

Daniela Remião de Macedo
Fotógrafa e Mestranda em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais no IA/UFRGS. Mestre em Ciência da Computação pela PUC-RS (1999). Docente do Instituto Federal do Rio Grande do Sul - IFRS. Integrante do grupo LUMEN-UFRGS. Pesquisa processos fotográficos históricos e o hibridismo da fotografia com outras linguagens artísticas. Realizou exposições individuais e coletivas no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Bahia e Amazonas.

Eduardo Vieira da Cunha
Doutor em Artes Plásticas-Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). Master of Fine Arts - Brooklyn College - The City University of New York. Professor associado e Coordenador área de Fotografia

Os tempos da arte fotográfica: um ensaio em Paris

The times of photographic art - an essay in Paris

Resumo: Este trabalho visa um registro da pesquisa em andamento junto ao PPG em Artes Visuais e propõe uma reflexão sobre questões que envolvem a fotografia e o tempo. São abordadas possibilidades da fotografia artística que permitem expandir o tempo do fazer fotográfico, incorporando temporalidades de todo o processo de criação, desde a teatralização fotográfica na pré-produção, a representação do tempo na fotografia, até a seleção e edição das imagens na pós-produção. Por fim, é apresentado o resultado de um ensaio inspirado em Edgar Degas, em uma série de fotografias que compõe uma narrativa, envolvendo a fotografia, a pintura e a dança, onde questões do tempo foram consideradas.

Palavras-chave: Fotografia; Tempo; Teatralização fotográfica; Narrativa; Edgar Degas

Abstract: *This paper aims to record ongoing Masters research at the Postgraduate Program in Visual Art/UFRGS, RS, Brazil and proposes reflection on issues involving photography and time. Possibilities of art photography are explored that allow expanding the time of making photography, incorporating temporalities into the whole creative process, from pre-production photographic teatralization, to representing time in photography, up to the selection and editing of images in post-production. In the end, we present the result as an essay inspired by Edgar Degas, a series of photographs that compose a narrative, involving photography, painting and dance, about which issues of time have been considered.*

Key-Words: *Photography; Time; Photographic Teatralization; Narrative; Edgar Degas*

O estudo do desenvolvimento histórico da Fotografia nos revela que ela só é considerada artística quando se assemelha à Pintura. A fotografia não se limitou, porém, a plagiar ou assimilar aspectos da pintura, o que a pintura também faz na direção inversa, segundo Belting (2014), mas foi buscar de empréstimo o olhar, para conferir às suas imagens maior profundidade e um significado mais universal, com o qual transcendesse os seus limites técnicos enquanto meio. E da mesma forma que os pintores, os fotógrafos também foram em busca de se libertarem das regras e transparecerem sua sensibilidade ao potencial da imagem fotográfica de se tornar Arte.

São vários os artistas visuais que ao longo da história contribuíram para moldar o olhar moderno, começando por Bayard até artistas contemporâneos. E entre tantas referências, chama-nos a atenção especialmente Edgar Degas, que mais que qualquer outro pintor do século XIX, compreendeu o que significa ver em termos fotográficos, compreendendo tão bem a fotografia e todas as suas possibilidades. E que, mesmo com formação clássica, se permitiu a liberdade de fugir à representação eloquente em termos tradicionais e subverter o realismo banal por uma filosofia de *mise-en-scène*¹.

Usualmente, definimos a fotografia como um recorte de tempo e espaço. A fotografia, como todas as artes visuais, suscita muitas questões sobre o espaço, pois diz respeito àquilo que efetivamente é visível, sendo ela própria um espaço, uma superfície que oferece a representação de um outro espaço, aquele que faz parte do que chamamos de realidade. Quando ao tempo, segundo Ronaldo Entler (2007), mesmo a fotografia sendo estática, se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência. Entler salienta que toda fotografia reconstrói lugares e personagens com base em códigos estabelecidos por al-

no IA/UFRGS. Docente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Realizou diversas exposições individuais e coletivas: Pintura e Objetos no MARGS-RS, no Museu Brasileiro da Escultura-SP, 2003 e na Galerie Fischer-Rohr-Basel, Suíça, 2007.

[1] Locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que mais tarde seria chamado diretor de cena. Fonte: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Campinas: Papirus, 2007

guma tradição. A interpretação efetiva da imagem não nos conduz a alguém, mas a um papel. E a imagem parte sempre de um lugar situado no passado, mas aponta também na direção de uma virtualidade, constitui uma encenação quase atemporal dentro da qual um vasto universo de atores pode ser inserido.

Gastaldoni (2005) afirma que, se a luz é a matéria-prima da fotografia, o tempo é a sua alma. E o tempo pode se desdobrar em muitos tempos. Dessa forma, compreende-se que, além do tempo cronológico que reside na imagem, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. E esses tempos compreendem também o pré, durante e pós ato fotográfico. Assim, a teatralização da realidade e todos os preparativos antes da tomada da cena, o porquê da existência daquela imagem, seu preparo, a máscara social dos personagens, a duração da captura até o momento da seleção e da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados incorporam em si meandros de temporalidade. Essas situações latentes no próprio tempo do fazer fotográfico introduzem em nós a poética das imagens fotográficas.

Refletindo sobre o ato fotográfico, embora a origem técnica da fotografia tenda a caracterizar seu processo de criação como um exercício de precisão, temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas. Dessa forma, o fotógrafo tem a chance de realizar várias tomadas de uma cena para, posteriormente, escolher aquela que julgará bem-sucedida, da mesma forma como o pintor realiza estudos e esboços para chegar à sua obra acabada. Os estudos e esboços de um artista, segundo Ronaldo Entler (2007), não diminuem o valor de seus resultados.

E assim, com inspiração na arte e na liberdade de Edgar Degas, e procurando-se evidenciar os vários tempos envolvidos no fazer fotográficos, foi realizado um ensaio na cidade de Paris,

e o resultado dessa experimentação é apresentado no final deste trabalho.

A FOTOGRAFIA COMO ARTE

No imaginário do século XIX era forte a vinculação entre a fotografia e sua função de reprodução analógica. A fotografia é inventada para satisfazer as crescentes necessidades de perfeição e de reprodutibilidade das imagens. O que permitiu à técnica de Daguerre merecer reconhecimento, entre outras técnicas de reprodução gráfica já existentes na época que resolviam em certa medida ambas necessidades, foi exatamente sua perfeição e exatidão como “espelho da natureza”. Esses valores de perfeição, exatidão, automatismo, marcaram não apenas a invenção da fotografia, mas também a preeminência de um tipo de fotografia (FLORES, 2011). Assim, o principal problema que a fotografia enfrenta naquele período por sua reprodutibilidade técnica é cair, simultaneamente, em paradigmas epistemológicos contraditórios, como a ciência e a arte. Se pela sua capacidade documental a fotografia podia ser vista como “ciência”, por sua potencialidade “expressiva” podia ser considerada “arte”, ou ainda, dada sua evidente inserção nos processos de reprodução mecânica, a fotografia poderia também ser considerada simplesmente tecnologia.

No entanto, a fotografia de Bayard constata que a possibilidade da criação na fotografia é inerente a ela, desde o princípio. Em um gesto irônico motivado por um sentimento de ressentimento, Hippolyte Bayard distribuiu uma foto na qual ele próprio aparece afogado e no verso um texto supostamente escrito por uma testemunha anônima. *O afogado*, esclarece Flores (2011), poderia ser considerado um antecedente visionário da *performance* e do autorretrato pós-modernos. E já em 1841, Bayard comprova que as fotos

não são apenas tiradas, mas feitas. A sutil e clara diferença entre tirar e fazer uma fotografia marca dois caminhos diferentes, exemplificados por Daguerre e Bayard.

Segundo Flávia Flores (2011), se entendemos o daguerreótipo como o início de uma linha técnica cuja intenção central é a “verificação da realidade”, o caminho iniciado por Bayard poderia ser entendido como a “construção de uma realidade”. E somente podemos entender o trabalho de Bayard como o de alguém sensível ao potencial da imagem fotográfica de se tornar Arte. Consciente ou não do que *O afogado* implicava, Bayard abre caminho para uma arte fotográfica que explora a imaginação a custa da proposta de realidade.

TEATRALIZAÇÃO FOTOGRÁFICA

O historiador de fotografia Jean-Claude Lemagny, citado em (SOULAGES, 2010), distingue duas tendências da fotografia: a “fotografia direta”, que explora a realidade que se apresenta ao fotógrafo, como a reportagem, o retrato, a paisagem; e a “fotografia encenada”, a fotografia subjetiva, manipulada, autônoma, exploração da realidade do próprio meio fotográfico. Essa distinção indica os dois pólos, o objeto e o sujeito, entre os quais hesitam e se orientam as fotos – a “fotografia direta” deixaria a escrita para o objeto luminoso, e para o fotógrafo, a responsabilidade do enquadramento; já a “fotografia encenada” seria escrita por um sujeito esclarecido, responsável pela composição.

De acordo com Soulages, na teatralização da imagem um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte, em que o objeto fotográfico é desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico.

Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento: ou ver com a discrição aparente do *voyeur*, ou mostrar-se com a exuberância do exibicionista. Em todos esses casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se as ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar [...] o fotógrafo é, então, ouvido e obedecido; poder decorrente da máquina que detém o tempo e parece captar o ser, ou, pelo menos, uma das formas instantâneas do ser. (SOULAGES, 2010, p. 67).

A fotografia deve ser, então, não só encenação como invenção, e o fotógrafo, o criador. E essa liberdade exploradora e criadora é verificada entre os fotógrafos desde o início da fotografia.

A teatralização na pintura foi exportada para o campo da fotografia de forma modificada, mas não totalmente transformada, segundo Soulages. Nos retratos fotográficos de Julia Cameron essa questão se evidencia. Ela queria fotografar com a mesma qualidade artística com que o melhor pintor teria pintado ou o maior diretor de teatro teria feito representar. Todo retrato é uma encenação. E Cameron, com sua personalidade e escolhas artísticas, técnicas e ideológicas, recusou-se a adotar uma teatralização fotográfica realista, indo de encontro à crítica fotográfica tradicional do século XIX. A fotógrafa mostra, assim, já desde o início da história da fotografia, que ser artista é escolher, e que o mais importante não é o objeto a ser fotografado, mas a maneira fotográfica de guardar suas aparências visuais para produzir o fotográfico.

Há sempre uma encenação do fotógrafo, não apenas nas fotos de pessoas que sabem que estão sendo fotografadas, mas também nas de pessoas anônimas tiradas às escondidas. Diante da foto de um anônimo, não podemos saber se trata-se realmente de um anônimo espionado ou de uma pessoa prevenida, e que dessa forma representa.

Alguns fotógrafos se opõem explicitamente à estética de Cartier-Bresson e constroem sua obra contra a doutrina do instante decisivo. A fotografia não é mais citação da realidade, mas história encenada, afirma Soulages.

William Klein rejeita o instante decisivo, substituindo pelo sujeito que decide, e afirmando que todos os instantes são decisivos. Cabe ao artista, e não ao tempo, decretar o que será uma foto e decidir sobre isso.

Fotos automáticas, paparazzo, tabloide pastiche, arte bruta, antifoto, para começar. Eu não estava limitado por um formato fotográfico ou por tabus; Experimentava tudo. Granulado, desfocado, não enquadrado, deformação. Acidentes. Batia fotos ao acaso [...], fazendo esse procedimento render o máximo. Mergulhava de cabeça em tudo o que não devia fazer em fotografia [...] Tinha a impressão de que os pintores tinham se libertado das regras: por que não os fotógrafos? (KLEIN *apud* SOULAGES, 2010, p. 81).

Na aventura deliberada de Klein não há nenhum limite, a experimentação é total e só existe um modelo: a liberdade total dos pintores.

Segundo o artista Jeff Wall, citado em (BELTING, 2014), foi graças ao confronto com a arte conceitual que a fotografia reinscreveu a sua produção imaginal num plano de reflexão, caracterizado por uma intencionalidade declarada, na qual a ficção trabalha a par do caráter analógico da reprodução técnica. Em suas fotografias, o artista faz um diálogo com a pintura, precursora da fotografia, com o cinema, que até certo ponto se tornou o seu herdeiro.

Hans Belting (2014) diz que os fotógrafos-artistas encenam o mundo, de forma a apoderar-se dele não só na imagem, mas no tema ou motivo, tornando-o assim matéria prima para a imaginação.

A fotografia aprendeu a aceitar o gesto cotidiano e eloquente como seu tema privilegiado. Nas últimas décadas, entretanto, o

espontâneo passou a ser simulado por meio da pose. E percebemos que o realismo é, neste sentido, sempre uma construção, um diálogo com alguma tradição da arte mais do que com o real: é a reprodução de uma realidade que parece uma pintura, que parece um cenário, que parece uma fotografia.

REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NA FOTOGRAFIA

Refletindo sobre o corte temporal efetuado na ação da fotografia se percebe que este é incapaz de anular por completo a sugestão do tempo e movimento nas imagens fotográficas. E com esse pensamento, Ronaldo Entler (2007) apresenta três possibilidades de representação do tempo na imagem fotográfica:

- o tempo inscrito, com a inscrição do tempo no espaço sob a forma de um borrão conforme o objeto se desloque no espaço selecionado;
- tempo denegado, com a fotografia instantânea que de modo abrupto e forçoso retira o tempo da cena e prolonga a imagem do movimento congelado diante do nosso olhar, sem porém nos deixar de informar sua ação e poder esconder o movimento totalmente;
- o tempo decomposto, com uma sucessão de instantes no tempo compondo uma única imagem ou uma série de imagens que se relacionam, podendo incorporar uma narrativa.

Temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas, e que envolve uma série de escolhas, os equipamentos e materiais, os enquadramentos e instantes e, finalmente, as imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público. Dubois diz que, quando a fotografia se reconhece como discurso, ela aprende também a explorar a relação entre imagens. Assim, ganha força a noção de ensaio, que pode às vezes ser entendida literalmente como revelação de um processo de pesquisa. O resultado é uma obra que explicita um percurso, portanto, a duração de um olhar, e aqui o tempo se faz

representar por meio de sua decomposição numa série de imagens (ENTLER, 2007).

Essa possibilidade remonta às experiências cronofotográficas de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, realizadas a partir de 1880. Marey registrando diversas frações do movimento numa mesma chapa fotográfica, trabalhando com um obturador que abre e fecha a passagem de luz sucessivamente², e Muybridge detendo cada etapa da locomoção de um homem ou animal numa imagem distinta, alinhando um conjunto de câmeras ao longo do trecho a ser percorrido e disparando-as sequencialmente, com pequena defasagem de tempo³.

Podem-se reconhecer influências dos processos cronofotográficos em diversos artistas, como Degas, com sua série *Bailarinas* e alguns esboços de cavalos, realizados por volta dos anos de 1880; também em Marcel Duchamp, com o *Nu descendo a escada* (1912) e, de modo evidente, em quase todos os futuristas, ainda que o tenham negado, pelo peso da tradição que nega à fotografia tal valor de interpretação.

A estruturação sequencial de imagens está também na base de quase todas as experiências com narrativas visuais, incluindo o cinema e os quadrinhos. Aparece também numa longa tradição da pintura: as inscrições nas pirâmides que mostram a passagem dos faraós para uma vida após a morte, as cerâmicas gregas que contam feitos heróicos, as iluminuras medievais que relatam passagens bíblicas, além de dípticos e trípticos que podem também assumir uma forma narrativa.

Duane Michals não quer captar um acontecimento que ocorreu num dado instante, o momento decisivo, mas contar uma aventura que se desenvolve durante certo tempo, abre-se para a narração e para a ficção: por vezes aparece um anjo na foto, em decorrência das necessidades da história e, ao mesmo tempo, para mostrar que a fotografia capta as aparências às vezes invisíveis para o olho humano e não a simples realidade⁴.

A realidade das fotos não é a do mundo no qual se vive. Os fotógrafos devem se situar no mesmo plano que os pintores para abordar a questão da realidade, é uma das condições da possibilidade de que eles façam arte. E assim, Soulages (2010) reforça que o fotógrafo não tira fotos, ele as faz, evidentemente a partir dos fenômenos visíveis, sem com isso procurar ter deles uma restrição realista, mas, sobretudo, a partir das imagens psíquicas que ele inventa em si mesmo.

As narrativas fotográficas e ensaios rompem, assim, com a noção de criação fotográfica como golpe, decompondo o espaço e o tempo em uma série de imagens.

A FOTOGRAFIA TEATRALIZADA DE EDGAR DEGAS

Como pintor, as conexões de Degas com a fotografia são universalmente reconhecidas. No grande debate para decidir quais aspectos da pintura do século XIX são atribuíveis ao precedente fotográfico, Degas revela-se geralmente uma espécie de originador heróico do instantâneo, conseguindo por meados de 1870 a ilusão de vida capturada de passagem com cenas apreendidas como se pelo olho de um andarilho casual. A testemunha inadvertida, em meio a performances privadas tornadas públicas, nunca sabe da origem ou do resultado de uma cena, é absorvida por incongruências às quais, momentaneamente, recebeu acesso público.

O interesse de Degas pelo meio fotográfico residia, sobretudo, nas novas possibilidades do projeto realista propiciadas pela fotografia. Eugenia Parry (1984) escreve que Degas pensou como fotógrafo antes mesmo de fotografar e refletir sobre o fato é essencial para esclarecer como o artista nos ensina a ver. Mais que qualquer outro pintor do século XIX, Degas compreendeu o que significa ver em termos fotográficos e era atraído pela precisão das fotografias que se alastravam ao seu redor. Na contramão de uma representação eloquente em termos

[2] A fotografia *Untitled* da série *Sprinter* (1893) de Étienne-Jules Marey, do acervo do MoMA, Nova York, pode ser acessada em: <www.moma.org/collection/works/50087>.

[3] A fotografia *Woman Dancing* da série cronofotográfica *Animal Locomotion* (1887), de Eadweard J. Muybridge, do acervo do MoMA, Nova York, está disponível em: <www.moma.org/collection/works/44243>.

[4] A série fotográfica *The Fallen Angel* (1968), de Duane Michals, do acervo do Akron Art Museum, Ohio, está disponível em: <www.akronartmuseum.org/collection/Obj1526 >.

tradicionais, subvertia o realismo banal por uma filosofia de mise-en-scène calculada. O teatro de Degas é sinônimo de pose.

Fundamentado no treinamento artístico clássico baseado em um estudo completo dos antigos mestres e um conhecedor do repertório do drama clássico de poses para o palco, Degas deliberou sobre esses cenários mundanos. O artista advertiu que nenhuma arte era menos espontânea do que a sua e construiu seus quadros de aparência espontânea aludindo a esse aspecto peculiar da modernidade onde, como observou Karl Marx em 1856, tudo parece impregnado de seu contrário. Cortar figuras ou animais com a moldura, ampliar partes de figuras de primeiro plano para que gestos apareçam nos cantos, sugerir, como o instantâneo inspirado na fotografia de rua faz hoje, cenas vistas de passagem, sempre eludindo a nossa compreensão completa.

Se em monumentalizar o efêmero, Degas parece referir-se diretamente à instantaneidade fotográfica, ocasionalmente registrada em boulevards e experimentado em estúdios de retratos comerciais, permanece o fato de que essa interpretação do movimento contemporâneo na década de 1870 não apenas antecipou, mas transformou grandemente os efeitos espaciais e psicológicos comuns à fotografia atual. Em contraste com as tendências de instantaneidade, o teatro fotográfico de Degas era como palco da família e dos amigos mais próximos.

Muito antes de se ocupar da fotografia, Degas tinha investigado completamente muitos dos mesmos efeitos em seus outros meios gráficos da gravura, água-tinta, litografia e monótipo. Na mente de Degas, a fotografia era outra dessas artes gráficas, naturalmente capaz de compartilhar os mesmos efeitos.

Se as pinturas de Degas às vezes sugerem muitas características formais e psicológicas que os fotógrafos do instantâneo estavam imitando na década de 1890, suas fotografias também contam o fracasso em uma estrada mais experimental. A luz do dia era muito fácil; Degas

fechava as cortinas e solicitava as lâmpadas. E também saía para fotografar após o pôr-do-sol.

Stéphane Mallarmé, poeta simbolista, foi um dos que se submeteu ao teatro fotográfico de Degas⁵. Com Renoir ele permaneceu imóvel por quinze minutos à luz de nove lâmpadas à óleo. O grande apelo do retrato, um dos verdadeiros sucessos fotográficos de Degas, envolve os olhares sustentados dos modelos e sua clara relação uns com os outros, bem como com a figura de Degas, refletida com sua câmera no espelho. Apesar das condições de iluminação deixarem muitos detalhes na sombra, Degas conseguiu provocar de seus atores gestos sutis que emergem da escuridão e falam de uma época. Este retrato, como os outros, propõe contrastes formais e espirituais, escreve Eugenia Parry (1984). Além disso, a imagem também esboça o conflito dos estilos simbolizados pelos participantes. Degas sugere uma renovada relação com o impressionismo (Renoir) e com a imaginação poética do simbolismo (Mallarmé).

Os experimentos continuaram, em um meio admirado geralmente por sua ciência exata, o processo da sugestão. Eles produziam efeitos, que se não estritamente "simbolistas", às vezes se aproximavam da fantasia expressiva da pura imaginação.

Malcolm em (DANIEL, 1998) nos apresenta mais sobre as experimentações do pintor, se referindo a um conjunto de negativos em vidro de Edgar Degas que mostram uma bailarina em várias poses⁶. Esses negativos serviram de modelo para vários desenhos e pastéis de Degas. A sobreposição de imagens positivas a partir destes três negativos mostra a composição das poses (Figura 1) utilizada por Degas como referência para sua obra *Danseuses Bleues*⁷.

A fotografia de Degas foi acima de tudo um campo de experimentação e representa uma mistura singular, refletindo diferentes intenções e servindo a propósitos diferentes. Para Eugenia Parry (1984),

[5] A fotografia *Pierre-Auguste Renoir and Stéphane Mallarmé* (1895), de Edgar Degas, do acervo do MoMA, Nova York, está disponível em: <www.moma.org/collection/works/48495>.

[6] Os três negativos monocromáticos (1895-1896) de Edgar Degas podem ser acessados nos seguintes endereços eletrônicos: *Danseuse le bras tendu*, do acervo da Bibliothèque Nationale de France (BnF), Paris, é disponível em: <<https://goo.gl/QzJwjm>>; *Danseuse ajustant sa bretelle* está disponível em: <<https://goo.gl/g3LVgZ>>; e *Danseuse ajustant ses deux bretelles* está disponível em: <<https://goo.gl/yLUWnr>>

[7] A obra *Danseuses Bleues* (1899) de Edgar Degas, do acervo do The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou, está disponível em: <<https://goo.gl/8YaBXn>>.

compreender a fotografia de Degas é entendê-la não como um instrumento de trabalho, à parte, mas integrado em suas preocupações artísticas como um todo e na fotografia em seu entorno, enquanto ele

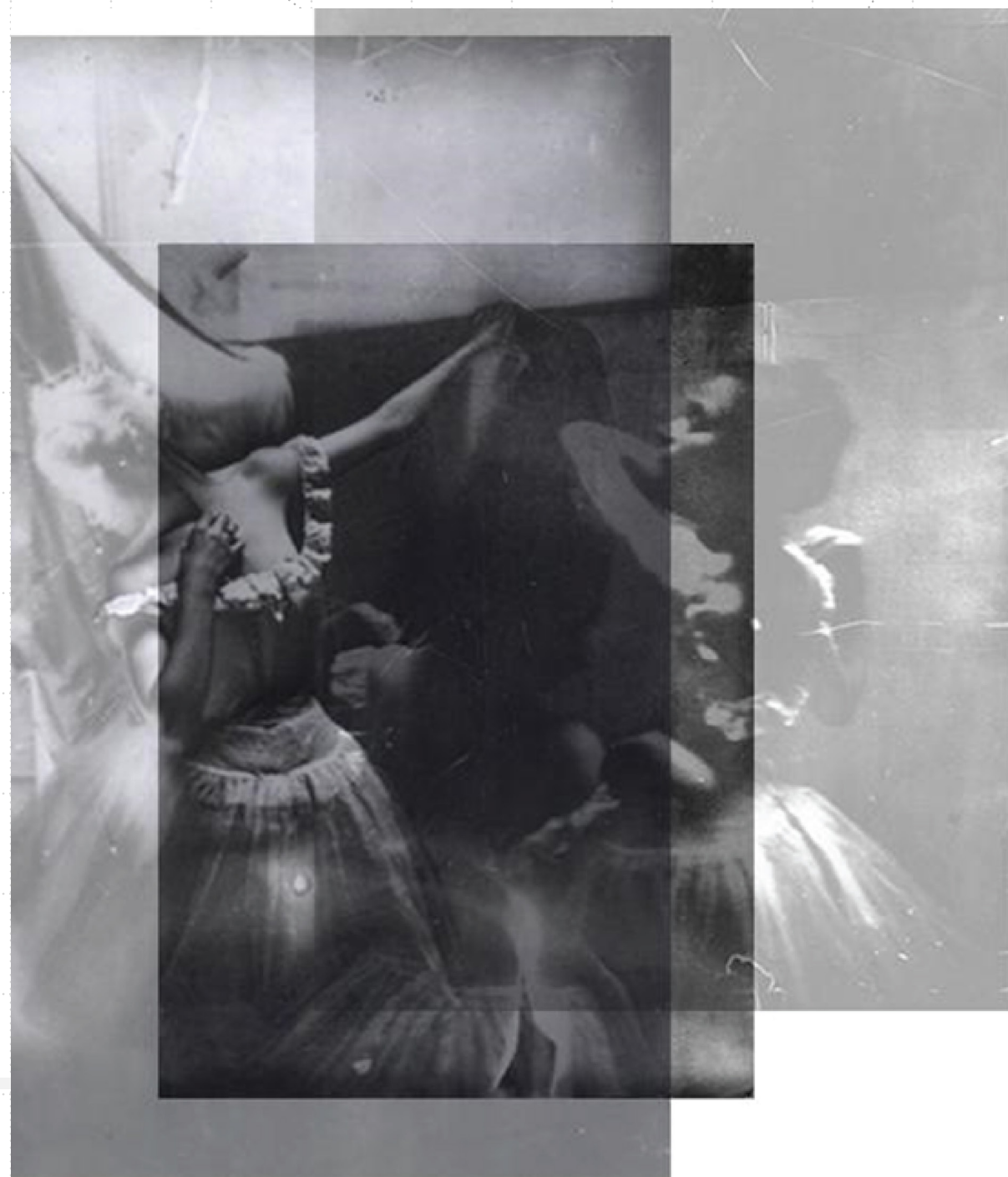


Figura 1 – Sobreposição de positivos a partir dos negativos de Edgar Degas.
Manipulação digital: Autora.

se desenvolvia como um artista mais jovem antes de começar a se divertir com a câmera. Sua arena fotográfica com seu conjunto de lâmpadas a óleo era uma sala íntima de teatro, um ambiente perfeito que se resumia em “uma via artificial” que o colocava além do impressionismo.

A diversidade da fotografia de Degas reflete a curiosidade devoradora do artista ao longo de sua carreira. Essa diversidade não era apenas necessária, mas justificável. E ele era excepcionalmente amável ao justificá-la no trabalho de seu reverenciado mestre, Ingres. Eugenia Parry escreve:

De acordo com Moreau-Névalon, Degas adorava contar a história de Ingres, o baluarte da retidão clássica e consistência estilística, que foi abordado por dois visitantes em uma exposição de seu trabalho. Quando um criticou as discrepâncias estilísticas de uma pintura para outra, Ingres replicou: "Senhor, tenho mais de um pincel! Não é delicioso?" E Degas ria, falando a frase repetidamente. (PARRY, 1984, p. 482, tradução nossa).

ENSAIO FOTOGRÁFICO - LA DANSEUSE DE DEGAS

Com inspiração em Edgar Degas, sua obra, sua liberdade artística para a experimentação, sua filosofia de *mise-en-scène*, e procurando trazer para a realidade fotográfica algumas imaginações relacionadas ao pintor, realizou-se um ensaio fotográfico na cidade de Paris.

A série de fotografias *La danseuse de Degas*, resultado dessa experimentação, buscou criar um realismo em diálogo com a pintura, e incorporou questões relacionadas ao tempo entre passado e presente, além da sugestão de uma narrativa, agregando ao conjunto a duração de tempo do ato fotográfico, decomposto pelo instante de cada imagem da série.

[8] A obra *Petite danseuse de quatorze ans* (1881) de Edgar Degas do acervo do Musée d'Orsay, Paris, está disponível em: <<https://goo.gl/3oYu74>>.

Na imaginação da fotógrafa, era tanta a realidade que o pintor procurava trazer para suas obras, como na escultura *Petite danseuse de quatorze ans* (1881)⁸ que recebeu laço de fita nos cabelos e saia reias, que uma das bailarinas de sua obra *Classe de danse* (1873-1876) sai da tela e se torna de fato real (Figura 2). Entre a imagem real da bailarina e o quadro pintado por Degas ocorre uma diferença temporal que causa certa perturbação em uma visão simultânea no mesmo espaço. As fotografias da jovem bailarina francesa junto às obras do pintor foram feitas no *Musée d'Orsay*.



031

A criatura vai, então, em busca do seu criador, e finalmente se reencontram, porém em posições inversas: ela, real; ele, pintura. A mesma diferença temporal através dos meios que se confundem e se sobrepõem no espaço, a bailarina e a obra *Portrait de l'artiste* (1855) de Edgar Degas (Figura 3).



E esse jogo com o tempo, entre passado e presente, é simbolizado na imagem da bailarina que tem ao fundo um relógio disposto de forma invertida, e que assim anda para trás no tempo (Figura 4).



Junto ao relógio do *Musée d'Orsay*, a bailarina visualiza a cidade de Paris, e ao longe *Montmartre*, o bairro onde Degas e vários artistas moravam, e onde os impressionistas se reuniam no século XIX, cenário retratado em várias obras destes artistas (Figura 5).



031 E compreendendo a liberdade que o artista sempre teve na criação de sua arte, a bailarina se liberta não apenas da tela, mas também do ambiente do museu, e sai pelas ruas de Paris até *Montmartre*, nos lugares onde o criador costumava ir, em busca também de sua liberdade. Entre esses lugares, o café da *Place Pigalle* onde os impressionistas se reuniam (Figura 6)...



...e *Boulevard de Clichy*, o último endereço do pintor, com sua estação de metrô (Figura 7), sugerindo a possibilidade da bailarina partir então para lugares ainda mais distantes.



O processo de criação do experimento procurou explorar todas as fases do processo fotográfico, e envolveu desde a pré-produção, com o estudo sobre o pintor, sua vida e obra, a escolha das locações para melhor representar a narrativa desejada e a preparação do figurino da bailarina com itens que remetessem à pintura de Degas, até a direção da modelo no ensaio fotográfico, e o período de pós-produção, com a seleção e edição das fotos, optando-se pelas imagens em preto em branco por melhor representarem a relação com a fotografia do século XIX.

A série fotográfica *La danseuse de Degas* foi apresentada pela primeira vez na exposição coletiva *Paragem* na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS em 2017, e representa uma homenagem da autora a Edgar Degas no ano em que se completam cem anos de falecimento do pintor.

Concluimos que, além do corte temporal ser incapaz de anular por completo a sugestão de tempo e movimento nas imagens fotográficas, a relação e o significado do tempo no imenso léxico da imagem fotográfica são múltiplos e se expressam de várias formas. A fotografia conjuga relações perceptivas que vão além do tempo histórico. E através da subjetividade, a narrativa imagética estabelece um campo profuso que tangencia a criação, a percepção e a memória.

O ensaio realizado, tendo o universo da dança como motivo, mas agregando também a narrativa com o referencial das pinturas de Degas, permitiu incorporar tanto a captação das façanhas técnicas e virtuosas do corpo em movimento, como também a emoção dos olhares e gestos da bailarina, enriquecendo as possibilidades de intenção artística na série de fotografias realizada.

A concepção da imagem, e especialmente da imagem fotográfica, se alterou, ou se ampliou, ao longo de sua história. Percebendo como Degas, no século XIX, já compreendia tão bem a fotografia e

todas as suas possibilidades, e com inspiração na sua liberdade da experimentação e de outros artistas, continuamos nossa pesquisa, lançando-nos a novas possibilidades de representação e expansão do tempo do fazer fotográfico em nosso processo de criação artística.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: Kkym, 2014.

DANIEL, Malcolm. **Edgar Degas: Photographer**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e suas representações do tempo. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez 2007.

FLORES, Laura Flores. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GASTALDONI, Dante. **O tempo e os tempos na fotografia**. São Paulo: Senac, 2005.

PARRY, Eugenia. Edgar Degas's Photographic Theater. In: **Degas, form and space**. p. 451-486. Centre Culturel du Marais. Paris: Guillaud, 1984.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: SENAC, 2010.