

**FRAGMENTOS DE MEMÓRIA VISUAL:
UM OLHAR SOBRE A DANÇA**

Maria Inês Castro de Azevedo Corrêa (PUC/SP)

Resumo

Existem formas distintas de contar a história de “ontem” da dança. Entre elas, fotografar os acontecimentos de hoje para que estes, no “amanhã”, sejam resgatados da reminiscência do “passado”. Este breve experimento apresenta um recorte de espaço-tempo: as impressões de um olhar sobre a dança em São Paulo num período de seis anos (2007-12). Brota da necessidade que se faz de “escrever em luz” a dança hoje – fotografar a dança –, para permitir o arquivo de memória visual da dança amanhã.

Palavras-chave: Fotografia de Dança, Registro, Memória, Tempo.

FRAGMENTS OF VISUAL MEMORY: A LOOK AT DANCE

Abstract

There are different ways of "yesterday" dance telling story. Photographing the events of today so that "tomorrow" they can be rescued from reminiscences of "past". This experiment presents a brief outline of space-time: the impressions of a look at dance in Sao Paulo on a six-year period (2007-12), born from the necessity of "writing with light" dance today - shooting the dance - to enable the file visual memory of dance tomorrow.

Keywords: Dance photography, Registry, Memory, Time.

Introdução

Existem formas distintas de contar a história de “ontem” da dança. Entre elas, fotografar os acontecimentos de hoje para que estes, no “amanhã”, sejam resgatados da reminiscência do “passado”. Este breve experimento apresenta um recorte de espaço-tempo: as impressões de um olhar sobre a dança em São Paulo num período de seis anos (2007-12). Brota da necessidade que se faz de “escrever em luz”¹ a dança hoje – fotografar a dança –, para permitir o arquivo de memória visual da dança amanhã.

As fotografias de dança levam a dança para fora do palco, para o papel, os livros, revistas e jornais impressos ou digitais, para as redes sociais, portais eletrônicos, divulgação fotográfica da cultura. Podem ser usadas em projeções no próprio palco ou fora dele, galerias, exposições e na preservação da memória cultural da dança. Em função disso a fotografia de dança é tratada como especialização da escrita da luz em possíveis recortes de espaço-tempo. Este ensaio fotográfico propõe uma narrativa imagética da dança na cidade de São Paulo, de 2007 a 2012. A estrutura não é cronológica, mas anota constantemente o que ocorre “em luz”, em imagem fotográfica, o que a dança aponta e o que acolhe, com os imprevistos que o “tempo” apresenta. Não se trata de um diário, mas de um relato construído com uma metodologia aleatória.

A narrativa visual de dança sugerida relata as observações de uma fotógrafa que se coloca no papel de observadora atenta e atuante. O resultado é o registro fotográfico de partes que existiram e foram retiradas, recortadas do ciclo de acontecimentos ao qual pertencem. Fragmentos visuais de um período da dança. O desejo é arriscar-se a expor uma reflexão sobre a luz no corpo em movimento no espaço-tempo do fazer fotográfico, dando ênfase ao “tempo” como uma das formas possíveis de contar a história de “ontem” da dança para que os acontecimentos de hoje sejam resgatados “amanhã”.

O espaço não está sendo negado, mas o foco será o “tempo”. Já que a dança é efêmera, fotografar a dança pensando no “tempo” é igualmente uma maneira de permitir o arquivo de memória visual da dança. A proposta é exhibir uma breve seleção que ofereça duas possibilidades de recorte temporal do fotográfico segundo conceito

¹ Fotografia, palavra de origem grega que significa “desenhar com luz” ou “escrever com luz”.

de representação do tempo pela fotografia apresentado por Entler² (2007, p. 1-3): o “tempo inscrito” e o “tempo denegado”.

Recorte da Dança no Tempo

Sendo a fotografia um recorte de espaço-tempo, em termos de espaço ela é uma superfície que oferece a representação de outro espaço, de outra realidade. Com relação ao tempo, o lugar do referente fotográfico é sempre o passado. O que isso quer dizer? Quando ocorre o disparo, aquela imagem, a situação, a cena, já foi. Mesmo quando uma fotografia de dança está sendo usada para chamar o público para alguma coisa que vai acontecer, ela, da mesma maneira, “já foi”. A fotografia de divulgação cultural também já foi. É memória. É história. Barthes ganhou de um fotógrafo uma foto e relata que não se lembrava da situação vivida, mas como se tratava de uma fotografia não poderia negar o “ter-estado-lá das coisas”:

Certo dia recebi de um fotógrafo uma foto minha, sendo-me impossível, apesar de meus esforços, lembrar-me de onde ela fora tirada; eu examinava a gravata, o pulôver, para descobrir em que circunstância eu os tinha usado; trabalho inútil. Todavia, porque era uma fotografia, eu não podia negar que eu tinha estado lá (mesmo que eu não soubesse onde). (BARTHES, 1984, p.128).

“A coisa esteve lá” tem o sentido de crer na fotografia como sendo algo que se refere a um acontecimento, um fato que aconteceu que faz parte do passado, que tem provavelmente relação com a memória ou a história:

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (BARTHES, 1984, p. 115).

Os relatos de Barthes são dos anos 80, antes do advento da fotografia eletrônica causar mudanças visíveis. Perde-se o valor da fotografia como documento, como atestado, como verdade absoluta, prova do que se julga realidade. Qualquer imagem

² ENTLER, Ronaldo é jornalista pela PUC-SP, mestre em multimeios pelo IA-Unicamp, doutor em artes pela ECA-USP, pós-doutor em multimeios pelo IA-Unicamp.

fotográfica, inclusive a fotografia de dança, pode ser alterada. O termo visível depois de mudança serve para lembrar que mesmo antes do surgimento da fotografia digital as imagens eram manipuladas e a história está abarrotada de fatos em que a informação escrita e escrita em luz sofre alterações.

A crença mais ou menos generalizada de que a câmara não mente e de que a fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelos seres e objetos do mundo, enfim, toda essa mitologia a que a fotografia tem sido associada desde as suas origens, tudo isso está fadado a desaparecer rapidamente. No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma. (MACHADO, 2005, p. 312).

A Fotografia veste a Dança de Memória

Cada qual deve escolher a forma de narrar: texto escrito, texto falado, corpo, filme ou fotografia e interpretar o que vê da maneira como alcança. Para o estudo da memória nada melhor do que diversos documentos e perspectivas, de olhares e percepções díspares. Inclusive, não é cabível ter a ingenuidade de pensar que a fotografia, assim como o texto, não é escrita por alguém que tem uma versão sua, ou seja, particular, subjetiva de determinada situação.

Se a dança é efêmera, existe enquanto existe e a fotografia uma possibilidade de recortar a realidade num determinado tempo, ou seja, um fato ou informação que aconteceu, e a fotografia, mesmo manipulada, é sempre passado, ela veste a dança de memória. De um tipo de memória narrada por alguém de alguma maneira. A fotografia, a escrita da luz, não se difere do texto no sentido de que é escrito e pode gerar interpretações diferentes da mesma história. A história sempre foi escrita de diversos pontos de vista. Muda conforme a visão do autor. Isto não significa que a dança não deve ser narrada. Deve ter uma narrativa imagética nem que seja míope. É preciso guardar os fatos da dança sem a pretensão de achar que estão certos ou errados. As fotografias feitas hoje serão aproveitadas ou não amanhã. Mas caso elas não sejam produzidas, não haverá memória visual da dança amanhã para as pesquisas.

O Especialista de Ontem e de Hoje

Para trabalhar com fotografia de dança é imprescindível modificar o olhar sobre o ato de fotografar. Repensar o olhar. Observar a luz no corpo em movimento. A fotografia de dança, a escrita da luz do corpo que dança, exige uma prática continuada

do olhar. Este exercício contínuo induz a observar o “tempo” e o “movimento” de outra, ou melhor, de muitas maneiras. Uma destas maneiras incide sobre o fazer fotografia hoje – na era dos dígitos, das redes, dos “novos” meios, *tablets*, celulares, imagens em 3D, câmera *lytro*, (responsável pelo registro da imagem baseando-se no campo de luz ou *light field*), e de outros modos de se produzir as chamadas *imagens técnicas* (termo empregado para determinar as imagens feitas por aparelhos). Mudou o entendimento de “tempo real”, neste mundo no qual vivemos parte do tempo “online”, e este comportamento modifica o que fazemos. Como fazemos. O que vemos. Como vemos. A fotografia não escapa desta transformação. É preciso encontrar certa disposição de fazer fotografia e estudar uma recolocação da fotografia neste “tempo”.

Para este ensaio fotográfico da dança, a proposta teve mais de um caminho. Buscar o perfil do fazer fotográfico de um especialista dos anos 20 sem abandonar, sem deixar de aproveitar as informações atuais e recursos, tais como manipulação de imagem e equipamentos digitais. De alguma maneira houve um deslocamento no “tempo”: trazer o modelo de praticar fotografia dos fotojornalistas alemães do final da década de 1920, responsáveis, devido aos equipamentos que utilizavam, segundo Costa & Silva (2004, p.99), pelo “redimensionamento da fotografia de imprensa”.

A transformação que ocorreu na época com relação a fotografia de imprensa não tem relação somente com as inovações técnicas. Segundo Costa & Silva, “o alto nível de politização da sociedade alemã e o excepcional desenvolvimento cultural do período [foram as bases sobre as quais atuaram os fotógrafos, entre eles, Erich Salomon, que] criou um novo estilo de trabalho, [assim como, Moholy-Nagy, André Kertész, entre outros].” (Costa & Silva, 2004, p.99).

Em 1925, foi lançada no mercado de aparelhos fotográficos da Europa uma câmera que viria a revolucionar a fotografia: a *Leica*. As inovações que ela trouxe foram inúmeras, a começar pelo seu pequeno formato. Tinha excepcional velocidade, objetivas intercambiáveis e permitia o uso de filmes de 36 poses, além de possibilitar fotos noturnas sem a necessidade do uso de *flash*. Essa máquina determinou o redimensionamento da fotografia de imprensa: versatilidade e discrição seriam as suas novas características. (COSTA & SILVA, 2004, p.99).

Olhar para a fotografia de dança e encontrar um modo de trabalhar a especialização em dança neste tempo do “real”, do *online*, é se deparar com o próprio corpo (o do fotógrafo) modificado. O fotógrafo de hoje já não pode mais trabalhar da mesma maneira porque a tecnologia mudou o seu olhar, o seu fazer fotográfico. As novas informações, provindas do universo *online*, tornaram seu jeito de olhar o mundo

um outro jeito de olhar o mundo. Consequentemente, outro jeito de olhar a vida, o trabalho, a própria fotografia, a dança. Isso não acontece somente com o fotógrafo, isso acontece porque acontece, o tempo transforma a vida, a forma de fazer.

Nos últimos tempos, a fotografia transformou-se num divertimento que se pratica quase tão amplamente como o ato sexual ou a dança – o que significa que, como toda manifestação artística de massa, ela não é praticada pela maioria das pessoas como arte. É sobretudo rito social, defesa contra a ansiedade e instrumento de poder. (SONTAG, 1981, p.8).

Estes “últimos tempos” foram narrados por Sontag (1981, p.8) nos anos 1970, pois já naquela época a fotografia era praticada por todos, assim como a dança e outras artes. Afinal, porque buscar respostas num fazer “antigo”? Alguma coisa realmente mudou? Algumas mudam, outras permanecem. Os fotógrafos mudam. Os espectadores. A dança. O fazer fotográfico de divulgação cultural da dança.

Nos círculos de especialistas, já é lugar-comum dizer que o universo da imagem vive hoje a sua fase *pós-fotográfica*, querendo-se dizer com isso uma fase em que a imagem – e sobretudo a imagem tecnicamente produzida – libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo, ou daquilo que nós chamamos um tanto impropriamente de a “realidade”. O que marca de forma mais aguda essa fase é uma lenta, mas inexorável mudança dos hábitos perceptivos do público em relação a uma, digamos assim, *ontologia* da imagem fotográfica. A convivência diária com a televisão e com os meios eletrônicos em geral vem mudando substancialmente a maneira como o espectador se relaciona com as imagens técnicas, e isso tem consequências diretas na abordagem da fotografia. A tela de baixa resolução e sem profundidade da imagem eletrônica fragmenta e emoldura de forma implacável o espaço visível, torna sensível a textura granulosa do mosaico videográfico e se oferece a todas as interferências e manipulações. Mais que isso: a imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma *produção* do visível, como um efeito de mediação. A imagem se oferece agora como um “texto” para ser decifrado ou “lido” pelo espectador, e não mais como paisagem a ser contemplada. (MACHADO, 2005, p. 313-314).

Num mundo onde nem sempre se soube quem é fotógrafo porque todos são é preciso fortalecer a especialização. Fotografar dança é algo específico e requer entendimento do que está acontecendo com a dança, exercício contínuo. Entrosamento com o que a dança quer. É uma via de mão dupla. A fotografia escolhe a dança como seu alvo e a dança acolhe a fotografia como mediação.

Fotografar dança e se inspirar no perfil dos fotógrafos dos anos 1920 é pensar na fotografia de dança inserida no contexto do fotojornalismo e rever o papel do

fotojornalista. Não foram todos os aspectos aplicados na época que interessaram para este ensaio. Houve uma combinação. A utilização de determinadas soluções deste “tempo”, tais como sistema de captação e processamento de imagem digital, entre outros recursos, conjugados, mesclados ao fotojornalismo especializado e independente dos anos 20, que possibilitaram o surgimento do fotojornalismo propriamente dito: trabalho em regime de *free-lancer*, escrever os textos das reportagens, ressaltar a necessidade do crédito do autor da fotografia, reconstituir a imagem do fotógrafo e, principalmente, desenvolver esta fotografia de dança como era a fotografia daquela época, como “exercício de visão” (Costa & Silva, 2004, p. 99-100). Exercício do olhar.

Para tanto, foi indispensável olhar e ver tanto o passado como o presente, estudar, ler a história, expandir-se e desenvolver outro tipo de percepção. Esta foi a primeira proposta relacionada ao “tempo”: olhar para o fazer fotográfico, o fotógrafo que se implicava neste fazer. Observar o passado para escrever em luz a dança no presente. Possivelmente, um exercício de memória.

Recorte Fotográfico da Dança: Tempo denegado e Tempo inscrito

O registro fotográfico a seguir mostra um recorte de acontecimentos, fragmentos visuais de um período da dança. Expõe uma reflexão visual, a luz no corpo em movimento no espaço-tempo do fazer fotográfico, dando ênfase ao tempo como uma das formas possíveis de contar a história de “ontem” da dança para que os acontecimentos de hoje sejam resgatados “amanhã”. Sem negar o passado mas focando o tempo fotográfico a fim de permitir um tipo de arquivo de memória visual da dança. As fotografias exibidas oferecem dois recortes temporais fotográficos segundo conceito de representação do tempo apresentado por Entler (2007, p.1-3): o “tempo inscrito” e o “tempo denegado”.

O “tempo denegado” tem relação com a interrupção do movimento, o corte, a anulação do movimento e, conseqüentemente, do tempo. É o oposto do “tempo inscrito”. Enquanto um possibilita a escrita do tempo no espaço, o outro congela o tempo no espaço. Na fotografia de dança, este ‘congelar’ pode ser entendido quando vemos uma fotografia de um salto do bailarino e ele está definitivamente parado no ar, sem nenhum “borrão”. Podemos imaginar o que veio antes e o que veio depois. Durante muitos anos, o especialista, para mostrar que era apto a fotografar dança, precisava trabalhar com um tempo de exposição que providenciasse este tipo de

resultado. Não entraremos em termos técnicos a fim de demonstrar como se faz para congelar uma imagem. Nas fotografias será possível ver esta sugestão de munir a memória visual da dança.

O que vemos é apenas alguém parado no ar, mas se chamamos aquilo de “salto” é porque já deciframos o movimento, isto é, intuímos as etapas anteriores e posteriores àquela que foi registrada pela imagem fixa.

O modo abrupto e forçoso como o tempo é retirado de cena é uma ação que se trai, pois tal denegação acaba por constituir, ela mesma, uma forma de representação daquilo que foi ocultado. (ENTLER, 2004, p. 3).

O “tempo inscrito” pode ser entendido ao olharmos para uma fotografia do corpo em dança e percebermos que este corpo em movimento parece um “borrão”. É um recurso atraente para exibir o tempo do movimento na dança, o tempo de deslocamento, condução do corpo no espaço. Olhar para fotografias “borradas” é observar um percurso, um trajeto, um caminho de um corpo, do movimento de um corpo escrito em luz. Algumas pessoas quando olham para este tipo de fotografia, ainda hoje, pensam que a imagem está desfocada devido à falta de nitidez provocada. Porém, isto significa que houve uma inscrição no tempo. O corpo se movimentou no espaço. Enquanto ele se movimentava, a câmera fotográfica capturava um tempo de exposição maior. O borrão só foi assimilado pela linguagem fotográfica no início do século XX.

O borrão demorou muito tempo para ser assimilado à linguagem fotográfica. Se excluirmos o vasto universo das fotografias malsucedidas que desde os primórdios tiveram a lata do lixo como destino, veremos que foi preciso esperar até o início do século XX para que esse tipo de inscrição do tempo aparecesse sistematicamente nos trabalhos de um fotógrafo. Foi Jacques-Henri Lartigue, na ingenuidade de alguém que inicia sua carreira aos sete anos de idade, o primeiro a assumir o encanto por um mundo que nem sempre podia congelar. [...] Ainda pode recair, entretanto, sobre clássicos como Robert Frank ou William Klein – que exploravam os recursos da câmera com bastante flexibilidade, incluindo borrões de movimento – a acusação de uma atitude relapsa com relação à técnica. (ENTLER, 2007, p. 3).

A dança, uma arte que se produz da relação corpo-ambiente apresenta para a fotografia um corpo em movimento que faz com que ela, a própria fotografia, possa relatar, narrar, inserir a memória imagética da dança em tempos múltiplos, como o tempo inscrito e o tempo denegado. O corpo que se movimenta no espaço sugerido pela dança pode ser registrado pela fotografia, pode ser visto e contemplado se espalhando, se derretendo, se derramando, dando a ideia dele no todo e em partículas

ao mesmo tempo, inteiro e fragmentado. O tempo fotográfico fragmentado pode ser uma forma de narrativa visual da dança em termos de uma dança que surge tanto num instantâneo, num tempo denegado, desdito como num tempo inscrito, espalhado.

Considerações finais

Apresentar um recorte fotográfico escolher uma sequência de fotografias de dança dando relevo ao “tempo” sem denegar o “espaço” pode ser uma forma de pensar num jeito de escrever em luz um arquivo de memória da dança. Não é o único jeito. Existem muitos outros. Mas refletir sobre o temporal fotográfico nos induz a pensar num fazer fotográfico da dança olhando pelo viés do movimento. Movimento e tempo levam o olhar para frente e para trás, para cada um dos lados, para cima e para baixo. Para o passado e o presente. A memória. A história.

Pode parecer nem tão profundo nem tampouco relevante. Porém, fotografar, escrever em luz o movimento do corpo que dança olhando para o corpo que se movimenta na dança em seu “tempo” é refletir sobre como a fotografia de dança está inserida no fotojornalismo de hoje, é pensar em soluções deste “tempo” para ela, a fotografia e a dança, tais como captação e manipulação de imagem digital, entre outros recursos, conjugados, mesclados ao fotojornalismo especializado de outras épocas em que a imagem tinha credibilidade.

A dança, escrever em luz o movimento do corpo que ela sugere, pode conduzir o fotógrafo a encontrar seu corpo modificado em função das mudanças deste tempo tido como tecnológico e, em função disto, tornar seu jeito de olhar outro. Este outro olhar vai se refletir na fotografia que faz. Não é só o fotógrafo que está mudando com o “tempo”. A dança está se transformando. A plateia, o espectador. O jornalismo cultural.

Portanto, a forma de escrever a memória também está sofrendo, não no sentido dolente do termo, mas das mutações do fazer. A fotografia está “flutuando” em função da variação causada pelo meio e ao mesmo tempo seu valor como documento que indica veracidade está submergindo. A imagem, inclusive de dança, pode ser decomposta. Entretanto, mesmo antes da fotografia digital as imagens eram manipuladas e a história está recheada de casos em que a notícia escrita e escrita em luz sofre corrupções.

O estudo, a memória requer fatos escritos, documentos e perspectivas visuais ricas, férteis. Assim como o texto escrito, a escrita da luz é feita por alguém que sugere

um olhar sobre o objeto, no caso a fotografia de dança. Esta experiência fotográfica propõe esta reflexão do fazer fotográfico de dança.

Referências

BARTHES, R. **A Câmara Clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COSTA, H. e SILVA, R.R. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ENTLER, R. O Corte Fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa I/III. **Studium**, 18, 2004.p. 1-3 Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html>. Acesso: 27 mar. 2012.

_____. A fotografia e as representações do tempo. **Galáxia**, 14, 2007. Revista do Programa de Pós-Graduação em Semiótica da PUC-SP. Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/foto_tempo.html. Acesso: 02 abr. 2012.

_____. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: SAMAIN, E. **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005, p. 273-286.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GREINER, C. **O corpo em crise**. Annablume, 2010.

KATZ, H. Por uma Teoria Crítica do Corpo. In: Oliveira, A.C e Castilho, K. **Corpo e Moda: por uma expressão do contemporâneo**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.

_____. Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo-bomba. In: Rengel L. e Thrall, K. **Corpo em Cena**, V.1. São Paulo: Anadarco, 2010.

_____. Do que fala o corpo hoje? In: Altemeyer Jr., F. e Bombonato, V.I., **Teologia e Comunicação: Corpo, palavra e interfaces cibernéticas**. São Paulo: Paulinas, 2011.

MACHADO, A. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, E. **O Fotográfico**, São Paulo: Editora Hucitec/Senac, 2005. p. 309-317.

_____. A fotografia como expressão do conceito. **Studium**, 2, 2000.
Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>>. Acesso: 28 mar. 2012.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

Biografia da autora

Inês Corrêa, fotojornalista e pesquisadora, mestranda pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – PUC-SP. Graduiu-se em Comunicação e Jornalismo – PUC-SP. É membro do CED – Centro de Pesquisas em Dança, PUC/SP desde 2007. E-mails: ines@inescorrea.com.br
correa.ines@gmail.com