

Mar Aberto:

Poéticas em Processos
Fotográficos Históricos e Alternativos

Marina Soares

Universidade Federal de Pernambuco
Universidade Federal da Paraíba
Centro de Artes e Comunicação
Programa Associado de Pós-Graduação em
Artes Visuais UFPE/UFPB

Mar Aberto:

Poéticas em Processos
Fotográficos Históricos e
Alternativos

Marina Soares da Silva

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. **Área de concentração:** Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

Orientadora: Profa. Dra. Flora Romanelli Assumpção

Recife, 2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

S5886m Silva, Marina Soares da
Mar Aberto: Poéticas em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos / Marina Soares da Silva. – Recife, 2022.
99f.

Sob orientação de Flora Romanelli Assumpção.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2022.

Inclui referências.

1. Artes visuais. 2. Fotografia - processos históricos e alternativos. 3. Imaginário. 4. Mitologia. I. Assumpção, Flora Romanelli (Orientação). II. Título.

700 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2023-83)



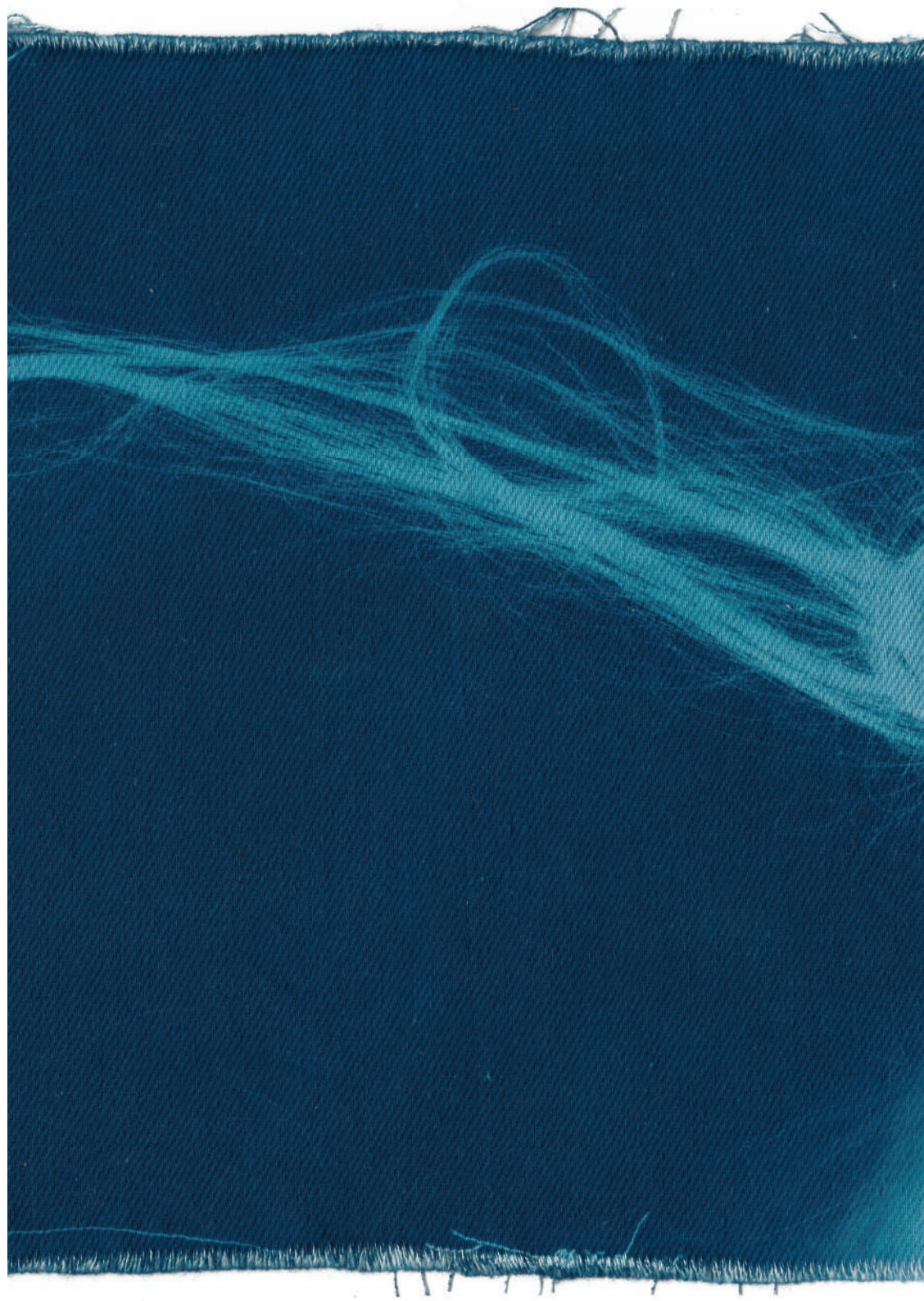
Banca Examinadora

Profa. Dra. Flora Romanelli Assumpção (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ana Elisabete de Gouveia (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araújo (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Aprovada em: 31 de agosto de 2022.



Agradecimentos

Ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba (PPGAV UFPE/UFPB), pela oportunidade de realização do curso de mestrado em Artes Visuais.

À Profa. Dra. Flora Assumpção, pelas orientações fundamentais e conversas generosas.

Aos docentes e colegas do PPGAV, por todo o conhecimento compartilhado e boas trocas.

À família, em especial, vovó zefinha, cuja lucidez desencadeou baús de lembranças; minha mãe Rosângela, por ser ilha e Eduardo Romero, por mover mãos, pés e coração, sempre na direção do vento.

À toda equipe da Revista Têmpera, Revista Propágulo, Espaço Cultural Hotel Globo (João Pessoa, PB), Museu Murillo La Greca (Recife, PE) e Galeria Janete Costa (Recife, PE) pelo espaço oferecido aos meus trabalhos.

*À minha bisavó Severina (in memoriam),
que 100 anos viveu nessa terra.*

Resumo

Mar Aberto: Poéticas em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos é uma pesquisa de mestrado teórico-prática, composta sobretudo por imagens pelas quais construo minha poética visual. Neste projeto artístico em Artes Visuais equivalente à dissertação, sob forma de narrativas estéticas e teóricas, coloco em evidência minhas práticas artísticas em Antotipia, Cianotipia, Fotograma/Caffenol, por meio das obras O Mar que em Mim Permanece (2020-), Correnteza (2020), Onde Habitam os Mistérios (2021-2022) e Dois (2022-), seus processos de criação e desdobramentos. Por fim, abordo questões relacionadas à minha poética sob a perspectiva do Pensamento do Imaginário, a fim de refletir sobre o(s) mito(s) subjacente(s) com o auxílio do método da Mitocrítica.

Palavras-chave: artes visuais; processos históricos e alternativos em fotografia; imaginário; mitologia.

SOARES, Marina. Mar Aberto: Poéticas em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal da Paraíba, Recife, Paraíba, 2022.

Abstract

Open Sea: Poetics in Historical and Alternative Photographic Processes is a theoretical-practical master's research, composed mainly of images through which I build my visual poetics. In this artistic project in Visual Arts equivalent to the dissertation, in the form of aesthetic and theoretical narratives, I put in evidence my artistic practices in Antotypes, Cyanotypes, Photogram/Caffenol, through the works The Sea that Remains in Me (2020-), Current (2020), Where Inhabit the Mysteries (2021-2022) and Two (2022-), their creation processes and developments. Finally, I address issues related to my poetics from the perspective of Imaginary, in order to reflect on the underlying myth(s) with the help of the Myth-criticism method.

Keywords: visual arts; historical and alternative processes in photography; imaginary; mythology.

SOARES, Marina. Open Sea: Poetics in Historical and Alternative Photographic Processes. Dissertation (Master's Program in Visual Arts) – Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal da Paraíba, Recife, Paraíba, 2022.



Sumário

1	Mar Aberto	16
2	Fata Morgana	81
3	O Pensamento do Imaginário e a Mitocrítica.....	86
4	Processos Fotográficos Históricos e Alternativos	93
5	Jardim-Paisagem — Processo da Antotipia	100
6	Fuga para o Azul — Processo da Cianotipia	109
7	Passado Presente — Processo do Caffenol	118
8	Cabelo-Onda-Correnteza	122
9	O Autorretrato e o Espelho D'água	136
10	Onde Habitam os Mistérios	144
11	Dois	148
12	De Partida	152
	Referências	156

1 Mar Aberto

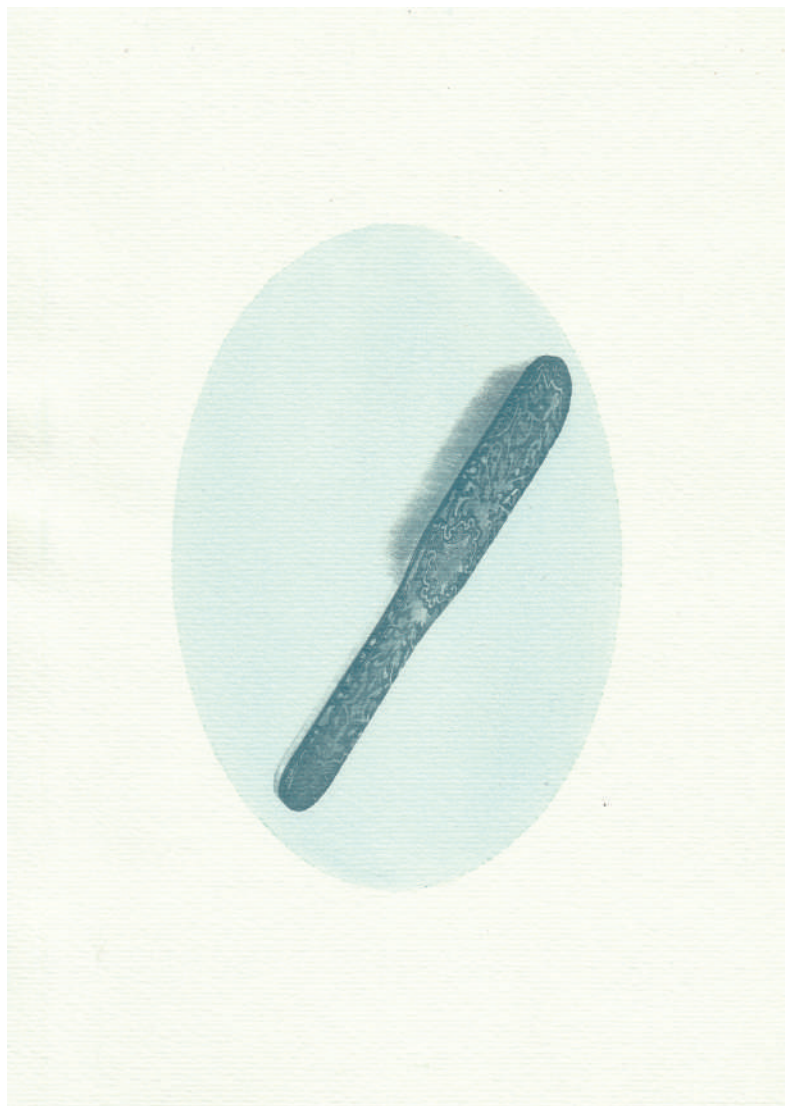
Em mar aberto: Fata Morgana, imagens em transformação.





Ondas #2, 2020
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
21 x 29,7 cm

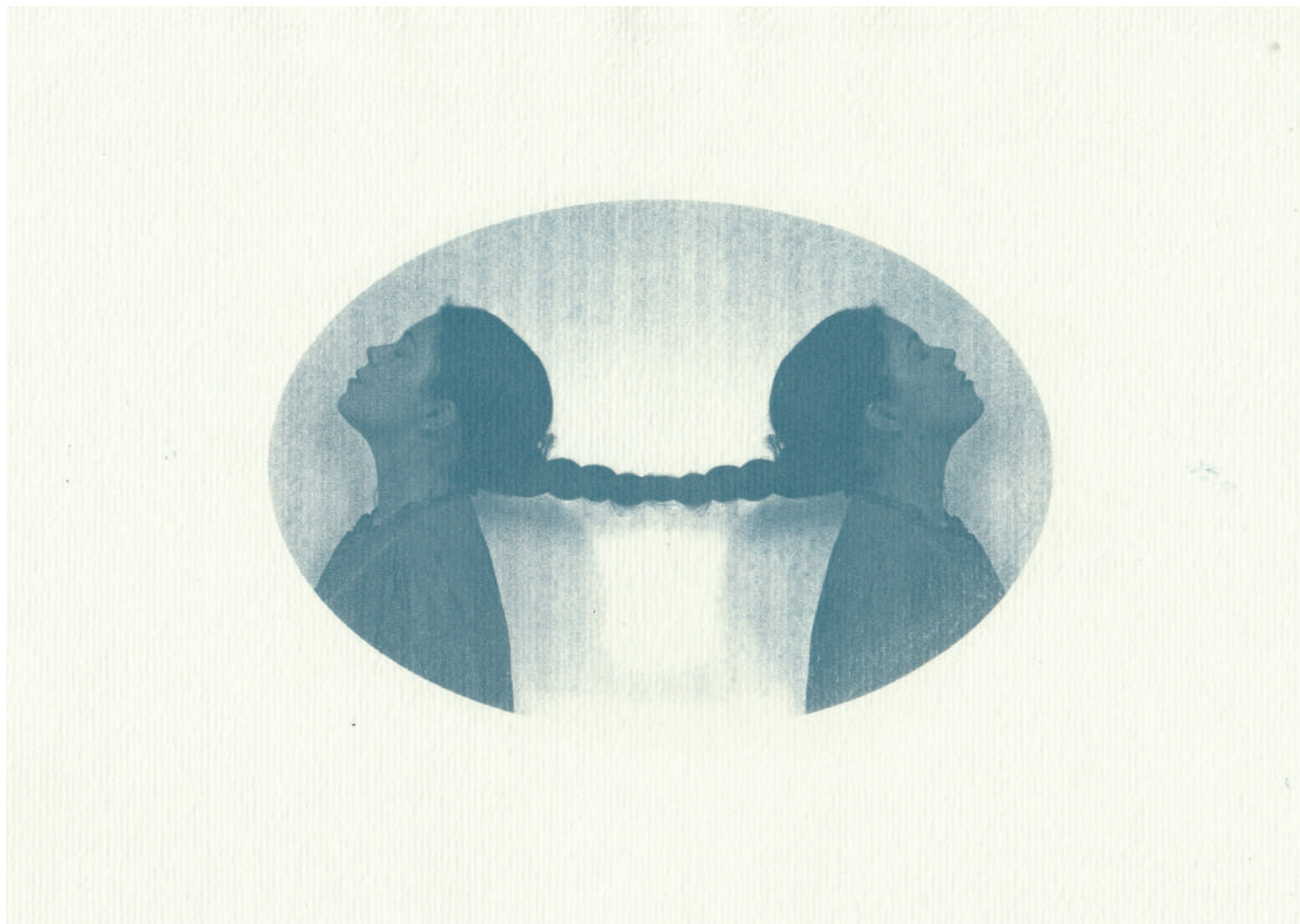
onda que quebra
em costas
escorre em fendas
se desmancha em
murchas



Garras #2, 2020
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
21 x 29,7 cm



Corrente #2, 2020
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
21 x 29,7 cm



Corrente #1, 2020
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
29,7 x 21 cm



Experimentos em Papel Salgado para *O Mar que em Mim Permanece* (2020-).

Densos, longos e cheios, meus cabelos escorrem como água sobre o corpo, adentram partes; criam seus próprios caminhos. É um mar de ondas esvoaçantes que se formam na direção do vento; vive as fases da lua. Conto o tempo a partir dele, faço amarras e armaduras. Quando úmidos e soltos, me fazem ouvir o mar, como quem coloca uma grande concha sobre o ouvido. Dá-me forças ao mesmo tempo em que as suga. É parte da minha identidade; preso a mim.



Ondas #3, 2020
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
21 x 29,7 cm



10 min

9 min

8 min

7 min

6 min

5 min

4 min

3 min

2 min

1 min





Garras #1, 2020
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
29,7 x 21 cm



Ondas #1, 2020
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
21 x 29,7 cm



Concha #1, 2021
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
21 x 29,7 cm

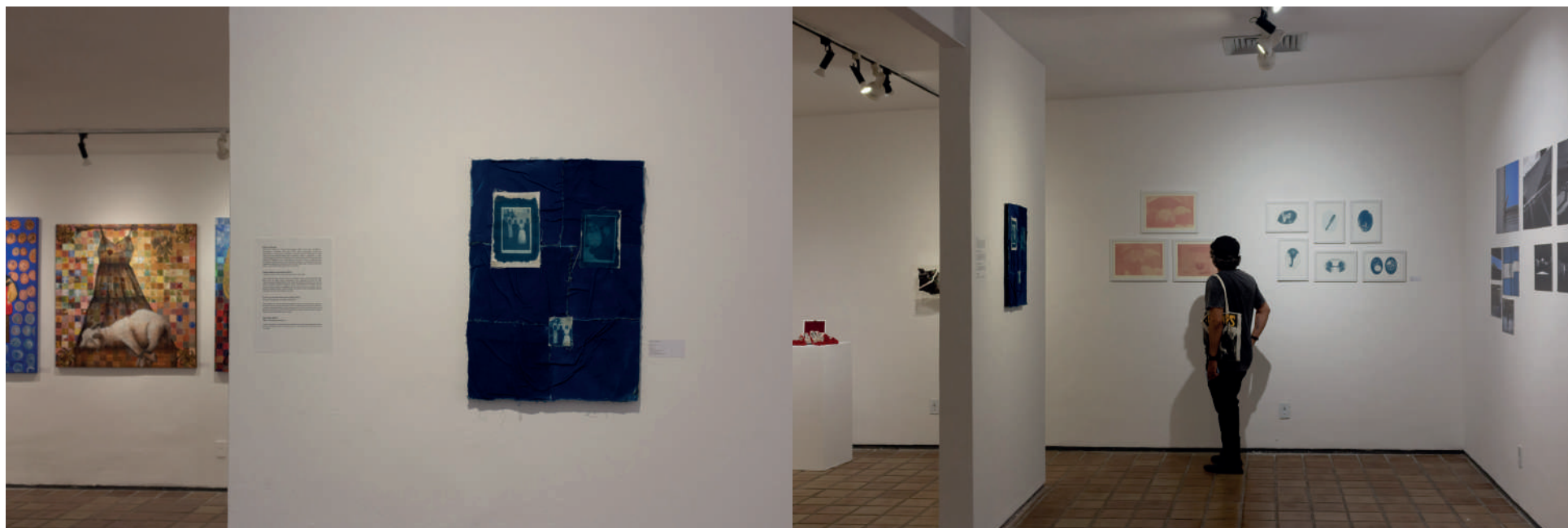


Água Escura #1, 2021
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
21 x 29,7 cm



O Duplo #1, 2020
da série *O Mar que em Mim Permanece*
Cianotipia sobre papel
29,7 x 21 cm



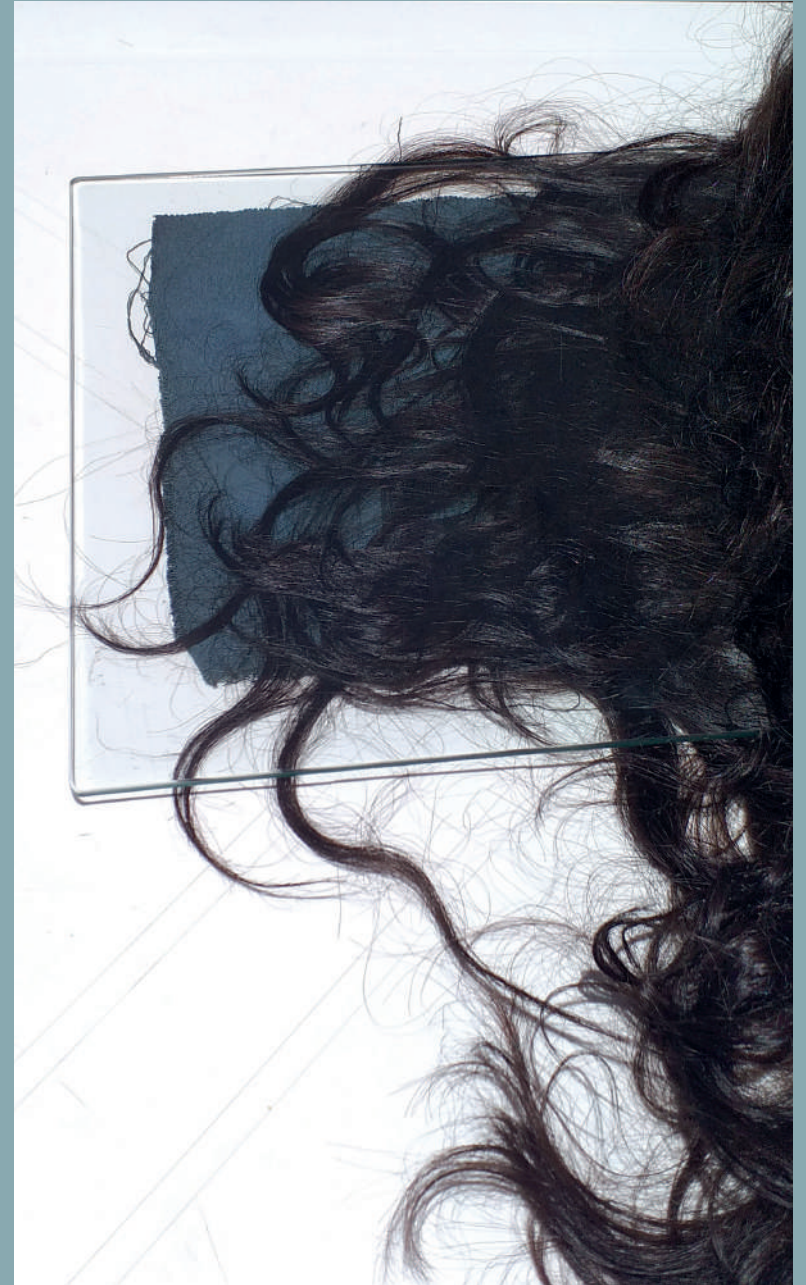


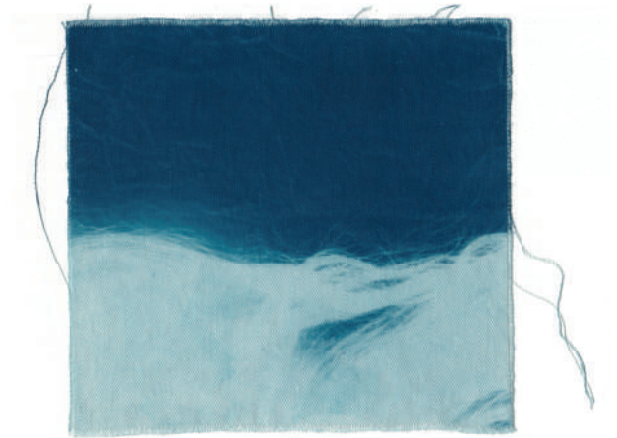
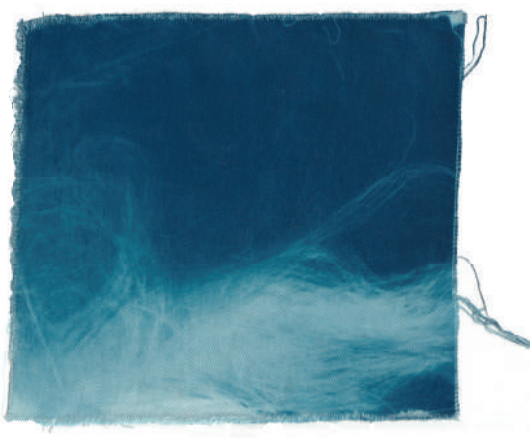
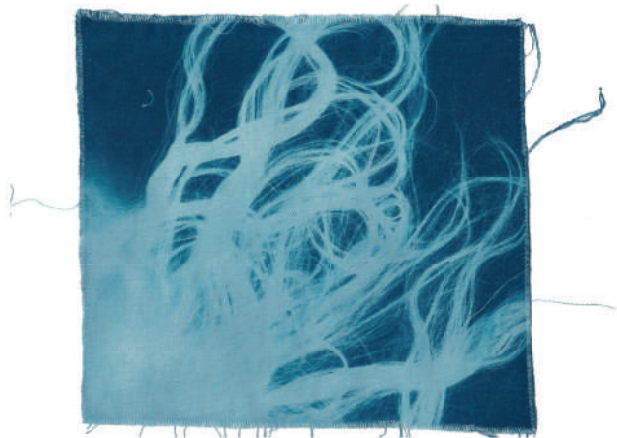
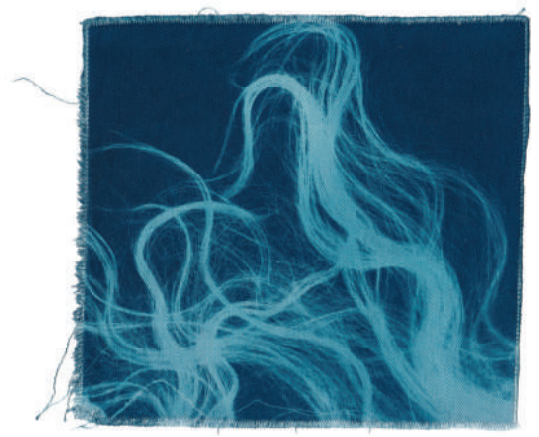
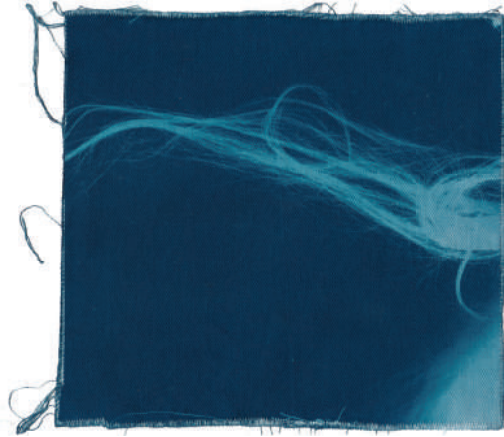
Exposição coletiva *Confluências*, 2022
Museu Murillo La Greca, Recife, PE

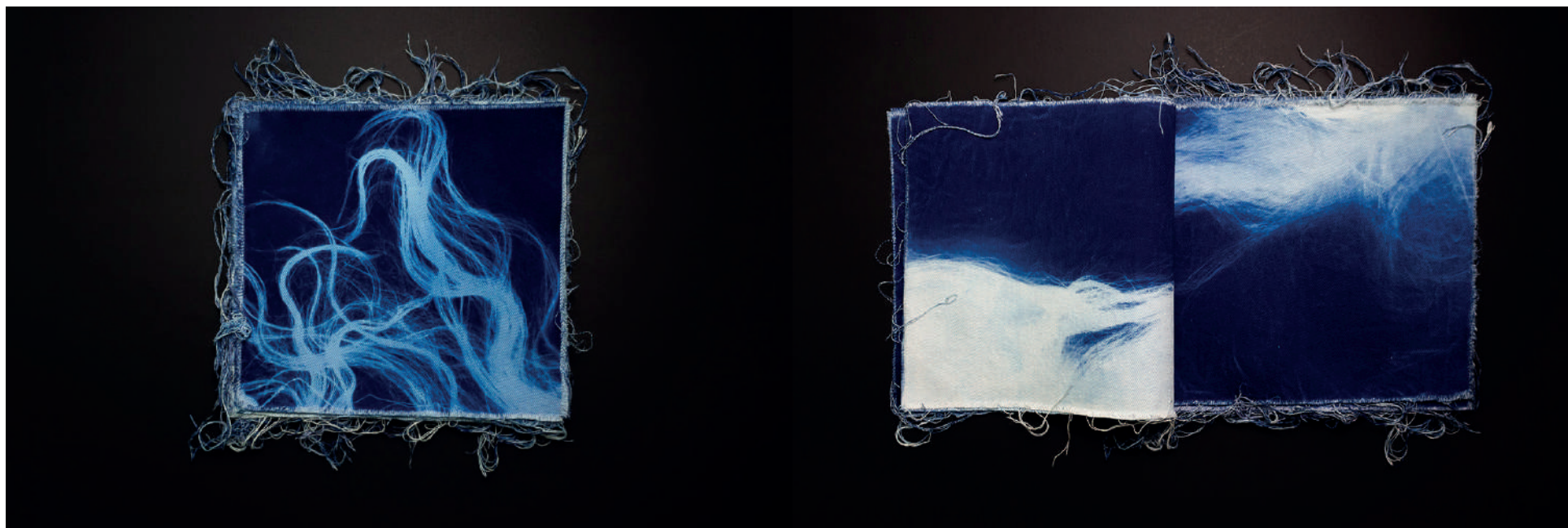


Exposição coletiva *Confluências*, 2022
Centro Cultural Hotel Globo, João Pessoa, PB

É pouco possível ter domínio sobre a correnteza.

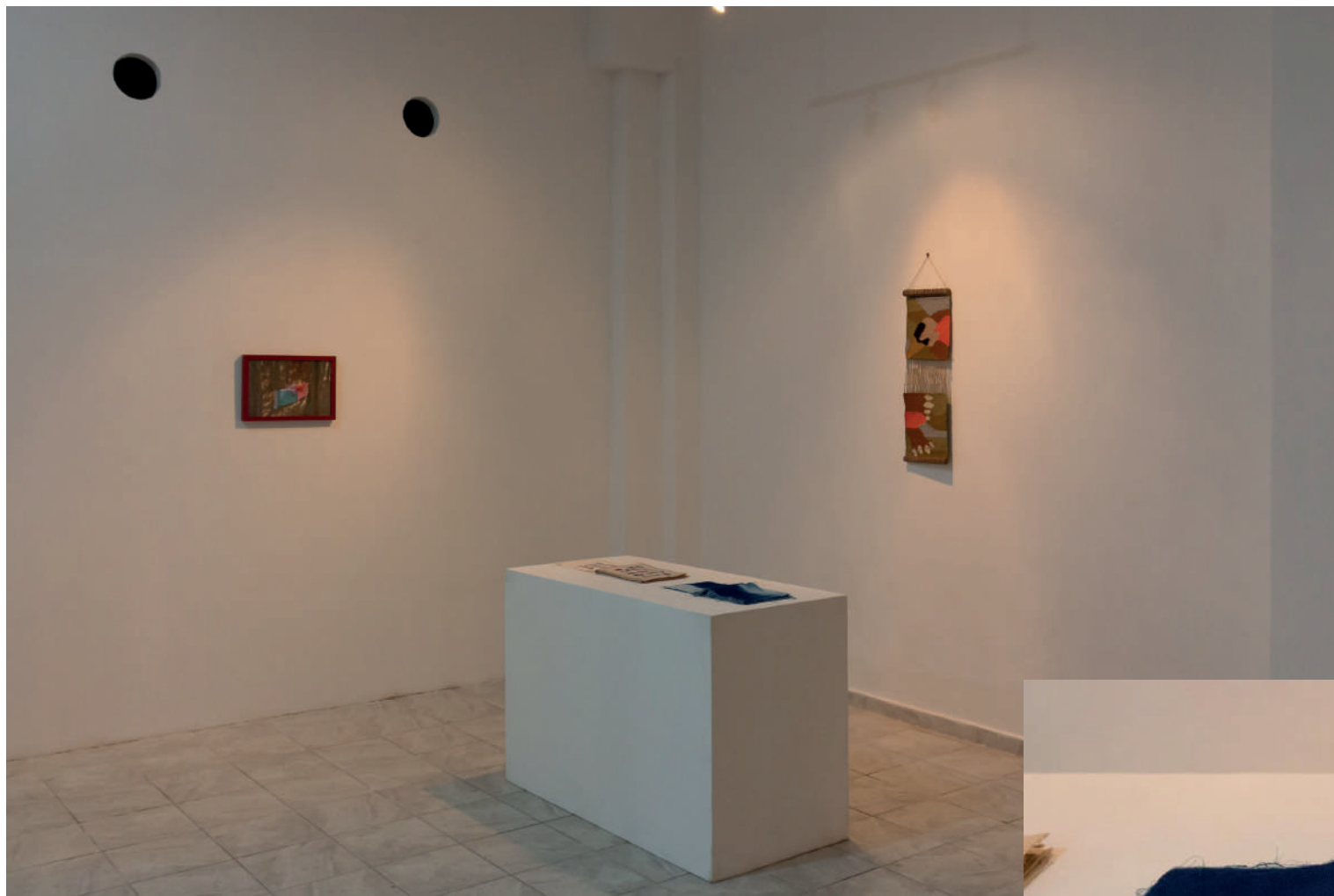






Correnteza, 2020
Livro de Artista
Cianotipia sobre tecido
21 x 21 cm

Demonstração em vídeo: <https://marinasoares.com/Correnteza>



Exposição coletiva *Afeto em Nós*, 2022
Galeria Casarão 34, João Pessoa, PB

Segredos: imagens que se apagam com o tempo.

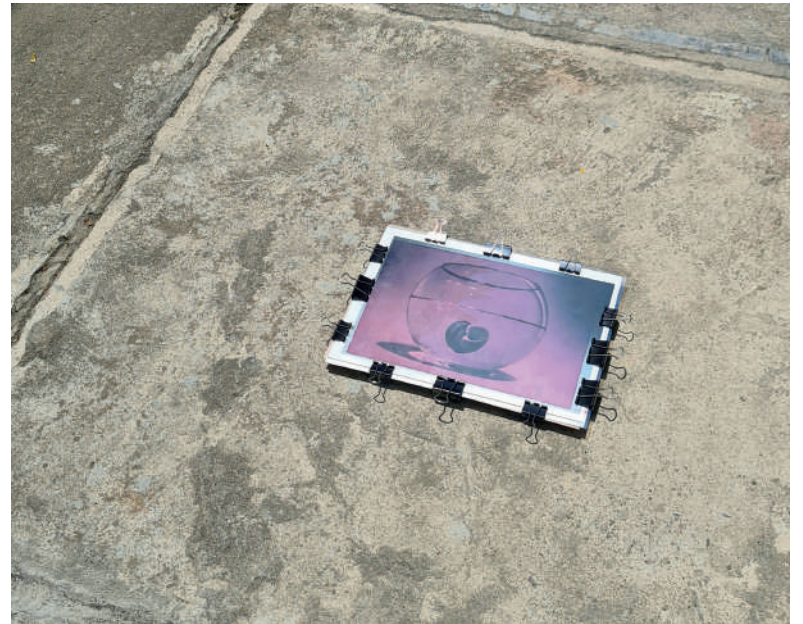


In the Mood for Love (Wong Kar-Wai, 2000)

Processo da Antotipia

Materiais necessários:

- pilão com socador;
- plantas (raízes, flores, folhas e frutos) de sua preferência;
- recipiente de vidro ou porcelana para misturar os ingredientes;
- água (destilada se possível) ou álcool líquido (qualquer tipo);
- filtro de café ou pano de algodão;
- pincel;
- paxil de arte;
- moldura de impressão por contato, moldura com vidro ou placas de vidro com lase e prendedores;
- imagem impressa em folha de transparência ou itens para fazer fotogramas;
- luz solar;



FIGIMENTO: <i>beterraba</i>		DILUENTE: <i>água + vinagre</i>			
<i>22.10.21</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	
CANADAS					

FIGIMENTO: <i>paprica picante</i>		DILUENTE: <i>água quente</i>			
<i>22.10.21</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	
CANADAS					

FIGIMENTO: <i>bergamote (sem semente)</i>		DILUENTE: <i>água + vinagre</i>			
<i>15.05.22</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	
CANADAS					





FIGIMENTO: <i>mostarda-roxa</i>		DILUENTE: <i>água</i>			
<i>16.05.22</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	
CANADAS					




FIGIMENTO: <i>apólcia-roxa</i>		DILUENTE: <i>álcool</i>			
<i>22.10.21</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	
CANADAS					



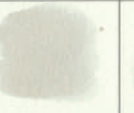
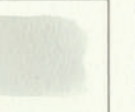
FIGIMENTO: <i>canela</i>		DILUENTE: <i>água</i>			
<i>22.10.21</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	
CANADAS					

FIGIMENTO: <i>flor de coroa (camailó)</i>		DILUENTE: <i>álcool + vinagre</i>			
<i>15.05.22</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	
CANADAS					

FIGIMENTO: <i>curcuma</i>		DILUENTE: <i>álcool</i>			
<i>22.10.21</i>	<i>4</i>	<i>3</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	
CANADAS					

PIGMENTO: <i>cinzura</i>		DILUENTE: <i>água + vinagre</i>		
<i>22.10.21</i>	4	3	2	1
CAMADAS				

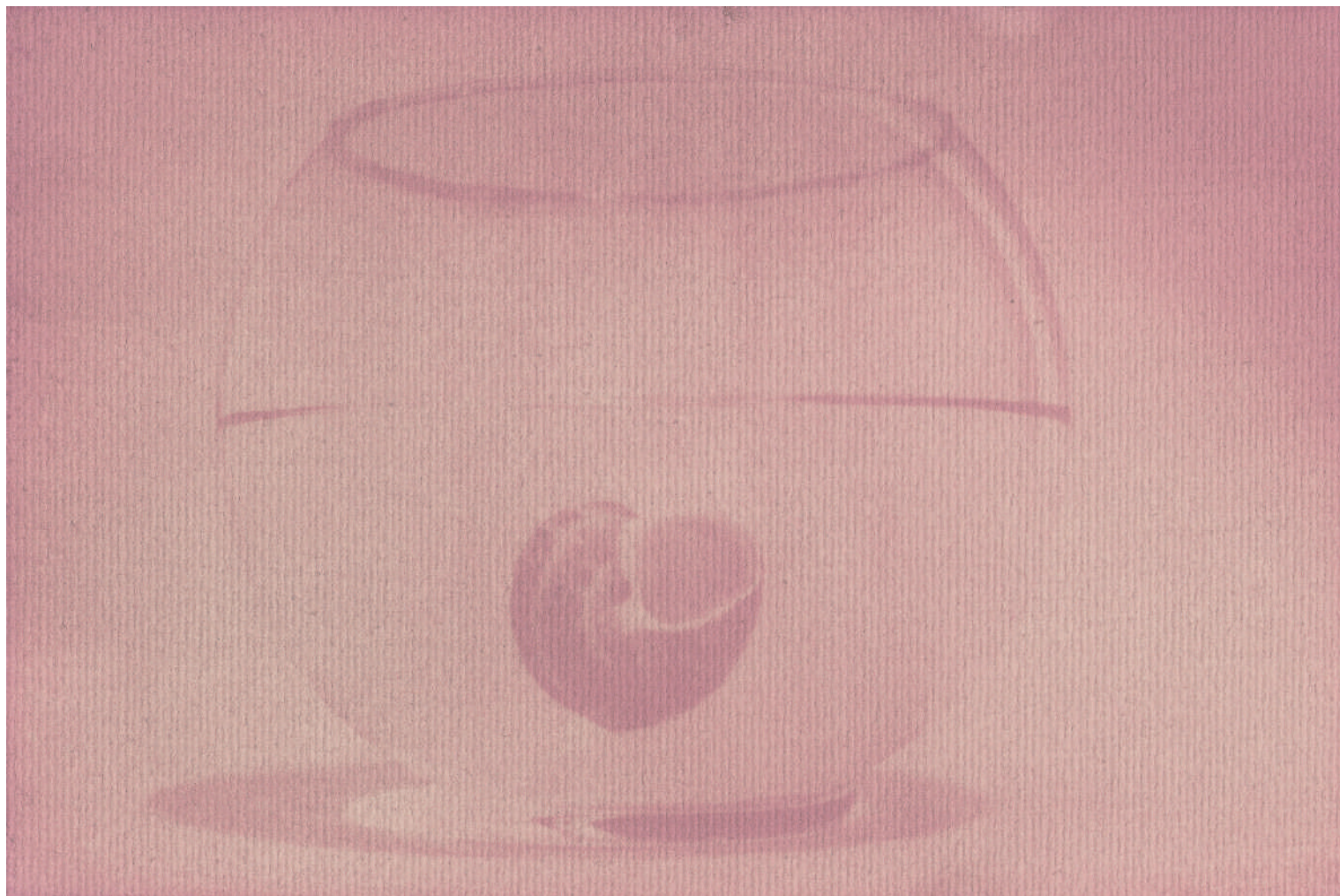
PIGMENTO: <i>spirulina</i>		DILUENTE: <i>água</i>		
<i>22.10.21</i>	4	3	2	1
CAMADAS				

PIGMENTO: <i>flor de hibisco</i>		DILUENTE: <i>água + vinagre + bicarbonato</i>		
<i>15.10.22</i>	4	3	2	1
CAMADAS				

Estudo de cores em Antotípia.







Ato #1, #2 e #3, 2021
da fotoperformance *Onde Habitam os Mistérios*
Antotipia com beterraba sobre papel
29,7 x 21 cm





Onde Habitam os Mistérios, 2022
Instalação participativa

Exposição coletiva *A Beleza da Lagoa é Sempre Alguém*, 2022
Galeria Janete Costa, Recife, PE



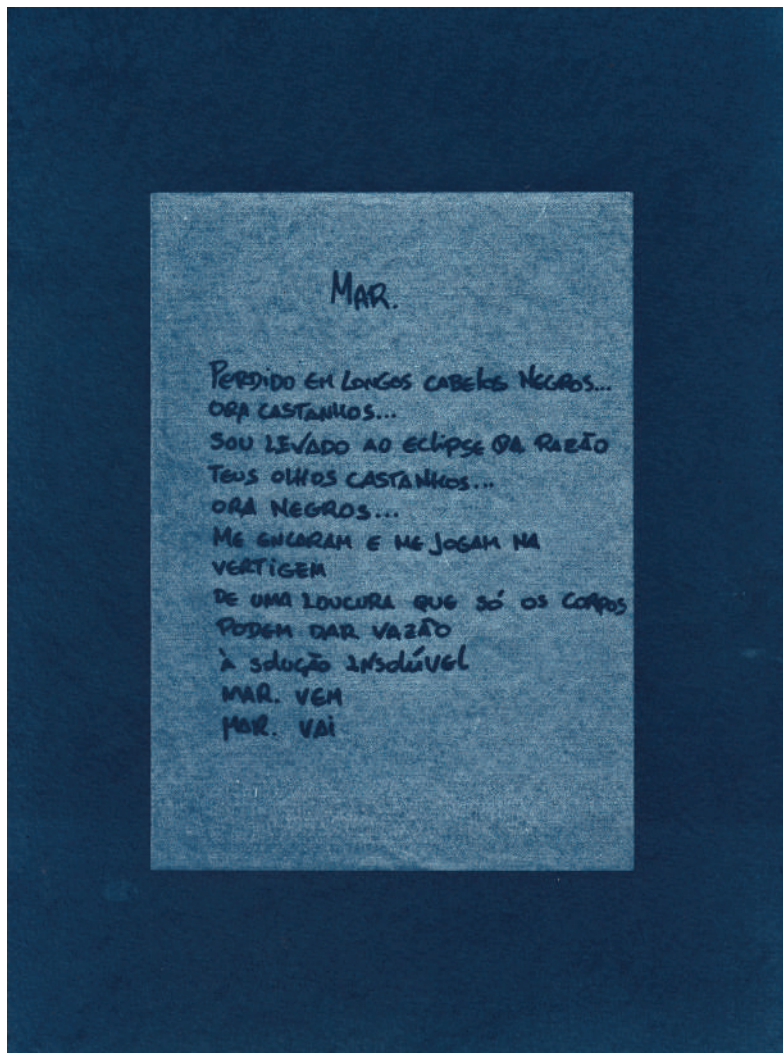


Segunda Imagem

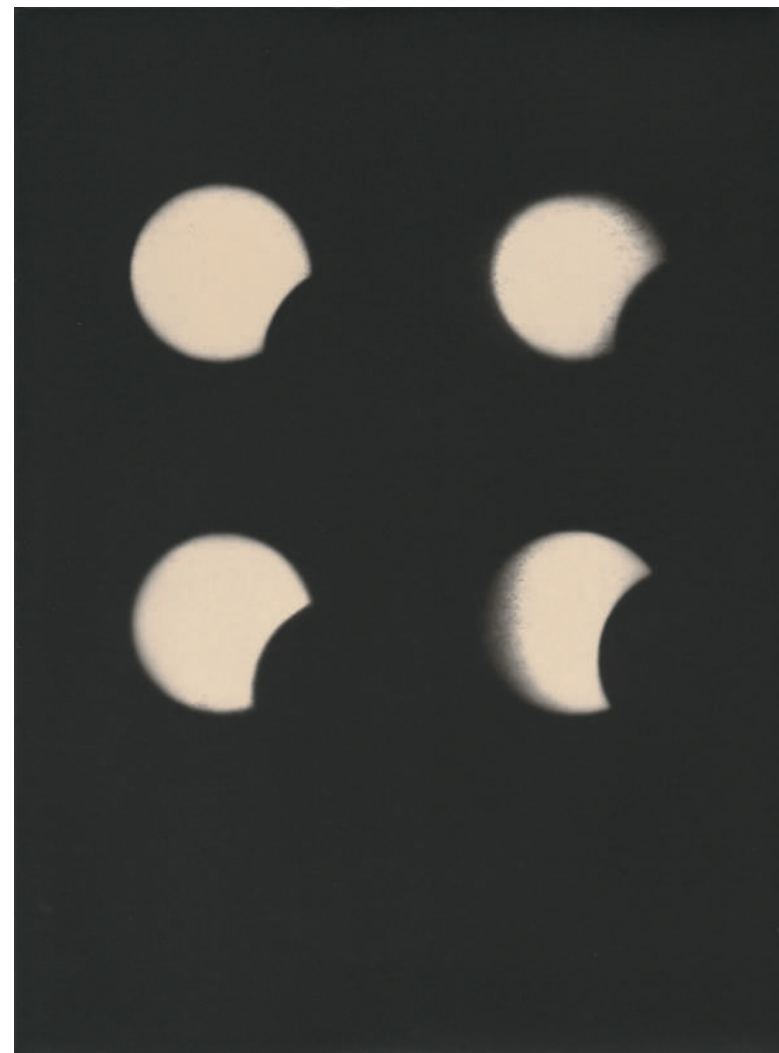
*Perdidos nos reflexos
da janela pro universo
olhos que se olham
num verso só
mergulham no infinito
que estão a refletir
como espelho profundo
na moldura do rosto,
olhos que se olham
enxergam um pouco de si
distorcido no buraco negro
sendo figura irreal
vejo eu em você
você e eu
corpo e alma.*

A autora
Outubro, 2017.

Dois de Copas. Dois de Neruda. Dois corpos celestes.



Dele para Mim
da série *Dois*, 2022
Cianotipia sobre papel
21 x 29,7 cm



Solar, 2017
da série *Dois*, 2022
Fotograma em papel fotossensível
com revelação em Caffenol
17,8 x 24 cm



Lunar, 2018
da série *Dois*, 2022
Fotograma em papel fotossensível
com revelação em Caffenol
17,8 x 24 cm



Lunar, 2019
da série *Dois*, 2022
Fotograma em papel fotossensível
com revelação em Caffenol
17,8 x 24 cm



Equilíbrio
da série *Dois*, 2022
Cianotipia sobre papel
29,7 x 21 cm

2 Fata Morgana



Ao debruçar sobre minha poética em *Processos Fotográficos Históricos e Alternativos*, me deparo com transformações cromáticas, efeitos de transparência, impressões, períodos de latência e desaparecimento. Como em uma experiência alquímica, exploro noções de tempo, luz e reações químicas para criar imagens no suporte fotográfico. Ante a estas vivências de transmutação que exigem minha presença corporal por inteira, encontro-me com *Fata Morgana*, um fenômeno óptico, semelhante a uma miragem, que se deve a uma inversão térmica na paisagem. Esse fenômeno, que pode ser observado em terra ou no mar, faz com que objetos que se encontram no horizonte como, por exemplo, barcos, ilhas, falésias ou icebergs, adquiram uma aparência distorcida e elevada, similar a *castelos no céu*.

O termo Fata Morgana traduz-se do italiano como Fada Morgana, em referência à feiticeira Morgan le Fay, mais conhecida por seu papel nos contos do Rei Arthur, onde seu nome, assim como sua atuação, varia a depender da versão em que está inserida — sendo constante seu vínculo com a magia. Nas primeiras versões da literatura arturiana, por exemplo, Morgan le Fay (sob o nome de Morgen) é uma figura benevolente, capaz de curar, mudar de forma e realizar outros feitos mágicos. Em versões posteriores, suas projeções aumentam, assim como sua ambivalência moral, tornando-a antagonista. De qualquer modo, especula-se que os italianos associam Morgan le Fay ao fenômeno óptico por acreditarem que as miragens ocasionalmente vistas no Estreito de Messina, entre a Calábria e a Sicília, são ações da feiticeira, e também por acreditarem que se trata do seu reino encantado, que flutua sobre o Monte Etna atraindo marinheiros para morte.

Ainda no que tange à *Fata Morgana*, o *The Stanford Dictionary of Anglicised Words and Phrases*, sugere que o termo pode ser usado como metáfora para qualquer imagem ilusória, mas para além disso, penso que ele pode suscitar a ideia de transformação fotográfica — característica dos Processos Fotográficos Históricos e Alternativos, como também gerar reflexões acerca das dimensões do Feminino, por de meio das ligações com os elementos da natureza.

Nesse sentido, tanto o fenômeno quanto a feiticeira arturiana, me guiam para o entendimento de que minha poética, relacionada à Fotografia, propõe uma reflexão crítica sobre as peculiaridades do visível, bem como incorpora o declínio temporal de imagens e memória, como algo que surge, desaparece e/ou muda de forma. Com o processo da Antotipia, desenvolvo trabalhos que escapam à permanência tão associada à imagem fotográfica. Com o da Cianotipia, fixo não mais que tons de azul sobre papéis e tecidos. Com Fotogramas em Caffenol, me perco entre sombras perante rápidas exposições de luz.

Assim, *Mar Aberto: Poéticas em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos* é uma pesquisa de mestrado teórico-prática, composta sobretudo por imagens pelas quais construo minha poética visual. Neste projeto artístico em Artes Visuais equivalente à dissertação, sob forma de narrativas estéticas e teóricas, coloco em evidência minhas práticas artísticas em Antotipia, Cianotipia e Fotograma em Caffenol, por meio das obras *O Mar que em Mim Permanece* (2020-), *Correnteza* (2020), *Onde Habitam os Mistérios* (2021-2022) e *Dois* (2022-), seus processos de criação e desdobramentos. Por fim, abordo questões relacionadas à minha poética sob a perspectiva do Pensamento do Imaginário, a fim de refletir sobre o(s) mito(s) subjacente(s) com o auxílio do método da Mitocrítica.

Nesse sentido, o *Objetivo Geral* desta pesquisa é realizar e documentar a minha produção artística em Processos Fotográficos

Históricos e Alternativos, desenvolvida no período de 2020 a 2022. Especificamente, tal objetivo se desdobra em entender minha poética e fazer artístico; ilustrar e descrever etapas do meu processo de criação; interpretar a linguagem do autorretrato, devido a sua recorrência nos trabalhos realizados, e contextualizar os Processos fotográficos Históricos e Alternativos utilizados nas obras.

Para tanto, grande parte do referencial teórico está pautado nas obras de Gaston Bachelard (1884-1962) e Gilbert Durand (1921-2012) em relação ao Pensamento do Imaginário e seus métodos, em Danielle Rocha Pitta (1944-) nas contribuições sobre a Teoria do Imaginário de Durand, nos estudos sobre os Mitos em Chevalier & Gheerbrant (1906-1993 / 1920-2013) e Robert Graves (1895-1985), e nas pesquisas sobre a Imagem Fotográfica em Luiz Monforte (1949-) e Philippe Dubois (1952-). As principais referências visuais partem de artistas tais como Caravaggio (1571-1610), John Everett Millais (1829-1896), Lenora de Barros (1953-), Louise Bourgeois (1911-2010), Rembrandt van Rijn (1606-1669), Salvador Dalí (1904-1989), Tintoretto (1518-1594). Entre as produções visuais que cito em relação aos Processos Históricos e Alternativos estão obras de Anna Atkins (1799-1871), Christine Elfman, Ellen Gallagher (1965-), Sir John Herschel (1792-1871) e Paweł Kula (1976-).

Diante desses pensadores (guias imaginários) e artistas, ora me percebo encarnada em *Morgan le Fay*, ora mergulhada em suas ilusões, e embora isso possa ser interpretado como um caminho sem rumo, pelo contrário, me encontro com os temas que fomentam minha poética e seus significados simbólicos.

Portanto, para compreender o(s) mito(s) subjacente(s) aos meus trabalhos, utilizo o método do Imaginário denominado Mitocrítica, formulado por Gilbert Durand. De maneira geral, podemos dizer que a Mitocrítica envolve a “[...] análise de uma obra ou de um texto

(inclusive de histórias de vida) a partir das redundâncias que remetem aos mitos diretores em ação” (ROCHA PITTA, 2017, p. 39), ainda, “[...] não somente para identificar e nomear o mito subjacente, o que é geralmente difícil, mas também para revelar as tensões que, no seio da obra, colocam em relação estruturas de níveis diversos” (ROCHA PITTA, 2017, p.87).

Em outras palavras, a Mitocrítica pode ser apresentada como uma metodologia voltada e baseada no Mito para análise crítica, seja ela literária, visual ou comportamental. Trata-se de uma abordagem metodológica que revela a presença de mitos ou estruturas míticas que atuam inconscientemente na construção de sentidos nas narrativas, sobretudo artísticas. Nesse caso, o Mito deve ser percebido como um fio condutor que guia o leitor/espectador no processo de interpretação que subjaz (inconsciente) a racionalização de significados.

Logo, a Mitocrítica, como método nessa dissertação, além de contribuir para identificação dos mitos que subentendem meus trabalhos e poética, funciona também como uma ferramenta que possibilita a compreensão do meu próprio processo de criação, que não está ligado só ao fazer técnico, mas a minha trajetória e experiências de vida.

No mais, inicio esta dissertação com a apresentação de uma grande parte do corpo de trabalhos artísticos como cerne para acessar o referencial teórico, cujo intuito é proporcionar o primeiro acesso às obras sem o intermédio prévio do discurso verbal. A parte teórica, então, segue posteriormente organizada em textos, onde parte significativa da escrita encontra-se em forma de relato. Desse modo, estabeleço a linguagem pessoal como meio responsável pela comunicação legítima, que está diretamente relacionada ao espaço íntimo.

3 O Pensamento do Imaginário e a Mitocrítica

O intuito de dedicar uma parte da escrita ao pensamento do Imaginário nasce da minha necessidade de tornar mais acessível as relações dessa teoria complexa e seu diálogo com minhas poéticas e obras. Ao escrever sobre a relação dialógica entre o pensamento do Imaginário e minha trajetória artística nesta dissertação, me aproximo dessa abordagem e de seus métodos, mais especificamente da Mitocrítica, utilizada como ferramenta para pensar sobre meus processos criativos.

Sendo assim, a princípio e brevemente, convém apresentar a noção de Imaginário de Gaston Bachelard — considerado o principal predecessor dos estudos do Imaginário — e posteriormente, a de Gilbert Durand, responsável por sistematizar a Teoria do Imaginário (1960) bem como elaborar o método da Mitocrítica (1970).

Nascido em Bar-sur-Aube (Champagne, França), o filósofo Gaston Bachelard, é autor de uma coleção de reflexões relacionadas ao conhecimento e à pesquisa científica. Parte significativa de sua obra é determinada pelo contexto das revoluções científicas promovidas no início do século XX. Seus estudos de filosofia o conduziram inicialmente aos trabalhos de história das ciências, a fim de compreender melhor o desenvolvimento psicológico e histórico da racionalidade objetiva (ROCHA PITTA, 2017, p. 41). A partir de 1935, iniciou suas pesquisas sobre os processos da imaginação criadora, que culminaram em cinco obras consagradas aos elementos da natureza: *A Psicanálise do Fogo* (1938), *A Água e os Sonhos* (1942), *O Ar e os Sonhos* (1943) *A Terra e os Devaneios da Vontade* (1948), *A Terra e os Devaneios do Repouso* (1948), além de estudos temáticos e teóricos como *A Poética do Espaço* (1957), *A Poética do Devaneio* (1960) e diversos ensaios.

Conforme aponta Bachelard, a imaginação se distingue em dois aspectos: formal e material.

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. (BACHELARD, 1998, p. 1).

A *imaginação formal* é fundamentada pelo racionalismo na relação com o real, cuja base é a percepção e a memória. Por outro lado, a *imaginação material* entende o mundo como provocação concreta e resistente, que estimula a intervenção modificadora do homem artesão, manipulador, criador... tanto na Ciência quanto na Arte. Sendo assim, vale salientar que o valor da imaginação *material* na criação de imagens poéticas não invalida o papel da imaginação *formal* no processo de construção imagética e esse equilíbrio, portanto, pode ser compreendido quando Bachelard assinala que a materialização do imaginário ocorre quando pensamos, sonhamos e vivemos a matéria: “Imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma” (BACHELARD, 1998, p. 3).

Dentro desse conjunto de ideias, ele cria uma *fenomenologia da imaginação* a partir dos quatro elementos da natureza (água, ar, terra e fogo), que ordenam o real e o imaginário enquanto matérias arquetípicas do inconsciente, alimentando pensamentos e sonhos (ANAZ, *et al.*, p. 4). Em suas obras, “Bachelard explora as duas vertentes opostas e complementares do psiquismo humano, a conceitualização e o devaneio, que culminam respectivamente na ciência e na poesia” (ROCHA PITTA, 2017, p. 41).

Deste modo, Bachelard nos apresenta caminhos para entender aspectos da imaginação, considerando-a como base de toda a articulação racional e poética. Ele se refere à fenomenologia da imaginação como “[...] um estudo do fenômeno da imagem poética no

momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1978, p. 184).

Ainda, segundo Bachelard, a imagem é anterior ao pensamento, o que significa que ela surge de forma espontânea, sem a necessidade de um conhecimento prévio. Como ele afirma: "A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua" (BACHELARD, 1978, p. 185).

Para explicar o que pode ser uma fenomenologia da imagem e para enfatizar que as imagens existem antes do pensamento, é necessário dizer que ela é, antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma (BACHELARD, 1978, p. 185). Em outras palavras, a imagem é uma experiência fundamental da subjetividade humana, que surge espontaneamente da alma e não é necessariamente construída pelo pensamento racional.

De acordo com Rocha Pitta (2017, p. 43) “[...] não há imagens sem imaginação, sem um processo que as inicie, as anime, as deforme, criando sempre imagens novas”. Para Bachelard (2001, p. 1), a imaginação é a faculdade que permite deformar as imagens que a percepção nos fornece e, principalmente, libertar-nos das imagens iniciais, permitindo a criação de um imaginário próprio.

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. (BACHELARD, 2001, p. 1).

Bachelard aponta que o Imaginário se estrutura em torno de alguns grandes temas e imagens, que funcionam como centros para as demais imagens convergirem e se organizarem (ROCHA PITTA, 2017, p. 19).

Bachelard mostrou, através da sua obra, que a organização do mundo — ou seja, as relações existentes entre os homens, entre os homens e a terra, entre os homens e o universo — não é o resultado de uma série de raciocínios, mas a elaboração de uma função da mente (psíquica) que leva em conta afetos e emoções. (ROCHA PITTA, 2017, p. 21).

Desse ponto de vista, ele apresenta a ideia de que o símbolo permite estabelecer o acordo entre o *eu* e o mundo; que os quatro elementos (terra, ar, água e fogo) são os *hormônios da imaginação*, indicando que o símbolo é, portanto, dinâmico — conexão da imaginação poética com o real (ROCHA PITTA, 2017, p. 21).

Tendo como ponto de partida os estudos das obras de Bachelard, Gilbert Durand, filósofo e antropólogo francês, fundador do Centro de Pesquisa do Imaginário de Grenoble (1967), é o responsável por sistematizar a Teoria do Imaginário. Entre as suas principais obras estão: *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (1960); *A imaginação Simbólica* (1964) e *O Imaginário: Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem* (1999).

Durand define o Imaginário como o “[...] conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens — aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 2012, p. 18). Ainda, para o teórico, o Imaginário é a “[...] essência do espírito [...] na medida em que o ato de criação [...] é o impulso oriundo do ser [...] completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o ser humano existe” (DURAND *apud* ROCHA PITTA, 2017, p. 20).

Em 1970, o autor elaborou o método da Mitocrítica a partir da *psicocrítica* de Charles Mauron (1899-1966), com base no livro *Das Metáforas Obsessivas ao Mito Pessoal: Introdução à Psicocrítica* (1949). De acordo com Durand, “O mito seria de alguma maneira o “modelo” matricial de todo relato, estruturado pelos *schemes* e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa.” (DURAND *apud* ROCHA PITTA, 2017, p. 86).

Para melhor compreensão do que foi dito acima, o *scheme* corresponde a uma tendência geral dos gestos que leva em consideração as emoções e afetos. Ele atua como uma conexão entre os gestos inconscientes e as representações (ROCHA PITTA, 2017, p. 22). O *arquétipo*, por sua vez “[...] é a representação dos *schemes*. Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a ideia (Jung). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais” (ROCHA PITTA, 2017, p. 22-23).

A compreensão que no Mito se revela as imagens que foram articuladas no *scheme* e nos *arquétipos*, torna as narrativas míticas relevantes indicadores para a compreensão das obras de arte, como nos diz Rocha Pitta:

Deve-se então procurar qual – ou quais – mito mais ou menos explícito (ou latente!) anima a expressão de uma “linguagem” segunda, não mítica. Por quê? Por que uma obra, um autor, uma época —, é “obcecado” (Ch. Mauron) de maneira explícita ou implícita por um (ou vários) mito(s) que dá conta de maneira paradigmática de suas aspirações, seus desejos, seus medos, seus terrores [...]. (DURAND *apud* ROCHA PITTA, 2017, p. 87).

Portanto, para compreender o(s) mito(s) subjacente(s) aos meus trabalhos, utilizo a Mitocrítica de Gilbert Durand. Em tese, podemos dizer que a Mitocrítica envolve a “[...] análise de uma obra ou de um texto (inclusive de história de vida) a partir das redundâncias que remetem aos

mitos diretores em ação” (ROCHA PITTA, 2017, p. 39), e ainda, “[...] não somente para identificar e nomear o mito subjacente, o que é geralmente difícil, mas também para revelar as tensões que, no seio da obra, colocam em relação estruturas de níveis diversos” (ROCHA PITTA, 2017, p.87).

A Mitocrítica, desse modo, pode ser apresentada como uma metodologia voltada e baseada no Mito para análise crítica, seja ela literária, visual ou comportamental. Trata-se de uma abordagem metodológica que revela a presença de Mitos ou estruturas míticas que atuam inconscientemente na construção de sentidos nas narrativas, sobretudo artísticas. Nesse caso, o Mito deve ser percebido como um fio condutor que guia o leitor/espectador no processo de interpretação que subjaz (inconsciente) a racionalização de significados.

Logo, a Mitocrítica, como método nessa dissertação, além de contribuir para identificação dos mitos que nutrem meus trabalhos e poética, funciona também como uma ferramenta que possibilita a compreensão do meu próprio processo de criação, que não está ligado só ao fazer técnico, mas a minha trajetória e experiências de vida.



4 Processos Fotográficos Históricos e Alternativos

Fotografia é o ato de fixar imagens por meio da ação da luz. Essa definição se aplica não apenas à Fotografia de hoje, mas também à Fotografia que transcende um passado secular, no qual a esfera fotográfica era bem diversa e multifacetada, conforme afirmado por Luiz Monforte (1997, p. 15), autor do livro *Fotografia Pensante*. Segundo o autor, a Fotografia é uma tênue superfície que carrega o desejo da memória. No entanto, Monforte afirma que essa definição poética se torna mais compreensível quando se pratica a Fotografia Artesanal, na qual o(a) fotógrafo(a) traduz a experiência visual nas diversas camadas de emulsão fotossensível. Esses processos artesanais, conhecidos como Processos Históricos e Alternativos ou Experimentais, são parte integrante do campo da Fotografia e

[...] referem-se a uma prática mais do que centenária, histórica, a qual, nos dias de hoje, permite ao fotógrafo despretender-se dos estatutos usuais de registro de uma imagem através da luz para estabelecer um outro, mais adequado às suas necessidades expressivas. Ele imprime de acordo com suas próprias regras, cria novos seres, gera experiências visuais, constrói. (MONFORTE, 1997, p. 11-12).

Meu interesse pelo assunto provém do desejo de me aprofundar nesta área do conhecimento, que são os Processos Fotográficos Históricos e Alternativos, para compreender as origens e o potencial estético inerente às técnicas, visto que o universo sintático da Fotografia (do qual falo adiante) é bastante variado. Há um grande número de processos fotográficos, cada um com características e efeitos próprios, que podem ser explorados, seguidos e subvertidos.

Mergulho em informações obtidas durante a graduação em Design (2015-2019), quando estagiei no *Fotolab - Laboratório de Fotografia*

do Agreste (UFPE/CAA), bem como nos conhecimentos que venho adquirindo junto ao Grupo de Pesquisa *Symbolismum* (CAC/UFPE), onde tenho a oportunidade de vivenciar a Fotografia Histórica de modo prático por meio da aplicação de determinados processos do século XIX em produções pessoais.

Entendendo, portanto, que a prática conseqüentemente me leva ao estudo sobre a História da Fotografia, por meio da qual a origem das técnicas de impressão e processos fotográficos podem ser compreendidos, faço aqui uma breve contextualização histórica, bem como levanto algumas questões relacionadas ao tema.

O ápice das invenções fotográficas ocorreu no século XIX, um período de intenso desenvolvimento industrial e tecnológico. Muitos cientistas e pesquisadores da época eram motivados por interesses econômicos e pela possibilidade de lucro por meio de suas invenções, além dos propósitos científicos. A Fotografia acompanhou esse contexto e desde 1826, quando Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) criou a primeira imagem fotográfica, muitos outros pesquisadores, físicos e químicos começaram uma competição para encontrar formas mais eficazes e simples de se obter imagens realistas sem o uso da mão humana. Podemos dizer que essa corrida cessou em 1888, quando George Eastman (1854-1932) criou a *Kodak No.1* com o famoso *slogan* “*Você aperta o botão e nós fazemos o resto*”, instaurando assim a fotografia automática, amadora e mais democrática.

Logo, a História da Fotografia pode ser dividida em grandes períodos de acordo com o processo fotográfico predominante. Essa divisão histórica é exemplificada pela seguinte linha do tempo:

1826 - *Heliografia* por Joseph Nicéphore Niépce (França).

1932 - *Polygraphie* por Hercule Florence (Brasil) | *Physautotype* por Niépce e Daguerre (França).

1935 - *Papel Salgado, Calótipo* por William Henry Fox Talbot (Inglaterra) | *Daguerreótipo* por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (França).

1839 - Invenção oficial da Fotografia (França) | *Positivo Direto* por Hippolyte Bayard (França).

1842 - *Cianótipo, Van Dyke, Antotipia* por John Frederick William Herschel (Inglaterra).

1847 - *Negativo de Vidro Albuminado* por Abel Niépce de Saint-Victor (França).

1849 - *Negativo de Papel Encerado* por Gustave Le Gray (França).

1850 - *Papel Albuminado* por Louis Désiré Blanquart-Evrard (França).

1851 - *Colódio Úmido, Ambrótipo* por Frederick Scott Archer (Inglaterra).

1853 - *Ferrótipo* por Hamilton L. Smith (Estados Unidos).

1856 - *Goma Bicromatada, Calótipo, Carbon Print* por Alphonse Louis Poitevin (França).

1862 - *Fotografia Colorida por Síntese Aditiva* por Louis Ducos du Hauron (França).

1865 - *Woodburytype* por Walter B. Woodbury (Inglaterra).

1871 - *Chapa Seca de Gelatina* por Richard Leach Maddox (Inglaterra).

1873 - *Platinotipia* por William Willis (Inglaterra).

1881 - *Gaslight Paper* por Joseph Maria Ender e G. Pizzighelli (Inglaterra).

1888 - *Kodak Number One* por George Eastman (Estados Unidos).

1891 - *Lippmann Plate* por Gabriel Lippmann (França).

1903 - *Autochrome* pelos Irmão Lumière (França).

Para além de sua importância histórica, esses processos expandem o entendimento da tecnologia na linguagem fotográfica, uma vez que, de acordo com William Crawford em seu livro *The Keepers of Light* (1979): “Na fotografia, a sintaxe é tecnologia. É qualquer combinação de elementos técnicos em uso”. Além disso, “Essa combinação determina a qualidade que a tecnologia pode ver e então delimita o que fotógrafos podem comunicar a partir de seus trabalhos” (CRAWFORD, 1979, p. 7, tradução nossa).

Nesse sentido, na Fotografia, a articulação de elementos sintáticos — câmera, superfície fotossensível, método de impressão — também geram aspectos característicos e uma certa gama de possibilidades de comunicação, que, de certa maneira, confirmam que a Fotografia não é inteiramente um exercício da técnica, pois “Você simplesmente não pode olhar para as fotos como se fossem fins sem meios. Cada um é o culminar de um processo em que o fotógrafo toma suas decisões e descobertas dentro de uma estrutura tecnológica” (CRAWFORD, 1979, p. 6, tradução nossa). Deste modo, “[...] toda vez que um fotógrafo resolve um problema estético, ele tem que resolver um problema técnico subjacente. Uma solução apoia e influencia a outra” (CRAWFORD, 1979, p. 14, tradução nossa).

Ademais, apesar da Fotografia está ligada à tecnologia, o complexo fotógrafo-tecnologia ou até mesmo *aparelho-operador* como diz Vilém Flusser em *Filosofia da Caixa Preta* (1985), parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. A imagem fotográfica resultante de uma série de escolhas e limitações, não revela só o mundo objetivo, mas sim a decodificação de uma realidade simbólica e subjetiva.

Em fotografia, o que mais conta é a invenção no olhar. E, ainda que o espaço físico e equipamento sofisticado contribuam na obtenção de um resultado final de modo mais cômodo e preciso, não se pode atribuir a versatilidade e eloquência da ideia ao equipamento utilizado. (MONFORTE, 1997, p. 36).

Isso me faz pensar que em um mundo aparentemente dominado por itens produzidos em massa e tecnologias cada vez mais sofisticadas, os processos históricos fornecem um meio único de expressão. Em meus trabalhos faço uso desses procedimentos antigos em fusão com novas tecnologias; essa fusão (como o uso do negativo digital), altera a forma tradicional de como eram feitas as imagens nos primórdios da Fotografia, no entanto, me permite estabelecer métodos mais adequados às minhas necessidades expressivas.



Mini laboratório montado em casa — espaço de criação e trabalho.

5 Jardim-Paisagem – Processo da Antotipia

Edgar Allan Poe (1809-1849), no conto *The Domain of Arnheim* (1847), ao abordar a relação do homem com a natureza e a criação de um *jardim-paisagem*, traz a seguinte reflexão:

Quem ousará imitar as cores da tulipa ou melhorar as proporções do lírio do vale? A crítica que diz, da escultura ou do retrato, que aqui a natureza deve ser exaltada ou idealizada em vez de imitada, está errada. Nenhuma combinação pictórica ou escultural de pontos de beleza humana faz mais do que aproximar a beleza viva e que respira. (POE, 1847, n.p., tradução nossa).

Quando medito sobre tal fala, crio um paralelo direto com o processo fotográfico que trato a seguir, que — de maneira não figurativa — não só se aproxima da natureza viva, como também é parte dela, pois incorpora suas cores e vida; depende de plantas que dependem da luz solar, do solo, da temperatura e do clima. Vive o presente e incorpora o declínio temporal. É um meio para demonstração da imaginação na combinação de elementos, também como um jardim, de onde é tirada a matéria (*sumo*) para criação de imagens.

Refiro-me, portanto, a Antotipia, um processo fotográfico de impressão por contato que aproveita a sensibilidade à luz dos pigmentos presentes em plantas (raízes, folhas, flores e frutos) como material fotossensível para produção de imagens fotográficas. A palavra antotipia é o termo em português para "*Anthotype*", originário do grego "*anthos*" (flor) e "*typos*" (impressão).

Em suma, no processo da antotipia, é feito a maceração de uma planta, pura ou com adição de água, álcool ou outros reagentes químicos, para produzir uma tintura que pode ser aplicada em superfícies

porosas, tais como papel ou tecido. Sobre a superfície seca e sensibilizada com a tintura é posicionada uma imagem em positivo impressa em folha de transparência ou objetos para criar Fotogramas¹. Feito isso, forma-se um “sanduíche de vidro” com auxílio de uma moldura clip ou duas placas de vidro presas com pregadores para obter uma impressão nítida. O “sanduíche de vidro” é então exposto à luz solar por horas, dias ou semanas para gravar a imagem pela ação da luz. Com a exposição prolongada ao sol, ocorre um contraste entre as áreas preservadas e as áreas expostas — que podem mudar de cor², desbotar ou escurecer —, resultando em uma cópia por contato da imagem ou objeto sobreposto na superfície escolhida.

A imagem resultante da antotipia não é permanente e se deteriora com o tempo, mesmo quando mantida em ambientes escuros. Esse caráter efêmero é parte fundamental da natureza do processo, contrariando o objetivo de permanência da fotografia convencional. Não obstante, as imagens obtidas por meio desse processo são como “[...] imagens de fadas, criações de um momento, destinadas a desaparecer rapidamente” (TALBOT, 1844, p. 14, tradução nossa) tal qual as produzidas pela câmera lúcida e a câmera obscura.

Testes que realizei para a obra *Onde Habitam os Mistérios* (2021-2022) mostraram que imagens feitas com uma solução de beterraba,

¹ Fotogramas na Fotografia Alternativa são imagens produzidas sem o uso de câmeras fotográficas convencionais. Ao invés disso, objetos ou negativos são posicionados diretamente sobre uma superfície fotossensível e expostos a uma fonte de luz. Esse processo captura a intensidade e duração da luz e produz uma imagem com o tamanho original do objeto.

² As antotipias podem apresentar uma tonalidade muito diferente do pigmento da planta, pois tudo depende das propriedades da tintura, do tipo de superfície em que é aplicada, bem como da umidade e das condições climáticas. Nesse sentido, todas essas particularidades citadas não influenciarão somente a cor final da impressão, como também o tempo de exposição à luz.

água e vinagre necessitam de cerca de dois dias de exposição ao sol e permanecem visíveis no papel por aproximadamente quatro dias.

Por não atender aos critérios primários para uma fotografia, que se referem a estabilidade, esse processo nunca se tornou popular, mas ainda sim é praticado desde o século XIX. Seu desenvolvimento se deve a um grupo de cientistas que, naquela época, investigou como várias tinturas vegetais reagem a raios de luz específicos, calor, umidade, agentes químicos, entre outros fatores.

De acordo com Malin Fabbri³, em seu livro *Anthotypes - Explore The Darkroom In Your Garden And Make Photographs Using Plants* (2012), a descoberta da Antotipia pode ser atribuída principalmente ao seguinte grupo de pesquisadores:

Henri August Vogel, que deu a primeira nota em 1816, ao descobrir que o suco das plantas são sensíveis à luz.

Theodor Freiherr von Grotthuss, que em 1817 descobriu que os raios de luz absorvidos são ativos na produção de mudanças químicas, também marcando nota.

Sir John Herschel, que na busca por introduzir cores à Fotografia, esteve na liderança com sua extensa pesquisa sobre tinturas vegetais e com as publicações de descobertas sobre o assunto entre 1840 e 1842.

Mary Somerville, que realizou uma extensa pesquisa sobre a ação dos raios em sucos vegetais, no entanto, ela enfrentou dificuldades para publicar seu trabalho devido ao fato de ser mulher.

³ Criadora do site *Alternative Photography* <<https://www.alternativephotography.com/>>, referência no assunto.

Robert Hunt, que realizou pesquisas sobre antotipia e em 1844 publicou um bom capítulo sobre o assunto no *Researches on Light*.

Michel Eugene Chèvreur, que ao longo de sua vida realizou várias experiências sobre as mudanças e permanência de corantes em tecido, decomposição e contraste de cores, ampliando as pesquisas sobre antotipia.

Sir John Herschel, cientista e astrônomo inglês, destaca-se entre os citados acima por seu papel fundamental na descoberta de vários processos fotográficos, incluindo a Antotipia e a Cianotipia. Entre 1840 e 1842, em artigos publicados na revista *Philosophical Transactions* da *Royal Society*, Herschel forneceu informações científicas que são consideradas uma das principais fontes históricas para a prática da Antotipia. Em seu artigo intitulado *On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours, and on Some New Photographic Processes* (1842), ele aborda questões fundamentais sobre o efeito da luz solar nas cores das plantas, o que é necessário para entender o funcionamento das tinturas usadas na Antotipia. Ao conduzir experimentos sobre o assunto, Herschel descobriu que o calor, bem como a luz, danificava as cores:

A destruição pelo calor da cor verde ou azul superinduzida no guaiaco pelos raios de luz mais refrangíveis foi notada por Wollaston, e parece, considerando seus experimentos e os descritos no último artigo, que nada mais é requisito para operar a mudança do estado verde ou azul para o amarelo, do que a suposição de uma certa temperatura dependente do seu estado de secura, e variando de acordo com esse estado entre os limites de 180 (graus) e 280 (graus). (HERSCHEL, 1842, tradução nossa).

Com isso, ele também descobriu que a umidade acelerou o processo:

A descarga de cor do guaiaco azulado por mero calor, foi demonstrado acima [...] ocorrer a uma temperatura muito mais baixa na presença de umidade do que quando seca; e uma destruição semelhante da cor, em circunstâncias semelhantes, ocorre com muitas outras preparações vegetais. O papel, por exemplo, colorido com o suco da viola tricolor [...], é rapidamente branqueado no escuro, enquanto molhado, pelo calor da água fervente, embora o calor seco não o afete. (HERSCHEL, 1842, tradução nossa).

Hoje, algumas das antotípias feitas por Herschel, sobrevivem à passagem do tempo e podem ser encontradas — em sala escura, com acesso limitado ao público — no *Humanities Research Centre*, da Universidade do Texas, em Austin e no *Museum of the History of Science* da Universidade de Oxford.

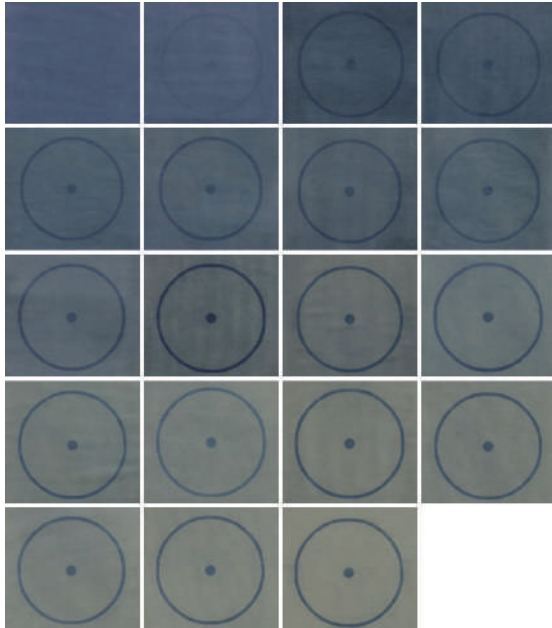
Com contribuições não menos importantes, também se destaca Mary Somerville (1780-1872), que apesar de não ter tido a permissão para publicar artigos, por meio de uma carta a Sir John Herschel, teve sua pesquisa *On the Action of the Rays of the Spectrum on Vegetable Juice*, igualmente publicada na *Philosophical Transactions* da *Royal Society of London* (1846). Segue um trecho da carta onde ela descreve em detalhes suas experimentações:

O ponto de máxima intensidade era às vezes alterado pela adição de um ácido ou álcali, e às vezes pelo uso de álcool em vez de água; quando uma gota de ácido foi adicionada ao suco do carmesim Marvel do Peru, a maior intensidade de cor apareceu sob o índigo e o azul, e um pouco de carbonato de sódio mudou o ponto de maior intensidade dos raios amarelo e verde para os azuis no suco de *Plumbago auriculata*. Uma mudança ainda maior foi produzida no suco do gerânio escarlata pela adição de carbonato de sódio (SOMERVILLE, 1846, tradução nossa).

Quase dois séculos depois, esse processo outrora negligenciado está passando por um renascimento — abraçado por fotógrafos e artistas visuais intrigados não apenas por suas possibilidades estéticas, mas também por sua sustentabilidade. Christine Elfman e Paweł Kula, são alguns nomes da antotípia contemporânea que exploram a fragilidade e a efemeridade do processo. Que fundem a tecnologia do século XIX com os métodos do século XXI.



Christine Elfman, *Reproduction I*, Antotopia com Líquen, 2020



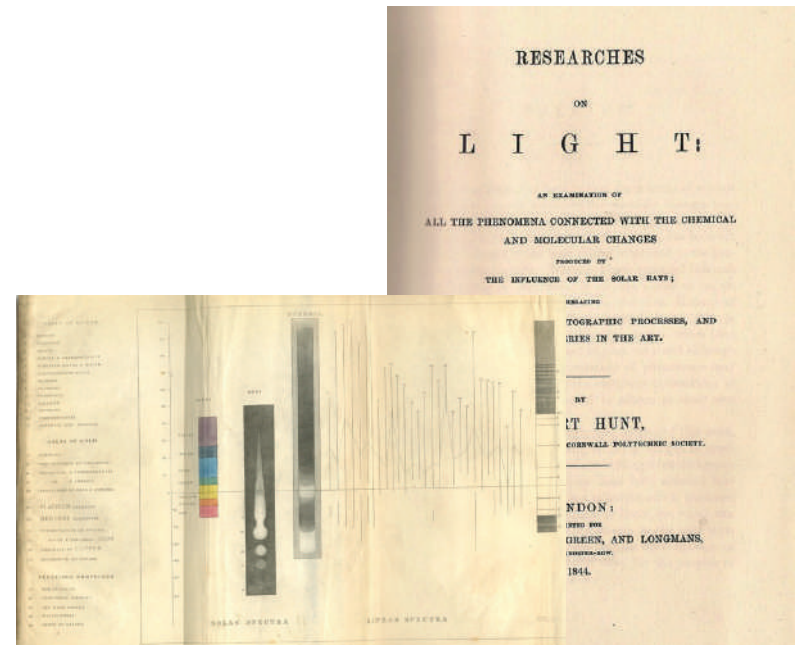
Paweł Kula, *A Deep Violet, Antotipia com Mirtilo*, 2012



Sir John Herschel, *Anthotype #4*, 1839



Rene Magritte, *The Domain of Arnheim*, 1938



Robert Hunt, *Publication*, 1844

6 Fuga para o Azul – Processo da Cianotipia

Os pigmentos azuis são muito raros na natureza. O reino vegetal é caracterizado sobretudo pelo pigmento verde *Clorofila*, em tons escuros e amarelados. Alguns animais e bactérias são ricos em *Carotenoides*, pigmentos responsáveis pelos tons de laranja, amarelo e vermelho. As Madeiras quando queimadas ou carbonizadas, nos oferecem o preto do *Carvão Vegetal*, também classificado como pigmento. Os seres humanos geralmente apresentam tons de *Melanina* no cabelo e na pele, que contrastam com o vermelho da carne e do sangue.

Uma das raras exceções de pigmentos azuis na natureza são provenientes das *Antocianinas*, pigmentos responsáveis pela cor vermelho e azul, como o da flor *Centaurea Cyanus*, que provavelmente desenvolveu a coloração botânica azul como uma característica adaptativa — conferindo a ela vantagens de sobrevivência ao atrair insetos polinizadores, que as veem se destacando sobre um plano de fundo verde. Na visão das abelhas, por exemplo, o vermelho não é percebido e é substituído pelo ultravioleta (UV), sendo assim, para elas, uma flor azul pode ser ainda mais notável do que para nós.

O azul do céu, não contradiz a raridade do azul como pigmento natural, pois sua cor deve-se à um espalhamento seletivo de luz, um fenômeno óptico. O azul das expansões de água, também é causado por razões relacionadas a física óptica, mais especificamente no que diz a respeito à luz visível e sua absorção por moléculas de água. Nesse sentido, Chevalier & Gheerbrant no *Diccionario de los Símbolos* (1986, p. 163), destaca que entre as diversas cores do espectro, o azul é a mais imaterial, visto que a natureza geralmente nos apresenta apenas um vazio acumulado: vazio de ar, vazio de água, vazio de

cristal ou diamante, um vazio puro e frio, pois, o azul é a cor mais fria e, em seu valor absoluto, a mais pura, além do vazio total do branco neutro.

O vazio acumulado que se encontra no horizonte, é portal aberto para o infinito, posto que “[...] não tardamos a reconhecer que o olho e o espírito, juntos, imaginam um céu azul sem resistências; sonham juntos uma matéria infinita que contém a cor em seu volume, mas sem poder jamais encerrá-la...” (BACHELARD, 2001, p. 167). É compreensível que o mergulho neste vazio pode despertar o devaneio aéreo e poético, assim como necessidade de promover atitudes estéticas, levando à noção de superfície, textura e forma.

Imaterial em si, o azul desmaterializa tudo o que assume sua cor. Formas, movimentos e sons, nele desaparecem e se afogam; o real se transforma em imaginário. Mergulhar no azul equivale a transportar-se para o outro lado do espelho, como Alice no País das Maravilhas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 163), ou como o Narciso aéreo que se mira no azul (BACHELARD, 2001).

Reforçando sua raridade... quase nada se vê de cor azul em vestígios de pinturas rupestres do período Pré-histórico. Acredita-se que uma das razões de sua ausência está relacionada às dificuldades técnicas de se produzir o pigmento, contudo, ao longo dos séculos diversas culturas desenvolveram técnicas para extrair os pigmentos azuis da natureza. Um exemplo disso são os egípcios, que por volta de 3000 a.C., criaram o primeiro pigmento azul sintético, conhecido como *Azul Egípcio*.

Em Fotografia o azul se faz cada vez mais presente por meio da Cianotipia, ou *Cyanotype* (do grego *cyanos*, azul escuro), um processo fotográfico de impressão por contato à base de sais de ferro que produz imagens em tons de azul, desenvolvido por Sir John Herschel em 1842.

Por ser considerado simples e de baixo custo, o processo foi amplamente utilizado para copiar desenhos e reproduzir fotografias nos séculos XIX e XX. Em 1876, popularizou-se ao ser comercializado industrialmente na forma de papel emulsionado, pronto para uso. Sendo muito utilizado por arquitetos e engenheiros — até advento das Fotocopiadoras — para produzir cópias de projetos, conhecidos como *Blueprints*.

Nos dias de hoje, é muito usado por fotógrafos e artistas visuais como uma técnica alternativa para produção de imagens fotográficas. Núcleos de pesquisa autônomos como o *Lab Clube* (Rio de Janeiro) e de universidades como o *Symbolismum* (Recife, CAC/UFPE), coordenado pelo professor Eduardo Romero, pesquisam, difundem e fazem uso da Cianotipia e outros processos, incluindo Antotipia, Goma Bicromatada, Papel Salgado e Marrom Van Dyke.

Na História da Fotografia, uma das primeiras pessoas a adotar a Cianotipia foi a botânica inglesa Anna Atkins, que publicou o primeiro livro ilustrado por processos fotográficos, o *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*. Com treze versões, o livro faz parte de uma antologia de três volumes, concluída em 1853, composta por fotogramas em cianotipia de algas marinhas existentes no litoral britânico. Seu objetivo com esse trabalho era fornecer um aparato visual para a publicação pioneira, mas não ilustrada, *A Manual of the British Algae* (1841) de William Harvey; para esse fim, os títulos dos espécimes de Atkins seguem a nomenclatura de Harvey.

Entre os pares contemporâneos que utilizam a Cianotipia estão a artista visual Ligia Minami, que possui trabalhos com ênfase na pesquisa de processos fotográficos do século XIX e sua relevância nos processos criativos; Ellen Gallagher e Edgar Cleijne, que realizaram uma instalação chamada *Highway Gothic* (2017), composta por projeções de filmes de 16 mm e cianotípias impressas em tiras de filme.



Anna Atkins, *Cystoseira Granulata*, *Photographs of British Algae*, 1843



Ligia Minami, *Avessos*, 2015



Edgar Cleijne, Ellen Gallagher, *Highway Gothic*, 2017



Sir John Herschel, *The Honourable Mrs. Leicester Stanhope*, 1836

Apesar de simples, fazer uma cianotipia envolve se atentar à detalhes e um deles é a fórmula. A fórmula clássica desenvolvida por Herschel utiliza uma solução de *Citrato Férrico Amoniacal* e outra de *Ferricianeto de Potássio*, que combinadas em partes iguais formam uma solução sensibilizante rica em ferro, sensível a luz UV. Por ser considerada acessível e substancialmente atóxica, essa fórmula se mantém em uso desde 1842.

Nos dias de hoje, existem inúmeras fórmulas e maneiras de se fazer Cianotipia. Entre as variações que foram elaboradas, se destaca a fórmula desenvolvida por Mike Ware¹, conhecida como o processo do *New Cyanotype*. A versão de Ware, promete tempos de exposição mais curtos, uma faixa de densidade mais longa e melhores resultados, porém, é um pouco complexa e usa produtos químicos mais tóxicos. Confesso que nunca fiz uso devido à dificuldade em encontrar os químicos. Sigo usando a fórmula clássica de Herschel em quantidade reduzida.

Para realizar uma impressão em cianotipia, com base no processo clássico e nas minhas experimentações, primeiramente é necessário dissolver os produtos químicos em água como duas soluções separadas, ou seja, o Citrato Férrico Amoniacal (parte A) tem que ser adicionado à água em um recipiente e o Ferricianeto de Potássio (parte B) adicionado à água em outro. Para que os produtos químicos se dissolvam é preciso mexe-los com uma colher ou bastão. Em seguida, quantidades iguais de cada solução (com base na superfície em que vai ser aplicado, tamanho e quantidade) devem ser adicionadas a um terceiro e único recipiente. As soluções não utilizadas devem

¹ Mike Ware é um fotógrafo, químico e pesquisador em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos, idealizador do site *Mike Ware - Alternative Process*. Seu processo denominado *New Cyanotype* foi publicado em um artigo disponível em seu site: https://www.mikeware.co.uk/mikeware/New_Cyanotype_Process.html.

ser armazenadas separadamente em frasco âmbar, longe da luz UV, pois perdem sua potência quando são misturadas e expostas a luz.

Antes de sensibilizar a superfície de impressão com a solução química, é importante preparar o ambiente de trabalho, que não precisa ser um laboratório. Um espaço que disponha de mesa de apoio e não haja incidências de raios UV é o suficiente. Lâmpadas comuns e de tungstênio são seguras e não afetam a emulsão. Toalha de plástico para cobrir a mesa e luvas são de grande importância, pois os químicos podem manchar a pele e outras superfícies.

Uma vez escolhida a superfície de impressão (papel a base de algodão, tecido, madeira, porcelana ou outra), a solução química pode então ser aplicada sobre ela com auxílio de um pincel ou por imersão. Assim que o material estiver revestido com a solução é adequado deixá-lo secar no escuro ou usar um secador de cabelo no modo frio para secar. Após a secagem completa da superfície, protegida da luz, o negativo ou objeto deve ser colocado sobre ela formando um “sanduíche de vidro”, quando possível.

Por se tratar de um processo de impressão por contato, como a maioria dos processos, a Cianotipia requer um negativo do tamanho da cópia final que se pretende obter. Isso significa que o negativo ou objeto — se assim como Atkins, optar por fotogramas — em contato com a superfície sensibilizada ocasiona uma imagem do mesmo tamanho do negativo ou objeto sobreposto. É provado que negativos originais, obtidos por câmeras de grande formato, garantem melhor resolução e nitidez, mas não são acessíveis nos dias de hoje. Existem alternativas como o negativo digital em folha de transparência ou fotolito, que tornam possível o uso de imagens feitas a partir de diversas câmeras e celulares.

Após montar o "sanduíche", é necessário expô-lo à luz ultravioleta, seja natural ou artificial. Nas áreas da superfície que não são

bloqueadas pelo preto do negativo ou pela densidade do objeto, a luz provoca reações químicas e forma o azul conhecido como *Azul da Prússia*. O tempo de exposição pode variar de alguns minutos a várias horas, dependendo da intensidade da fonte de luz ou da estação do ano. Após a exposição, o papel deve ser lavado com água corrente para dissolver a emulsão que foi protegida pelas partes densas do negativo ou do objeto. O resultado é um positivo com o característico tom azul da Prússia.

As gradações do azul resultante são quase sempre uma surpresa, muitas vezes diferente do que foi anteriormente pensado/planejado, especialmente para quem usa como o sol fonte de luz. Isso, porque não há como se ter controle total sobre a quantidade de luz UV que é emitida e recebida pelo sol, diferente da mesa de luz. No entanto, o sol ainda pode ser considerado a melhor fonte por emitir todos os comprimentos de onda.

Durante o processo de construção de algumas obras apresentadas nessa dissertação usei táticas específicas de acordo com o *Climatempo* para me aproximar de um padrão de cor para cada objetivo. Em *Correnteza* (2020), por exemplo, para obter o azul intenso e profundo, bem como a silhueta dos cabelos no tecido, me mantive sentada sob o sol a pino de novembro durante uma hora e cinquenta e dois minutos (oito minutos para cada página) com os cabelos sobre o tecido emulsionado, além de outros artifícios. Foi um processo performático, *me afoguei como um pássaro no céu*. Ao final, assim como obtive as impressões em cianotipia sobre o tecido, obtive também dedos azuis e marcas de sol sobre o corpo.

Quando se trata de permanência, conforme Christopher James (2014) em seu livro *The Book of Alternative Photographic Processes*, as imagens em cianotipia são bastante estáveis, mas podem degradar caso entre em contato com substâncias alcalinas (Carbonato de

Sódio, entre outros) ou até mesmo desbotar, se expostas à luz solar direta por um período de tempo. Caso isso aconteça, a intensidade do azul pode ser restaurada deixando-o em um ambiente escuro por um dia ou dois.

Ainda, depois de impressa e ainda molhada, pode-se dar um banho com Peróxido de Hidrogênio (água oxigenada) para trazer contraste a imagem rapidamente, ou até mesmo alterar a cor da impressão com o uso de substâncias como café, chá preto, chá de hibisco etc., processo este chamado de *Viragem*.

7 Passado Presente – Processo do Caffenol

O Caffenol é um processo alternativo de revelação fotográfica que utiliza em sua fórmula essencialmente um Fenol e uma Base. Nesse caso, o Café e a Vitamina-C como fenóis e o Carbonato de Sódio como base. Embora haja relatos de revelações fotográficas utilizando café, chás, vinho, cerveja e até urina, durante o contexto entre Guerras Mundiais, por conta da falta de produtos químicos, o Caffenol foi aperfeiçoado no *Rochester Institute of Technology* (RIT) em New Jersey, nas aulas de Técnica de Química Fotográfica, sob orientação do Dr. Scott A. Williams, no ano 1995. A publicação dessa pesquisa é intitulada: *A Use for That Last Cup of Coffee: Film and Paper Development*.

Dentro do exercício de identificar reveladores não tradicionais, após uma série de tentativas malsucedidas com produtos de limpeza e outros químicos, o grupo de pesquisadores decidiu concentrar a pesquisa em bebidas à base de cafeína, como café e chá, por serem ricos em ácidos fenólicos, que apresentam potencial para explorar a revelação fotográfica. O café demonstrou ter todos os componentes de um revelador eficaz, mas com resultados pouco nítidos em termos de resolução de imagem. Frente a isso, posteriormente foram adicionados à fórmula Vitamina-C e Carbonato de Sódio, aperfeiçoando a nitidez da imagem a níveis satisfatórios. O termo Caffenol, por sua vez, surgiu à medida em que a técnica foi se popularizando na comunidade fotográfica através das redes sociais.

Após sua popularidade, outras receitas surgiram, entre elas se destacam a do *Caffenol-C-M* e *Caffenol Delta*. Em todas as suas variantes, o Caffenol, além de sua funcionalidade, proporciona uma grande área para experimentação e se mostra como um excelente revelador tanto para filme negativo quanto para papel fotográfico de fibra e resina.

Quando usado em filme, revela fotografias em preto e branco, no papel, apresenta um fotograma no tom acastanhado do café.

Desde meus primeiros experimentos, voltei ao processo do Caffenol várias vezes, sempre obtendo resultados variados e interessantes. Por meio dele desenvolvi alguns trabalhos, como a série *Passado Presente*¹ (2021), que registra ornamentos das fachadas dos casarios do Sítio Histórico de Olinda e, algumas imagens do ensaio *Dois* (2022), onde apresento eclipses e elementos relacionados a carta de *tarot Dois de Copas*. O que mais me encanta nesse processo é sua a visualidade envelhecida. Isso, de certo ponto de vista, reforça o conceito de pensamento sistêmico que informa que, embora o Tempo não possa ser revertido, muitos elementos podem evocar a aura do passado.

*A série fotográfica revelada em Caffenol, Passado Presente, de Marina Soares, traz esses novos olhares e questionamentos sobre as ressignificações formais e imanentes na Seta do Tempo. Ao fotografar os ornamentos das fachadas dos casarios no Sítio Histórico de Olinda, Marina refaz o movimento de congelar a Seta do Tempo que, no caso de tais ornamentos, já se encontra temporalmente imóveis, se reorganizando e se ressignificando enquanto história de nossa cultura. O enquadramento das imagens em Passado Presente, busca isolar a beleza desses ornamentos no contexto em que se encontram, trazendo um olhar per si do valor estético dessas formas.*²

¹ Trabalho realizado com incentivo da *Lei Aldir Blanc*, através do Edital de Incentivo à Cultura intitulado *Prêmio Conecta Arte* (2020, Olinda, PE).

² Trecho do texto curatorial referente à obra *Passado Presente* (2021) de Marina Soares, assinado pelo professor e artista visual Eduardo Romero.



Imagens Sem Título
Série *Passado Presente*, 2021
Fotograma em papel fotossensível
com revelação em Caffenol
17,8 x 12 cm

8 Cabelo-Onda-Correnteza

Entendo bell hooks (1952-2021) quando ela diz: “Sou uma garota que sonha com o ócio, sempre sonhei. O devaneio sempre foi necessário para minha existência”¹ (HOOKS, 1995, p. 236). Para mim, momentos de ócio e quietude são necessários para que eu possa sonhar, cultivar devaneios, ordenar e embaralhar pensamentos. Sempre que tenho o *luxo do tempo* ou um momento de solidão, tomo um café, deito no conforto da minha cama, descortino véus — me entrego a devaneios que, por vezes, caminham em direção ao caderno de cabeceira.

Há pouco, sozinha em minha casa, enquanto meu cabelo escorria sobre o corpo em um dos meus banhos corriqueiros, me surgiu o cabelo enquanto onda, correnteza. Não demorou para que eu escrevesse pequenos poemas e divagações diante a associação de imagens. Conclui então, que brevemente um possível trabalho seria realizado.

Logo, no dia-a-dia, passei a dedicar um olhar mais atento ao meu cabelo e a sua relação com a água, bem como os rituais de intimidade que o envolvem: a limpeza, o corte, o pentear e a organização dos fios. Nesse processo, percebo a princípio, que tenho uma forte relação de apego com o meu cabelo comprido. Lembro que, quando criança, não me importava com o seu comprimento e o mantinha sempre na altura dos ombros. Na fase da adolescência resolvi deixa-lo crescer a ponto de bater na cintura, porém, o fato de saber (através de bocas inconvenientes) que o cabelo longo me engolia — por ter um corpo magro e um cabelo grande — por vezes, me levou a encurtá-lo e logo

¹ Retirado do texto *Artistas Mulheres: O Processo Criativo* (1995) em *Histórias das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia*, Vol. 2, edição MASP.

em seguida a arrepender-me. Hoje, segura de quem sou, vejo meu cabelo comprido como parte da minha identidade, fonte de metáforas e inspiração; provocador de imagens poéticas.

Seus longos fios me dão força ao mesmo tempo em que as suga; vive as fases da lua, exalta marés.

Durante o banho e entre as garras do pente, suscita ondas e correntezas.

Junto ao ouvido, me faz ouvir o mar como quem escuta uma grande concha.

Quando úmido, me causa aflição ao adentrar partes criando seus próprios caminhos.

Conto o tempo a partir dele. Faço amarras e armaduras.

A cada semestre, ou ano, pequenas meadas seguem outros cursos quando corto somente as “pontas” — para que embarace menos e flua sem interrupções.

Quando medito sobre tais imagens, me pergunto: por qual mistério o cabelo preso a mim evoca imagens aquáticas como ondas e correntezas?

Gaston Bachelard, no livro *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria* (1998, p. 88), através de uma perspectiva dinâmica, me sugere que seja qual for a cabeleira, no momento em que *ondula* ela traz naturalmente sua imagem aquática, de modo a esclarecer que não é a forma da cabeleira que faz pensar na água corrente, mas o seu movimento. Nesse sentido, no capítulo “Complexo de Caronte. Complexo de Ofélia” — onde apresenta dois complexos que remetem tanto a faceta funesta da morte como um destino nebuloso, quanto seu caráter fascinante, como um convite ao conforto do ventre

materno — ao se reportar a personagem da obra *Hamlet* (1603) de William Shakespeare, Ofélia — à qual, durante séculos, aparecerá flutuando em seu riacho, com suas flores e sua cabeleira espalhando-se sobre as ondas — Bachelard expressa que “[...] ela dará ensejo a uma das mais claras sinédoques poéticas. [...] uma cabeleira flutuante, uma cabeleira desatada pelas ondas” (1998, p. 86), acrescentando que: “[...] uma cabeleira viva, cantada por um poeta, deve sugerir um movimento, uma onda que passa, uma onda que freme” (1998, p. 89) de maneira que, a imagem de Ofélia — imagem fundamental do devaneio das águas — se forme a qualquer momento.

Com isso, ao citar o conto *Les Ondins* (1768) de Marie-Anne de Roumier, em que a personagem *Tramarina*, presa de preocupações e desgostos, ao lançar-se no mar, é levada pelas Ondinas² que lhe soltam a cabeleira que deve “cair em ondas sobre o seio”, Bachelard sublinha que: “[...] no reino da imaginação, a inversão da imagem prova a importância da imagem [...]. Ora, basta que uma cabeleira desatada caia – escorra – sobre ombros nus para que se reanime todo o símbolo das águas” (1998, p. 87).

Ainda no que tange à questão levantada a princípio, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2012), Gilbert Durand, ao tratar sobre o Regime Diurno da Imagem, sublima que a cabeleira — imagem frequente e importante na constelação da água negra —, como símbolo

2 As Ondinas, também conhecidas como Undins ou Undinas, são espíritos das águas que geralmente aparecem como belas mulheres. Seu nome deriva da palavra latina “*unda*” (onda), e foi usado para nomear uma categoria de seres femininos sobrenaturais associados ao elemento água, incluindo sereias, ninfas, limnads, nereidas e náiades. A palavra Ondina foi mencionada pela primeira vez nos escritos do médico suíço Paracelso (1533-1541), onde apresenta a teoria de que existem espíritos chamados “*Ondinas*” que habitam o elemento água.

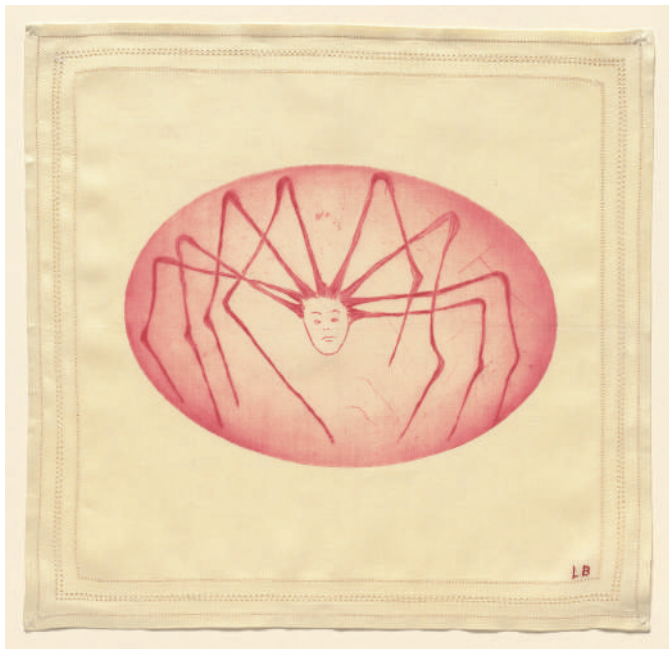
nictomórfico³, vai imperceptivelmente fazer deslizar os símbolos negativos para uma feminização larvar, feminização que será definitivamente reforçada por essa água feminina e nefasta: o sangue menstrual (2012, p. 99-100). É, pois:

[...] a cabeleira, que “vai insensivelmente inclinar os símbolos negativos... para uma feminização...” (pelo menos no Ocidente onde é a mulher que tem – ou tinha – cabelos longos) por suas ondulações, réplica da água corrente que implica a feminização da água, mas num feminino noturno de mulher fatal que por sua vez estabelece a relação água/lua (marés), lua (mês)/menstruação, lua (tempo/morte, o que traz a imagem da mãe terrível, devoradora, e a “vamp”, o que leva a uma feminilidade animalizada que leva à aranha, à mulher aranha, que leva ao liame (instrumento que liga: linhas cordões, etc.) que sufoca, e por aí vai. (ROCHA PITTA, 2017, p. 28).

No mais, Durand (2012, p. 100-101) ressalta que a cabeleira e, por conseguinte, à onda, também se associa a imagem do espelho (tema que será abordado adiante) — réplica da água estagnada, convite a passar para o *outro lado* (ROCHA PITTA, 2017, p. 28) — que em numerosos pintores, é elemento líquido e inquietante. Por isso a frequência no Ocidente do tema de *Susana e os Velhos*, no qual a cabeleira desfeita se junta ao reflexo glauco da água, como em Rembrandt, que, por quatro vezes, retoma este motivo, ou em Tintoretto, onde se aliam o ornamento feminino, a carne, a cabeleira preciosa, o espelho e a onda.

3 Os símbolos nictomórficos são [...] animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo. Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobredeterminar a valorização temporal. O sangue é temível porque é senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar. (DURAND, 2012, p. 111).

Dadas as formulações acima, retorno à conclusão inicial de que um possível trabalho artístico seria realizado diante a metáfora do cabelo-onda-correnteza para dizer que em paralelo as inspirações também advindas das leituras em que me debrucei, especialmente de *A Água e os Sonhos*, desenvolvi as obras *O Mar que em Mim Permanece* (2020-2021) e *Correnteza* (2020) que trazem, cada uma à sua maneira, o cabelo, água e o corpo feminino.



Louise Bourgeois, *Spider Woman*, 2004



Rembrandt van Rijn, *Susanna*, 1636



John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852



Louise Bourgeois, *Hair*, 1999



Louise Bourgeois, *Girl with Hair*, 2007



Tintoretto, *Susanna and the Elders*, 1555-1556

Tendo em mente que nada havia se encerrado ao término de tais obras, insisti um pouco mais no tema cabelo e fui em busca de saber mais sobre a relação da minha família com os cabelos. Histórias me foram contadas como forma de explanar esses vínculos. A princípio reportei-me a minha avó, mãe e tias, que, desde minha infância (vivida em Gravatá, interior de Pernambuco), relatam experiências pessoais com a *Comadre Florzinha*, também conhecida como *Maria Florzinha* (como diz minha avó), que envolvem fios e fios de cabelos.

Para rememorar as histórias com detalhes nos encontramos via *online* (devido a pandemia do COVID-19); algumas me contaram uma versão particular de uma determinada experiência que acredita ter vivido com Comadre Florzinha, outras, me contaram algo sobre ela baseado em algo que já ouviu de suas predecessoras(es).

Todas as histórias que me foram contadas se passam em sítios de Mandacaru, distrito de Gravatá, PE. O lugar foi berço para minha avó e algumas tias durante anos, para minha mãe, foi retiro de férias. Vários moradores locais dizem ter tido experiências com Florzinha na mata e próximo às suas moradias. Maria das Graças (1983) me disse que tinha muito medo da Comadre Florzinha e durante sua infância e adolescência em Mandacaru, ouviu os seguintes relatos:

Meu tio, que morava na coalhada (casa no meio do nada), me disse que quando alguém atirava em um ninho de pássaros, durante a caça, o que caía dele não eram pássaros mortos, mas sim pedras. Pois Maria Florzinha, pressentia que os pássaros seriam mortos e pregava essa peça no caçador para que as pedras caíssem sobre ele para impedir.

Outra história que ele me contava é que quando Florzinha sabia que alguém ia caçar na floresta, ela ficava imitando os sons do animal que ia ser caçado para a pessoas ir atrás e se perder. Mas quando as pessoas se davam conta de que era ela

que estava pregando a peça, ficavam assustadas e voltavam sem nada.

Minha mãe dizia que Maria Florzinha era uma menina bonita (baixinha de cabelos longos), que de vez em quando gostava de brincar com os animais. Durante a noite quando se via cavalos agitados era sinal de que ela estava com eles. Após sua visita, os cavalos apareciam com a crina trançada e super exaustos. Com tranças difíceis de fazer e de desfazer. A notícia de sua aparição se espalhava rapidamente pela vizinhança e todos iam ver os cavalos.

Falavam também que ela gostava de fumar. Geralmente quem era fumante e/ou gostava de caçar, para agradecer a ela, deixava um pouco de fumo de rolo nas estacas do roçado. Por curiosidade, no outro dia as pessoas sempre voltavam ao local para ver se ela tinha pegado o agrado. Ela sempre pegava.⁴

Jean Delumeau (1923-2020) no livro *História do Medo no Ocidente* (2009, p. 21) afirma que “[...] os antigos viam no medo um poder mais forte do que os homens, cuja as graças contudo podiam ser ganhas por meio de oferendas apropriadas, desviando então para o inimigo sua ação aterrorizante”. Posto isto, as oferendas dadas a Comadre Florzinha podem ser consideradas objetivamente uma aliança, crendo que uma alma satisfeita não prejudica.

Segundo Andresa Rosa na tese de doutorado *As Juremeiras da Nação Xambá (Olinda, PE): Músicas, Performances, Representações de Feminino e Relações de Gênero na Jurema Sagrada* (2009), no culto da

⁴ Comunicação pessoal de Maria das Graças Correia transcrita pela autora em: 02 abr. 2021, via *WhatsApp*.

Jurema⁵, Comadre Florzinha é considerada uma entidade feminina pertencente a categoria das *entidades caboclas* — grupo caracterizado por ser de origem indígena, viver nas matas e ter dons de cura. É concebida como detentora da *ciência da mata*, entidade que abre caminhos, primeira a ser reverenciada quando se faz obrigações para os caboclos. Para abrir os caminhos da mata, ela recebe como oferenda mingau, fumo, cachimbo, caixa de fósforo e mel.

Normalmente, as pessoas descrevem a Comadre Florzinha como sendo uma criança travessa, mas há quem diga que ela é velha. O historiador Câmara Cascudo (1898-1986) a descreve como:

Caboquinha ágil, de grande cabeleira derramada nas costas, servindo-lhe de chicote e tentáculos, olhos escuros, lampejantes, é zombeteira, malvada, ocasionalmente prestimosa [...], transforma-se em animais até seu porte, em moça nova e também menino magro. Desaparece sem deixar rastro. Diverte-se em emaranhando a crina e cauda dos cavalos, cabelos de menino vagante nos matos, surrando os cães, as crianças fujonas, perseguindo-as e levando-as para longe. Oculta no matagal, desorienta caçadores e viajantes com insistentes e longos assobios assombradores. Evidentemente protege a caça contra os matadores desapiedados. (CASCUDO, 2000, p. 240).

Minha mãe, Rosângela (1969), lembra com clareza de cada detalhe das histórias sobre Florzinha contadas por seu pai e avô materno, ela relata que:

De tanto ouvir histórias sobre ela, ficava na dúvida de sua existência. “Será que ela existe mesmo?”, “Como ela é?”

5 A jurema é um culto afro-indígena que tem na bebida sagrada de nome homônimo e na fumaça “xamânica” o que o povo-de-santo chama de ciência que cura os males do corpo e da alma. Este culto é muito praticado na região Nordeste do Brasil, e no contexto urbano está fortemente presente nos terreiros de *xangô*, de culto aos *orixás*. (ROSA, 2009, p. IX).

“Tem cabelos compridos e faz tranças lindas nos cavalos como dizem?”, eu me achava parecida com ela mesmo sem tê-la visto, pois eu tinha cabelos longos e acreditava que ela também. Me recordo também de cada aventura que vivi na infância que a envolvem. Uma delas em particular me encanta ao mesmo tempo em que me dá medo.

Uma certa noite, enquanto passava as férias (como sempre), na casa da minha tia Noêmia num sítio de mata fechada — onde corria o boato de que Cumade Fulôzinha sempre aparecia para fazer lindas tranças nos cavalos — escutei os cavalos agitados. Eram dois. Ao ouvi-los, pensei... “é normal, e essa é só mais uma noite no sítio”, negando a mim mesma que poderia ser a presença de Maria a causa daquele alvoroço. Mas, para minha surpresa, ao amanhecer, abaixo do pé de chuchu, estava o resultado do que aconteceu na noite anterior: a trança mais linda que já vi na crina de um dos cavalos. Me arrepiei ao perceber que Fulôzinha era real e que foi ela que fez aquilo. Até hoje conto para as minhas filhas que eu já vi uma prova de sua existência e, futuramente contarei para meus netos.”⁶

Em alguns lugares do Brasil, Comadre Florzinha é confundida com a Caipora. No entanto, dizem que ela dá uma surra com urtiga (planta que causa coceira) ou com seus longos cabelos em quem as confundem, pois não gosta de ser confundida. Minha vó, Zefinha (1942), teve uma experiência assustadora com ela:

Certo dia em Mandacaru, no sítio Mapirunga, onde eu nasci, quando estava escurecendo eu saí para buscar a cabra que

6 Comunicação pessoal de Rosângela Soares transcrita pela autora em: 02 abr. 2021, via *WhatsApp*.

*estava na mata pertinho de casa. De repente uma menina apareceu, deu um pinote, correu, laçou minhas pernas e arrancou o coró da curva da perna. Lembro que era uma menininha branquinha dos “cabelões” de Óleo de Mutamba, bem longo e ondulado, meio castanho. Quando eu cheguei em casa, assustada, contando para minha mãe, ela disse que era Maria Florzinha, pois que essa era a hora que ela gosta de aparecer, seis horas da noite, com quase tudo escuro.*⁷

Ao pensar no cabelo como um símbolo de força e vitalidade, percebo como essa interpretação se aplica a Comadre Florzinha. Pelos relatos apresentados, fica evidente que ela usa seu cabelo como uma arma para proteger a mata e os animais, demonstrando que o cabelo pode simbolizar poder e resistência, como também é representado no mito bíblico de Sansão.

Chevalier & Gheerbrant (1986, p. 218) indicam que o cabelo tem significados e simbolismos diferentes conforme o gênero, representando virtudes ou poderes nos homens, como virilidade, e sendo uma das principais armas de sedução nas mulheres. Entretanto, é relevante considerar que o cabelo pode ser utilizado como ferramenta de opressão e objetificação, especialmente em relação às mulheres, já que é frequentemente associado à sua aparência e capacidade de atrair a atenção masculina. Essa pressão social pode contribuir para uma cultura que reforça padrões de beleza estereotipados e discriminatórios. É necessário, portanto, compreender que o cabelo carrega significados e simbolismos importantes em diferentes contextos culturais e históricos, e trabalhar em prol de uma cultura respeitosa e inclusiva.

⁷ Comunicação pessoal de Josefa Correia transcrita pela autora em: 02 abr. 2021, via *WhatsApp*.



9 O Autorretrato e o Espelho D'água

“Não se sonha profundamente com objetos. Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias. Um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser transmitir sua experiência poética completa.”

Gaston Bachelard

Visto que o elemento água permeia a minha vida, dissertação e de que quase todas as minhas obras envolvem autorretrato, faço aqui uma reflexão sobre o autorretrato mediante a analogia com o espelho d'água.

Entende-se autorretrato como sendo “[...] o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação” (TOURNIER, 1979, p. 99 *apud* DUBOIS, 1994, p. 156, nota 10). Assim, podemos considerar o autorretrato um espelho do artista, onde é refletida a sua imagem, congelada por meio da captura fotográfica. O registro dos objetos (pente e espelhos) presente em *O Mar que em Mim Permanece* (2020-) e os cabelos impressos espelhados sobre os tecidos em *Correnteza* (2020), também podem ser considerados autorretratos, pois segundo Dubois (1994, p. 343, grifo do autor) “Qualquer fotografia é sempre um autorretrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de tempo, numa espécie de convulsão da representação e por ela”. Ademais, o espelho em si, como visto anteriormente, é um símbolo que se correlaciona a simbologia do cabelo/cabeleira e a noção do autorretrato.

O espelho é espaço aberto para reflexão de si e do que lhe faz ser. Gaston Bachelard em *A Água e os Sonhos*, no capítulo “As Águas

Claras, As Águas Primavera e As Águas Correntes. As Condições Objetivas do Narcisismo. As Águas Amorosas”, ao falar sobre espelho d'água e narcisismo, particularmente em sua dualidade de ver e revelar, questiona: “Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força?” (BACHELARD, 1998, p. 23). No autorretrato, ao “mirar” a câmera para o próprio eu, as mesmas questões surgem, a busca pelo autoconhecimento suscita, sendo “[...] preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima” (BACHELARD, 1998, p. 23).

Nesse sentido, na mitologia, encontramos o mito de Narciso, que se relaciona diretamente com os pontos levantados até aqui, associados ao autorretrato e ao espelho. Em seu livro *Os Mitos Gregos* (2018), Robert Graves conta o mito conforme os escritos do poeta Ovídio (43 a.C.) em *As Metamorfoses III*. Segundo a narrativa mítica, Narciso era filho do deus do rio, Cephissus, e da ninfa Liriope, e sua mãe recebeu a revelação de que o menino só teria uma vida longa se jamais conhecesse a própria imagem. Narciso era dotado de uma beleza encantadora e, quando chegou à adolescência, estava cercado de apaixonados de ambos os sexos, que foram friamente rejeitados, incluindo a ninfa Eco, que só podia repetir as palavras dos outros como castigo por ter entretido Hera com histórias — “[...] enquanto as concubinas de Zeus, as ninfas da montanha, escapavam de seu olhar ciumento” (GRAVES, 2018, n.p., capítulo 85). Certo dia, quando Narciso foi caçar, Eco o seguiu e tentou abraçá-lo, mas ele a rejeitou. Desesperada, Eco vagou pela floresta até o fim de sua vida, restando dela apenas o eco.

Um dia, o jovem Ameinias, que suplicava pelo amor de Narciso, após ser rejeitado, recebeu de Narciso uma espada como presente

e se matou com ela no umbral de Narciso, suplicando aos deuses que vingassem a sua morte. A deusa Ártemis ouviu seu pedido e fez com que Narciso se apaixonasse, mas negando-lhe a consumação de seu amor. Certo dia, Narciso chegou à beira de um riacho, viu seu reflexo e apaixonou-se. Não conseguindo obter o objeto de seu desejo — abraçar a própria imagem —, cravou uma espada em seu peito à margem do rio. Seu sangue encharcou a terra, e ali nasceu a flor denominada narciso branco, com sua corola vermelha, da qual se extrai um bálsamo curativo (GRAVES, 2018, n.p., capítulo 85).

No que tange ao mito de Narciso, Philippe Dubois, no livro *O Ato Fotográfico* (1994), ao apontar o termo *abbracciare*, ou seja “[...] abraçar (uma superfície) com o *olhar*, isto é, envolver, circunscrever por completo: narcisismo e desejo de totalidade; e abraçar (um corpo) com os braços e com a *boca**: narcisismo e auto-erotismo” (DUBOIS, 1994, p. 142), direciona um olhar atento para a obra *Narciso* (1597-1599) atribuída a Caravaggio, que segundo ele proporciona uma imagem desse *abbracciare*, pois nela Narciso anseia abraçar a sua imagem na água; petrificado, em estado de encantamento (como se estivesse a observar Medusa).

Posto isso, o autor ressalta que assim como Narciso diante do riacho, há o espectador diante do quadro, tecendo a mesma relação, pois “Se a imagem observada na fonte por Narciso é seu próprio reflexo “pintado” e se o quadro, como a fonte, é também uma pintura - “reflexo”, então o que reflete será sempre a imagem do espectador que observa, que nele se observa” (DUBOIS, 1994, p. 143).

No entanto, ainda para o autor, essa relação tecida ocorre em dois níveis de representação, onde um inclui o outro. Enquanto Narciso encanta-se com seu reflexo no universo da representação, nós, espectadores, estamos excluídos dessa relação, na posição de observador externo do envolvimento entre Narciso e seu reflexo. Mas, à medida

em que nos envolvemos, entramos em contato com a própria representação, como processo pragmático, “[...] o face a face com o quadro posiciona-nos como protagonista por inteiro (“eu” diante de *nosso* “tu”)” (DUBOIS, 1994, p. 143).

Com isso, percebe-se então, que a superfície da água que Narciso contempla é também como uma fotografia de autorretrato — reflexo inalcançável do próprio eu; água especular que “[...] dá beleza a todas as sombras” (BACHELARD, 1998, p. 69), que alimenta egos (não Ecos); que revela ao Narciso sua identidade e sua dualidade; seus duplos poderes viris e femininos, sua *realidade* e sua *idealidade*. No entanto, existe uma diferença entre a superfície especular da câmera fotográfica e seu conjunto de lentes e a que é promovida pela água. O espelho d’água, ou da fonte, como diz Bachelard (1998, p. 24) “[...] é, pois, motivo para uma imaginação aberta. [...] Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la”. Por outro lado, os espelhos de vidro, correspondente aos da câmera fotográfica, “[...] na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável” (BACHELARD, 1998, p. 24), pois enquadram o reflexo através de suas margens, na finitude de suas bordas.

Louis Lavelle observou a natural profundidade do reflexo aquático, o infinito do sonho que esse reflexo sugere: “Se imaginarmos Narciso diante do espelho, a resistência do vidro e do metal opõe uma barreira aos seus desígnios. Contra ela, choca a frente e os punhos; e nada encontra se lhe der a volta. O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor. (BACHELARD, 1998, p. 24).

Sendo assim, ao meditar sobre as distorções que podem ser promovidas através dos espelhos brutos e aquáticos, uma vez que a imagem do Narciso é sempre tomada/capturada pela superfície especular/

refletora, no livro *O Corpo como Objeto de Arte* (2002), no capítulo “A Tirania do Espelho”, Henri-Pierre Jeudy diz que “As superfícies refletoras podem [...] impor todas as deformações possíveis do corpo pelos jogos óticos” (JEUDY, 2002, n.p.), ou seja tais superfícies, por muitas vezes pode refletir um corpo não reconhecido, tanto por si, quanto por outros, a exemplo das *selfies* — fotos de si, capturadas em sua maioria, com o telefone celular — considerada uma das atividades mais populares associadas ao uso de mídia social, a medida em que é compartilhada.

Os objetivos e mecanismos subjacentes à *selfie* podem ser muitos, incluindo a busca por atenção, pressão social, pertencimento, documentação, arquivamento e ser criativo. Porém, assim como Narciso, muitos dos criadores desse conteúdo visual são atraídos para a beira da água quando se tornam obcecados por seu próprio reflexo — por vezes, distorcido. “Com efeito, o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir. Mirando-se, o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos de sedução” (BACHELARD, 1998, p. 24).

Entretanto, seja ela *selfie* ou não, a fotografia de autorretrato não é somente uma imagem refletida — produto de uma técnica e de uma ação — é também, antes de tudo, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em processo, algo que não pode ser alcançado fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima, sem comprová-la literalmente: algo que é, então, simultaneamente e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, compreendendo que esse “ato” não se limita unicamente ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “captura”), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação (DUBOIS, 1994).

A fotografia, em suma, como inseparável de toda a sua enunciação, como experiência de imagem, como objeto totalmente pragmático. Vê-se com isso o quanto esse meio

mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava “na ausência do homem”, implica de fato ontologicamente a questão do sujeito, e mais especialmente o sujeito em processo. (DUBOIS, 1993, p. 15).

Dessa maneira, percebe-se que o autorretrato pode representar para o fotógrafo(a) um meio complexo, em que o espelho retrata seu eu e seu ego; sua figura se divide em dois, como um reflexo na água. Portanto, nota-se também que embora haja similaridades entre o autorretrato e o espelho d’água, o autorretrato se mostra, sobretudo, como uma construção, e não apenas uma representação de si mesmo. Criar um autorretrato, então, é uma questão de se expor ao longo do tempo — construir a si mesmo, em vez de simplesmente retratar/refletir a si mesmo em uma água mutável e infinita.



Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599



Salvador Dalí, *A Metamorfose de Narciso*, 1937



John William Waterhouse, *Echo and Narcissus*, 1903

10 Onde Habitam os Mistérios

Depois de assistir ao filme *In the Mood for Love* (2000), do diretor chinês Wong Kar-Wai, sobre duas pessoas que descobrem a infidelidade de seus cônjuges e gradualmente encontram conforto um ao outro — mas devido às normas sociais suas expressões de intimidade são de alguma forma contidas —, fiquei extasiada por um longo tempo assimilando toda inspiração advinda da obra, especialmente da sequência final: momento em que *Chow* (um dos personagens principais) sussurra um segredo em uma das fissuras das paredes de pedra dos templos de *Angkor Wat*, no Camboja e enterra com um torrão de grama.

O ato singelo de *Chow* em enterrar o segredo, presumivelmente sobre sua amada *Su Li-zhen*, pareceu-me uma tentativa de solidificar a natureza mutável de seu segredo, confiando-o as silenciosas ruínas do templo; símbolo de permanência histórica, ao passo que histórias não contadas e romances fugazes permanecem esquecidos no tempo.

Considerando a inspiração, não pensei em outra coisa senão murmurar meus poucos segredos na fenda de uma concha e inundá-los em um aquário, sem anseio por purificação, talvez na tentativa de animar minha intimidade quando consagrar minha imaginação a água e, por consequência, a concha, pois como diz Bachelard: “A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes” (1998, p. 9).

Senti, então, uma urgência em dar forma às imagens contínuas. Considerei materializar em Fotoperformance, pensando na ação poética também como resultado estético, desenvolvendo o que quero comunicar.

De antemão, na busca por compreender os significados da concha e da ideia de segredo, atrelados ao meu devaneio em questão, me reporto ao Dicionário de Símbolos (1986), como de costume. O dicionário me sugere que o segredo é um privilégio do poder e um sinal de participação no mesmo. É igualmente ligado à ideia de tesouro e tem os seus guardiões. Além disso, o segredo é também uma fonte de angústia devido ao seu peso interior, tanto para aqueles que o tomam como para aqueles que o temem — sendo possível, do ponto de vista analítico, libertar essa angústia por meio da confissão.

A concha como um elemento marítimo, é, pois, um símbolo de fecundidade inerente à água. O seu formato, muitas vezes faz lembrar o de uma vulva, parte externa dos órgãos genitais femininos. Acredita-se que a pérola que ocasionalmente se cria em seu interior tenha dado origem ao mito do nascimento de Afrodite (Vênus) a partir de uma concha, o que confirmaria o sentido erótico do símbolo, como resalta Chevalier & Gheerbrant (1986).

Quando a concha evoca a *Ostra Perlífera* e a pérola que ela contém, associa-se à orelha, a ponto de nos referirmos à cavidade mais profunda da aurícula humana como concha. Quando se torna o órgão da percepção auditiva e intelectual, a pérola então se torna *Verbo*.

Uma vez ampliada minha percepção sobre os simbolismos da concha e do segredo, segui para a ação — considerando as especificidades do meio fotográfico — para então torná-la imagem estática. Assim, frente a câmera, fiz da concha, ouvido.

Contei pérolas

Concedi memórias turvas

Entreguei minha intimidade

Realizei o passo com a certeza de que a fotoperformance seria em

Antotipia. Não só por causa das características estéticas que esse processo fotográfico apresenta, mas sobretudo, pelo caráter efêmero do antótipo, não obstante às ruínas da memória, fadadas a desaparecer tal como a natureza espelhada no papel.

Posto isto, criei uma tabela para experimentar as diversas tinturas vegetais com as quais poderia trabalhar. A cor da beterraba me exalou afeto. Então lembrei do céu sublime entre os prédios, das tardes rosas e melancólicas, do crepúsculo — meu momento preferido do dia.

Uma vez selecionadas as imagens, preparei os positivos em folha de transparência, revesti os papéis com a tinta, deixei eles dormindo por uma noite e então, no dia seguinte, expus as imagens ao sol.

Devido ao período de testes com cores, somado a coleta de materiais, preparo de tinturas, revestimento, secagem de papéis, tempo de exposição à luz solar — dado que cada imagem permaneceu dois dias¹ e meio ao sol — e idas e vindas para observar a mudança na intensidade dos tons no decorrer dos dias de exposição, essa etapa durou cerca de dois meses.

À medida que eram *finalizadas* e logo em seguida digitalizadas, as imagens resultantes permaneceram aproximadamente uma semana sobre papel, até se esvaír no tempo *ressaltando o ritmo da natureza*. Traçando ao mesmo tempo um contrapeso interessante com a imagem digital e sua perpetuidade, uma vez que a antotipia desvanece com o tempo e não precisa necessariamente ser vista como uma imagem estática. Assim, mergulhada nos resultados, divaguei sobre possíveis títulos e cheguei a *Onde Habitam os Mistérios* (2021-2022), pelo fato da concha ser abrigo/ouvido para os segredos contados.

¹ Diferente da Cianotipia e outros processos fotográficos do século XIX, o tempo de exposição é determinado por dias ou horas, não por poucos minutos ou segundos.

Em 2022, com inscrição e aprovação da obra para a exposição *A Beleza da Lagoa é Sempre Alguém* (Galeria Janete Costa, Recife, PE), organizada e produzida pela Propágulo (revista-espço autônomo de Artes Visuais), entre conversas com a curadoria, a obra se desdobrou em uma instalação participativa, que por meio da frase “*Confia-me um Segredo*” convidava o público a contar seus segredos nas conchas dispostas em um aquário sem água e abriga-las em um aquário com água.

Essa obra, então, foi a porta de entrada para mim em um outro universo de possibilidades nas Artes Visuais. O contato com o público e o *feedback* que recebi foi curioso e instigante. Houveram casos de pessoas que levaram a concha para contar seus segredos em casa, como também de pessoas que passaram alguns minutos pensando no que falar, rindo timidamente. Vi que a concha de fato foi órgão da percepção auditiva.

11 Dois

Dentro do Grupo de Pesquisa *Symbolismum* (CAC/UFPE) em 2022, no Projeto de Extensão *Metamorfoses Sensíveis da Passagem do Tempo* dos cursos de Artes Visuais, foi lançada a proposta de realizar trabalhos fotográficos por meio das técnicas de Cianotipia e/ou Caffenol com a temática relacionadas a carta de *Tarot Motherpeace* deitada para cada integrante do grupo. Nesse movimento, *Dois de Copas* deitou-se para mim.

Buscando saber mais sobre a carta de acordo com o *Motherpeace* — que vem acompanhado por um livro e suas cartas em formato redondo, que são muito ligadas ao Feminino — fiquei a par de que, quando surge um dois no *tarot*, uma pessoa sente uma forte atração por alguém ou algo. Isso também pode significar que ela está tentando reconciliar duas partes diferentes de si mesma ou tem uma decisão a tomar entre duas opções. Há uma necessidade de equilíbrio entre os opostos.

A carta que recebi, em si, representa a atração sexual no reino das águas com uma união entre duas pessoas, que são metade peixe e metade humanos. Uma cobra está enrolada em seus pulsos, formando um círculo completo e uma lua minguante está perto da estrela da noite no céu, como sinal de bênção sobre um novo amor. Quando a carta é invertida, uma das pessoas pode sentir que não pode ter essa conexão com outra pessoa no momento e pode sentir medo ou solidão. Se inclinada para a esquerda, uma das partes está controlando seu desejo. Se inclinada para a direita, eles seguirão seu coração e os choques profundos que surgiram, mesmo que haja obstáculos, serão superados.

Imersa nesse conjunto de ideias e significados, busquei inspiração para construção do meu ensaio. Intencionava construir algo que tivesse a presença de corpos e ainda mantivesse a relação com o número dois. Então lembrei das imagens dos eclipses que venho perseguindo desde 2017 — por perceber que seus acontecimentos têm marcado datas importantes na minha vida, muito ligados a relacionamentos afetivos. Com efeito, os eclipses englobavam tudo que eu tinha em mente, pois, ainda que celestes, se tratam de dois corpos que se encontram em nosso olhar. Conforme Durand, “Os eclipses são mais ou menos universalmente considerados destruições, por mordedura, do astro solar ou lunar” (2012, p. 87), por isso vemos apenas partes de um dos astros. Chevalier & Gheerbrant (1986) dizem que o eclipse, enquanto fenômeno que chancela uma desapareção, um ocultamento da luz, é quase universalmente considerado um *evento dramático*, interpretado na maioria das vezes como sinal de mau agouro. Esse último apontamento, análogo a versão invertida da carta Dois de Copas, cria um sentido pertinente frente a ideia de medo.

Em meu ensaio, então, decidi usar tais imagens organizando-as como ilustrações científicas de livros antigos, revelando-as em Caffenol por ocasionar o tom marrom, que de certa forma se assemelha à noite. Quando obtive alguns resultados, notei que só as imagens dos eclipses não eram suficientes para o que eu desejava comunicar, senti necessidade de criar um conjunto, ou melhor, duplas de imagens, desenvolvendo uma relação entre o Caffenol e a Cianotipia, eclipses, corpos, pontos de equilíbrio e afetividade.

Para isso fiz muitas imagens, poucas usei e imprimi em tons de azul, que me agrada próximo ao marrom. Me fez lembrar do dia e da noite, do *yin-yang* e de uma obra da Lenora de Barros, da qual gosto muito.

Depois de concluído, o ensaio participou de uma mostra virtual

no Instagram do Grupo de Pesquisa *Symbolismum*. De mesmo nome que o Projeto de Extensão, a mostra partiu do pressuposto das múltiplas temporalidades vividas por nós enquanto nos relacionamos com o mundo. Presente, passado e futuro se entrecruzam em nossas trajetórias de vidas e a imagem fotográfica é esse lugar peculiar que congela e embaralha o tempo.



Lenora de Barros, *Eclipse*, 1982

12 De Partida

Os Processos Fotográficos Históricos e Alternativos nos proporcionam experiências que nos fazem questionar nossa relação com a Fotografia, sobretudo, da Fotografia Digital. A imagem fotográfica digital quase sempre é equalizada e imediata, em alta resolução e nitidez. Nos habituamos à Fotografia Digital e à princípio, ela nos parece a única imagem fotográfica possível, dada sua popularização e grande penetração social por conta dos dispositivos móveis.

Vivemos na era digital, mas os Processos Fotográficos Históricos e Alternativos em Fotografia nos aproximaram da imagem não nítida, do tempo dilatado, das manchas e, sobretudo, do erro. As inúmeras tentativas, a paciência com os longos tempos de sensibilização de papéis e secagem, de exposição e lavagem, tornam a pesquisa uma investigação calcada nos erros e acertos. Contudo, é preciso tomar consciência em certo momento, que a prática de técnicas fotográficas que remontam mais de um século, associadas às tecnologias atuais (câmeras digitais/scanners/impressoras), são traduções, ou melhor, são ressignificações de procedimentos que tentamos – muitas vezes o mais fiel possível — reproduzir com muita rigorosidade.

Da mesma maneira, as narrativas míticas e pessoais são ressignificações de vivências atuais e anteriores que se entrelaçam nesta pesquisa, onde umas se fixaram em imagens, outras em textos e muitas em experiências que não couberam nesta investigação. Mas meu trajeto alquímico não se encerra nesta dissertação, pois as imagens que a compõem estão abertas aos diálogos e interpretações, assim como os mitos que informam minha poética, passíveis de outras leituras e conexões. Nesse sentido, me parece que *Fata Morgana* mais uma vez lança seu *feitiço* sobre nós!

A partir das obras e tais analogias aqui explanadas, percebi que toda imaginação pede sua matéria, visto que é através da força dos elementos primordiais (Água, Terra, Fogo e Ar) que as imagens se propagam e se congregam (BACHELARD, p. 88). Isso me parece muito palpável, pois as águas, seus fenômenos e ciclos correlatos, assim como suas narrativas míticas e os habitantes marinhos, povoaram minha imaginação e as imagens que compõem essa pesquisa. Os mitos sempre são ressignificados e essa metamorfose também é acompanhada pelas imagens, pois segundo Gilbert Durand (2012), Mito e Imagem se retroalimentam.

A tomada de consciência de que estou ressignificando processos fotográficos – e não necessariamente tentando reproduzi-los – me fez aliada do erro, da mancha na Cianotipia, da falta de nitidez na Antotipia, dos segundos a mais que destroem a imagem no Caffenol. Assim como quase tudo em nossas vidas, a incerteza é a nossa única certeza.

De partida, posso assegurar que durante esta pesquisa só tive incertezas e foram elas que me conduziram a tantas transformações: meus cabelos foram simultaneamente onda e correnteza; me transformei em sussurros misteriosos dentro de uma concha; meus ciclos femininos borbulharam em eclipses solares e lunares.

Tantos lugares podemos habitar numa imagem... Lugar de devaneio e de artesanaria. Durante esta pesquisa, os mitos e os processos fotográficos foram o meu lar. Fazendo um paralelo com a Fotografia, agora essa dissertação se revela! É hora de partir!



Chuva

*Afogado em águas rasas,
de um pequeno temporal
a água engole o corpo,
o corpo engole água.*

*Doce água doce
de sabor amargo,
alimenta o afogado
escorre pelos cantos.*

*Molhado o corpo chora,
sentindo-se amado, se declara:
Preencha-me de amor
Preencha-me, amor
Deixe-me seguir.*

A água abre caminho.

O corpo boia, e vai.

A autora
Abril, 2018.

Referências

- ANAZ, Sílvio Antonio Luiz *et al.* Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nex**, São Paulo, n. 3, p. 139-146, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>. Acesso em: 11 abr. 2021.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **O ar e os sonhos**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1994.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 8. ed. São Paulo: Global, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- CRAWFORD, William. **The keepers of light**: a history and working guide to early photographic processes. New York: Morgan&Morgan, 1979.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**: 1300-1800. Uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- FABBRI, Malin. **Anthotypes**: explore the darkroom in your garden and make photographs using plants. Estocolmo: Alternativephotography.com, 2012.
- FENNELL, C.A.M. **The Stanford dictionary of anglicised words and phrases**. Cambridge: Cambridge University Press, 1892.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**: volumes 1 e 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- HERSCHEL, John F. W. On the action of the rays of the solar spectrum on vegetable colours, and on some new photographic processes. **Philosophical Transactions of the Royal Society of London**, v. 132, p. 181-214, 1842. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/108152?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 08 jun. 2022.
- HOOKS, Bell. **Artistas mulheres: o processo criativo** [1995]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. v. 2. São Paulo: MASP, 2019.
- JAMES, Christopher. **The book of alternative photographic processes**. 3. ed. New York: Cengage Learning, 2014.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

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

POE, Allan. The domain of arnheim. **Columbian Lady's and Gentleman's Magazine**, v. 7, n. 3, p. 123-129, 1847. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/tales/arnhmb.htm>. Acesso em: 08 jun. 2022.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2. ed. Curitiba: CRV, 2017.

ROSA, Laila Andresa C. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9151>. Acesso em: 06 abr. 2021.

SOMERVILLE, Mary. On the action of the rays of the spectrum on vegetable juices. Extract of a letter from mrs. M. Somerville to Sir J. F. W. Herschel, bart., dated Rome, september 20, 1845. **Philosophical Transactions of the Royal Society of London**, v. 136, p. 111-120, 1846. Londres: The Royal Society. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/108310?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 08 jun. 2022.

TALBOT, William Henry Fox. **The pencil of nature**. Londres: Longman, Brown, Green, & Longmans, 1844. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80=343-b0136-4130-09-7963db8d1b#/?uuid-cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>. Acesso em: 08 jun. 2022.



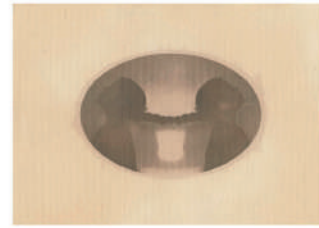




Este material é uma extensão do meu íntimo; horizonte em transformação, aqui, sob forma de divagações poéticas, testes e experimentações em Anotípiã, Cianotípiã, Fotograma/Café e Papel Salgado, impressões digitais, negativos e experimentos, referente às obras: *O Mar que em Mim Permanece* (2020-2021), *Correntiza* (2020) *Onde Habitam os Misérrimos* (2021) e *Dols* (2022).

Mar Aberto: Poéticas em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos
<https://www.marina-soares.com/>





www.marinasoares.com

@marinasoaresart

2022