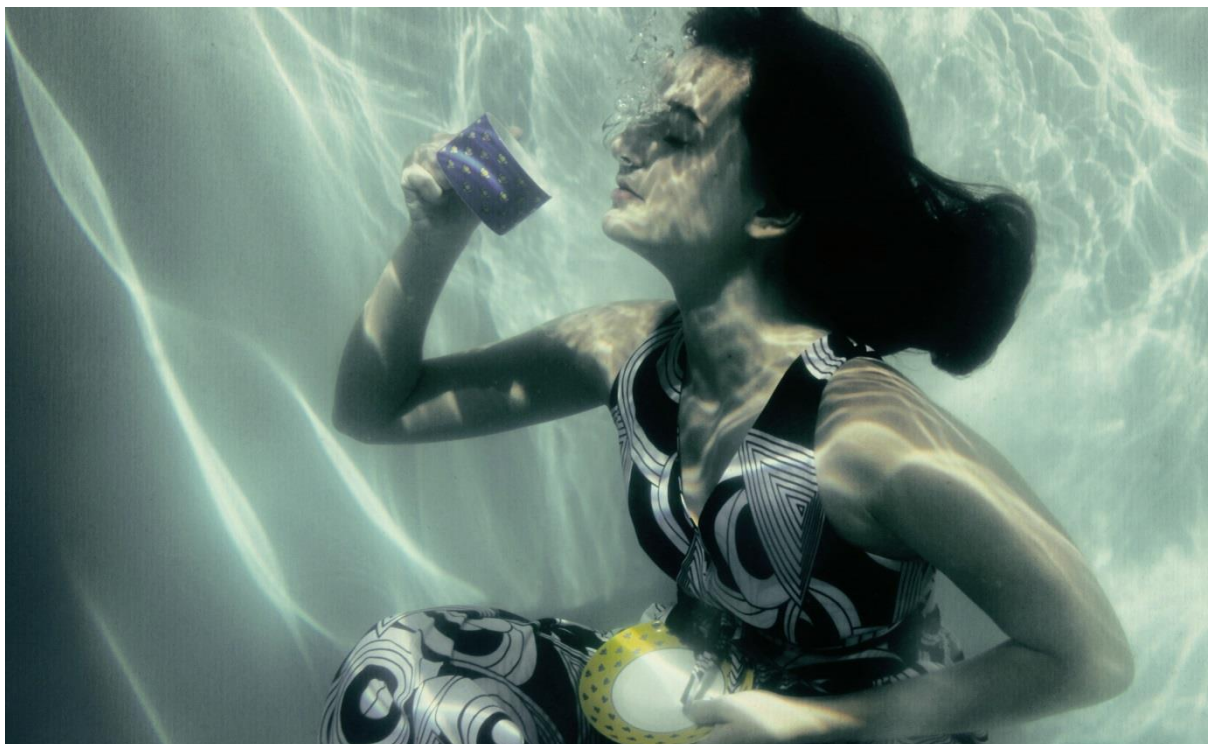


Figura 43 - Mais um chá, Fotografia, dimensão variável, 2013.



Figura 44 - Alô!?, Fotografia, dimensão variável, 2013.

Durante a execução do trabalho, todo este processo de elaboração de *Cotidiano Mergulhado* foi captado em forma de vídeo. Apresentado em forma de *making of*, *Submerso* é um material referente ao início do processo fotográfico, onde são apresentados os bastidores de duas fotografias. O vídeo tem como trilha sonora a música *Melancholic November*, cedida pelo pianista e compositor espanhol Quintana Cámara.

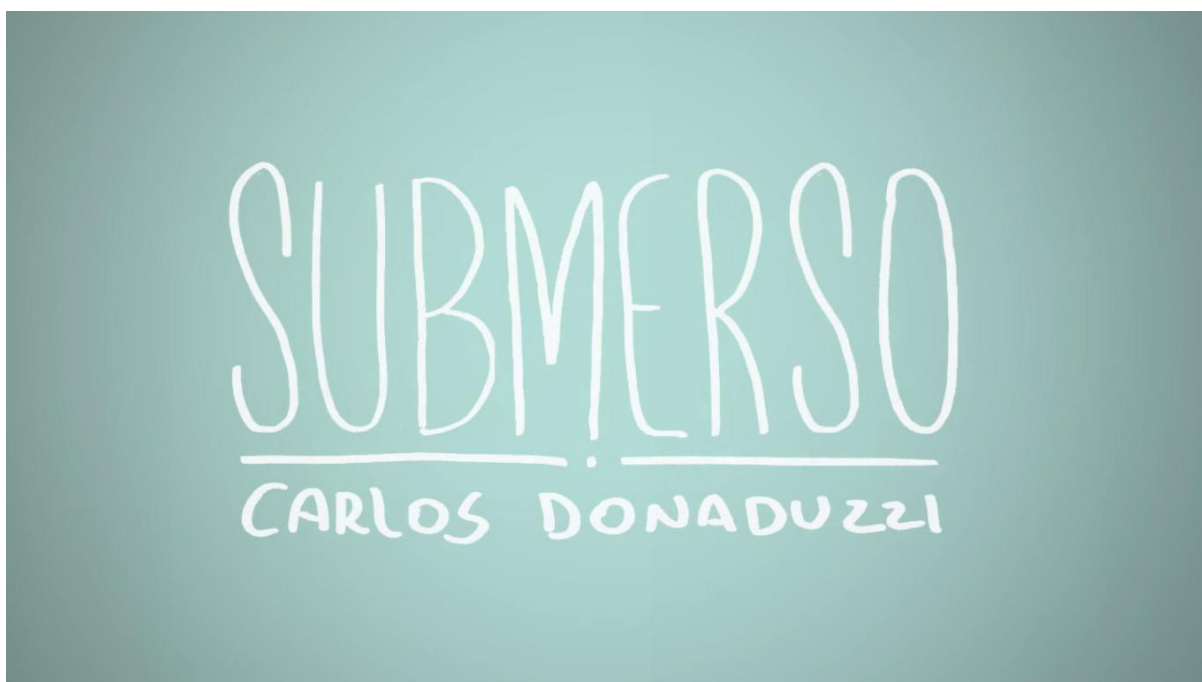


Figura 45 - Submerso, disponível em: <https://vimeo.com/66121189>

Como a principal característica desta série é mostrar estas cenas cotidianas e valorizá-las, em suas composições, as fotografias buscam destacar somente a atuação do modelo com os respectivos objetos que identificam cada ação. Assim, pretendo valorizar a sutileza de cada aspecto do gesto humano, sem conflitos com demais elementos que poderiam interferir nesta leitura.

Nestas submersões pode-se ir mais a fundo nos conceitos que emergem das cenas aparentemente comuns. Um mergulho que remete a certa leveza, sobretudo, pela simplicidade de cada ação que subverte a lógica natural. É assim que tarefas simples como atender ao telefone, maquiar-se, comer ou tomar um cafezinho

tornam-se complexas devido ao ambiente em que ocorrem, opondo-se ao seu espaço corriqueiro.

### 2.3 Fotografia em movimento

Ao realizar essas fotografias percebe-se como os movimentos neste espaço transmitem uma ideia de passagem mais lenta de tempo, diferente do que estamos acostumados. Com isto, dar literalmente movimento a fotografia tornou-se algo a ser buscado no desenvolver da série *Cotidiano Mergulhado*. O *making of Submerso* foi o que impulsionou meu interesse. Procurei o limite entre fotografia e vídeo, trabalhando com o deslocamento do estático para o movimento. Busquei utilizar o vídeo não como mero registro documental de um trabalho em execução, mas sim como obra, dialogando com a série fotográfica.

Saindo da finalidade documental do vídeo, iniciou-se o processo de como estabelecer esta conexão entre imagem estática e imagem em movimento. Para abordar esta passagem, passei a chamar esta transição de *Fotografia em movimento*. A imagem estática, a fotográfica, pertence ao passado, é o fragmento de um tempo que já ocorreu, é uma imagem que se encontra fixada, independente do modo como é proposta para visualização, seja impressa em papel ou projetada em uma parede. Ao contrário, a imagem em movimento, o vídeo, está em constante variação de presentes que se sucedem ao longo de sua duração. É a imagem que se atualiza.

O vídeo é uma estrutura composta por um determinado número de imagens estáticas agrupadas e que ao serem disparadas geram movimento. A fotografia, como uma imagem, em relação ao vídeo é um dos *fotogramas* que está “dentro” de qualquer um dos segundos que passam durante a execução de um vídeo. A passagem não é do estático para o movimento, mas uma troca ininterrupta que ocorre entre estes dois meios durante a sua observação.

Um ponto que difere bastante a ideia de imagem fixa e em movimento é o tempo de observação que obras nestes diferentes meios proporcionam. Neste aspecto, Antonio Fatorelli, professor da escola de comunicação da Universidade

Federal do Rio de Janeiro, recentemente, em seu último livro: *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias* abordou questões em relação a imagem estática e a imagem em movimento. Sobre a imagem fixa e a sua fruição o autor menciona:

As imagens fixas, entre elas a fotografia, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando o olhar fortuito à atenção prolongada. O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contrair-lo ou distendê-lo, dependendo da sua disposição. (FATORELLI, 2013: 20)

Neste aspecto, é o controle que o observador tem sobre a imagem estática que o coloca como controlador deste tempo de apreciação. A fotografia continuará sempre sendo a mesma, não há variação na sua superfície, tirando é claro a ação do tempo durante os anos.

Na imagem em movimento este tempo de visualização está ligado a duração do vídeo, é dado pelo artista e, a não ser que o observador assista-o inúmeras vezes, se está for sua vontade, sua observação é limitada, necessitando uma atenção maior em cada segundo que passa. A imagem em movimento permite alterar seu tempo de execução. Essa característica, além de ser uma possibilidade técnica, é um fator a contribuir conceitualmente, interferindo na interpretação do vídeo. Dessa maneira, uma imagem com seu tempo acelerado, retardado ou retrocedido modificará o modo como o observador irá assisti-la. Se adicionada uma trilha sonora condizente com o andamento do vídeo, a suavidade dos movimentos ficará destacada.

A escolha pela imagem em velocidade lenta propõe, além de uma observação mais cuidadosa dos aspectos que passam despercebidos, na velocidade convencional dos acontecimentos e das ações, a própria possibilidade de perceber como se dá a natureza de um movimento simples, mas que inserido em um ambiente aquático, revela uma falsa ideia de variação de gravidade. Sabemos que não existe esta variação estando submerso em água, que isto é uma condição

restrita para além da atmosfera ou simuladores de gravidade. Porém, a pressão na qual um corpo é exposto na água faz com que se assemelhe levemente, a partir de como este se movimenta, as condições presentes além da superfície da terra.

Esses fatores, da velocidade reduzida e conseqüentemente da suavidade dos movimentos influenciaram para que os vídeos exibidos neste capítulo fossem todos apresentados em câmera lenta. Não somente como um atributo técnico, essa velocidade contribuiu com o aspecto conceitual de todo trabalho que é apresentado nesta dissertação. Além de destacado estaticamente, os fragmentos de cotidiano surgem agora executados de maneira que se possa observar com cuidado e tempo como eles ocorrem, valorizando assim sua importância no dia a dia. Com isto, foram produzidos cinco vídeos, a partir de câmera digital, que retratam estas características mencionadas.

*Chá ao Acordar* é o primeiro vídeo da série *Fotografia em Movimento*. Realizado durante o processo fotográfico da fotografia *Mais um Chá* o vídeo mostra lentamente o ato de beber. Quase no mesmo ângulo da fotografia, os segundos de imagens revelam o que acontece um pouco antes e um pouco depois da cena fixada na superfície do papel. Destaque neste vídeo para a xícara diferente da utilizada na fotografia. Este detalhe visa causar dúvida no observar. Fazer o olhar voltar para a imagem fixa e novamente para a em movimento, evidenciando assim uma falsa ideia de lembrança, pois o que parece igual é diferente.



Figura 46 - Chá ao acordar, vídeo, 2013. Disponível em: <http://tumblr.co/ZbmJLo17w2mpH>

No vídeo, *As mordidas da Maçã* que remete a fotografia *A Mordida* foi explorado um ângulo diferente visualizado na imagem estática. O vídeo apresenta um corte mais horizontal que os demais. Isto ocorreu pela vontade de destacar o movimento do corpo na altura da cintura, mostrando o esforço realizado em cada mergulho para cada uma das mordidas que foram feitas até a fotografia acontecer.

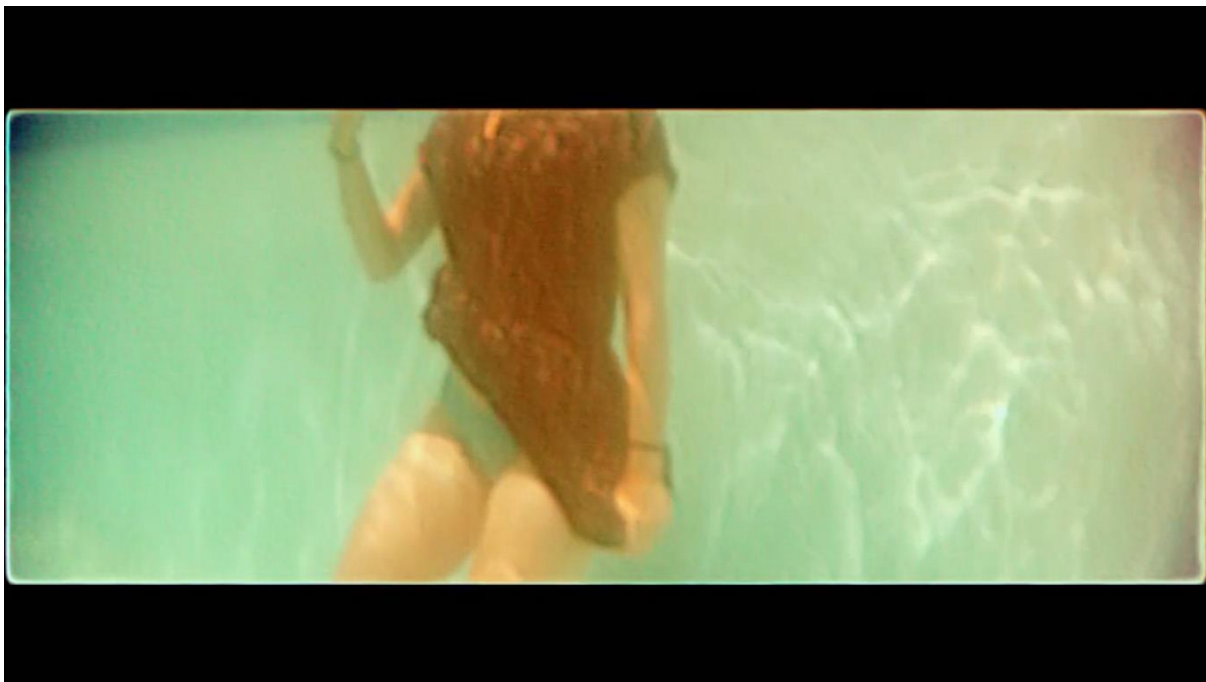


Figura 47 - Mordidas da maçã, vídeo, 2013. Disponível em: <http://tumblr.co/ZbmJLo17vIPk3>

Este é um vídeo que foge das características estéticas dos demais que compõem esta série. Além do formato mais horizontal, as cores puxam para um verde, contrariando as tonalidades azuis dos outros. Outro fator é uma edição que remete ao vídeo analógico, com pouca qualidade na imagem, a presença constante de grão na película e as cores saturadas. A ideia foi baseada na estética dos filmes gravados em Super-8. Este formato cinematográfico foi produzido nos anos de 1960 e tornou-se bastante popular na época.

Principalmente pela facilidade de uso a câmera é de fácil controle, e o Super-8 foi a maneira de gravação de inúmeras produções independentes. Com filmes de 8mm pode se gravar de duas maneiras, em 24 quadros por segundo, equivalente a dois minutos e trinta segundos de gravação ou de um modo alternativo, com 18 quadros por segundo. Esta segunda possibilidade gerava um vídeo de três minutos e vinte segundos, porém a quantidade reduzida de quadros dava origem a uma imagem ligeiramente travada, uma das principais características pelo qual o Super-8 é lembrado até hoje.

Estes fatores estéticos, tanto da qualidade da imagem que não é tão nítida, quanto da cor saturada contribuiu para a edição de *Mordidas da Maçã*. Além disso, o fato de ser um equipamento utilizado em produções alternativas foi outro ponto que

motivou esta pesquisa, sobretudo por este vídeo ter um leve caráter erótico em suas imagens. Por isso, uma imagem que esconda a visualização com perfeição do que está ocorrendo está diretamente ligada com os movimentos da modelo. Ela passa o tempo todo controlando para que o vestido não suba demais, ao mesmo tempo em que tenta comer o fruto proibido.



Figura 48 - Enchendo de ar, vídeo, 2014. Disponível em: <http://tumblr.co/ZbmJLo17v9TO9>

Em *Secando*, vídeo que mostra a modelo mergulhando e secando seus cabelos, apresenta o mesmo tom de humor que a sua fotografia referente. No caso da imagem em movimento foi possível dar ainda mais noção de impossibilidade desta ação. Junto com a trilha sonora foi adicionado um som de secador de cabelo ligado. Este detalhe foi adicionado com um tom mais de brincadeira do que de apreensão, pois de maneiras distintas nenhuma destas ações está diretamente ligada ao espaço aquático.

Em relação ao som de cada um dos vídeos constituintes desta série, as trilhas sonoras foram adquiridas em bancos de dados online. Todos os sons são gratuitos e estão disponíveis para serem baixados em diferentes sítios de efeitos sonoros. Com isso, muitas músicas ou efeitos não apresentam descrições com informações de



autoria. A escolha de estilo de trilha sonora para cada vídeo aconteceu observando o que cada um deles mostrava e qual a sensação poderia ser aguçada com a sonoridade. Portanto, as trilhas sonoras variam de tons mais melancólicos, como em *Chá ao Acordar*, para momentos mais vibrantes e agitados como em *Mordidas da Maçã*.



Figura 49 - Secando, vídeo, 2014. Disponível em: <http://tumblr.co/ZbmJLo17vHBn0>

O vídeo *Guarda-chuva para não se molhar* é a última imagem em movimento apresentada e também o único que possui uma trilha sonora que não foi retirada de banco de dados da internet. A música que acompanha as cenas é de autoria do artista visual e músico Kauê Gindri. Composta especialmente para este vídeo, a melodia foi elaborada visando total integração com as imagens.

Com um tom melancólico, a obra sonora acompanha o mergulho com guarda-chuva de uma mulher que tenta se proteger da chuva. O vídeo é um eterno retorno, circular como os movimentos da pessoa dentro deste espaço. Este é o único trabalho apresentado nesta dissertação que existe uma contribuição externa, uma divisão de autoria. A música é tão importante quanto o vídeo, como em uma análise

conceitual de uma poética, onde é necessário transitar ininterruptamente entre os dois meios, o vídeo e a música precisam se complementar.



Figura 50 - Guarda-chuva para não se molhar, vídeo, 2014. Disponível em: <http://tumblr.co/ZbmJLo17vBdVg>

Todos os vídeos apresentam poucos segundos de duração. Para sua visualização em espaço expositivo, estes são apresentados em *loop*<sup>7</sup>. Com isto, busca-se permitir que cada um seja observado o tempo que for necessário. Sua disposição no espaço será de acordo com cada uma das fotos da série *Cotidiano Mergulhado* que eles remetem. Deste modo, ao assistir *Chá ao acordar*, será possível visualizar, próxima a tela a fotografia *Mais um chá*.

A intenção é, inicialmente, que as fotografias sejam as primeiras a serem visualizadas. A ordem destas é aleatória, até o momento em que as fotografias começaram a remeter aos vídeos que virão em sua sequência. Ao término das imagens estáticas iniciam-se os vídeos e estes sim, na mesma disposição das fotografias, ou seja, o primeiro vídeo remete a primeira fotografia que gerou esta possibilidade de movimento.

---

<sup>7</sup> Expressão proveniente da música eletrônica e significa algo que se repete continuamente.

Sendo doze as fotografias da série *Cotidiano Mergulhado* e cinco os vídeos apresentados, a ordem de visualização dos trabalhos deve ocorrer em blocos. As últimas fotos a serem observadas devem ser: *Mais um chá*, *A Mordida*, *Balão de Água* e por fim *Vento Seco*. Esta ordem é importante, pois na sequência os vídeos serão dispostos para que as cenas sejam as da mesma ação. *Chá ao acordar* é o primeiro vídeo da sequência que fica completa com: *As Mordidas na Maçã*, *Enchendo de Ar*, *Secando* e *Guarda-chuva Para Não Se Molhar*.

### 3 FOTOGRAFIA, ARTE E TECNOLOGIA

O capítulo final desta dissertação parte da compreensão, a partir das séries de fotografias e dos vídeos apresentados no segundo capítulo, de conceitos operatórios à fotografia subaquática, tanto de questões práticas quanto estéticas, assim como de apontamentos em relação a questões pertinentes a essa poética.

Com isso, este capítulo começa tratando de questões relativas à *Fotograficidade* e a *Visibilidade* em relação à fotografia subaquática. Inicialmente discutidas de maneira separada o intuito é buscar uma aproximação dessas duas abordagens que envolvem o entendimento da fotografia. Apontado por François Soulages, crítico de arte e professor de estética, em um dos seus estudos, a *Fotograficidade* é abordada aproximando-se do pensamento sobre a *Visibilidade* realizado por André Rouillé, professor de arte e filosofia. Estes professores do Departamento de Artes Visuais da Universidade Paris 8, França, estão entre os principais teóricos da fotografia contemporânea.

Abordadas em um segundo momento, as ideias de *Ficção* e *Simulação*, principalmente a primeira, partem também das reflexões elaboradas por Soulages. Também para o desenvolvimento da compreensão sobre ficção e simulação em torno da poética subaquática apresentada, autores como Anne Cauquelin e Jean Baudrillard são mencionados. Cauquelin, autora francesa de ensaios sobre arte e filosofia, tem uma produção voltada para pensamentos fortemente ligados à arte contemporânea. Já Baudrillard, um filósofo francês, autor de *Simulacros* e *Simulações* (1985), com uma obra muito importante em torno das questões relacionadas a realidade, é mencionado visando compor um estudo ligando ficção a simulação.

Durante o desenvolvimento da poética visual apresentada neste texto dissertativo, as fotografias produzidas deram origem a uma série de vídeos. Esta passagem é tratada como uma transição da imagem estática para a imagem em movimento. Porém, a relação entre as fotografias e os vídeos é apontada pelo viés da temporalidade, partindo de fatores físicos, essenciais para a compreensão do

tempo e, sobretudo, de questões filosóficas. É a partir da aproximação dos estudos de Gilles Deleuze, filósofo francês que se utilizou do cinema para expor seus pensamentos sobre *Temporalidade*, por exemplo, que está baseada esta formação de pensamento.

Os conceitos discutidos neste capítulo estão ligados tanto as fotografias analógicas, quanto as digitais e aos vídeos. Inclusive, a temporalidade também se refere ao modo como estes trabalhos serão dispostos no ambiente expositivo. Assim, o objetivo deste capítulo é evidenciar pontos importantes para a compreensão da proposta poética.

### **3.1 Fotograficidade e Suposta Visibilidade**

Com o surgimento da fotografia, inúmeras questões envolvem a capacidade de uma máquina, que por meio de uma exposição luminosa, consegue fixar uma representação do mundo em material sensível. Para um olhar ingênuo, fotografia pode ser somente isto, uma superfície sensibilizada que torna visível uma impressão do mundo e nada mais. O filósofo nascido na República Tcheca e naturalizado brasileiro Vilém Flusser, afirma, em um primeiro momento onde analisa a imagem fotográfica, que essa abre ao observador “visões do mundo”.

Autor de *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, uma das principais obras que envolvem questões da fotografia e da imagem já publicadas, Flusser evidencia questões iniciais e aparentemente básicas que na realidade se apresentam extremamente complexas. Por muitos anos as fotografias realizadas eram em preto e branco, pois ainda era desconhecida a capacidade de sensibilizar representações de cores. Este simples fato comprova o caráter de interpretação do real que a fotografia possui desde seu surgimento. Ora, se o mundo é colorido e as fotos são em tons de cinza, como esta imagem pode ser uma captura tal como vemos as coisas? Flusser explica esta questão da seguinte maneira:

O preto e branco não existem no mundo, o que é grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado em preto e branco, tudo passaria a ser logicamente explicável. Tudo no mundo seria então ou preto ou branco, ou intermediário entre os dois extremos. O desagradável é que tal intermediário não seria em cores, mas cinzentos... (FLUSSER, 2011:59)

A fotografia, mesmo a colorida, captura uma impressão do real. O que está sensibilizado na película fotográfica ou no visor de uma câmera digital é uma interpretação, um modo de ver uma situação real. É neste ponto da visão que se encaixa o pensamento de Rouillé em torno da máquina fotográfica que, para ele, possui um imenso papel, o de produzir *visibilidades*. Estas visibilidades se associam ao que Soulages trata como *fotograficidade*, uma fotografia com potencialidades desdobráveis ao infinito.

“O conceito de *fotograficidade* designa o que é fotográfico na fotografia” (SOULAGES, 2010:128). Porém, a aparente simplicidade é mais complexa. Para compreender esta citação em sua totalidade é necessário transitar pelas condições da produção de uma fotografia. Segundo Soulages, uma foto é realizada em três etapas: o ato fotográfico, a obtenção do negativo e o trabalho com o negativo.

Com esta divisão, é possível compreender que muito antes de se obter uma fotografia, inúmeras decisões são tomadas, várias ações realizadas e, sobretudo, uma intenção é proposta pelo fotógrafo. Esta intenção percorre todo este processo. Inicia-se com a escolha da câmera fotográfica, da lente, da sensibilidade do filme fotográfico, da configuração do aparelho para o momento da captura em detrimento do objeto a ser fotografado e da própria ação de fotografar. Isto, tratando somente de questões técnicas, pensadas no contexto da fotografia analógica inicialmente, que implicam na obtenção de uma fotografia.

As escolhas continuam, a película utilizada pode ser negativa, positiva ou em preto e branco, por exemplo. O processo de revelação pode ser alterado para se obter diferentes resultados, menos convencionais perante uma fotografia mais tradicional. A ampliação deste negativo, aumentando ou diminuindo o contraste, alterando o foco original gravado no filme, aponta algumas das possibilidades que o artista possui no momento de projetar para a fotografia que será apresentada todas as questões conceituais que deseja evidenciar.

Todo esse processo de possibilidades de se produzir uma fotografia, e neste caso como uma obra de arte, implica em transparecer que é necessário percorrer todo este caminho, que inicia na observação de uma cena e que termina na leitura que cada pessoa terá da foto. Esse terminar não significa o final de um ciclo, mas sim o que Soulages destaca a partir do conceito de fotograficidade, como uma fotografia possível, tratado por ele como uma propriedade abstrata baseada no que diz Tzvetan Todorov<sup>8</sup> sobre literalidade na sua obra *Poétique*<sup>9</sup>:

Ora, justamente uma das características da fotograficidade é o inacabável, ou seja, o fato de ter potencialidades sempre manifestáveis ao infinito: a fotografia é, portanto, a arte do possível, tomada em seu sentido próprio. (SOULAGES, 2010:129)

Segundo o raciocínio de Soulages, toda interpretação de uma foto é uma abertura para infinitos de infinitos e a fotograficidade então está ligada a ideia de perceber quais as condições específicas de produção de uma foto e não diretamente ao o que é uma foto. É, então, a articulação do irreversível e do inacabável.

Irreversível, neste caso, diz respeito ao ato fotográfico, pois depois de executado, não é possível voltar atrás. O momento fotografado já passou, as condições nos instantes seguintes são outras, mesmo que a imagem fotografada aparente “a mesma coisa”, nunca será a mesma. “O filme não é mais virgem, mas exposto” afirma Soulages e a mesma condição acontece com o processo que ocorre no laboratório fotográfico. Todos estes aspectos são irreversíveis e não é possível lutar contra, pois se trata de uma especificidade da fotografia.

Da mesma maneira que o irreversível restringe em um momento as possibilidades fotográficas, após a obtenção de uma matriz, com o filme revelado a condição que surge nesta etapa é a de inacabável. A partir de um negativo pode-se intervir de inúmeras maneiras, porém sempre com a possibilidade de voltar a uma imagem matriz e iniciar todo um processo de criação desde o princípio. Intervir na ampliação, nos banhos químicos do papel fotográfico potencializa a capacidade de transgredir e afetar uma imagem com elementos que não foram utilizados no ato

---

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov (1939), é um filósofo e linguista búlgaro radicado na França desde 1963.

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov, “*Qu'est-ce que Le structuralisme?*”, em *Poétique* (Paris: Seuil, 1969).

fotográfico, ou seja, no momento em que a fotografia adquire o aspecto de irreversibilidade.

A fotografia por sua vez é a fabricação de um material que é a foto. É uma arte que está além do real, em que é possível atingir inúmeros resultados estéticos através de uma matriz irreversível, que também pode ser digital. Porém, na fotografia digital, o que seria o negativo é da ordem do inacabável. A imagem-matriz capturada permite uma quantidade infinita de edições, possivelmente mais do que qualquer imagem analógica, pois ao ser numerizada ou digitalizada, esta troca de meio possibilita hibridações com qualquer outro tipo de imagem sintética ou codificada em números.

Mesmo ao trabalhar com a fotografia digital e pelo fato de o caráter desta imagem ser de simulação, ela apresenta a mesma característica do negativo, que de uma matriz irreversível. A partir destas condições, Soulages apresenta uma definição ampla e complexa sobre o que é a fotograficidade:

A fotograficidade é, portanto, essa articulação surpreendente do irreversível e do inacabável. É a articulação, de um lado, da irreversível obtenção generalizada do negativo – constituído inicialmente pelo ato fotográfico, ou seja por esta confrontação de um sujeito que fotografa a alguma coisa a fotografar, graças à mediação do material fotográfico ou, em outras palavras e de maneira mais geral, pelas condições de possibilidade da produção do filme exposto e a realização dessa exposição, e em seguida, pela obtenção restrita do negativo, ou seja, suas cinco outras operações que o produzem (revelação, interrupção, fixação, lavagem e secagem) e, de outro lado, do inacabável trabalho do negativo – a partir do mesmo negativo de saída, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes, intervindo particularmente quando das seis operações que produzem a foto (exposição, revelação, paragem, fixação, lavagem e secagem). (SOULAGES, 2005:23)

Com isso, a foto é uma imagem de várias outras imagens. A imagem visual do que será fotografado, a imagem imaginada pelo fotógrafo deste alvo, a imagem que a câmera consegue captar, a imaginação do fotógrafo, agora tentando visualizar o que e como a câmera sensibilizou no filme e a imagem que em potência está no filme. A fotografia, principalmente a numérica, é totalmente aberta a hibridações,



sendo mais uma característica inacabável, assim como a apresentação de uma foto, que pode ser visualizada de várias maneiras, modificando a interpretação de quem as recebe. Este é mais um fator importante da fotograficidade, pois ela se estende desde os momentos iniciais referentes ao ato fotográfico até a experiência em que esta é recriada por quem a observa.

Soulages finaliza seu pensamento em torno da fotograficidade afirmando que esta é o fundamento de uma tripla estética: a do irreversível, do inacabável e a de sua articulação. Por sua vez, essa articulação é definida pelos fotógrafos que em suas pesquisas conseguem abranger as especificidades e totalidades da união dos componentes desta estética. “É no interior do paradigma da fotograficidade que, de maneira particular pode ser compreendida qualquer foto. Esse paradigma é, pois, uma condição absolutamente necessária para o entendimento da fotografia”. (SOULAGES, 2005:36) Assim, a fotograficidade tenta responder quais são as condições para a produção de uma foto até a sua recepção.

Esses levantamentos sobre condições que proporcionam o entendimento do conceito de fotograficidade possibilitam introduzir aspectos que se aproximam do que André Rouillé compreende por *Visibilidade*. Tratar destas questões é ir além do confronto entre fotógrafo e objeto a ser fotografado, é ir ao encontro do que é possível e visível e que, porventura, nem sempre está ao alcance da visão.

Por mais que a palavra visibilidade remeta àquilo que é visível ou então sensível a visão, é possível atribuir sua significação a coisas que não são vistas diretamente ou ainda ao que não seja perceptível a visão. O que se busca são maneiras de ver e de mostrar sem estar materialmente exposto. É corriqueiro pensar no visível como algo palpável, mas, neste caso, o pensamento proposto é de ver além de algo concreto.

O que está na imagem, mas não é visto? Gilles Deleuze e Félix Guatarri afirmam que “O material visual deve capturar forças não visíveis. Tornar visível, e não tornar ou reproduzir o visível.” (DELEUZE & GUATARRI, 1997:159). O ponto crucial é justamente este proposto pelos autores: “tornar visível”. Buscar o que existe em potência, algo que não foi fotografado, mas que é possível de ser “visto” em cena. Tanto no visível, ou seja, no que é possível ver, quanto na parte oculta, a leitura de uma fotografia transita entre esses dois aspectos. É necessário perceber a

imagem latente que se esconde no negativo ampliado da fotografia analógica, aos detalhes além da superfície, que irão revelar percepções que os olhos não conseguem ver.

O que Soulages descreve como condições de produção de uma fotografia, neste jogo de visibilidades, relaciona-se com o que Rouillé afirma:

Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas: uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto. (ROUILLÉ, 2009:39)

Deter-se somente nos objetos fotografados é limitar-se a fruição de uma fotografia sem pensar na intencionalidade de esconder ou mostrar aspectos que proporcionaram trabalhar com o visível oculto. O visível em outros casos pode ser relacionado com o que é verdadeiro, pois é uma atribuição comum acreditar naquilo que é possível ver. Desse modo, entender verdadeiro como algo real, a fotografia seria uma maneira de mecanização da mimese. Com isso, para compreender o que seria imitação em relação a esse ponto, Rouillé destaca:

Imitar supõe que admitimos que exista uma 'coisa', um original, um modelo; que disso se produzam imagens, sejam cópias ou simulacros; e que reconhecemos que, entre eles, haja uma dupla relação de duplicação semelhante e de distância. Na relação de imitação, a coisa existe anteriormente a sua imagem e independentemente dela, uma e outra estão ligadas e separadas ao mesmo tempo. Do mesmo modo, a imagem oscila entre duplicação e diferença, entre mesma e outra, entre identidade e alteridade, entre coisa e a ideia - o sensível e o inteligível - entre semelhança e dessemelhança. (ROUILLÉ, 2009:74-75)

Esta oscilação da imagem entre coisa e ideia liga-se com a questão de que a fotografia não é um registro do real, mas sim, a produção de um novo real. Isto acontece, muito porque ocorreu "a perda da crença na realidade, 'a descoberta da pouca realidade da realidade, associada a invenção de outras realidades'". (LYOTARD apud ROUILLÉ, 2009:368) A visibilidade, por sua vez, somente tem a provocar ainda mais discussões se esta linha tênue que se encontra entre o real e

fictício passar cada vez mais a ser imperceptível. O conflito entre esses dois “mundos” valoriza ainda mais a possibilidade de encontrar e entender este visível oculto na fotografia.

É o que não vemos que atribui valor ao visível. Na capacidade de ver além do material, alguns elementos são essenciais na construção de significado na leitura de uma fotografia. É o resultado do inacabável gerando inúmeras possibilidades de interpretação. Nas fotografias que compõem a série *Cotidiano Mergulhado*, a transformação do visível fotografado se dá tanto pela condição do ambiente retratado, quanto pela visibilidade proposta em cada cena. Utilizando as palavras de Soulages: “dizer que a fotografia é a articulação do irreversível e do inacabável é, portanto, também dizer que a fotografia é a experiência do impossível e a arte dos possíveis.” (2005:30) Além disso, as fotografias submersas desta série buscam exatamente possibilitar a existência do impossível.

O objetivo dessa poética é a produção de um real simulado, de encenar situações corriqueiras que as pessoas praticam todos os dias, partindo de uma ideia convencional do que é real, juntamente com a referência de simulação descrita por Baudrillard, afirmando que “Simulação se refere ao mundo sem referência, de que toda referência desapareceu.” (BAUDRILLARD apud BAUMAN, 1999:135) Mas se simular é partir de algo sem referência, então o que seria um real simulado? Não existe um mundo convencional subaquático, as pessoas não leem, não tomam café muito menos dormem debaixo da água.

Com isso, simulação refere-se a um real subaquático imagético. Transitar entre o possível e o impossível, o real e o fictício, propondo assim, interpretações que estão referidas a realidade, mas que naturalmente não podem acontecer. Supor, no mundo das ideias, um real que não existe e simulá-lo, deslocar o cotidiano de contexto, encenar o banal e valorizar o que aparentemente não significa nada além de uma ação comum do dia a dia.

A arte imprime um valor a objetos insignificantes em si e que, a pesar de sua insignificância, ela fixa para si, fazendo deles seu objeto e chamando nossa atenção para coisas que, sem ela, nos escapariam completamente. (HEGEL in SOULAGES, 2010:225)

Posso chamar a atenção para coisas que escapam da percepção do homem e propor discutir o visível e as transformações que ocorrem neste ambiente das fotografias. Como Hanrry Callaham<sup>10</sup> menciona: “O hábito mata o olhar.” Esta é uma maneira muito pertinente de querer evidenciar o visível oculto, utilizando cenas que passam despercebidas, talvez insignificantes, a fim de encontrar nelas uma visibilidade além do material.

... diante do insignificante, a fotografia faz nascer a poesia na foto e nos olhares do criador e do receptor. Então, se impõe o fato de que o objeto a ser fotografado pode, às vezes, ser apenas um pretexto, o que não quer dizer que seja inútil. (SOULAGES, 2010:228)

Este possível pretexto fotografado pode esconder ainda mais sua verdade, sua realidade ou sua capacidade de ser visível. Flusser defende que a fotografia em cores é mais abstrata do que a em preto e branco, pois é mais “verdadeira”. Sobre as cores, quanto mais “fiéis”, mais mentirosas e complexas elas são. Nesta poética, as cores não são fiéis a realidade, a edição de cada uma das imagens visou a integração das fotografias como um todo. Com tons azuis e verdes de fundo, a modelo tende se destacar, não duelando com os demais elementos que poderiam confundir a recepção das fotografias.

Estas cores trabalhadas na edição não visam distrair a atenção do olhar de quem as visualiza, mas sim propor uma fuga para uma fantasia que não represente o mundo fora da água, papel este referente as ações captadas. Esta é uma característica do inacabável que está além da matriz gravada pelo aparelho e do visível, que não é somente o que o fotógrafo vê, mas sim tudo o que a câmera consegue captar, pois as capacidades perceptivas durante o ato fotográfico não são tão completas como as do aparelho.

No momento da realização de uma fotografia, mesmo para o mais atento dos fotógrafos, alguns pequenos detalhes passam despercebidos. Esses pequenos aspectos são somente uma ideia das visibilidades implicadas em uma imagem

---

<sup>10</sup> CALLAHAM, Hanrry. *Cf.Zoom*, nº46, Paris, 1977, p.36. In SOULAGES, François. *Estética da Fotografia – perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

fotográfica. Não se trata de uma disputa entre olho e máquina, prova disto é a afirmação de Rouillé:

A fotografia, no entanto, não mostra nem mais nem melhor, como acreditam seus adeptos; nem menos como acreditam seus adversários. Mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens. (ROUILLÉ, 2009:41)

As outras evidências que a fotografia faz surgir colaboram com a possibilidade criativa do fotógrafo na maneira de obter um resultado final a partir de um negativo ou matriz digital. Algum pequeno detalhe não percebido na cena fotografada e notado posteriormente ao ato irreversível pode alterar a ideia inicial da imagem em potência que o fotógrafo buscava obter.

... a fotografia liberou-se da representação e da imitação. Não sendo mais o visível um elemento ao qual se adequar estritamente, mas um material maleável à vontade, perderam a importância as questões de semelhança, de referente, de original e de cópia, de modelos e de simulacros, etc. Fotografar não consiste mais em produzir segundo a distinção platônica as “boas ou más cópias” do real; agora, consiste em atualizar, tornando visíveis, aqui e agora, os problemas, os fluxos, os afetos, as sensações, as densidades, as intensidades, etc. (ROUILLÉ, 2009:452)

Nessas fotografias da série *Cotidiano Mergulhado* o oculto é material e conceitual, pois além de ser valorizado em cada cena, ele vai para além dos limites físicos da fotografia. São imagens que retratam fragmentos de ações em decorrência, algo aconteceu antes, algo acontecerá depois. É o irreversível que Soulages trata e o visível que não está aparente que Rouillé menciona. O estudo sobre a transformação do visível nestas fotografias é elaborado visando explorar as questões conceituais, em relação aquilo que pode ser visto mesmo que não esteja presente visualmente e que abre inúmeras interpretações no momento de sua recepção.

### 3.2 Ficção

As possibilidades visíveis de uma imagem fotográfica mostram que existe algo para ser notado além do que os olhos conseguem ver na superfície de uma foto. O resultado das inacabáveis edições de uma imagem-matriz, aliado com a ideia da cena que é capturada pode evidenciar uma fotografia que foge do referente natural que é a realidade. Esta é uma questão importante quando o intuito é tratar do conceito de ficção em torno de uma série fotográfica que brinca com a realidade deslocada. Este deslocamento se dá pela perda da referência natural das cenas fotografadas.

*Cotidiano Mergulhado* é uma série onde as composições retratadas representam maneiras de dificultar o cotidiano. As ações aparentes buscam fantasiar a banalidade. Parte-se de um referencial real para que esse adquira um caráter ficcional, não como uma produção cinematográfica que pode encenar momentos tal qual o modo como eles ocorrem no dia a dia, mas sim fugindo do caráter do possível. Com isso, torna-se necessário aprofundar-se no conceito de ficção para produzir um pensamento em torno do que é visível nas fotografias da série apresentada.

Ao realizar uma fotografia, o mundo exterior, ou seja, o da câmera é o referente para se capturar uma fotografia. Dependemos do equipamento e de sua capacidade para registrar a realidade que nos cerca. Se pensarmos a partir de Vilém Flusser que afirma: “Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas” (FLUSSER, 2011), podemos compreender que os fotógrafos “criam” cenas com o seu olhar mediado pelo aparelho fotográfico e elas se tornam um real transformado em fotografia. Condição essa que não se repete: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1984)

Esta imagem do real é a verdade que enxergamos codificada pelo aparelho, sob a ordem de quem o opera e transformada em superfície. Mas, o próprio “...excesso de verdade pode fazer surgir a suspeita de ficção.” (ALINOVI, 1981:27)

Não se trata mais do espaço ou do objeto fotografado, mas sim da sua representação. Descontextualizar algo pode ser entendido como um fator que provoca essa suspeita de imitação do real.

Aproximando do contexto desta dissertação, ao deslocar o que é convencional para o ambiente aquático, é possível exemplificar utilizando o fato de trazer cenas comuns, cotidianas e inserí-las neste espaço. O caráter de ficção está direcionado quanto à inserção destas ações em um espaço que não está ligado ao mundo das águas. Sobre este aspecto, tratando de ficção, Soulages afirma:

A palavra “ficção”, em francês, remete a dois sentidos: o que é mentiroso e falso e o que é imaginado e inventado, sem vontade de enganar. A ideologia realística faz como se só o primeiro existisse, ou melhor, como se os dois sentidos coincidissem. É ao impedir-se de pensar o fictício que ela se impede de produzi-lo. Ora, a ficção pode ser fonte de verdade - não sendo uma noção retomada no sentido realístico. (SOULAGES, 2010:115).

Não que ocorra uma manipulação que engane a partir de elementos adicionados, mas sim uma união que possibilita entender a fotografia de um modo imaginário, isto em relação à “fonte de verdade” descrita por Soulages. Fragmentos que não são convencionais no mesmo ambiente surgem lado a lado, criando uma nova realidade para a cena fotografada.

Esta nova realidade proposta pode ser entendida a partir de Anne Cauquelin, que afirma: “... a ficção, essa aura simpática que cerca os objetos sensíveis e os desvia levemente para o mundo do sonho e da imagem, é um atributo especialmente humano.” (CAQUELIN, 2008:191) O novo real, onde não se pode acreditar no que se vê. Ocorre aqui uma busca por registrar a realidade, mas não como realidade<sup>11</sup>. Este registro está ligado ao mundo da fantasia, imaginar algo que pode ser entendido como espelho do real.

---

<sup>11</sup> Charles Caffin. “La fotografia como una de las bellas artes”. In: Joan Fontcuberta (org.). Op.cit, p. 92-7.

Philippe Dubois, em “O Ato Fotográfico”, trata sobre “densidade fantástica”, quando a fotografia tem esta característica de propor uma imaginação, de buscar a imagem latente.

A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à inconsciência do pensamento... Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sobre ela, em torno dela. (DUBOIS, 1993:326)

É nesta questão da “densidade fantástica”, descrita por Dubois, onde a fotografia tem esta característica de propor uma imaginação sobre o que aconteceu no momento capturado, que pode ser compreendido o deslocamento de uma realidade para um caráter ficcional, neste caso, para a imersão na água. A ficção está relacionada com a realidade, mas deslocada do convencional. Voltando ao pensamento de Soulages, ele trata de real como impossível de ser capturado e propõe uma estética da ficção.

O real é infotografável. Esse desvendamento dos limites da fotografia é um dos fundamentos de uma estética da fotografia que pode, dessa maneira, abrir-se para uma estética da ficção e uma estética do referente imaginário, assim como para uma estética da marca e uma estética do arquivo. (SOULAGES, 2010)

Essa estética da ficção e do referente imaginário surge como uma estratégia de encenar o real, ou seja, não partir de um modelo existente, mas próximo ao de uma ideia de simulação. O pensamento do sociólogo e filósofo Jean Baudrillard aproxima-se dessa ideia ao mencionar que: “A simulação já não é a simulação de um território, de um referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiperreal.” (Baudrillard, 1991:8).



Esse pensamento retoma a ideia de partir de um real que já não é mais real, mas sim da ideia do que poderia ser real. Simulamos algo para ser o que acreditamos que possa ser com base em referências que temos sobre as coisas que supostamente sejam verdadeiras. “O real tornou-se a nossa verdadeira utopia - mas uma utopia que já não é da ordem do possível, aquela com que já não pode senão sonhar-se, como um objeto perdido.” (Baudrillard, 1991:153).

Nas cenas cotidianas submersas a utopia de recriação do real pela ficção contraria as palavras de Baudrillard. O autor afirma que o real não passa de uma concepção do que imaginamos ser realidade. Neste ponto, as fotografias não tratam de um hiperreal, não sendo uma simulações que pretendem se passar por real pela sua aparência. É algo que pertence em totalidade ao mundo da fantasia.

Se uma fotografia é uma reprodução do real, então, entendido com a ideia de ficção e simulacro discutidos em parte, uma fotografia passa a ser a representação ficcional de uma ideia do que pode ser real, ou então a fotografia tem a capacidade de dar valor de realidade a uma imagem fantasiosa. Parece assim, que a questão não é descobrir o que é verdadeiro e o que é falso, mas sim observar que o que é fotográfico na fotografia pode transitar entre meios, sendo que cada uma apresenta suas próprias características:

Separamos ficção e realidade, geralmente pondo de um lado o que é próprio da ficção: imagens, imaginário, apresentação in absentia, verossímil e inverossímil, possíveis, e, do outro lado, o que é próprio da realidade; realidades pertinentes ao vivido, à presença, à trama do cotidiano, ao que é rotineiro e não configura objeto nem de dúvida, nem de incerteza, ao menos naquele momento. Nesse esquema, a fantasia e a leveza são o apanágio da ficção, ao passo que a densidade, o peso, a certeza afligem a realidade; a atividade artística, que lança raízes no modo da ficção, viria aliviar o peso das realidades, em um jogo de distanciamento e de ilusões. (CAUQUELLIN, 2008:188)

Esse fragmento do texto de Cauquellin ilustra muito bem o que é pretendido nas fotografias da série *Cotidiano Mergulhado*, já que os atributos mencionados pela autora são de extrema importância para entender o intuito de valorizar o banal.

Como ela menciona, pertence à realidade o que é vivido todos os dias, aquilo que faz parte do cotidiano e não deixa levantar dúvidas de sua veracidade. Do outro lado, a ficção, mesmo que semelhantemente a realidade, é da ordem do imaginário.

A comparação entre peso e leveza realizada pela autora, sendo respectivamente fatores da realidade e ficção, pode ser observada de maneira literal e conceitual nesta poética. O corpo submerso na água transmite uma sensação de leveza que dificilmente será alcançada em outro espaço que não este, descartando é claro os simuladores de ausência de gravidade. A fluabilidade contribui ainda mais para a visualização destas cenas por um viés de fantasia, sendo ao mesmo tempo uma contradição, pois se tratam de ações “pesadas”, ou seja, provenientes da realidade.

Seguindo esta lógica, a ficção como maneira de aliviar o peso da realidade transparece também o que as fotografias pretendem contar visual e conceitualmente. É como se o real quisesse ser ficcional, pois a banalidade apropriou-se tanto das ações cotidianas que um modo de poder fazer com que elas não sejam repetidas por automação, acaba sendo o deslocamento para a fantasia.

A realidade da ficção e a realidade vivida se mantêm assim, lado a lado, em uma espécie de mútua indiferença. Isso também nos indica que vivemos simultaneamente em dois mundos separados, aquele que chamamos de realidade vivida, presente, concreta, e o das realidades, não presentes e não concretas para nós, das ficções nocionais. (CAUQUELLIN, 2008:189)

Por esse pensamento, até as ficções apresentam realidades, que não são as referências do real. De tanto buscar uma fuga da realidade vivida, tentando simulá-la, as ficções podem tornar-se tão concretas quanto o que é real. E, pensando em direção ao deslocamento do cotidiano fotografado, a busca pela naturalidade do que acontece em cada cena visa dar veracidade ao falso. É uma troca simultânea, de transformar o real em ficção e poder atribuir a esse um tom de realidade. “Nós fazemos ficção naturalmente, e nisso estaria nossa superioridade sobre os outros seres vivos, presos a seus instintos”. (CAUQUELLIN, 2008:191)

A ficção é uma fuga da monotonia do cotidiano. A realidade vivida e as ações corriqueiras não despertam tanto a curiosidade quanto um mergulho na fantasia.

Cada uma das fotografias pretende dar “um algo a mais” para cenas que de tão repetidas no dia a dia, por inúmeras pessoas, passa-se despercebidas como elas ocorrem. Talvez, em pouco tempo, algumas destas imagens nem representam mais uma característica do cotidiano e toma, assim, ficção por totalidade.

A fotografia impressa em papel, a arte e os costumes das pessoas se modificam com os anos. No futuro, ler algo impresso poderá ser coisa do passado e assim uma fotografia que represente isso será somente uma representação de um real imaginado. Essa fantasia irá buscar na ficção atributos para que seja reconhecida como uma realidade.

Ainda, a ficção proposta pelo fotógrafo poder não ser a recebida pelo observador. Na recepção de uma fotografia o sujeito carrega o seu mundo de vivências para retirar delas os significados que convém. São inúmeras as possibilidades de entender o deslocamento do cotidiano para debaixo da água. A estética da fotografia sobre o efeito da água por si só traz implícito um caráter ficcional.

Mesmo assim, estas fotografias subaquáticas não fazem parte de um mundo simulado. São imagens numéricas ou digitais que não pretendem enganar, não são sintetizadas em ambiente virtual. A ficção se dá pela cena, pelo seu estranhamento, pela sua impossibilidade e por todos os outros detalhes estéticos como a cor e a luz que incide no espaço. A realidade e o fictício estão separados, se é que existe uma separação, por uma linha muito tênue. Na verdade, há uma constante troca de informações entre estes dois “mundos” que se alimentam com suas características referentes, conforme trata Cauquellin.

Nota-se que a fotografia surgiu e contrariou as técnicas clássicas de produção em arte. Permitiu assim ampliar as possibilidades de criação e evocar novos significados e resultados visuais. Os conceitos que emergem desta prática possibilitam questionar condições como a da realidade e a da ficção. Com a inserção da fotografia no contexto da arte, questões próprias a esta especificidade da linguagem fotográfica são abordadas com o intuito de problematizar conceitos pertinentes à produção nesta área.

Com isso, tratar de questões sobre ficção e/ou simulação no campo da arte contemporânea compreende estabelecer relações na imagem fotográfica, que se apresenta cheia de significados. Esses conceitos atuais remetem ao próprio início da fotografia, onde se questionava a ideia de fixar em uma superfície um modelo do real. E, como foi tratado neste estudo, se já não é mais possível diferenciar realidade de ficção, onde a simulação e a fantasia andam juntas com o intuito de criar uma encenação do real, observamos a fotografia como uma linguagem que acompanha as mudanças da compreensão do que é arte, seja através do analógico ou do digital.

### **3.3 Temporalidade, imagem estática e em movimento**

Neste subcapítulo desenvolve-se um estudo alusivo à ideia de temporalidade que uma fotografia pode suscitar, para aproximar esse discurso com o desdobramento em relação à concepção de imagem estática e imagem em movimento, trabalhando com questões pertinentes à fotografia e ao vídeo. Procura-se buscar o limite entre a ausência e presença de movimento em uma mesma imagem, utilizando como referência o entendimento de autores, tanto provenientes da física quanto da filosofia, sobre o tempo, assim como bibliografia já citada neste texto dissertativo direcionado à fotografia.

Por esta ser uma dissertação que discorre sobre um projeto em fotografia e esse, que em um dado momento se expandiu para o vídeo, não vejo necessidade de abordar demais questões que poderiam ser próprias da imagem em movimento, a não ser, é claro, a temporalidade. O vídeo é uma ocorrência não planejada neste trabalho, mas que contribui muito para a elaboração de um pensamento em torno de aspectos temporais de uma imagem.

Inicialmente, a partir de um significado etimológico, o termo “tempo” é a medida de duração de um fenômeno.<sup>12</sup> Em relação à noção humana sobre tempo, essa ideia está ligada aos sentidos, principalmente a visão. Tem-se a noção que o período de tempo de um dia está passando quando observamos a variação da luz e sua intensidade chegando ao máximo e diminuindo até anoitecer. Na fotografia, é a

---

<sup>12</sup> Conceito proveniente do dicionário Aurélio.

luz aprisionada de um momento luminoso, que adicionado aos processos químicos e físicos, revela em uma superfície a imagem de um tempo passado. Com essas duas definições simplórias, de tempo e fotografia é possível perceber sua proximidade, visto que este capítulo busca extrair percepções de tempo tanto da imagem estática da fotografia quanto da imagem em movimento do vídeo.

Aproximando-se do campo científico e físico, o inglês Isaac Newton (1643 - 1727), publicou em uma das suas principais obras, *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*<sup>13</sup>, ideias sobre o princípio do “tempo absoluto”. Segundo Newton, o tempo era algo universal, onipotente, igual para todas as pessoas no mundo. Para o cientista, as pessoas experimentariam o tempo da mesma maneira, mesmo em locais completamente distantes na Terra, e isso valia também em relação ao nosso planeta e a qualquer outro ponto do universo. Essa visão de Newton separava o espaço do tempo, exatamente o contrário da visão proposta por Albert Einstein (1879 - 1955), físico alemão que no começo do século XX introduziu a Teoria da Relatividade, propondo que o tempo e o espaço estavam interligados, e assim formavam o que ele denominou de espaço-tempo. Resumidamente, Einstein descobriu que ao mover-se pelo espaço-tempo em pontos diferentes da Terra seria possível observá-lo de maneira diferente, ou seja, em alguns momentos o tempo tende a passar de maneira menos acelerada; isso é claro, diante de um referencial fixo. Diante da percepção do relógio de um referencial estático, o relógio de um referencial móvel tende a desacelerar perante o objeto em repouso.

Essa ideia vai contra a nossa percepção natural de tempo no dia a dia, na qual o sentimos como um fluxo contínuo, composto por vários ciclos que se repetem infinitamente. O “Agora” é extremamente efêmero e o passado, presente e futuro apresentam limites entre si difíceis de compreender. O presente é atual, mas ele muda e passa a ser outro presente, contemporâneo ao segundo que acabou de acontecer. Nas palavras de Gilles Deleuze em *A Imagem-tempo*, podemos perceber como isto ocorre:

---

<sup>13</sup> Livro de ciências naturais, contém as leis de Newton para o movimento dos corpos, fundamentação da mecânica clássica, assim como a lei da gravitação universal. Conta também com a demonstração das leis de Kepler para o movimento dos planetas.

É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. (DELEUZE, 1990:99)

Uma fotografia realizada talvez ajude a compreender essa ideia do presente passado mencionada pelo autor. Além disto, pode aproximar-se também da questão que torna possível entender uma ideia improvável que seria a de parar o tempo e gravá-lo. Se fosse possível observar os ciclos temporais, o tempo contínuo, como uma enorme linha do tempo dividida em quadros por segundo, poder-se-ia ter a noção exata das ações que ocorrem antes e depois de uma fotografia ser capturada. É evidente que esse espaço de tempo seria limitado, mas trata-se aqui de ciclos de tempo e não dele em sua totalidade. Supondo um ciclo de tempo, um fragmento do período de um dia, onde sua duração não é relevante e este é congelado, a fim de ser dissecado, fica possível transitar neste caminho de acontecimentos e notar como a questão espaço-tempo está ligada ao movimento que ocorre neste período.

Relacionando com a poética artística em discussão neste texto dissertativo, esse ciclo é determinado pelo movimento programado a ser executado pela modelo quando fotografada. Dentro de um plano definido, de um enquadramento de cena, é proposto um ponto inicial e final de ação, um tempo em segundos. A foto pode ocorrer mais próxima do começo ou a milésimos de segundos do final, o importante aqui é ter todo o movimento filmado, visto que é nesse movimento na água que se busca desacelerar o tempo perante a quem observa o trabalho exposto.

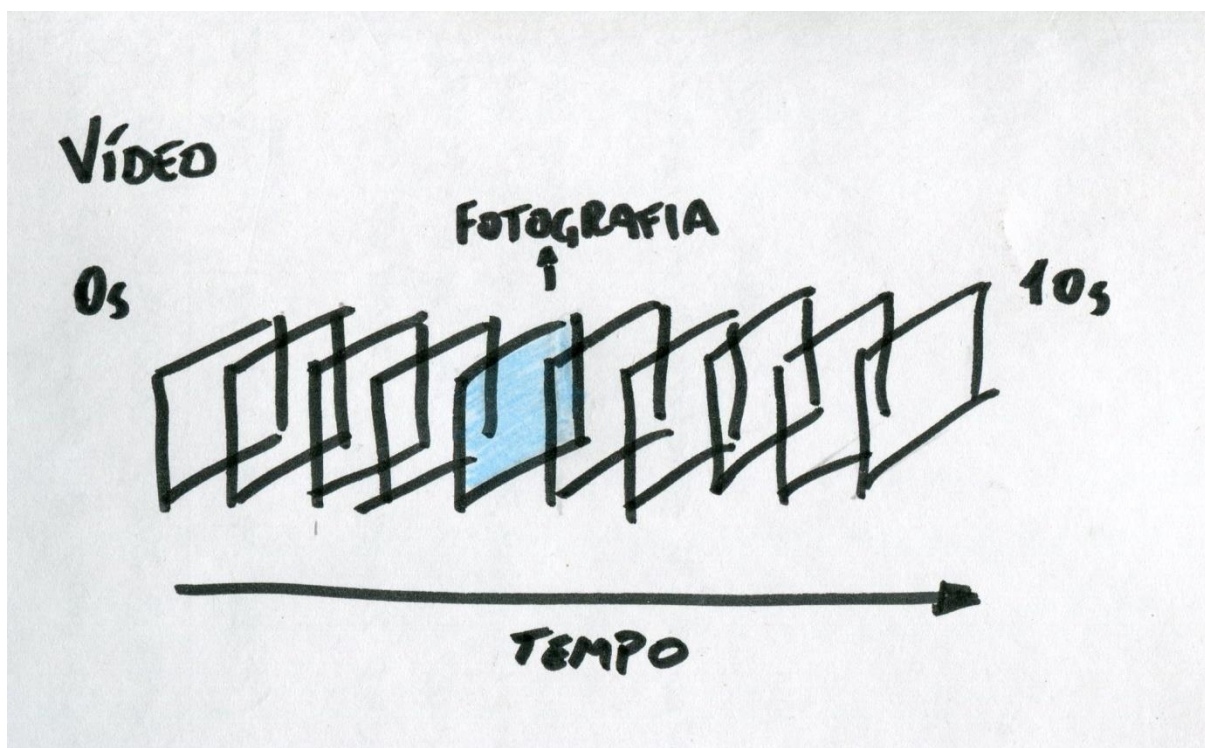


Figura 51 - Diagrama do tempo na relação vídeo e fotografia.

O diagrama acima ilustra a questão da passagem de tempo em um vídeo. Hipoteticamente, vemos um vídeo com dez segundos de duração e gravado a um quadro por segundo. Este é um fragmento de tempo que permite deslocar-se pelo passado e o futuro. Nesse desenho, um dos quadros está colorido para destacar que neste ponto está localizado o presente absoluto, ou seja, a fotografia que remete ao vídeo que diz respeito a esta totalidade.

Desse modo, o tempo se constrói de maneira repetitiva, em pontos distintos de temporalidades breves que podemos chamar de "acontecimentos". Eles aparecem e desaparecem, heterogêneos, singulares, frequentemente imperceptíveis, ou quando menos imperceptíveis em sua composição estratificada. (CAUQUELLIN, 2008:95)

Esses acontecimentos são os fragmentos de temporalidades que surgem como resultado nos vídeos. A grande diferença em relação ao fato de se observar um ciclo de tempo através de quadros por segundo e esta poética, é que no momento de sua produção são utilizadas duas câmeras, uma que filma e outra que

fotografa. Assim, o intuito é proporcionar duas visões do mesmo, tanto em relação estática e de movimento, quanto na de enquadramento de uma mesma composição. O vídeo passa a ser este ciclo de tempo possível de se transitar entre passado e futuro, e a fotografia é o presente, em um único fragmento, em somente um quadro.

Não existe uma preocupação com início e fim, não é almejado chegar a algum lugar, mas sim tentar controlar o tempo, como se ele fosse palpável.

O tempo incorporal não tem mais vínculo com a distância entre dois pontos, medida pelo movimento local. Não importa mais se o fim está próximo ou longe, não há mais fim visado, apenas uma "realização simultânea" perfeita colada à marcha do universo circular. (CAUQUELLIN, 2008:154)

O universo circular é característico de um vídeo que gira em *loop* simultaneamente enquanto sua referência estática está posta como fotografia no espaço expositivo. Surge assim dois tempos, o que está em movimento no vídeo, como um fragmento e o que pertence à fotografia. Estes fatores que dizem respeito às visualizações das obras são importantes para entender a questão temporal proposta.

A ideia com os vídeos é mostrar que a cena fotografada continua a acontecer, utilizando o movimento para propor essa ideia. Tanto a série fotográfica, quanto os vídeos são abordados a partir dos mesmos conceitos, mas apesar de abordarem a mesma temática, é na questão temporal que surge a grande diferença. O que a primeira parte da poética visual tenta passar por interpretação a segunda mostra em sua extensão. Inicialmente, os vídeos eram produzidos ao mesmo tempo em que as fotos ocorriam, como forma de documentação do processo. Assim, o vídeo de 2013 é uma visão de *backstage* da fotografia *A mordida*, que integra esta mesma série em discussão.





Figura 52 - A mordida, Fotografia, dimensão variável, 2013.

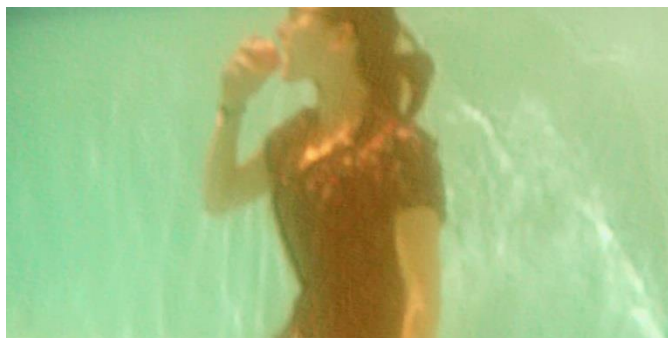


Figura 53 - Figura 51 - Frame de As mordidas da maçã, 2013, disponível em:

<http://tumblr.co/ZbmJLo17vIPk3>

Essa característica de trabalhar ao mesmo tempo com fotografia e vídeo transparece a ideia conceitual de dar movimento a uma imagem estática. Ao fotografar em um ângulo ao mesmo tempo em que outra câmera é posicionada com uma visão diferenciada do mesmo, é possível discutir o que existe em relação a visualidade de uma fotografia. Bergson (1908), ao tratar de “paramnésia”, aborda esta sensação como uma lembrança do próprio presente. Levando em consideração o exemplo dado, a fotografia e o vídeo que contém a mesma ação possibilitam uma recepção como um falso *déjà-vu*, pois não se trata de uma memória “não presenciada”, mas sim, de uma duplicação do mesmo de maneira diferente.

Esta duplicação diferenciada está ligada a um caráter ficcional cinematográfico e literário. Baseando-se em filmes que abordam viagens no tempo como algo possível, alterações realizadas no passado nem sempre comprometem todo futuro, mas criam um novo espaço-tempo, paralelo. O passado já conhecido, o futuro esperado e o futuro alterado por uma ação só possuem um ponto de cruzamento. Como esta pesquisa aborda em vários momentos a ficção como elemento importante na compreensão das imagens produzidas, torna-se possível ir além desse conceito e buscar na fantasia esclarecimentos para essas visões de realidades.

Considerando a ideia de espaço-tempo e de como observamos na prática essa questão, a duplicação do mesmo é então o registro de um universo paralelo. Ao pensarmos que o vídeo transmite o tempo-espaço de um mundo real, em quadros por segundo, com passado e futuro, a fotografia representa o presente desse tempo. O fato da imagem estática captada estar em outro ângulo, com outra

visão do mesmo, pode conferir a ela um caráter de história paralela ou imagem lembrança, o ponto de intersecção entre todos os tempos: passado, futuro e futuro paralelo.

Essa lembrança do presente possibilita tratar do conceito de imagem virtual proposto por Bergson. Chamada por ele de “lembrança pura” com o intuito de diferenciar as imagens mentais, dos sonhos e dos devaneios.

Com efeito, estas são imagens virtuais, mas atualizadas ou em vias de atualização em consciência ou estados psicológicos. E elas se atualizam necessariamente com referência a um novo presente, a outro presente que não é aquele que foi: daí esses circuitos mais ou menos amplos, evocando imagens mentais em função das exigências do novo presente que se define como posterior ao antigo, conforme uma lei de sucessão cronológica (a imagem lembrança será, pois, datada). (DELEUZE, 1990:100)

Essa imagem não se define em função de um novo presente, mas sim do atual presente. Nesta poética apresentada, podemos ver a foto em relação ao vídeo como uma imagem virtual. A imagem estática não precisa se atualizar, será sempre o passado do presente atual, congelada em um único momento dentro de um ciclo de tempo que tem início e fim.

A imagem virtual existe no tempo, por isso está deslocada do vídeo e fixada em uma superfície, para não ser assim somente mais uma lembrança de um presente atual que acabara de passar, mas sim a exata lembrança do momento em que passou. Assim proponho, como foi descrito no subcapítulo 2.3 *Fotografia em movimento*, a maneira de apresentação desta poética em um espaço expositivo.

Nesta disposição, após observar as fotografias impressas e seguir para os vídeos expostos na mesma sequência, será possível notar que aquele exato momento retratado em cada uma das imagens estáticas ocorreu dentro do ciclo de tempo dos vídeos, imagens em movimento. A fotografia surge então como uma imagem lembrança, uma lembrança indicada ao observador a partir de um reconhecimento automático. As fotografias representam as mesmas cenas dos vídeos, mas com variações de ângulos, buscam causar alguma incerteza sobre uma possível repetição. O que anteriormente foi denominado de falso *déjà-vu*, pode ser entendido parcialmente a partir do conceito de *Flash-Back*. Segundo Deleuze: “Este

é, precisamente um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente.” A diferença é que em um *Flash-Back* não se reconhece o passado que é apresentado, ele surge para esclarecer o presente. As fotografias atuam como marcas do passado dos vídeos, como se fossem uma pausa dos ciclos de tempo, mas que voltam a passar depois dessa “interrupção”.

De maneira resumida, os vídeos são os ciclos de tempo onde o presente se desenvolve. Em um determinado momento, um quadro desses vários segundos torna-se o presente atual e assim remete a fotografia relacionada ao vídeo que está sendo assistido. A fotografia desse momento conserva o passado. Torna-se o ponto de lembrança. Essa coexistência de passado e presente em que um momento é conservado, como algo a ser lembrado, está ligada ao conceito de imagem-cristal:

A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir. (DELEUZE, 1990:103)

A ideia de tempo em estado puro está relacionada nesse caso a fotografia, por ela ser a representação de uma fração de segundo congelada no tempo. O atual e o virtual estão diretamente ligados ao real e imaginário presente nesta série de fotografias e vídeos. Há uma constante troca de papel entre o real suposto, que é imaginado dentro do espaço aquático, assim como da relação entre imagem atual e virtual dentro da perspectiva de abordar os vídeos vinculados às fotografias.

## Considerações Finais

Este trabalho apresenta um processo ainda recente em relação a minha pesquisa em fotografia e arte. Em 2008 me aproximei da fotografia, por ser um estudante em início de um curso de artes visuais e também por estar interessado em descobrir possibilidades estéticas. Porém, no ano seguinte é que começo a me dedicar a este estudo e prática.

Ao conhecer a história da fotografia, julguei importante conhecer todos os processos que estivessem ao meu alcance sobre como produzir uma imagem a partir da luz. Neste caminho, pude trabalhar com fotografia *pinhole*, fotogramas, com inúmeras câmeras analógicas, que variavam em características de configuração e em modelos de películas, assim como a utilização de máquinas digitais, sempre com o objetivo de aprender diferentes técnicas ao mesmo tempo em que me dedicava a poética e a teoria.

Percorrer este processo é muito importante para compreender fatores técnicos da imagem fotográfica e, da mesma maneira, ajuda na compreensão teórica de estudos desta área. Cada uma dessas técnicas fornecem muitas possibilidades estéticas para a produção de uma fotografia, o que contribui para uma criação de repertório visual, algo de grande importância utilizada no momento de elaborar um projeto em fotografia ou em qualquer outra linguagem artística.

Em relação à fotografia subaquática, o trabalho nesta modalidade iniciou-se em 2011, algo também recente. Procurei conhecer este espaço de trabalho inédito em minhas fotos tanto com câmera analógica quanto digital. Percebi que era um recomeço, pois ao me deparar com essa situação notei que o mergulho que realizei fez com que eu voltasse às questões mais básicas da fotografia. Vi-me submerso em um ambiente totalmente diferente e fui impelido a fazer parte e aprender a viver nestas novas condições. O modo como eu fotografava na superfície não foi eficiente na água. Além de equipamentos como óculos de mergulho e a adaptação da câmera para o espaço, precisei aprender uma maneira confortável e eficaz de trabalhar sob a pressão da água.

O mergulho em todo esse tempo também foi teórico, desde as primeiras experimentações práticas pude sentir a necessidade de aprofundamento conceitual. O fato de ter iniciado o estudo da fotografia próximo ao momento em que me integrei a um grupo de pesquisa no Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nara Cristina Santos, contribuiu significativamente para a elaboração de conhecimento teórico em torno da produção; visto que, nesse momento, o curso de artes visuais não contava com disciplina de fotografia.

É curioso notar que as reflexões teóricas elaboradas no momento inicial do meu contato com a fotografia, até a elaboração dessa dissertação, partiram de alguns autores como Vilém Flusser, Roland Barthes, Anne Cauquellin e principalmente François Soulages. Acredito que isso evidencia um trabalho, mesmo que inicial, que segue um direcionamento de investigação, pois a água, a criação de cenas e o cotidiano são aspectos novos em minha pesquisa.

No início do trabalho prático já encarava o conceito de ficção como algo que seria de extrema importância para o desenvolvimento desta poética. Porém, durante este processo, fui notando que as fotografias invocavam novas questões que não eram do meu conhecimento, ou sobre as quais eu não havia me aprofundado e que deveriam aparecer neste caminho de idas e voltas entre a prática e a teoria.

O primeiro estudo, após analisar as primeiras fotografias submersas realizadas, foi na tentativa de propor uma estética pelo efeito da água. Busquei neste ponto uma construção analítica de como a água altera a percepção de uma cena, o modo como o corpo a recebe e aspectos como distorção e comportamento da luz natural. Todos estes fatores foram novidades e me motivaram na busca por novos conhecimentos.

Novas questões teóricas emergiram neste processo e questões como a visibilidade proposta por Andre Rouillè e a fotograficade, termo utilizado por Soulages tornaram-se extremamente importantes para o desenvolvimento conceitual desta dissertação. Ao trabalhar expandindo a fotografia para o vídeo, a discussão sobre imagem estática e imagem em movimento fez transparecer a ideia de temporalidade.

O tempo aproximou esta dissertação do campo da ciência de maneira significativa. Para debatê-lo foi preciso uma aproximação da física, com Newton e Einstein, para colaborar com pensamentos filosóficos proferidos principalmente por Deleuze. A temporalidade e a ficção foram os dois aspectos que mais demandaram tempo de absorção e pensamento para a elaboração de uma análise em torno de minha produção.

Uma pesquisa de mestrado e em poéticas demanda um grande tempo de imersão no fazer associado com a produção teórica. Por se tratar de uma modalidade de fotografia, em que foi preciso conhecer todas as suas peculiaridades e na qual se dependia das condições climáticas, os momentos de produção prática não foram tão constantes como o esperado. Mesmo assim, com todas as dificuldades enfrentadas, considero um resultado satisfatório acerca de minha expectativa enquanto possibilidade de produção de fotografia subaquática.

O resultado esperado com este trabalho foi atingido ao ter elaborado e produzido uma série fotográfica concisa, em que questões técnicas e abordagens conceituais tratadas, podem vir a contribuir para a construção do conhecimento na área. Planejo minhas próximas produções almejando no doutoramento, dar continuidade a pesquisa acadêmica, para explorar poética e teoricamente questões da fotografia subaquática na arte contemporânea.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALINOVI, Francesca ; MARRA, Claudio. **A Fotografia : ilusão ou revelação ?** Bolonha : Mulino, 1981.
- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara: Nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira S.A., 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Editora ZAHAR, 1999.
- BELZ C. E. 2011. "**A Fotografia Científica**". Site Fotografia Científica. Disponível em <http://www.fotocientifica.com/2011/08/fotografia-cientifica.html> . Acesso em 05/12/2013.
- BOUTAN, Louis. **La Photographie sous-marine et les progrès de la photographie.** Paris: Editions Jean-Michel Place, 1900.
- CALLAHAM, Hanrry. **Cf.Zoom**, nº46, Paris, 1977.
- CAMPANY, David; HACKING, Juliet. **Tudo Sobre Fotografia.** Rio de Janeiro : Editora Sextante, 2012.
- CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas.** Porto Alegre: L&PM Editora, 1998.
- CAUQUELLIN, Anne. **Frequentar os Incorporais : contribuição a uma teoria da arte contemporânea.** São Paulo : Martins, 2008.
- COKE, Van Deren. **Avant-garde Photographique en Allemagne.** Paris : SERS, 1982.
- COTTON, Charlotte. **A Fotografia Como Arte Contemporânea.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- COUSTEAU, Jacques-Yves. **O Mundo Silencioso.** Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1969.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento.** São Paulo : Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo.** São Paulo : Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gillis ; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs : capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo : Editora 31, 1997.

- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 2.ed. Campinas: Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. **O Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia Contemporânea: entre cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta : ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo : Annablume, 2011.
- HEGEL, Friedrich. **Esthétique, vol. 1**. Paris: Aubier, 1945.
- LEMAGNY, Jean-Claude e ROUILLÉ, André. **A History of Photography: Social and Cultural Perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. “**Qu’est-ce que Le post-modernisme?**”, em **L’époque, La mode, lamorale, La passion, cit.**, p.457-462. In ROULLIÉ, André. **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: SENAC Editora, 2009.
- NEWTON, Isaac. **Principios Matemáticos da Filosofia Natural**. São Paulo : EduSP, 2002.
- ROULLIÉ, André. **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: SENAC Editora, 2009.
- SOULAGES, François. **Estética da Fotografia - perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- TODOROV, Tzvetan, “**Qu’est-ce que Le structuralisme?**”, em **Poétique**. Paris: Seuil, 1969.
- VERNE, Júlio. **Viagem ao Centro da Terra**. Porto Alegre: L&PM Editora, 2002.



## ANEXO A

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação como modelo da série de fotografias *Cotidiano Mergulhado*, material integrante da pesquisa em mestrado em artes visuais intitulada: *Fotografia Submersa: Cenas Cotidianas Ficcionalis*. Dissertação esta desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – RS, Brasil de autoria de Carlos Alberto Donaduzzi. (RG: 1035850146 e CPF: 023856240-95)

As imagens poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final do referido projeto, na apresentação audiovisual do mesmo, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

O autor das fotografias fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Santa Maria - RS, 04 de março de 2014.



---

Assinatura

Nome: Larissa da Rosa Rabelo Cardoso

RG.: 9118825992

CPF: 015.273.760-01

E-mail: [larissadarosa@unochapeco.edu.br](mailto:larissadarosa@unochapeco.edu.br)

**ANEXO B****TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação como modelo da série de fotografias *Cotidiano Mergulhado*, material integrante da pesquisa em mestrado em artes visuais intitulada: *Fotografia Submersa: Cenas Cotidianas Ficcionalis*. Dissertação esta desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – RS, Brasil de autoria de Carlos Alberto Donaduzzi. (RG: 1035850146 e CPF: 023856240-95)

As imagens poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final do referido projeto, na apresentação audiovisual do mesmo, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

O autor das fotografias fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Santa Maria - RS, 03 de fevereiro de 2014.

Luiza D. de Oliveira

Assinatura

Nome: Luiza Dias de Oliveira

RG.: 1090719582 CPF: 007.313.190-36

E-mail: luiza.doliveira@hotmail.com

**ANEXO C****TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação como modelo da série de fotografias *Cotidiano Mergulhado*, material integrante da pesquisa em mestrado em artes visuais intitulada: *Fotografia Submersa: Cenas Cotidianas Ficcionalis*. Dissertação esta desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – RS, Brasil de autoria de Carlos Alberto Donaduzzi. (RG: 1035850146 e CPF: 023856240-95)

As imagens poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final do referido projeto, na apresentação audiovisual do mesmo, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

O autor das fotografias fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Santa Maria - RS, 04 de Fevereiro de 2014.

Leticia Bertolotto Floren

Assinatura

Nome: Leticia Bertolotto Floren

RG.: 8076142044 CPF: 022 221 10084

E-mail: Lch-floren@lchmail.com

## ANEXO D

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação como modelo da série de fotografias *Cotidiano Mergulhado*, material integrante da pesquisa em mestrado em artes visuais intitulada: *Fotografia Submersa: Cenas Cotidianas Ficcionalis*. Dissertação esta desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – RS, Brasil de autoria de Carlos Alberto Donaduzzi. (RG: 1035850146 e CPF: 023856240-95)

As imagens poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final do referido projeto, na apresentação audiovisual do mesmo, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

O autor das fotografias fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Santa Maria - RS, 4 de fevereiro de 2014.

Leticia Da Cós Conegatto

Assinatura

Nome: Leticia Da Cós Conegatto

RG.: 5105072036 CPF: 034 304 020 - 42

E-mail: leticiaconegatto@gmail.com

## ANEXO E

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação como modelo da série de fotografias *Cotidiano Mergulhado*, material integrante da pesquisa em mestrado em artes visuais intitulada: *Fotografia Submersa: Cenas Cotidianas Ficcionalis*. Dissertação esta desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – RS, Brasil de autoria de Carlos Alberto Donaduzzi. (RG: 1035850146 e CPF: 023856240-95)

As imagens poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final do referido projeto, na apresentação audiovisual do mesmo, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

O autor das fotografias fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Santa Maria - RS, 03 de Fevereiro de 2014.

Lauro Oliveira

Assinatura

Nome: Lauro Dias de Oliveira

RG.: 6090719565 CPF: 019.166.260-76

E-mail: laurod-oliveira@hotmail.com

**ANEXO F****TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação como modelo da série de fotografias *Cotidiano Mergulhado*, material integrante da pesquisa em mestrado em artes visuais intitulada: *Fotografia Submersa: Cenas Cotidianas Ficcionalis*. Dissertação esta desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – RS, Brasil de autoria de Carlos Alberto Donaduzzi. (RG: 1035850146 e CPF: 023856240-95)

As imagens poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final do referido projeto, na apresentação audiovisual do mesmo, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

O autor das fotografias fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem.

Santa Maria - RS, 04 de março de 2014.



Assinatura

Nome: Angélica Borges

RG.: 9102292928

CPF: 03416588045

E-mail: angelicabb@live.com