

PEDRO CARVALHO DE BARROS

**PROJETO “VI·GÍ·LI·A”:**  
UM EXPERIMENTO PARA A REPRESENTAÇÃO DO ESTADO DE PRIVAÇÃO DE SONO  
ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA INSTANTÂNEA



2019



PEDRO CARVALHO DE BARROS

PROJETO “VI·GÍ·LI·A”:

UM EXPERIMENTO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM REGISTRO ONÍRICO ATRAVÉS DA  
FOTOGRAFIA INSTANTÂNEA

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes  
Especialização em Estudos da Imagem  
Trabalho Efetuado sob a Orientação de:  
Professor Doutor António Pedro Cabral dos Santos



## PROJETO “VI·GÍ·LI·A”

### Declaração de Autoria do Trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Pedro Carvalho de Barros

Direitos de cópia ou Copyright

© Copyright: Pedro Carvalho de Barros

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.



À todos os que se doam ao incerto

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, dedico o presente trabalho a todo o corpo docente do Mestrado de Comunicação, Cultura e Artes, que, mesmo em face de todas as limitações, inclusive a própria extinção do curso, permaneceram firmes em sua missão de propagar o conhecimento.

À minha família e amigos, em especial à minha mãe Eliane Carvalho, meu avô Iran Carvalho e minha madrinha Berenice Carvalho que me apoiaram incondicionalmente desde o primeiro dia.

À Clara Escamilla, que me trouxe para Portugal e permitiu a iniciação deste novo capítulo da minha vida.

Ao Professor Doutor Pedro Cabral, que mesmo em face de minhas constantes incertezas seguiu me ajudando com este projeto.

Por fim e não menos importante, a Mariana, Alê, Danilo e Edna, que confiaram seus corpos nus ao meu olhar e aos acasos de um processo criativo em desenvolvimento.

## RESUMO

O presente relatório tem como finalidade descrever o processo criativo da série fotográfica “Projeto Vi·gí·li·a” bem como também desenvolver algumas reflexões pertinentes a metodologia, técnica e questões pessoais relacionadas com esta investigação.

O termo Vigília aqui é compreendido como o estado mental característico que se encontra entre a consciência e a inconsciência, ou ainda no limite entre sanidade e delírio, realidade e sonho. Nesta condição limítrofe a razão se dissipa, a memória é falha, a certeza é mera impressão. Ao mesmo tempo, estamos perante um estado de luta mental. Manter-se em vigília exige imenso esforço para postergar a inevitável tomada de posse do estado de sono.

Representar um estado mental ou emocional de forma visual é tarefa e desafio constante assumido pelos artistas. O projeto Vi·gí·li·a busca, desta forma, representar através da fotografia esta dualidade entre estados de consciência. O transitar entre ver e não ver, a perda da noção temporal, a distorção do espaço, das distâncias e do volume: é esta a tônica dominante desta série fotográfica.

O experimentalismo conceitual do trabalho é latente, bem como também a sua natureza técnica. Para representar o estado de vigília, tão característico pela incerteza e a falta de controle, escolhi trabalhar com um formato que reflete bem estas características: a fotografia instantânea. Estarei limitado a um modelo de câmara automático, ao mesmo tempo a própria natureza da fotografia instantânea elimina a manipulação digital da imagem. Além disso as imagens apresentam um caráter onírico a partir de artifícios óticos: filtros e prismas.

Palavras-chave:

vigília, fotografia, fotografia instantânea, Instax, ensaio fotográfico, nu artístico.

## **ABSTRACT**

This report aims to describe the creative process of the photographic series "Projeto Vi-gí-li-a" ("Project Vigil") as well as to develop some reflections pertinent to the methodology, technique and personal issues related to this research.

The term Vigil here is understood as the characteristic mental state by being between consciousness and unconsciousness, or even in the borderline between sanity and delirium, reality and dream. In this bordering condition reason dissipates, memory is flawed, certainty is mere impression. At the same time, it is a state of mental struggle. Keeping awake requires immense effort to postpone the inevitable takeover of sleep.

Representing a mental or emotional state visually is a constant challenge and task for artists. "Projeto Vi-gí-li-a" seeks to represent through photography this duality between states of consciousness. The transit between seeing and not seeing, the loss of the temporal notion, the distortion of space, distances and volume: this is the dominant tone of this photographic series.

The conceptual experimentalism of work is latent, as well as that of a technical nature. To represent the state of vigil, so characteristic of uncertainty and lack of control, I choose to work with a format that reflects well these characteristics: instant photography. I will be limited to an automatic camera model, at the same time the very nature of instant photography eliminates the digital manipulation of the image. In addition, the images present a dreamlike character from optical devices: filters and prisms.

Keywords:

vigil, photography, instant photography, analog photography, photographic essay, artistic nude.

## ÍNDICE

Introdução	12
CAPÍTULO I - ALIANDO FORMA E CONTEÚDO	14
1.1 Fotografia Instantânea ( <i>Instax</i> )	15
1.2 O Véu	18
1.3 Artíficos Óticos	20
1.4 A Nudez ou a Não-vestimenta	22
CAPÍTULO II - RELATÓRIOS DOS ENSAIOS	23
2.1 Mariana	23
2.2 Alê	27
2.3 Danilo	30
CAPÍTULO III - CONCLUSÃO	32
Bibliografia	33
ANEXOS	34

## Introdução

O presente trabalho é um esforço em registrar e refletir sobre o processo criativo de uma série fotográfica realizada em 2019 denominada **projeto “vi-gí-li-a”**. Escolhi imergir-me completamente em um “trabalho” ao invés de um “corpo de obra”, uma vez que a minha atuação como artista visual é muito recente e fragmentada. Assim sendo, não vejo nesta curta trajetória um aspeto unificante. Tendo passado mais de dez anos produzindo filmes e vídeos, percebi que ainda estou em busca de uma linguagem ou estilo próprio. Por este motivo, ao longo do processo criativo desta série também estou simultaneamente em busca de minha própria identidade como artista e de formas particulares de linguagem e expressão.

Algumas questões se colocam no que diz respeito ao desenvolvimento de um relatório final de mestrado: como criar uma metodologia objetiva para analisar e refletir obras de caráter artístico completamente embebidas de subjetividade? Seria eu, o próprio artista, capaz de me afastar satisfatoriamente da obra e do processo para poder ter uma visão minimamente imparcial? Qual é o caráter ou o valor central deste relatório? Ao longo do procedimento da escrita, percebi que esta investigação e análise do meu próprio trabalho jamais pode sequer se intencionar como um trabalho de distanciamento. Ao invés disso, escolhi fazer exatamente o oposto: realizar um mergulho em minha própria subjetividade, para que desta forma os relatos contidos aqui se consistam em uma extensão, ou um apêndice da própria obra, que se observa num processo de autoanálise.

Ordenado de maneira mais ou menos cronológica, o relatório faz uma descrição detalhada sobre os métodos e técnicas utilizadas, bem como se permite divagar sobre todo e qualquer tema relativo a realização e recepção das fotografias. A estrutura do relatório está dividida nos seguintes capítulos:

**CAPÍTULO I - ALIANDO FORMA E CONTEÚDO.** Este primeiro capítulo elenca e reflete sobre todas as primeiras escolhas e os acidentes que levaram a série a ser como ela é. Falo aqui sobre questões técnicas da fotografia e o porquê da realização de cada uma das minhas escolhas em relação a equipamento e procedimentos fotográficos. Realizo uma reflexão sobre a fotografia instantânea e os artifícios óticos utilizados para criar os efeitos de não-realismo. Depois disso, avalio os aspetos de linguagem: o uso do véu e a nudez.

**CAPÍTULO II - RELATÓRIOS DOS ENSAIOS.** É o segmento em que falo individualmente sobre as experiências que tive ao fotografar cada modelo, os desafios

encontrados em cada um destes momentos e minha evolução dentro da curva de aprendizado imposto pela invenção de uma técnica própria.

CAPÍTULO III - CONCLUSÃO. Na terceira parte realizo uma projeção do que pode vir a acontecer com a série fotográfica, traçando objetivos a curto e médio prazo, bem como identificando possíveis dificuldades no que diz respeito a aspetos técnicos e na própria divulgação do trabalho. É também aqui que faço um balanço geral daquilo que atingi durante este processo.

Desta forma, creio que estão expressos de maneira acessível, com profundidade, aspetos subjetivos e objetivos deste fazer artístico, que se inicia no caos das ideias até se lapidar em conceitos claros e factíveis, partindo então para a prática, que em si só divide-se em inúmeras tarefas e desafios.

## CAPÍTULO I - ALIANDO FORMA E CONTEÚDO

O conceito desta série fotográfica começou a tomar corpo a partir da renovação do meu interesse pela fotografia analógica aliada a palavra “vigília” – tornou-se uma ideia fixa, pairando sobre mim durante alguns dias. De início não tinha ideia do que se podia vir a tratar o projeto, até que numa manhã os primeiros parágrafos conceituais vieram até mim quase como um jorro automático de uma montagem lentamente construída pelo meu subconsciente.

O termo vigília aqui é compreendido como a privação do sono. Esta experiência gera o estado mental característico por se encontrar entre a consciência e a inconsciência. Ou ainda poderia afirmar uma certa licença poética que nos coloca a transitar no limite entre sanidade e delírio, realidade e sonho. Nesta condição limítrofe a razão se dissipa, a memória é falha e a certeza é mera impressão. Ao mesmo tempo, é um estado de luta física e mental. Manter-se em vigília exige imenso esforço para postergar a inevitável tomada de posse do estado de sono. O projeto vi·gí·li·a busca justamente representar esta dualidade entre estados de consciência. O transitar entre ver e não ver, a perda da noção temporal, a distorção do espaço, das distâncias e do volume: é esta a tônica dominante desta série fotográfica.

Nos próximos segmentos busco desenvolver cada um dos aspetos técnicos e de linguagem que constituem o eixo criativo do projeto.

## 1.1 Fotografia Instantânea (*Instax*)

Não sou daqueles artistas que repudiam a fotografia digital, pelo contrário, desde a minha formação em audiovisual fui entusiasta das possibilidades técnicas e expressivas deste meio. Desacredito em purismos formalistas, não julgo que há um meio fotográfico ou audiovisual mais propício para o fazer artístico. Dito isso, tenho a convicção de que cada artista e cada projeto atraem os meios de produção mais adequados para si. Me senti atraído a experimentar com a fotografia analógica e por fim decidi pelo sistema de fotografia instantânea Instax.

Segundo Rolf Nohr, “Parece que se atribui respeitabilidade científica a um sistema midiático somente quando este está morto”<sup>1</sup>. Esta afirmação me parece especialmente correta ao buscar publicações acadêmicas sobre o sistema Instax, criado em 1998 pela Fujifilm e atualmente uma das únicas duas marcas a produzir filmes instantâneos no mundo além da Polaroid Originals, empresa remanescente da extinta Polaroid. Não fui capaz de encontrar nenhum estudo acadêmico sobre *Instax*, a não ser por publicações dispersas na *internet*, em blogs de fotografia e na Wikipedia. Já a Polaroid, morta e renascida através de um esforço de ex-funcionários, conta já com uma pequena gama de estudos acadêmicos.

A fotografia instantânea é uma escolha problemática ou até um tanto quanto polêmica, que pode ser facilmente alvo de questionamentos e críticas pelas suas limitações técnicas e criativas. Porém, insisto em afirmar que este projeto se beneficia em parte destas limitações e problemas, uma vez que elas impõem um ritmo desacelerado ao processo criativo, bem como um valor completamente distinto a cada exposição.

A primeira grande limitação deste formato fotográfico tem a ver com um aspeto de não-visualização ou de visualização limitada. Isto ocorre pois a câmara utilizada, modelo Instax Wide 300, não é de lente única (*single lens*), dependendo de um *view finder* para a composição das fotografias. Uma vez que os artifícios óticos estão colocados sobre a lente objetiva, a visão que tenho no *view finder* permanece inalterada. Concluindo, aquilo que eu visualizo no *view finder* não reflete os efeitos dos artifícios óticos e portanto é algo completamente diferente do resultado final. Esta relação invariavelmente gera uma imensa dificuldade técnica e de fato muitas exposições resultam em imagens completamente inutilizáveis. Ao mesmo tempo, é um sistema que me obrigou a ter mais paciência, testar com calma cada disposição de artifícios óticos e finalmente dominar este aparelho fotográfico ao

---

<sup>1</sup> Nohr, R. – *A Dime – A Minute – A Picture*. Polaroid & Fotofix, 2004.

mesmo tempo que sou dominado por ele (Flusser 1985:15), que por muitas vezes gera resultados surpreendentemente bons.

A segunda limitação do formato se deve ao aspecto temporal da revelação das fotografias. A fotografia digital permite a pronta visualização do resultado, a consequente análise da qualidade da imagem e por fim uma rápida decisão sobre continuar expondo poses daquela mesma imagem ou seguir adiante para as próximas. A fotografia instantânea leva algo em torno de noventa segundos para começar a revelar a imagem, sendo que para a completa revelação do resultado leva algo em torno de quinze minutos. Ainda por cima, nas primeiras vinte e quatro horas a foto ainda pode ter pequenas alterações de cor e contraste.

O aspecto de não-visualização somado a esta questão temporal resultam no fato de que só é possível visualizar o resultado das deformações dos artifícios óticos depois de aproximadamente noventa segundos, quando a foto começa a se revelar. Em termos práticos, estas limitações obrigam-me em meio aos ensaios a esperar alguns minutos depois de cada fotografia tirada para verificar se o resultado está satisfatório.

A terceira limitação notória da fotografia instantânea é o aspecto financeiro, traduzido no preço de cada exposição. O filme *Instax Wide* utilizado na série é vendido em cartuchos com dez exposições cada. Um pacote com dois cartuchos é encontrado por um preço médio de vinte euros. Isto significa que cada exposição custa em média um euro. Considerando que todo o projeto foi bancado de meus próprios recursos, me propus a utilizar dois cartuchos por ensaio, limitando assim a possibilidade de vinte exposições para cada modelo. Esta limitação é uma das que trouxe vantagens para o processo, pois desta maneira havia sempre um cuidado redobrado ao compor e realizar cada uma das fotografias. A constante consciência de que havia um número limitado de exposições e de que cada erro custa-nos tempo e dinheiro e causa um certo nível de tensão, que tende a me forçar como fotógrafo a um nível muito elevado de concentração.

Se em um ensaio fotográfico digital é possível expor dezenas ou até centenas de fotografias em um espaço de duas ou três horas, todas estas três limitações diminuiriam drasticamente o ritmo do processo, me obrigando a pensar longamente sobre cada exposição. Compor cada uma delas com calma e com grande esforço imaginativo para tentar prever os resultados, muitas vezes mudando a posição tanto do modelo quanto da câmara inúmeras vezes antes de pressionar o obturador. Ainda por cima, uma vez que finalmente a exposição era realizada ainda se fazia necessário realizar pequenas pausas para avaliar o

resultado juntamente com o modelo e entender se era indispensável refazer aquela pose ou se já era possível seguir adiante com o processo.

Minha percepção deste processo que se deu de forma acidental pela soma de diversos fatores fora de meu controle, é que esse tempo mais alongado tende a tornar o processo mais humanizado. Uma vez que o fotógrafo não está o todo tempo observando o modelo através da câmara, há muito mais tempo para a comunicação e o olhar direto, que gera uma saudável troca de impressões sobre o processo, digressões sobre assuntos diversos e o próprio olhar que não se distancia pelo meio fotográfico. Ao olhar longamente o modelo com os próprios olhos nos intervalos entre as fotografias, percebo-os de maneira distinta e esta comunicação verbal e não-verbal cria um conforto e uma intimidade que eu ainda não havia experimentado em outros trabalhos.

Além destas três primeiras limitações que ocorrem durante o ensaio, há uma quarta e última limitação: a natureza do papel fotográfico. Na fotografia em rolos 35mm, a imagem negativa é uma matriz capaz de gerar ampliações de vários tamanhos praticamente sem perda de qualidade, e se mantendo no meio fotográfico analógico. Já na fotografia instantânea o original já é também o resultado final. Por um lado, é um facilitador e até um fator de grande economia (afinal além do custo do cartucho não tenho outro custo com ampliação ou impressão). Todavia estou preso a todos os aspectos físicos do original: o tamanho, o enquadramento, as bordas brancas, a renderização do contraste e da cor e até o brilho deste papel fotográfico.

Como artista sou incapaz de manipular qualquer aspecto destas imagens, a não ser que eu crie uma cópia digital ou realize uma “foto da foto”. Porém nenhuma destas duas opções me parece interessante. Ao invés disso, creio que assumir o papel fotográfico instantâneo confere às imagens uma “aura” única. Isto porque cada fotografia é um objeto único, gerado diretamente da luz ambiente que havia durante o ensaio, sem qualquer melhoramento ou adulteração. A ideia de que as imagens fotográficas são impressões escravas da realidade física, como espelhos ou janelas que revelam o mundo é tão velha quanto a fotografia (LISTER 1995:9), e justamente por isso, uma vez que é de comum conhecimento do público que a fotografia instantânea não passa por qualquer modificação, a natureza claramente não-realista dos retratos cria uma interessante contradição que eu creio que irá causar grande estranhamento no observador e finalmente a dúvida: “como isto foi feito?”

## 1.2 O Véu

A presença do véu em todos os retratos se tornou um fator constituinte do conceito e da linguagem da série. Estes tecidos, sempre semi-translúcidos, trazem consigo um significado latente que eu divido basicamente em duas partes: a limitação ou alteração do estado de consciência e a expressão da identidade de cada modelo.

Antes de me alongar sobre estes dois significados, creio que é importante citar que a presença destes véus (ou vendas, como muitas vezes as chamei durante os ensaios) são fruto de um feliz acidente, pois estes não faziam parte do conceito inicial. Enquanto ainda não tinha em mente um aspecto mais narrativo dos retratos, fui a uma destas lojas chinesas para simplesmente buscar inspiração em meio a uma infinidade de objetos de diferentes naturezas. Além disso, já estava em busca de artifícios óticos para implementar nos retratos. Foi nesta primeira visita que dei de cara com estes pequenos rolos de tecidos rendados, vendidos a metro, para a confecção de bordados, toalhas, etc. Imediatamente percebi seu potencial e me veio à mente vender os modelos com o tecido translúcido.

A delicadeza dos motivos florais presente em quase todas estas peças me remeteu imediatamente a um tom poético e também de natureza perturbadora. O véu impede a clara visualização dos olhos, trazendo um elemento misterioso. O véu somado à nudez cria uma combinação inusitada e estranha, talvez de natureza sexual e fetichista, porém a falta de qualquer expressão ou postura diretamente sexual deixa este aspecto em segundo plano, povoando o inconsciente do observador enquanto este tenta compreender a composição das imagens.

Durante os ensaios, a primeira ação significativa é, sem dúvida, a escolha do véu. Ao modelo são dadas algumas opções e este pode escolher livremente qual pretende usar. O véu não é repetido com outro modelo jamais, sendo assim, cada um destes objetos acaba por representar também a individualidade de cada um.

O véu está presente em tradições indumentárias, culturais e religiosas há muitos séculos. Na religião do Candomblé, por exemplo, alguns *filhos de santo* encobrem o rosto de forma análoga a antiga realeza africana, como modo de elevar aquela figura a um patamar maior, pois não seríamos dignos de ver aquela entidade encarnada. Da mesma forma, noivas

e viúvas o utilizam na tradição cristã, como forma de revelar aspetos subjetivos, como a pureza e o luto. Há ainda inúmeros outros exemplos, porém o importante é perceber que este tipo de simbologia está presente no inconsciente coletivo e sempre de alguma forma está a representar uma separação da realidade material ou ainda uma sublimação daquele que veste o véu.

### 1.3 Artíficos Óticos

*“As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito “rico”, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas.”<sup>2</sup>*

Esta afirmação feita por Flusser vai diretamente de encontro com a necessidade que senti de expandir ou buscar novas potencialidades fotográficas através da modificação do aparelho fotográfico. Mais especificamente, meu objetivo é de desconfigurar o carácter não-simbólico<sup>3</sup> da fotografia instantânea e mais do que isso, tomando inspiração na obra de Bill Viola, almejo com estas modificações explorar a consciência humana e a espiritualidade (Rush: 2003,134) através de um lirismo narrativo que remete à meditação (Rush: 2003, 129).

Antes dos ensaios começarem, eu precisava definir dos objetos que serviriam para deformar a imagem, aquilo que estou chamando neste projeto de artíficos óticos. Ainda não tinha certeza se seriam espelhos, vidros, copos, chapas de alumínio ou uma combinação destes elementos. Não sabia se estes estariam acoplados à lente ou dispostos à frente da câmara. Na verdade eu não tinha nenhuma certeza em relação ao procedimento técnico que estava propondo e conseqüentemente não conseguia vislumbrar o resultado final destas imagens.

Por mais que todos os elementos que listei acima parecessem interessantes, eu sabia que qualquer teste preliminar seria trabalhoso e um tanto inconclusivo. Testar os efeitos com uma câmara digital pode dar uma vaga ideia do efeito, porém a natureza da lente e principalmente o tamanho dos sensores mudaria completamente o efeito que eu realmente teria na câmara instantânea. Ao mesmo tempo, testar com a câmara instantânea gastaria preciosas exposições que poderiam estar sendo usadas no projeto. A ausência de um modelo também deixava o resultado de qualquer teste muito longe do real. Cheguei a conclusão que

---

<sup>2</sup> Flusser, Vilém – **1920 – Filosofia da caixa preta**. São Paulo : Hucitec, 1985, pág. 15

<sup>3</sup> “O carácter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens.” (FLUSSER:1985, 10).

era necessário dar um salto de fé e escolher um conjunto de possíveis artifícios óticos para compor o primeiro ensaio. Depois de escolhidos, eu deveria “queimar” as primeiras poses já com um modelo para compreender como cada artifício funciona, quais usar e como. Após alguns dias de visitas a lojas, pesquisa e reflexão, percebi que estes artifícios deveriam ser tecnicamente fáceis de serem montados, pois eu não teria assistentes ou maquinaria para afixar um grande objeto em frente à câmara, por exemplo. A presença de um assistente não era impossível, mas podia comprometer o conforto do modelo e dificultar a marcação de datas. Ao mesmo tempo, eu tinha que ter as mãos livres para operar a câmara, mesmo que esta estivesse montada em um tripé.

Em uma visita a feira da ladra encontrei objetos que me fizeram sentir alguma confiança em sua versatilidade de efeitos bem como na clareza de imagem que gerariam: pingentes para luminárias feitos de vidro e cristal. Escolhi 4 pingentes, cada um com tamanho e formato próprios. Realizei um breve teste com minha câmara de celular e gostei dos resultados, mesmo sabendo que estes estavam longe daquilo que eu obteria na câmara instantânea, o que de fato veio a acontecer no primeiro ensaio.

Uma das características que mais me preocupava em relação ao resultado final era a reprodução de cores. Os filmes *Instax* tem como característica um contraste bastante acentuado com fortes tons escuros, alta saturação e uma tendência para os tons mais frios. Todas estas características vão de encontro ao visual onírico e atemporal que o projeto se propõe, tendendo a um visual mais documental ou “realista”. Eu sabia que precisava tornar a cor menos realista e mais evidente e, se possível, minimizar o contraste geral da imagem, buscando um visual mais leitoso.

Por este motivo, além dos pingentes, eu já havia adquirido em uma loja de segunda mão quatro filtros fotográficos *Cokin*, série P. Estes filtros de formato retangular exigem um suporte específico para que sejam acoplados à frente das lentes, porém mesmo que eu tivesse este suporte, a lente simplificada da minha Instax Wide 300 não é rosqueada, logo não aceita este ou qualquer outro tipo de filtro de forma nativa.

Para fixar os elementos óticos na lente defini uma solução bastante improvisada. Uma vez que a lente objetiva ocupa uma área pequena, há bastante espaço lateralmente, no qual há somente plástico que compõe o *foley* retrátil. Nesta superfície relativamente plana, era possível fixar os filtros com fita, alguma substância colante ou mesmo velcro, caso fosse afixado em ambas as superfícies. Ao final das contas escolhi por fixar todos os artifícios óticos com uma massa adesiva que deixa poucos resquícios ao ser retirada e permite uma fácil

recolocação dos objetos, de maneira que eu pudesse mudar frequentemente a disposições dos artifícios ao longo do mesmo ensaio (fig. 1).

#### **1.4 A Nudez ou a Não-vestimenta**

Recentemente expliquei o conceito do projeto a uma amiga, que me fez a seguinte pergunta, mais ou menos nestas palavras: “Por quê você escolheu trabalhar com o nu? O que é que lhe atrai ou que você deseja expressar com a nudez?”. Para minha surpresa fiquei por alguns instantes sem saber o que responder. Algo que estava por tanto tempo bem resolvido internamente parecia ruir face a um dos questionamentos mais simples que poderiam surgir em relação a esta série fotográfica. Para ganhar tempo e poder ter alguma concretude nos meus argumentos busquei no telemóvel o registro digital de algumas das imagens. Ao ver uma das fotos em que aparecia somente o rosto do modelo, sem revelar qualquer parte do corpo ao qual chamaríamos convencionalmente de nudez, minha amiga comentou que “a nudez também pode ser do rosto”. E foi então que me lembrei: a nudez não é ponto, mas sim a não-vestimenta.

O arquivo de imagens fotográficas reflete toda uma gama de problemas culturais relativos a representação da fisicalidade e da nudez (Ferenc 2018:97). Com isso em mente, assim que decidi trabalhar com retratos, tive claramente a ideia de que estes deveriam conter nudez e que esta nudez não deveria ser de natureza sensual, pelo contrário, a tônica das fotografias como um todo deveria pender para o levemente perturbador e se possível atingir uma nudez neutra, que não gerasse por si só qualquer resposta emocional ou de julgamento. Fotografias não só ilustram as regras da nudez em transformação, mas também provocam estas mudanças (Ferenc 2018:97), assim sendo percebi que ao longo dos ensaios iniciou-se em processo de transformar interna e externamente o significado ou as convenções da própria nudez.

Além disso a falta de vestimentas atribui um caráter atemporal aos retratos. Uma vez que se elimina os vestígios visuais da moda e da cultura contemporânea, é possível atingir um registro mais universal da condição humana e mais especificamente de um estado mental.

## CAPÍTULO II - RELATÓRIOS DOS ENSAIOS

### 2.1 Mariana

A primeira sessão de fotos foi completamente definidora em relação ao tipo de resultado visual que eu começaria a gerar a partir de então. O ensaio com Mariana me permitiu errar e também me obrigou a rapidamente escolher diretrizes para o processo que o tornasse factível com os poucos recursos disponíveis, bem como resultassem em imagens conceituais, de acordo com aquilo que foi pensado anteriormente. É importante deixar claro que antes disso eu tinha uma vaga ideia do resultado final, mas a verdade é que o acaso e a realidade objetiva definiram a natureza das imagens, que se revelaram a mim de uma maneira completamente diversa do que pintou a minha imaginação anteriormente.

Antes de realizar estas primeiras fotos, eu acreditava que para cada modelo eu geraria uma única imagem, de natureza performática. Para tal imaginei os modelos interagindo com algum determinado objeto ou espaço, de modo a deixar claro que havia um personagem e este estava em situação de vigília. Desta maneira, eu estava a tentar representar de maneira poética ou cênica momentos do cotidiano em que nos vemos lutando entre o estado de consciência e inconsciência.

A primeira foto havia de ser Mariana a interagir com uma máquina de escrever que tenho em casa. Cheguei a realizar alguns croquis imaginando 5 situações diversas, entre elas esta, em que Mariana repousava estranhamente seu rosto nas teclas da uma Hermes Media dos anos 50, enquanto um rolo interminável de papel a envolvia. Assim que as primeiras fotos saíram, ficou óbvio para mim que este caminho não daria certo.

Em primeiro lugar, eu precisaria de um grande nível de controle para gerar este tipo de composições harmoniosas, geometricamente precisas. Da mesma forma precisaria empreender um grande esforço de produção para viabilizar todos estes objetos e cenários. Por fim, e talvez o principal motivo pelo qual decidi abandonar este caminho, foi quando percebi que estes cenários e objetos na verdade poluíam a composição. Era um excesso de informação visual e uma tentativa fracassada de narrativa que não adicionava qualquer significado, pelo contrário, traziam um aspeto ingênuo e até de mal gosto na minha opinião.

Percebi então que o véu por si só já é um objeto poderoso o suficiente para expressar o conceito e povoar a imaginação do observador. A presença do corpo nu e a ausência de

tudo mais que fosse concreto e familiar criava um não-espço muito mais intrigante e adequado ao conceito que eu tanto desejava expressar.

Antes de tirar a foto junto à máquina de escrever, pedi a Mariana que pusesse o véu e ficasse com o busto nu para fazermos um teste inicial dos artifícios óticos. Escolhi um dos filtros coloridos, que permaneceu na câmara durante todo o ensaio. Já aí compreendi que para cada modelo eu usaria um esquema de cores próprio, de forma a criar uma identidade visual individualizada para cada um. Posicionei o filtro e fizemos a primeira foto, na posição pensada com a máquina de escrever, porém ainda sem os prismas. O flash disparou automaticamente pois já estava tarde e não havia ali nenhuma fonte de luz montada. Esperamos ansiosamente pelos primeiros noventa segundos que levam para que a imagem começa a aparecer e a primeira foto se revelou para nós. Como resultado, uma imagem ordinária e francamente decepcionante. Não havia nada ali remotamente performativo, simbólico ou poético.

Depois disso, escolhi dois prismas, que posicionei verticalmente, levemente tombados na diagonal. Para efeitos de teste, fizemos uma foto contra uma parede branca. O efeito pareceu forte e expressivo, mudando completamente nossa disposição em relação aos possíveis resultados daquele ensaio. Para confirmar a efetividade do efeito, refizemos a foto da máquina de escrever de diferentes ângulos. Ficou claro que os prismas elevavam a fotografia de um patamar ordinário e mundano para realmente um registro de caráter onírico e misterioso. Ao mesmo tempo ficou claro também que os objetos de nada adicionavam a este caráter, pelo contrário, traziam objetividade e concretude, sem adicionar o valor narrativo que eu tanto almejava. A foto de teste no fundo branco era claramente a mais poderosa deste grupo inicial, pois apesar de haver partes da parede em foco, os pontos focais estavam no corpo, nas deformações óticas e no véu, que apesar de desfocado, era bastante visível. Percebi que havia ali criado acidentalmente um não-espço, que por um acaso combinava até muito melhor com os primeiros parágrafos conceituais que escrevi sobre o projeto. Estava ali trabalhado o contraste entre o ver e não ver, sonho e realidade, a deformação do espaço-tempo, etc.

A partir desta rápida análise e percepção em meio ao ensaio, deixei Mariana saber que estávamos mudando completamente o rumo do nosso trabalho, iríamos agora fazer fotos mais simples, somente com a parede branca como fundo e a expressividade do corpo como principal ferramenta narrativa: ela era suficiente para comunicar ao observador o estado mental daquela personagem, que já não sabíamos se habitava o mundo real ou aquele dos sonhos. As próximas fotos se deram todas num pequeno espço dentro do meu quarto. Em

algumas horas estávamos exaustos, mas ambos contentes com o resultado que víamos brotar foto a foto que se revelava.

Antes de terminar o relato sobre este dia, preciso também voltar um pouco atrás e falar sobre um dos aspectos mais importantes durante a produção das imagens: o gerenciamento da nudez. Percebi que há um paralelo entre trabalhar com não-modelos na fotografia e trabalhar com não-atores no teatro ou no cinema, algo que já tive a oportunidade de fazer. Isso significa que o artista precisa criar processos e dispositivos específicos para que o trabalho corra bem, gere resultados satisfatórios e não haja pressão desnecessária sobre o não-profissional.

No caso, foi a primeira vez que trabalhei com nu na fotografia. Eu já via trabalhado com o nu em experimentos de vídeo *performance*. Porém nesta experiência anterior eu estava presente mais como equipe técnica do que como artista criador. Da mesma forma todos os modelos não tinham posado nus para fotografia. Assim sendo, tivemos as duas partes que lidar com o constrangimento inicial desta nova experiência.

Neste primeiro ensaio se consolidou um procedimento simples, mas que amenizou bastante os possíveis constrangimentos. Primeiramente, percebi que nem todas as fotos exigiam a completa nudez do modelo, por isso, era possível que este mantivesse algumas peças de roupa durante certas fotos. Durante o intervalo das fotos, nos quais precisávamos esperar por alguns minutos para visualizar completamente o resultado da última pose, sugeri que os modelos usassem um roupão ou casaco.

Mesmo com estas precauções e um certo constrangimento inicial, posso dizer que ao longo de todos os ensaios os modelos foram progressivamente se sentindo mais confortáveis em permanecerem nus, mesmo no intervalo entre as fotos. Sinto que ao final das contas quem permanecia mais consternado com isso era eu, que estava vestido e talvez preocupado demais em não deixar escapar algum olhar que parecesse abusivo ou desagradável para o modelo.

Não pude deixar de refletir como algo tão simples como a nudez pôde se tornar um gatilho tão poderoso para as nossas repressões sexuais e um inevitável sentimento de culpa, que vem da ideia de que estar nu é errado e possivelmente imoral e ilegal, estar nu é perigoso pois nos deixa vulneráveis ao abuso sexual e ao estupro, além de nos expor ao ridículo caso não tenhamos um corpo completamente dentro do padrão de beleza estipulado. Ao final,

percebi que trabalhar com esta série de fotografias me permitiu e segue permitindo desconstruir pouco a pouco esses tabus e criar uma visão mais leve e natural sobre a nudez.

## 2.2 Alê

O ensaio com a Alê se fez possível a partir de uma publicação que fiz na minha conta pessoal de *Instagram*, onde chamava abertamente meus amigos e conhecidos a participarem de um projeto fotográfico, sem dar muitos detalhes sobre o que se tratava. Para a minha surpresa, Alê respondeu prontamente, junto com diversas outras pessoas no mesmo dia da postagem. Porém não me surpreendi quando a maioria destes interessados foi aos poucos desistindo, se desinteressando ou simplesmente não levando a sério o trabalho. De forma muito assertiva e objetiva, Alê já marcou comigo uma data. Neste primeiro contato, conversamos longamente sobre o conceito da série, o que parece tê-la deixado ainda mais interessada sobre o ensaio. Uma vez que não havia remuneração financeira, percebi que o valor agregado para quem participou foi ter tido uma experiência inédita e desafiadora.

No dia marcado, nos encontramos para tomarmos um café e repassarmos os últimos detalhes. Neste breve encontro pude também mostrar os resultados da primeira sessão, com Mari, algo que trouxe a ela ao mesmo tempo alívio e excitação. Pairava um medo de que as fotos fossem ser demasiado expositivas do seu corpo, algo que ela pôde ver que não aconteceria. Ao mesmo tempo o resultado estético das primeiras fotos pareceu agradá-la bastante. Além disso combinamos algo que virou praticamente uma regra durante todos os ensaios: compramos uma garrafa de vinho tinto para aliviar as tensões iniciais e tornar todo aquele processo mais amigável, desprezioso e menos profissional. Depois desta rápido encontro partimos para a casa de Alê, onde se deu o ensaio.

Mesmo já tendo definido uma série de elementos no primeiro ensaio, o segundo dia ainda foi um momento para muita experimentação. Se a estética das fotos e o procedimento básico já estavam definidos, era o momento de compreender até onde eu poderia ir com os artifícios óticos. Algumas das disposições em que testei os artifícios geraram resultados completamente inutilizáveis, alguns deles apresentando manchas na imagem, outros tirando a modelo do quadro, entre outras coisas. O fato de que eu não era capaz de prever o resultado diretamente no *viewfinder* me obrigou a me utilizar da prática da tentativa e erro e desta forma buscar variações mais ou menos seguras dentro daquilo que eu entendi que gerava resultados satisfatórios.

A cor vermelho escura que escolhi como identidade para este ensaio foi outro fator problemático que veio a se tornar uma interessante característica de linguagem. O filme instantâneo *Instax* mesmo tendo ISO 800 tem a tendência a sub expor fotos interiores. Uma vez que além da falta de iluminação havia um filtro bastante escuro, as imagens tenderam a ficar quase imperceptíveis, problema que tive que contornar com o posicionamento mais preciso do filtro. Além disso aqui se demonstrava mais uma vez que a série estaria permeada de fotos difíceis de serem observadas, exigindo um grande tempo de contemplação para que o observador pudesse ver aquilo que estava representado.

Este foi o primeiro ensaio em que realizei registros das fotografias recém tiradas juntamente com a disposição em que se encontravam os artifícios óticos, desta forma tentando encontrar uma relação previsível entre a posição dos prismas com os efeitos de distorção, bem como a posição dos filtros Cokin e seus respectivos efeitos cromáticos. Desta maneira fui capaz de compreender que cada posicionamento, cada angulação dos prismas gera um padrão de distorções específico e único, facilmente identificável uma vez que são realizadas repetidas fotos com exatamente o mesmo posicionamento. Este fenômeno eu chamei de assinatura ótica. A percepção desta assinatura ao longo de diversas fotos começa a revelar ou ao menos desanuviar pouco a pouco para o observador o mistério em volta dos dispositivos fotográficos utilizados. Uma vez que pretendo que este mistério perdure ao longo de toda a experiência do observador, decidi que a exposição final será composta fotografias com assinaturas óticas únicas, ou seja, a cada fotografia bem sucedida eu passei e ter que também mudar a disposição dos artifícios óticos.

A figura 2 mostra a primeira fotografia bem sucedida deste ensaio. Tendo disposto dois prismas lateralmente, percebe-se que o corpo de Alê se duplica duas vezes de forma distorcida. A única parte nítida é uma parte do seu ombro esquerdo que está centralizado no quadro, é por onde a luz entrou na lente de forma direta, sem passar por nenhum prisma.

Depois disso realizei pequenas alterações nesta configuração, gerando uma assinatura ótica completamente distinta (fig. 3). A mancha branca é um elemento imprevisível e inconstante: por vezes se encaixa bem na composição, como nesta imagem, por vezes pode destruir a harmonia dos elementos.

Ao trocar o tipo de prisma utilizado por um multifacetado, percebe-se também uma grande diferença no efeito, que agora me lembra uma característica cubista, deslocando a cabeça da modelo lateralmente e criando mais uma vez um estranhamento. (fig. 4)

No próximo par de fotografias (fig. 5) é possível começar a entender a força da assinatura ótica. O formato da mancha branca central e a maneira como é distorcido o corpo da modelo são praticamente idênticos em ambas as fotos. Este mesmo efeito de repetição será visível em resultados posteriores.

Por fim, na última fotografia registrada (fig. 6) podemos ver um dos efeitos mais inesperados e interessantes causados pela minha incapacidade de prever a fotografia. Neste imagem, altamente distorcida, a princípio não se vê nada, ou se vê somente uma grande mancha. Porém, uma vez que se permite uma observação demorada será possível ver em um dos cantos da foto o rosto de Alê, sua boca vermelha e o véu. A partir de então a leitura da imagem muda completamente e é possível pouco a pouco perceber outros elementos. Esta exigência de uma longa contemplação cria uma relação mais profunda com a imagem, em que um rápido olhar não é suficiente para a completa fruição da obra, permitindo que o observador fique a divagar, exercitando sua imaginação.

### 2.3 Danilo

O terceiro ensaio se mostrou ser talvez o ápice da minha proficiência em relação ao processo fotográfico, sendo este o que resultou no maior número de poses utilizáveis de todos os quatro ensaios. Danilo é ator e foi o único homem fotografado até o momento na série, algo também digno de nota. A participação de Danilo foi influenciada pela recomendação de Alê. Tendo ouvido falar sobre o trabalho de forma entusiasmada por sua amiga, logo ele se prontificou para ser o próximo fotografado. E assim fui a sua casa, como já estava se tornando costume nesta série, conversamos um pouco melhor sobre

Nas primeiras três fotografias (fig. 7) repeti aproximadamente a disposição dos prismas que já havia resultado em boas fotos nos primeiros ensaios. De fato houve bons resultados e a repetição da assinatura ótica é perceptível a um olhar treinado.

Depois disto ocorreu a única foto que considerei não utilizável no ensaio (fig. 8). Toda a parte central da imagem ficou sem distorção, revelando também aspectos da mobília da casa, nomeadamente o sofá e o espelho. Estes aspectos concretos reproduzidos com uma clara perspectiva e a falta de distorções do corpo deixaram a imagem muito documental ou realista. Percebi imediatamente que ela estava fora do registro que eu estava construindo para a série.

Neste ensaio também foi a primeira vez que utilizei a extensão macro, uma pequena peça de plástico, parte da própria câmara, que permite focar imagens mais próximas. Com ela fiz alguns retratos do rosto de Danilo (fig. 9). Mesmo com este novo elemento os resultados saíram bastante satisfatórios. Percebo que o resultado foi positivo pois esta extensão garante uma grande definição nos segmentos da imagem que não são afetados pelos artifícios óticos, gerando uma textura hiper-realista na pele e no véu. Esta característica gera um grande contraste entre os segmentos duplicados ou distorcidos e aqueles que estão perfeitamente visíveis, algo que torna estas imagem um pouco mais vibrantes que aquelas que não usam esta extensão. Da mesma maneira as fotografias são enquadradas mais de perto, logo esta proximidade quase forçada do rosto dos modelos também contribui para uma leitura mais estranha e perturbadora das imagens.

Posteriormente terminei a sessão experimentando um prisma com múltiplas faces (figs. 10 e 11), que gerou alguns dos resultados mais intrínsecos e difíceis de serem lidos, pois a repetição exponencial de pequenos segmentos do corpo criaram um tipo de imagem

caleidoscópica ou semi-geométrica, em que muitas vezes não se compreende qual parte do corpo estamos vendo e o sentido torna-se mais difícil de atingir.

Concluindo este relatório, é importante notar que mesmo com todas as dificuldades impostas pelo meio fotográfico e o próprio processo criativo, é possível criar proficiência e uma relativa agilidade no trabalho. O ato de prever e compor as imagens deixou de ser extenuante e completamente imprevisível para tornar-se uma agradável busca fomentada pela imaginação e conhecimentos pré-adquiridos, que mesmo nunca resultando exatamente naquilo que antevi, se configura num jogo entre controle e descontrole, exatamente como no estado de vigília.

### **CAPÍTULO III - CONCLUSÃO**

Ao final destes primeiros ensaios, ao analisar o resultado final das fotos em conjunto, ficou claro que o projeto atingiu seus objetivos iniciais e que ao mesmo tempo tem um potencial ainda inexplorado.

A Fotografia carrega os mitos do fotógrafo e, este, dota aquela de funções: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade (BARTHES:1989,70). O principal objetivo da série era representar o estado mental de vigília de maneira poética e levemente perturbadora. Creio que as fotos não só atingem esse objetivo mas extrapolam os limites do óbvio ou do previsível. O processo criativo incontável que eu criei aos poucos deu conta de impedir que as imagens seguissem um caminho didático ou narrativo demais. Ao invés disso ao analisar o conjunto das fotografias (figs. 13 a 17), me dou conta que elas parecem sempre novas e desafiadoras ao meu olhar.

Por outro lado, sinto que há uma premissa poderosa prestes a ser mais profundamente explorada. Sinto a necessidade de realizar mais ensaios, desenvolver novos métodos e artifícios óticos, evoluir a linguagem que acabei de criar e que me parece ainda germinal.

O próximo passo será dado na compreensão da forma como as fotografias serão expostas. Certamente o desafio maior está em projetar uma maneira de valorizar estas imagens de tamanho pequeno e criar um ambiente e uma experiência sensorial durante a exposição que remeta às sensações de vigília e mesmo ao tipo de fruição alongada que muitas das imagens exigem.

## **Bibliografia**

BARTHES, Roland – **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1989.

FLUSSER, Vilém – **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FERENC, Tomasz – **Nudity, Sexuality, Photography. Visual Redefinition of the Body. Qualitative Sociology Review**. P.P. 14(2):96-114, 2018.

LISTER, Martin – **The Photographic Image in Digital Culture**.  
London: Routledge, 1995.

NOHR, R. – **A Dime – A Minute – A Picture. Polaroid & Fotofix**. In Leander Scholz ; Petra Löffler (Hg.) – «*Das Gesicht Ist Eine Starke Organisation. Tagungsband Der Konferenz Des SFB 427 Zur Medialität Des Gesichts*». Köln: DuMont. P.P.160-180, 2004.

RUSH, Michael – **Video-Art**. London: Thames & Hudson, 2003.

## ANEXOS



fig. 1 - Solução improvisada para a fixação do filtro Cokin e dos prismas



fig. 2



fig.3



fig. 4

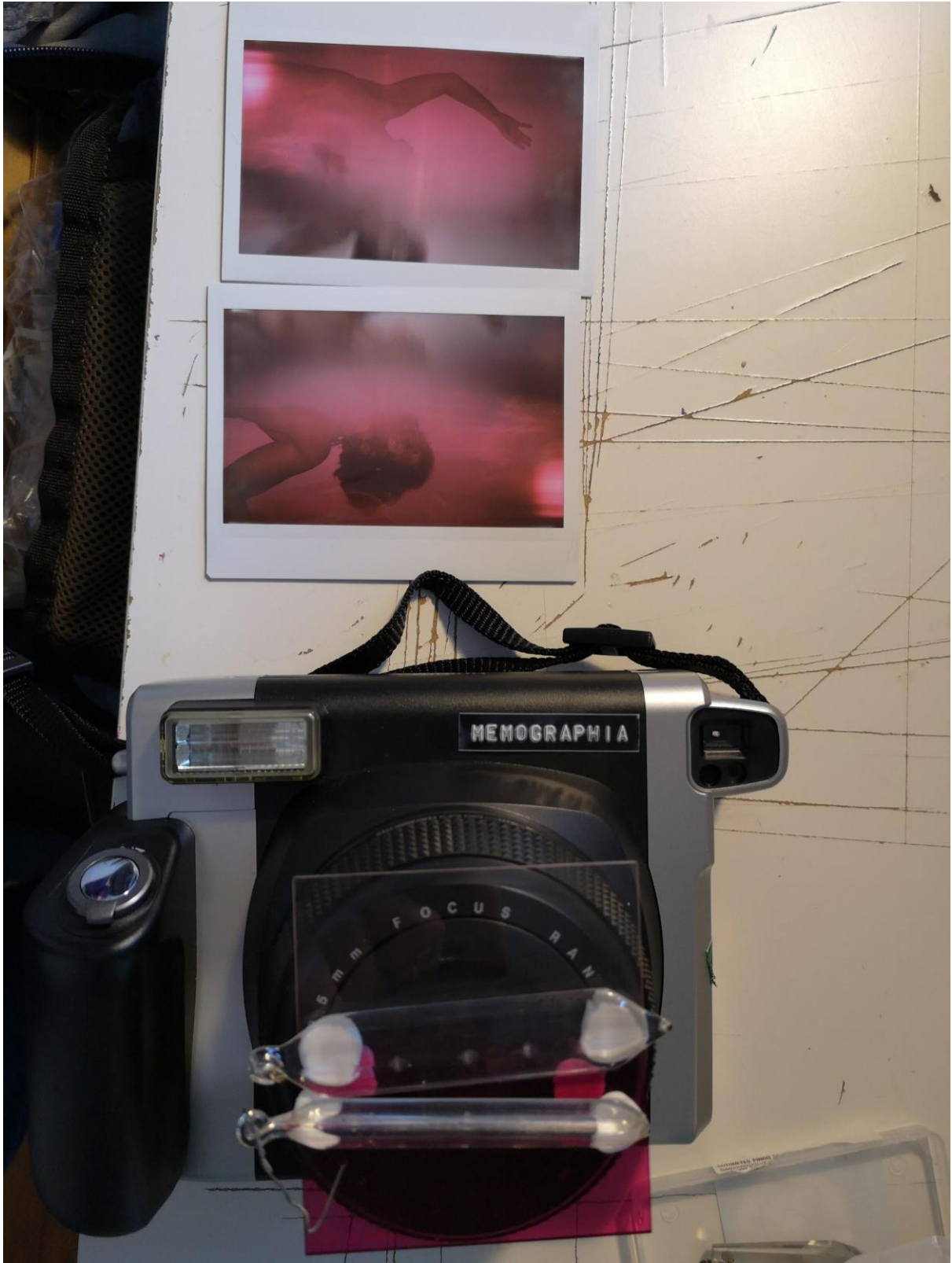


fig. 5

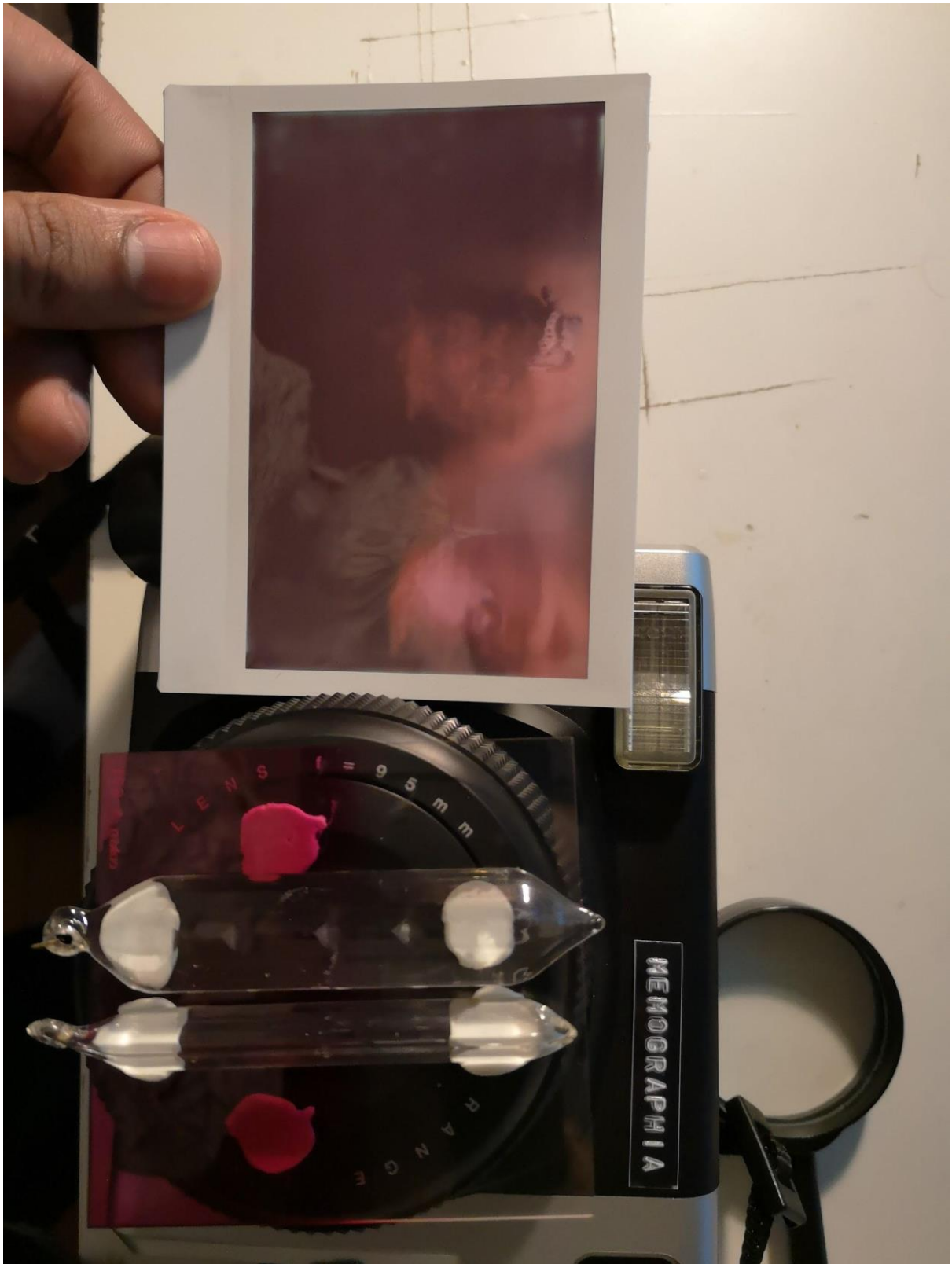


fig. 6



fig. 7



fig. 8 - Imagem descartada



fig. 9 - fotos de Danilo realizadas com a extensão macro



fig. 10



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17