



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
CURSO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

LUIZ GABRIEL CARDONA PEREIRA

**SONHOS:**

Lábios pintados de sangue pigmentados com pincéis de outros lábios

Recife

2025

LUIZ GABRIEL CARDONA PEREIRA

**SONHOS:**

Lábios pintados de sangue pigmentados com pincéis de outros lábios

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: André Antônio Barbosa

Recife

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Pereira, Luiz Gabriel Cardona.

Sonhos: lábios pintados de sangue pigmentados com pincéis de outros lábios / Luiz Gabriel Cardona Pereira. - Recife, 2025.

228 p. : il., tab.

Orientador(a): André Antônio Barbosa

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Bacharelado, 2025.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Sonho. 2. Fotografia. 3. Fotolivro. 4. Oniropoética. 5. Processo de Criação. I. Barbosa, André Antônio. (Orientação). II. Título.

770 CDD (22.ed.)

LUIZ GABRIEL CARDONA PEREIRA

**SONHOS:**

Lábios pintados de sangue pigmentados com pincéis de outros lábios

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Aprovado em: 10/04/2025

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. André Antônio Barbosa

(Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa

(Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. José Afonso Silva Junior

(Examinador Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Início meus agradecimentos àqueles que me tornaram quem eu sou hoje e se não fossem por eles não teria chegado a ingressar nessa instituição, então começo pela família e amigos.

Agradeço aos meus familiares, pela criação e apoio durante todo o meu ínfimo tempo de vida; por me aguentarem mesmo com todas minhas teimosias, dificuldades e frescuras, apesar dos estresses que costumo causar; e por sempre acreditarem em mim (mesmo quando eu mesmo não acreditava). Assim, dirijo esses agradecimentos, principalmente, aos membros do núcleo familiar imediato (minha mãe, Elisabeth Regina; meu pai, Luiz Cláudio; meu irmão mais velho, Luiz Cláudio; e meu irmão mais novo Luiz Arthur) e também àqueles que estão distantes geográfica ou emocionalmente, por escolhas de vida ou devido aos acasos da vida (outros irmãos, tios, tias, primos, minha vizinha, minha sobrinha etc.).

Agradeço aos meus amigos, da infância ao fim da adolescência, principalmente aos do Colégio Rosa Gattorno, pois, como a família, sem vocês não teria sido possível o eu atual existir (partindo do pressuposto que as experiências durante a vida moldam o sujeito e seu caráter).

Dou continuidade a esta carta, partindo agora, então, da vida acadêmica. Assim, devo continuar trazendo àqueles que foram imprescindíveis nessa jornada: colegas do curso de Artes Visuais, de alguns outros cursos que cruzamos nesse caminho, aos professores, coordenadores e funcionários dos diversos departamentos e funções da Universidade Federal de Pernambuco (majoritariamente do Centro de Artes e Comunicação).

Agradeço ao grupinho que desde o começo desse curso, torna-o mais leve, divertido e faz tudo valer a pena, os Vitamigos. Brincadeiras à parte, gostaria de agradecer a Antonio Marcos, Beatriz Moreira, Bianca Souza, Guilherme Arimatéia, Lílian Cavalcanti,

Mayra Aparecida e Pedro Nemrod, por além de serem os melhores amigos que poderia pedir também se enfiar em todas as encrencas e projetos artísticos que propomos (e por sempre ficarem até altas horas conversando e desenhando no Discord, companhia importante). E desta vez não foi diferente.

Assim, agradecerei nominalmente as pessoas que participaram do projeto e depois retornarei às outras pessoas. Tratarei em ordem alfabética, pois não me cabe julgar a quantidade ou qualidade das ajudas e acredito que todos tiveram contribuições inmensuráveis.

Agradeço ao professor André Antônio Barbosa por ter feito o tema sonhos a base da disciplina Laboratório de Criação 2, pois sem isso não teria sido introduzido ao diário dos sonhos e aqui não estaríamos; por sempre incentivar a dar continuidade nos processos e sugerir outros; por recomendar filmes e livros que pudessem crescer ao trabalho; e, por fim, ter aceitado ser orientador do presente trabalho.

Agradeço a Antonio Marcos por toda a ajuda, por ser sempre tão solícito e ser um ótimo amigo; por estar presente na disciplina de Laboratório de Fotografia sempre dando ideias e ajudando nos processos de revelação; por participar de ambos os ensaios fotográficos, mesmo o segundo tendo ocorrido no dia de seu aniversário; por ajudar no processo de curadoria e de preparação de revelação das fotografias; por dar indicações para a produção do fotolivro e por encaderná-lo para mim (assim, acompanhando toda a etapa final deste trabalho).

Agradeço a Beatriz Moreira por sempre entrar nas minhas viagens (neste último período, a disciplina Surf do curso de Educação Física) e acabarmos nos locais mais bizarros e inesperados, como também chamar para; por escutar as vozes da minha cabeça e discutir sobre o tema sonhos, foi essencial para dar continuidade na escrita; por participar de ambos os ensaios e aguentar ser a musa dos trabalhos do curso (na espera de um trabalho tridimensional para completar a lista).

Agradeço a Bianca Souza pelas conversas nas viagens de volta para casa mesmo já estando supercansada (a distância percorrida já pode ser considerada uma viagem), por ser uma pessoa que sempre dá para contar com e pela honestidade nas conversas (estas foram importantíssimas também) e com os trabalhos artísticos; por aceitar participar duas vezes dos ensaios fotográficos, mesmo um deles sendo em pleno Carnaval; por participar do processo de curadoria das fotografias, sua visão foi essencial para que eu não me prolongasse infinitamente nesse processo; e por, no último dia com Antonio e Lílian, ter ajudado a terminar a pintura das capas com o estêncil.

Agradeço a Giovanna Vilela por ser essa amiga maravilhosa a qual estou sempre devendo jogatinas e “rolês”, juro que ainda os teremos; por ter concordado em participar da criação de uma música ou trilha sonora e da interpretação da mesma, com sua divina e belíssima voz, mesmo que não tivéssemos conhecimentos necessários para tal (e tempo); por demonstrar querer participar de quaisquer etapas do trabalho, o conhecimento acerca da intenção incrivelmente ajuda.

Agradeço a Guilherme Arimatéia por “mestrar” os poucos RPGs que tivemos e tantos outros que ainda teremos e por ser esse cara com pensamentos e sacadas inteligentes; por sempre estar pelo Centro e ajudando no que dá desde o nosso começo do curso; por aceitar participar dos dois ensaios fotográficos como iluminador e dar ideias no processo.

Agradeço a Íris Alves, nossa crente favorita, por ter, como Guilherme e Pedro, estado comigo desde o começo dessa jornada acadêmica e por ter aceitado participar do primeiro ensaio fotográfico.

Agradeço a Júlia Costa, a primeira-dama de Pedro e membra honorária dos Vitamigos, por, embora não termos contato frequente, quando presente, sempre zoar conosco e fazer presença nas sessões de cinema mais interessantes; e por ter lido o meu TCC e dado apontamentos, sugestões e revisões pertinentes — assim, fazendo-me entrar em crises, mas ajudando a esclarecer as dúvidas originadas disso e, por fim, tecendo elogios. Adicionalmente, obrigado por ser a referência que és para o grupo.

Agradeço a Lílian Cavalcanti por ser essa amiga carinhosa e interessada, mesmo sendo alguém que se sobrecarrega rápido; por ter trazido até nós alguns itens importantes para a feitura do trabalho; por, embora não tenha conseguido se fazer presente nos ensaios fotográficos, sempre buscou estar, no último dia dia conseguiu estar presente ajudando na pintura da capa.

Agradeço a Mayra Aparecida por ser a melhor monitora de pintura que alguém pudesse desejar, a pessoa mais aleatória e amável que consigo pensar em, por ser a mãe do nosso grupo (obrigado por cuidar da gente); por ter conseguido participar do segundo ensaio e optado atrasar os planos da noite para concluir (e comer pizza), mesmo com o turbilhão de acontecimentos que é tua vida.

Agradeço a Pedro Nemrod por ser meu companheiro de curso, desde o primeiro dia de aula aguentando a minha pessoa e quase que diariamente nas longas ligações do Discord, por ser essa biblioteca de histórias (engraçadas), não necessariamente homéricas, mas sempre proferidas como, e filmes underground; por ter participado dos dois ensaios fotográficos e auxiliado em como fosse possível neles; por... tudo.

Agradeço ao professor Eduardo Romero Barbosa por ser aquele que provavelmente mais acredita no trabalho dos alunos, o professor que as pessoas recorrem quando pensam nos trabalhos mais loucos e por realmente entrar de cabeça com eles; por ser aquele que fez a ponte com os processos alternativos de revelação, ensinando-nos, sem isso não teria nem ao menos cogitado a possibilidade (de utilizar algum dos processos de revelação alternativos); por disponibilizar a sala escura do curso para que fosse possível revelarmos as fotos e imprimir os negativos; por se oferecer para fazer parte da experimentação musical e ainda tornar possível esse processo trazendo equipamentos; por acreditar em nós e fazer ser possível o projeto de extensão Movimento em 2 Planos; por confiar em mim e em tantos outros colegas e nos chamar para projetos, como o projeto de performance e fotografia deste ano; por... são tantas as coisas que torna-se difícil continuar listando, desta maneira, eu creio que os laços que o senhor mais nutre nesse curso são de amizade, confiança e gratidão.

Agradeço a Sócrates Souza, o mais belo homem do curso de Artes Visuais, por participar do primeiro ensaio fotográfico, ironicamente, não como modelo, mas como iluminador (infelizmente a data não foi feliz para sua segunda participação, mesmo que disposto).

Agradeço a Walter Nogueira que, mesmo tendo saído do curso e tendo estabelecido contato relativamente tarde, ainda assim, retornou ao nosso centro para nos auxiliar com seus conhecimentos amplos e práticos sobre música, nessa etapa conclusiva. Assim, agradeço, novamente, pela composição instrumental e vocal, como também na instrução da captação do som e mixagem.

Agradeço ao Laboratório Grupo de Experimentação em Artefatos 3D (GREA3D) por terem sido tão solícitos com meu pedido de transformar o design da capa do fotolivro em estêncil através das ferramentas de trabalho do local. Assim, agradeço a João Vitor Costa por ter estabelecido a ponte inicial com o Laboratório, ao professor Sadi Seabra por ter atendido minha solicitação, ao bolsista Luiz Eduardo e ao extensionista Alex por terem nos auxiliado com a vetorização, a feitura das pontes e os testes iniciais e, por fim, ao professor Antônio Nogueira por ter refinado e finalizado o produto.

Agradeço às professoras Maria Betânia e Silva e Jéssica Tardivo por terem ministrado as disciplinas TCC1 e TCC2, respectivamente, e auxiliado na conclusão do processo acadêmico.

Agradeço a professora Renata Wilner pela oportunidade de aprendizado em seu projeto de pesquisa, Ciência e Arte Indígena no Nordeste (CAIN), e, desta maneira, também devo agradecer ao CNPq e ao Capes pela oportunidade de ser bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC 2022–2023) e, por fim, mas não menos importante, aos artistas indígenas Ezequiel Vitor Tuxá e Kadu Tapuya por terem aceitado e cedido tempo para serem entrevistados.

Agradeço ao professor Alexandre Braz de Macêdo pela oportunidade e experiência de ser monitor da disciplina Introdução à Arte Digital (Tópicos em Artes 6, no período 2021.2).

Agradeço ao professor José Afonso da Silva pela forma que a disciplina Introdução a Fotografia, no antigo curso de Rádio, TV

e Internet, agora então Estudos de Mídia, foi conduzida, pois se não tivesse sido com ele, provavelmente eu não teria experimentado a técnica do lightpainting (que ocorreu em grupo com a velha amiga Rhayssa Mousinho, que também foi aluna dele) tão cedo; e por aceitar participar da banca do presente trabalho.

Agradeço aos professores efetivos: Ana Lisboa, por sua paciência, pelo ensino de uma variedade de técnicas, e, tal como Romero, acreditar em mim e todo período continuar chamando para integrar a extensão de gravura, tem sido ótimo; Bete Gouveia por ser “A” professora de pintura do curso, obrigado pelos apontamentos em Pintura 3 e reexplicar coisas de Pintura 1 (quando eu já deveria saber); Carlos Newton por ter ministrado a disciplina de História da Arte 2 de maneira que até hoje lembro das coisas, os estudos dirigidos foram muito efetivos e infelizmente terminei o curso sem tê-lo visto nas disciplinas de Estética (todo período imaginávamos se estética teria o nome dele assinado em baixo); e, por fim, mas não menos importante, de forma alguma, Suely Cisneiros, a mãe dos alunos, por sempre cuidar de nós, explicar cada coisinha mesmo que já tivesse dito antes, realizar excursões e chamar de novo para aquelas que acabei não podendo ir durante o tempo de disciplina, e por cuidar de uma peça minha, quando todo esse processo acabar consertaremos essa peça, obrigado.

Agradeço aos nossos queridos professores substitutos Juliana Schmitt e Radamés Rocha, os melhores professores que podíamos ter pedido para passar o curto tempo que seus cargos permitem. À professora Juliana por ter sido “A” nossa professora de história da arte e ter trazido eletivas com temas de moda e morte (despertando o interesse de vários discentes). Ao professor Radamés por mesmo tendo pegado as mais diversas e opostas disciplinas sempre se dedicou muito para trazer o melhor nelas, desde de cursos e livros específicos a conversas com outros professores da área. Uma pesquisadora de temas que foram tão interessantes aos alunos e um pesquisador da educação. Assim, novamente agradeço.

Agradeço a Rebeca Liberal e Izabel Karime por serem minhas veteranas e terem me acolhido como calouro (mesmo eu sendo

de bacharelado e vocês de licenciatura, antes do ritual de apadrinhamento considerar a possibilidade de ocorrer entre os dois cursos ser feita sem distinção), colega e amigo.

Agradeço, principalmente, a Alane Freitas, Raquel Neuenschwander e Sarah Cyrne pela parceria dentro e fora do reinstaurado Diretório Acadêmico de Artes Visuais. Acabamos não tendo uma comemoração da despedida do diretório, mas quem sabe teremos uma comemoração de todos graduados e Kel mestre.

Agradeço a Paulo Victor por ter sido um monitor de Pintura muito compreensível comigo; a Letícia Silva e Mércia Souza por terem sido as nossas monitoras/estagiárias na disciplina Laboratório de Fotografia; a Eliú Damasceno, Thalita Gomes e Luanna Montenegro por me terem me acolhido no, inicialmente projeto da BICC, Conexões Viscerais; e a tantos outros que estiveram comigo nas mais diversas aulas e momentos e que acabaram não sendo citados aqui (agradeço principalmente aqueles da minha entrada, 2020; das duas entradas seguintes, 2021 e 2022; e algumas da entrada anterior, 2019).

Agradeço aos funcionários do Departamento de Artes: Alex Cezar, por ser o coração do curso de Artes Visuais, a quem todos vão quando algo dá errado sobre matrícula e quaisquer situações administrativas; Pedro Bezerra, por ser as mãos do curso, a quem todos recorrem quando precisam de alguma orientação artística ou ajuda nos ateliês; Davi Figueiredo, Ivanildo Santana, Laudicéia Luizines, Maria Goretti, Rafael Basto, Severino Freire e Teresa Vasconcelos por, como os outros citados, sempre terem sido amáveis, respeitosos e sempre tentarem solucionar as minhas questões e quando não possível explicando as razões e dando alternativas. Obrigado pelas conversas na sala do Departamento, nos intervalos de vocês, sempre muito divertidas, e pelo cafezinho e os biscoitos.

Agradeço aos funcionários da Diretoria do Centro de Artes e Comunicação (CAC) e aos professores Murilo da Silveira e Chico Lacerda por sempre me escutarem e resolverem da maneira que fosse possível ao que estivesse precisando, e se lembrarem de mim positivamente.

Agradeço a bibliotecária do CAC, Amanda Ganimo, e a tantos outros funcionários do centro, como Dona Edilene, que ajudam na manutenção da vida acadêmica de cada estudante.

## RESUMO

Este trabalho busca apresentar o processo de criação de um fotolivro e o próprio, criado a partir da narrativa de um sonho. O sonho traz um ambiente escuro, vazio, com dois seres ininteligíveis que interagem, daí alguns elementos são mais perceptíveis: lábios, sangue e viscosidade. O fotolivro traduz esse ambiente através das revelações em fotograma e as fotografias se utilizarem de fundo infinito escuro e se utilize de um obturador lentíssimo (na média de 8 segundos); em adição, o fotolivro tem uma música que pode acompanhá-lo. Então, a pesquisa segue a linha de processo de criação exploratório, utilizando bibliografia para embasar a teoria e as fotografias dos ensaios fotográficos como documentos para análise. Assim, espera-se que essa seja uma contribuição à oniropoética e que as pessoas adotem o diário dos sonhos ou alguma forma de relato em suas vidas, porque não se faz interessante somente como motor criativo e artístico, faz-se também à cooptação e tradução sensações e percepções, logo tem efeito terapêutico (principalmente associado a um profissional da área, qualificado). Por fim, mas não menos importante, deseja-se aos leitores que exercitem a honestidade do sonho sonhado consigo próprios e num próximo passo partilhá-los com os outros.

**Palavras-chave:** sonho; fotografia; fotolivro; oniropoética; processo de criação.

*“Sonho que se sonha só*

*É só um sonho que se sonha só*

*Mas sonho que se sonha*

*junto é realidade”*

*(Raul Seixas. Prelúdio, 1974).*



## ABSTRACT

This final paper intends to present the process of creating a photobook and the photobook itself, based on the narrative of a dream. The dream features a dark, empty environment, with two unintelligible beings interacting, from which some elements are more noticeable: lips, blood and viscosity. The photobook translates this environment through the photogram printing, and the photographs using a dark infinite background and a very slow shutter (an average of 8 seconds); in addition, the photobook has music that can accompany it. So, the research follows the line of an exploratory creative process, using bibliography to support the theory and the photographs from the photo shoots as documents for analysis. It is hoped that this will be a contribution to oniropoetics and that people will adopt the dream diary or some form of reporting in their lives, because it is not only interesting as a creative and artistic engine, it also co-opts and translates sensations and perceptions, and therefore has a therapeutic effect (especially when associated with a qualified professional). Last but not least, we would like readers to exercise the honesty of dreaming dreams with themselves and, in the next step, share them with others.

**Keywords:** dreamed dream; photography; photobook; oniropoetics; creative process.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Recorte que trata do sonho escolhido .....	46
Figura 2 - Em cima na esquerda. Recorte que trata da primeira orientação .....	48
Figura 3 - Em baixo na esquerda. Roteiro do projeto artístico para Lab. de Criação 2 .....	48
Figura 4 - Na direita. Disposição das pessoas para realizar o projeto artístico para Lab. de Criação 2.....	48
Figura 5 - Esboço usado na explicação inicial da ideia do primeiro ensaio .....	49
Figura 6 - Superior esquerda. Teste inicial de abertura da lente, iluminação e tempo de movimentação durante o tempo de exposição devido a velocidade do obturador (DSCF1682) .....	51
Figura 7 - Inferior esquerda. Teste de direção da luz e exposição (DSCF1684).....	51
Figura 8 - Superior direita. Abertura da câmera estabelecida, experimento de movimentação durante captura para entendimento do funcionamento por parte dos atores (DSCF1686).....	51
Figura 9 - Inferior direita. Eliminação de luz ambiente e início de testes de luz focal (DSCF1690).....	51
Figuras 10 - Superior esquerda. Exploração do espaço performático, com intuito de entre os testes alternar o ponto de luz para entender qual posição traria o efeito mais interessante ou quais efeitos poderiam ser obtidos (DSCF1689).....	53
Figuras 11 a 14 - Exploração do espaço performático (DSCF1710, DSCF1714, DSCF1744 e DSCF1745) Centro e esquerda inferior, direita superior e inferior, respectivamente .....	53
Figuras 15 e 16 - Tesde da cena do beijo marcado (DSCF1749 e DSCF1757). Superior e inferior, respectivamente.....	54
Figura 17 - Acima. A Figura 8 após passar por edição digital (DSCF1686-1).....	55

Figura 18 - A baixo. Figura 10 após passar por edição digital (DSCF1689-2).....	55
Figura 20 - À direita. Demonstração da configuração do tratamento de imagem, incluindo matiz, saturação, luminância etc. da Figura 18.....	56
Figura 19 - À esquerda. Demonstração da configuração do tratamento de imagem, incluindo matiz, saturação, luminância etc. da Figura 17 .....	56
Figura 21 - Superior esquerda. Registro da mesa de trabalho com os materiais necessários para a mistura dos químicos.....	58
Figura 22 - Meio superior. A mistura tem que ser feita sem a presença de luz, exceto a vermelha .....	58
Figura 23 - Superior direita. Papéis emulsionados com negativo por cima expostos ao sol .....	58
Figura 24 - Centro esquerda. Os papéis sem os negativos por cima e fora da exposição solar .....	58
Figura 25 - Inferior esquerda. Os papéis tomando um banho para remover o excesso de químico e revelar as imagens .....	58
Figura 26 - Direita inferior. Negativos impressos em papel vegetal para impressão de cianotipia .....	58
Figura 27 - Esquerda superior. Primeiras cianotipias 08/02/2024.....	59
Figura 28 - Direita superior. Segundas cianotipias 08/02/2024.....	59
Figura 29 - Inferior central. Terceiras cianotipias 08/02/2024.....	59
Figura 30 - À esquerda. Negativos impressos em papel ofício para revelação de fotograma/cafenol .....	60
Figura 31 - Acima. Cafenol: segundo momento (29/02/2024).....	60
Figura 33 - Abaixo. Fotograma: segundo momento (29/02/2024).....	60
Figura 33 - Fotograma: segundo momento (29/02/2024) .....	63
Figura 34 - Recorte do Diário sobre possibilidades de exploração do sonho e seu projeto .....	64

Figura 37 - À direita. <i>Sem título</i> e <i>Uma noite feliz</i> . Ambos de 2024, tamanho total de uma A4 e são antotipias com emulsão de pimentão vermelho em papel (com recuperação de cor).....	66
Figuras 35 e 36 - À esquerda. Duas antotipias falhas com emulsão de <i>Spathodea campanulata</i> (tulipa africana) e <i>Bougainvillea</i> , respectivamente, em papel.....	66
Figura 38 - A revelação e o negativo da Figura 37 .....	69
Figura 41 e 42 - Coluna esquerda. Fragmento de Carnaval, 2024, 20,6 cm x 14,6 cm, Goma Bicromatada em papel.....	71
Figura 39 e 40 - Coluna direita. O Luar entre Grades: 01 e 02, 2024, 20,9 cm x 15 cm, Goma Bicromatada em papel.....	71
Figura 43 - À esquerda. Maresia noturna, 2024, 14,5 cm x 20,2 cm, Cianotipia em papel .....	72
Figura 44 e 45 - À direita, de baixo para cima. Enevoado, 2024, 10,5 cm x 9,5 cm, Cianotopia em tecido. <i>Sem título</i> , 2024, 12,4 cm x 9,2 cm. Cianotopia com viragem de café em tecido. Respectivamente.....	72
Figura 47 - À esquerda. <i>Stairway to heaven</i> , 2024, 8,7 cm x 12,1 cm, Cafenol .....	72
Figura 46 - À direita. Quartas cianotipias, primeira viragem com esses negativos.....	73
Figura 48 - Recorte do diário dos sonhos referente ao dia 05 de Março de 2025, o qual ajudou a entender melhor o que estava a passar por .....	75
Figura 49 - Esquerda superior. Visão da parede com janela e a luz externa (DSCF3753).....	78
Figura 50 - Direita superior. Visão da fresta na parede traseira e a luz proveniente da janela capturada com uma menor abertura de diafragma da câmera (DSCF3754).....	78
Figura 51 - Esquerda inferior. A luz proveniente da janela capturada com uma maior abertura de diafragma de câmera (DSCF3759) .....	78

Figura 52 -Direita inferior. Experimentação para criação da aura e visualização da reflexão da luz (DSCF3763).....	78
Figura 53 - Centro superior. Parede oeste coberta por uma dupla camada de tecido preto, à noite.....	80
Figura 54 - Direita inferior. Ajuste da camada de tecido (1º reparo), visão interna,de manhã .....	80
Figura 55 - Direita superior.Lona posta na parede oeste, de manhã .....	80
Figura 56 - Esquerda infeior. Lona posta na parede oeste, visão interna, à noite .....	80
Figura 57 - Esquerda supeior. Instalação da “cortina” próxima a parede leste, para diminuir a entrada de luz e usar menos tecido para cobrir o espaço em branco, puxamos o tecido um pouco internamente. Noite .....	80
Figura 58 - À esquerda. Blackout instalado. Parede leste concluída. Noite .....	81
Figura 59 - Direita topo. Parede interna, para onde a câmera direciona a lente .....	81
Figura 60 - Direita central. Paliativamente, o tecido foi susten tado com uma base de elástico, nesse momento foi percebida a aderência mínima do tecido a fita .....	81
Figura 61 - Direita baixa. Parede interna resolvida e parede oeste precisando de manutenção. Manhã.....	81
Figura 62 - À esquerda acima. Explicação do roteiro com um storyboard e discutindo as cenas .....	84
Figura 63 e 64-Ambos embaixo. Storyboard página 01.e 02.....	84
Figura 65 - Canto superior direito. Teste das maquiagens na pele para verificar a pigmentação.....	84
Figura 66 - No canto superior direito. Bia com seus lábios pigmentados de azul.....	87
Figura 67 - À esquerda. Pedro aplicando o batom azul em seus lábios .....	87
Figura 68 - Canto inferior direito. Reaplicação do batom antes da cena do beijo.....	87
Figura 70 - À esquerda. Mayra com seus lábios pigmentados de verde .....	88

Figura 71 - À direita. Mayra com seus lábios pigmentados de vermelho.....	88
Figura 69 - No centro da página. Bia com seus lábios pigmentados de verde .....	88
Figuras 72 a 75 - De cima para baixo, da esquerda para a direita. Primeiro ato, criação da ambientação. DSCF3897 (ISO 200, 5,8 mm, f/5,6 e 8 seg), DSCF3900, DSCF3902 e DSCF3904 (ISO 200, 5,8 mm, f/4 e 8 seg).....	91
Figura 76 - Frame do filme aos 10 minutos e 22 segundos .....	92
Figuras 77 e 78 - Frames do filme aos 15 min 44 seg e 15 min e 50 seg, respectivamente). “Bela como uma flor de fogo”é o que diz a cena, nesse momento sou totalmente convencido de experimentar a luz de vela.....	92
Figura 79 - Efeito de quase apagamento, enquanto ainda permite o reconhecimento.....	92
Figuras 80 a 83 - De cima para baixo, da esquerda para a direita. Primeiro ato, criação da ambientação em diagonal levemente plongée. DSCF3908, DSCF3909, DSCF3912 (ISO 200, 5,8 mm, f/4,5 e 8 seg) e DSCF3915 (ISO 200, 5,8 mm, f/6,4 e 8 seg).....	93
Figura 84 - Primeira etapa com conexão das mãos da mesma entidade. DSCF3971 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 15 seg).....	95
Figuras 85 e 86 - Primeira etapa com uma figura central. DSCF3974 e DSCF3975 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 15 seg) .....	95
Figuras 87 - Segunda etapa com luzes paradas. DSCF3976 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 10 seg) .....	95
Figuras 88 - Segunda etapa com luzes paradas. DSCF3977 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 10 seg) .....	96
Figuras 89 - Segunda etapa com luzes alternadas. DSCF3978 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 15 seg).....	97
Figuras 90 - Segunda etapa com luzes alternadas. DSCF3979 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 15 seg).....	98
Figura 91 - Experimento da luz e a própria vela em campo. DSCF3855 (ISO 200, 10,5 mm, f/3,6 e 8 seg) .....	99
Figura 92 - Quando a fonte de luz, logo, a vela se desloca. DSCF3980 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 20 seg).....	100

Figura 93 - Cena do reencontro à luz de vela. DSCF3982 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 E 20 seg) .....	101
Figuras 96 e 97 - Experimento à luz de velas enquanto se tenta mostrar as cores dos lábios. DSCF3925 (ISO 200, 7,3 mm, f/6,4 e 8 seg) e DSCF3926 (ISO 200, 6,3 mm, f/6,4 e 8 seg) .....	103
Figuras 94 e 95 - Mostrando as cores dos lábios, antes da transição. DSCF3928 (ISO 200, 8,3 mm, f/9 e 8 seg) e DSCF3930 (ISO 200, 8,3 mm, f/4,5 e 8 seg) .....	103
Figuras 98 - Experimento à luz de velas enquanto se tenta mostrar as cores dos lábios. DSCF3922 (ISO 200, 5,8 mm, f/6,4 e 8 seg) .....	104
Figura 99 - Experimento com luzes coloridas enquanto se tenta mostrar as cores dos lábios. DSCF3921 (ISO 200, 5,8 mm, f/6,4 e 8 seg) .....	104
Figuras 100 e 101 - Após o beijo (ou dos), mostrando ainda resquícios da cor anterior. DSCF3940 e DSCF3941 (ISO 200, 15,5 mm, f/5 e 8 seg) .....	104
Figuras 102 e 103 - Beijo em movimento, vista de ambos os lados ao mesmo tempo. DSCF3932 (ISO 200, 6,5 mm, f/5 e 8 seg) e DSCF3935 (ISO 200, 6,5 mm, f/5 e 10 seg) .....	105
Figuras 104 e 105 - Sangue escorrendo, cores anteriores dos lábios se perderam. DSCF3960 (ISO 200, 13,3 mm, f/5 e 10 seg) e DSCF3966 (ISO 400, 11,3 mm, f/5,6 e 8 seg) .....	105
Figuras 106 e 107 - Close-ups no beijo. DSCF3962 (ISO 200, 31,5 mm, f/5 e 13 seg) e DSCF3969 (ISO 100, 13,3 mm, f/5 e 10 seg) .....	107
Figuras 108 e 109 - Experimento breve com reflexo do espelho como imagem. DSCF3954 e DSCF3955 (ISO 200, 6,3 mm, f/5 e 10 seg) .....	109

Figuras 110 a 114 - Experimentação livre baseada no primeiro ensaio e em mistura com a dança. DSCF3943, DSCF3944, DSCF3946, DSCF3948 e DSCF3951 (ISO 200, 6,3 mm, f/5 e 10 seg) .....	111
Figuras 115, 116 e 117 - Confraternização com pizza. Demais membros tinham ido banhar .....	113
Figuras 118 e 119 - No lado esquerdo, as de cima. Fotos editadas de registros do primeiro ensaio .....	114
Figuras 120 e 121 - No lado esquerdo, as de baixo. Registros do segundo ensaio .....	114
Figura 122 - No lado direito, a que está acima. Registro do segundo ensaio .....	114
Figura 123 - No lado direito, no canto inferior. Registro do segundo ensaio .....	114
Figura 124 - No lado direito, a que está mais a esquerda. Registro do segundo ensaio .....	114
Figura 125 e 126 - Acima e ao lado esquerdo. Manipulações digitais das fotos DSCF3931+3933 e das Figuras 84 (DSCF3974) e 85 (DSCF3975), respectivamente, feitas no Clip Studio Paint PRO .....	118
Figura 129 - Ao lado direito. Demonstração de como a foto foi redimensionada para os novos tamanhos reais .....	119
Figura 127 - Ao lado esquerdo, Captura de tela do uso do aplicativo InDesign para montar o livro digitalmente .....	119
Figura 128 - Design elaborado para a capa do fotolivro .....	120
Figuras 130 a 132 - As duas de cima e a inferior da esquerda. Registro de todas as fotografias secando .....	122
Figura 133 - A figura do canto inferior esquerdo A foto que capturou o voo de um mosquito durante a exposição de luz que precede a revelação .....	122
Figura 135 - Esquerda inferior. Recorte das fotografias .....	123
Figura 136 - Centro esquerda. Colando as fotografias enquanto os colegas pintam .....	123
Figura 137 - Do lado direito. Capa finalizada e o estêncil utilizado .....	123

Figura 134 - Esquerda superior. Realização de pontes na capa vetorizada para realização do corte a laser (recorte de captura de tela). .....	123
Figura 138 - Captura de tela de compartilhamento de tela, do programa FL Studio, por meio do Discord. ....	128
Figuras 139 a 141 - Registros da gravação mostrando o equipamento de Romero, UALA produzindo e Giovanna cantando. ....	129
Figura 142 - Código do Spotify da música produzida: Apothéosis, op. 1. ....	130

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>24</b>
<b>2</b>	<b>VISITANDO INFORMAÇÕES PERTINENTES</b> .....	<b>28</b>
<b>2.1</b>	<b>Breve histórico e funcionamento da fotografia</b> .....	<b>35</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	<b>41</b>
<b>4</b>	<b>O SONHO E SEU CAMINHAR</b> .....	<b>46</b>
<b>4.1</b>	<b>Experiências com revelação e impressão fotográficas</b> .....	<b>65</b>
<b>5</b>	<b>A CAPTURA DO SONHO PELAS LENTES E PERCEPÇÕES SOBRE O PROCESSO ARTÍSTICO E VIVÊNCIAS</b> .....	<b>74</b>
<b>5.1</b>	<b>Pré-produção... organização, preparação e montagem!</b> .....	<b>78</b>
<b>5.2</b>	<b>Produção... a hora é chegada!</b> .....	<b>84</b>
<b>5.2.1</b>	<b>Um momento de experimentação também pode ser de produção coletiva</b> .....	<b>113</b>
<b>5.3</b>	<b>Pós-produção... curadoria e revelação!</b> .....	<b>113</b>
<b>5.3.1</b>	<b>Um parênteses da parte musical</b> .....	<b>125</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>131</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>134</b>
	<b>APÊNDICE A - FOTOLIVRO</b> .....	<b>139</b>
	<b>ANEXO A - RELATOS DE EXPERIÊNCIA DOS ARTISTAS QUE PARTICIPARAM DOS ENSAIOS</b> .....	<b>225</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Busco, neste trabalho de conclusão de curso, apresentar o processo de criação do fotolivro e o próprio criado a partir da narrativa do sonho que deu nome a tudo isto.

É possível inferir, a partir dos autores Bruna Sahão (2014), Byung-Chul Han (2017) e Hanna Limulja (2022), que o distanciamento do ato de sonhar, devido a sociedade ocidental sofrer a experiência capitalista e vivenciar a dominação cultural europeia e estadunidense, influencia diretamente no que se espera e se considera Arte; desconsiderando os planos de subjetividade, espi-ritualidade e ritualidade. Compreendo que em uma sociedade que

considera o ato de dormir, que é inegavelmente essencial para o funcionamento biológico, como um desperdício de tempo<sup>1</sup>; demonstra a não consideração do sonhar, como parte fundamental de nossas vidas, e seu potencial transformador e necessário ao ser humano (como também uma possível experiência estética).

O meu interesse pelo tema veio a partir da narrativa de um sonho que eu tive durante a disciplina Laboratório de Criação 2, ministrada pelo professor André Barbosa, entre os meses de novembro de 2022 a abril de 2023, pela qual desenvolvi um projeto artístico proveniente das discussões trazidas em sala de aula so-

<sup>1</sup> “[...] muitas instituições no mundo desenvolvido estão funcionando 24 horas por dia, 7 dias por semana, há décadas. Foi apenas recentemente que a elaboração, a modelagem da identidade pessoal e social de uma pessoa, foi reorganizada para se adequar à operação ininterrupta de mercados, redes de informações e outros sistemas. Um ambiente 24/7, tem a aparência de um mundo social, mas na verdade é um modelo não social de desempenho mecânico e uma suspensão da vida que não revela o custo humano necessário para sustentar sua eficácia. Ele deve ser diferenciado do que Lukacs e outros no início do século XX identificaram como o tempo vazio e homogêneo da modernidade, o tempo métrico ou do calendário das nações, das finanças ou da indústria, do qual as esperanças ou os projetos individuais foram excluídos. O que há de novo é o abandono total da pretensão de que o tempo está associado a qualquer empreendimento de longo prazo, até mesmo a fantasias de “progresso” ou desenvolvimento. Um mundo iluminado 24/7 sem sombras, é a miragem capitalista final da pós-história, de um exorcismo da alteridade que é o motor da mudança histórica.

**24/7 é um tempo de indiferença, contra o qual a fragilidade da vida humana é cada vez mais inadequada e no qual o sono não tem necessidade ou inevitabilidade. Em relação ao trabalho, ele torna plausível, até mesmo normal, a ideia de trabalhar sem pausa, sem limites. Ele está alinhado com o que é inanimado, inerte ou não envelhecido.** Como uma exortação publicitária, ela decreta a disponibilidade absoluta e, portanto, a incessância das necessidades e seu estímulo, mas também sua perpétua não satisfação. A ausência de restrições ao consumo não é simplesmente temporal. Já passamos há muito tempo de uma era em que se acumulavam principalmente coisas. Agora, nossos corpos e identidades assimilam um excesso cada vez maior de serviços, imagens, procedimentos e produtos químicos, até um limite tóxico e muitas vezes fatal. A sobrevivência do indivíduo a longo prazo é sempre dispensável se a alternativa admitir, mesmo que indiretamente, a possibilidade de interlúdios sem compras ou sua promoção. De maneira semelhante, o 24/7 é inseparável da catástrofe ambiental em sua declaração de gastos permanentes, de desperdício sem fim para seu sustento, em sua interrupção terminal dos ciclos e estações dos quais depende a integridade ecológica” (Crary, 2013, p. 9–10, tradução nossa, grifo nosso).

bre as possibilidades dos sonhos na vida humana e cotidiana, e como outros povos — neste caso, os originários Yanomami pela escrita de Hanna Limulja (2022) — têm uma vivência, uma relação, completamente diferente (da nossa) com os sonhos.

Uma das atividades propostas durante a disciplina foi o registro diário dos sonhos ao acordar, o que pessoalmente foi uma dificuldade por pouco “conseguir sonhar” ou lembrar deles. Com o tempo, alguns sonhos foram significativos; trouxeram-me outras interpretações para meu dia-a-dia e inquietações, até que um desses sonhos retornou quase que poeticamente, imagetivamente traduzido em uma frase: “Lábios pintados de sangue, pigmentados com pincéis de outros lábios”.

Numa tentativa de escapar da representação recorrente da pintura, dada a relação do tema sonho com o surrealismo, com orientação do professor e recente interesse pela fotografia experimentada durante a disciplina de Introdução à Fotografia (que ocorreu entre os meses de junho e outubro de 2022), no curso de Rádio, TV e Internet, optei pela (re)construção desse sonho a partir das lentes das câmeras. No dia 03 de maio de 2023, após

o término das disciplinas deste período (mas antes de apropriadamente estar no recesso acadêmico), foi realizado um ensaio fotográfico para tentar colocar em prática o projeto desenvolvido a partir do sonho para a disciplina de Laboratório de Criação 2. Foram reunidos discentes do curso de Artes Visuais como atores e iluminadores desse ensaio, em uma sala de fundo escuro infinito no Lab. Foto de Comunicação Social, no Centro de Artes e Comunicação, para experimentação de câmera, maquiagem e iluminação. Ao longo dos meses subsequentes, esporadicamente fui editando as fotos para tentar trazer mais o efeito visualizado em sonho, um processo sem muita constância devido ao calendário acadêmico afetado pela pandemia e os diversos projetos e disciplinas necessárias para a formação.

Buscando desenvolver trabalho artístico nesse caminho — logo, no sonhar — a partir de meus sonhos (neste caso, a base é um só), iniciei esse caminho com a referência da vanguarda artística criada pelo André Breton, o surrealismo. Ele se destacou nas Artes intelectual e artisticamente buscando valorizar as potencialidades da intuição e processos criativos com métodos que par-

tiam do inconsciente e dos sonhos (tendo fortes relações com a psicanálise). Assim, “foi um movimento extremamente organizado com teorias doutrinárias. [...] afirmava-se pela construção, substituindo a rejeição total pela pesquisa experimental, construindo um sistema de conhecimento” (Aversa, 2018, p. 130).

De maneira análoga, essa pesquisa demonstra e valoriza a capacidade criativa e artística que os sonhos têm de impulsionar as experiências artísticas e subjetivas a partir deles. Além das relações que ambos têm com o onírico, por alguns considerado nonsense, mas nesse ponto também pode expressar um certo caráter de sublime. A retomada do sonho como processo criativo artístico é importantíssimo (Aversa, 2018; Caldas, 2021). Para o artista, em formação, que aqui escreve, percebeu-se e sentiu a possibilidade do sonho como mecanismo de processamento de informações do cotidiano, como também possíveis situações, momentos de vida e relações indeterminadas ou não resolvidas — mesmo que muitas vezes nós achemos que está tudo certo, às vezes não está, so-

mente não sabemos. A partir dessas percepções, acredita-se que é possível tê-las como motor criativo e artístico, como também terapêutico<sup>2</sup> (assim, não esquecendo a possibilidade da arte para cooptar e traduzir essas sensações e percepções).

Portanto, minha questão de pesquisa é: como utilizar a narrativa do sonho para produzir artisticamente através da fotografia? Por isso, o objetivo geral é utilizar a narrativa do sonho para produzir artisticamente através da fotografia. Para que esse **problema** fosse trabalhado foi necessário:

- a) Explorar os símbolos e signos do sonho escolhido (lábios, sangue, viscosidade, “vazio”);
- b) Experimentar em novos ensaios fotográficos as possibilidades de construção da imagem, a partir também da análise do primeiro ensaio, e o som como elemento sensorial;
- c) Definir o formato de apresentação do trabalho artístico.

<sup>2</sup> As pesquisadoras Carolina Tavares, Sandra Zanetti e Maíra Sei (2017), através de estudo teórico e contestação por meio de caso clínico, consideram os sonhos (sua produção onírica) como ferramenta para a elaboração psicológica de conteúdos inconscientes, isto é material inconsciente, que serve ao analista “a fim de auxiliar o analisado [...] consciente e inconscientemente a respeito de suas experiências emocionais, de modo que o paciente possa viver ao máximo a plenitude da existência humana” (Ogden, 2010 *apud* Tavares; Zanetti; Sei, 2017, p. 362).

Desta maneira, apresento o que deve ocorrer nas próximas seções:

A seção 2 contextualiza o leitor de alguns pontos sobre a relação do sonhar e a nossa sociedade que evita dormir, como exposto brevemente neste capítulo; um pouco mais sobre o surrealismo e qual a perspectiva usada para abordar o sonho, aqui se insere também o diário dos sonhos; e o reforço da escolha da fotografia como técnica artística.

Na seção 2.1 há informações pertinentes para o entendimento do processo fotográfico empregado nas seções seguintes.

É na seção 3 que se encontra a metodologia deste trabalho.

Dentro das seções 4 e 4.1 estão presentes, respectivamente, o relato do sonho escolhido, como também todo o processo referente a criação e revelação desse primeiro ensaio experimental, outras experiências de aprofundamento nas técnicas alternativas de revelação durante a disciplina de Laboratório de Fotografia e escolha do fotolivro como formato de apresentação.

Na seção 5 é apresentado um resumo do que virá nas sub-

seções que se seguem e, principalmente, uma análise entre os dois ensaios fotográficos. Nas seções 5.1, 5.2 e 5.3 temos descrito o processo de pré-produção, produção e pós-produção do ensaio fotográfico e do fotolivro, respectivamente.

Na seção 5.2.1 é discutido como o ensaio não é somente um trabalho com funções bem definidas e executadas, nesse meio existe uma flexibilidade artística e criativa, das funções se invertem e as ideias serem compartilhadas e experimentadas.

A seção 5.3.1 trata do aspecto sonoro e musical, as curtas reuniões para direcionar o projeto, o que foi pensado e como ocorreu.

Por fim, a seção 6 traz as considerações finais deste trabalho.

Espero que a jornada entre o processo de criação e o fotolivro seja proveitosa, interessante ou divertida para aqueles que leem.

## 2 VISITANDO INFORMAÇÕES PERTINENTES

Embora os surrealistas, principalmente André Breton, tenham se baseado na psicanálise e no livro *A Interpretação dos Sonhos* (1899) de Sigmund Freud, e os próprios surrealistas tenham ajudado a difundir esse conceito da área médica através da artística (Aversa, 2018); eu recorro a Carl Gustav Jung (além da visão compartilhada por Hanna Limulja do sonhar Yanomami<sup>3</sup>), não por discordar das ideias postas por Freud ou dos métodos desenvolvidos pelos surrealistas, mas porque o discurso de Jung me parece mais próximo de minhas vivências e do meu entendimento dos sonhos. Ter escolhido um deles não exclui a possibilidade de recorrer a estudos e buscar inspiração em artistas e pesquisadores que tenham seguido o outro. Gosto de pensar que ambas são possíveis formas de encarar os sonhos, tal como encaramos a

luz, pois através da dualidade onda-partícula, um fenômeno físico, onde, em experimento, dependendo do referencial do observador (e do nível de realidade) a luz pode ser percebida como uma onda ou uma partícula (Souza, 2010).

Como ferramenta de apreensão dos sonhos, o diário dos sonhos me é um espaço importante, mas, por vezes, inconscientemente (e provavelmente também conscientemente), costumo fugir dele. Embora em primeiro momento possa não me lembrar muito do conteúdo dos sonhos, com o tempo se torna memorável suficientemente para ser anotado — antes de ser esquecido novamente —, porém ser honesto consigo mesmo enquanto escreve o quanto consegue lembrar não é fácil, requer coragem<sup>4</sup>. Podemos ter respostas para perguntas que nem sabíamos que queríamos,

<sup>3</sup> Isto é, uma lógica que não passe pela vastamente divulgada que é a ocidental e europeia, como é o caso do Jung, suíço, e do Freud, austríaco. Agora, por não esquecer minha localização e influências geopolíticas e sociais, não é possível ignorá-los também, pois muito do que o ocidente compreende por sonhos e psicologia passa por eles.

<sup>4</sup> Paralelamente, Hanna Limulja (2022, p. 102) traz que “é preciso ter coragem para poder se abrir para o mundo de alteridade que existe na floresta e no sonho”. E ser corajoso pressupõe generosidade (e não caridade) e quer dizer “estabelecer relações, construir alianças por meio de trocas” (*Ibid.*, p. 102). Se abrir ao que é externo para estabelecer trocas é a razão do porque um depende do outro, o de fora, o mundo de fora da alteridade é perigoso, assim requer coragem. Deste modo, busco dizer que para o mundo branco ocidental, o ato de anotar os sonhos já é uma forma de socializar os sonhos pois sai do nosso íntimo, nós não somos acostumados a de fato socializar, então existe o medo de que os outros vejam os relatos; temos que ser menos orgulhosos (e egoístas) e aprender com os indígenas a contar e socializar os nossos sonhos também — a sermos corajosos e generosos.

ao mesmo tempo que não necessariamente gostaríamos de encará-las. Pois é um “estado hipnagógico, falamos para nós e de nós mesmos, verdades desconhecidas boas ou más que não diríamos sem abaixar a guarda ou lutarmos contra as resistências e medos” (Reis, 2017, p. 3).

Em épocas difíceis da vida, se não conseguimos aceitar as realidades internas e externas e nos rendermos às dificuldades, ao novo e ao desconhecido, o conteúdo negado vai nos perseguir; pois quer ser reconhecido. Esses conteúdos aparecem como símbolos em vários níveis de sonhos e de expressão artística. Nesse sentido, a importância da realização das sombras, a tomada de consciência para que não atuemos durante o dia o que não aceitamos ou censuramos

em nós. Se isso não acontece, os símbolos se repetem em sonhos numa tentativa de nos comunicar e, se não atendemos, viram pesadelos (*Ibid.*, p. 4).

Nesse cruzamento entre percepções de resistências, coragem, mas, principalmente, a honestidade para consigo mesmo e os outros, eu gostaria de trazer um pouco mais da visão compartilhada por Hanna Limulja sobre os Yanomami<sup>5</sup>, em contraste com inconsciente compartilhado<sup>6</sup> por Freud e Jung — nesse ponto, algo que ambos concordam é que “a produção artística<sup>7</sup> possui uma intrínseca relação com o inconsciente [...]” (Pinheiro, 2021, p.

<sup>5</sup> No texto acabei não abrindo espaço para discutir os trabalhos de Claudia Andujar e Marcello Tassara, os quais Moraes (2018) me lembrou e expandiu entendimento acerca de ambos (além de contextualizar, analisa as obras). É interessante trazer que Andujar realiza fotografias (como a série *Sonhos*) da mística, dos sonhos, da cultura e vivência do povo Yanomami, entretanto não acredita “sobrepôr sua própria visão de mundo àquela do povo representado, mas atuar como uma espécie de mediadora que transforma em imagens aquilo que espontaneamente lhe chega do outro” (*Ibid.*, p. 3). Como também *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985) de Tassara que traz “a denúncia contra a introdução forçosa de signos Claudia Andujar e Marcello Tassara: O transe yanomami na fotografia e no cinema (números, bandeira) de uma sociedade dita letrada e civilizada no modo de viver indígena. O filme segue dividido em duas grandes partes. A primeira é destinada a revelar aspectos da cosmogonia, da organização hierárquica e das práticas cotidianas do povo yanomami. [...] A segunda parte do filme, por sua vez, foca-se sobre aspectos da chegada do “homem branco” às terras yanomami a partir da década de 1970” (*Ibid.*, p. 8).

<sup>6</sup> Compartilhar, não no sentido de concordarem e compactuarem. Para Jung “o inconsciente não sabe apenas desejar, ele pode, também, cancelar seus próprios desejos” (Pinheiro, 2021, p. 151) e questiona Freud sobre a noção de libido pondo em xeque a teoria sexual das neuroses; mas já para Freud, “Jung dessexualizou seu conceito de libido” (*Ibid.*, p. 151).

<sup>7</sup> “A atitude de Freud diante da arte é fortemente antagonizada por Jung, que considera improdutivo, a despeito de científica, reduzir a obra de arte poética a seus estádios mais elementares” (*Ibid.*, p. 166). Ou seja, às relações pessoais do artista com seus pais. Pinheiro (2021, p. 171–173) acrescenta o contraponto: “Se pensarmos no caráter mais ou menos individual da obra de arte, como o fez Jung, percebemos que o conhecimento da individualidade da obra é impossível se baseado em pressupostos teóricos, pois a individualidade da obra é uma exceção e irregularidades relativas. Não é o universal e o regular que caracterizam o indivíduo, mas sim o único. [...] A concepção de Jung [...] principia por perceber que há uma incomensurabilidade entre os dois campos: Arte e Psicologia”. Basicamente, não são ferramentas psicológicas que vão resolver, a interpretação da obra passaria pela noção de símbolos e para se analisar uma obra de arte seria necessário se perguntar o sentido da obra.



154) e que “os sonhos<sup>8</sup> são “a via régia de acesso ao inconsciente”” (Pinheiro, 2021, p. 180).

O sonho que ela traz não é a percepção de uma restrição ou uma busca simbólica. Quando é trazido o sonhar Yanomami, “o sonho é concebido como uma forma de conhecimento, e a pessoa que tem uma atividade onírica intensa é considerada sábia” (Limulja, 2022, p. 100), porque enquanto dormem, suas imagens<sup>9</sup> podem encontrar todas as outras, perto ou distante, e tudo que a imagem vê e interage com a afeta e vice-versa; então é partir desse mecanismo que conseguem conhecer.

Na língua yanomami, -taa é uma raiz verbal que significa tanto saber como conhecer. Essa também é a raiz do verbo ver. Do vocabulário que conheço, não me ocorre outra palavra que possa ter o sentido de conhecer, saber, que não a que se refere também a sonho (*Ibid.*, p. 53).

<sup>8</sup> “O simbolismo do sonho e seu significado vão variar (ou, ao menos, a sua interpretação) de acordo com o critério utilizado” (Pinheiro, 2021, p. 186). Para uma melhor compreensão (básica) do pensamento de ambos os psicólogos, como também dos seus entendimentos sobre a arte e a relação com os sonhos (e suas interpretações), recomendo a leitura do Método de Jung de Heráclito Pinheiro.

<sup>9</sup> “Quando um yanomami sonha, o corpo, *pei siki*, permanece deitado na rede, enquanto o *pei utupë*, uma espécie de imagem vital, se desprende e pode viajar por lugares que o sonhador percorreu durante o dia ou por locais distantes e desconhecidos. [...] é sempre a imagem da pessoa que vivencia essas experiências no tempo do sonho (*mari tēhë*)” (Limulja, 2022, p. 60). Querendo saber mais, ler “A pessoa Yanomami e o sonho” (páginas 60 a 64), no livro O desejo dos outros.

<sup>10</sup> Os sonhos podem ser premonições (mas não destino), (a narrativa mítica não se distingue de) acontecimentos do passado ou presente. Assim, faz-se necessário comentar que a socialização do sonho, saber contar o sonho aos demais e escutar também, é um sinal de crescimento e maturidade nessas comunidades, porque esses momentos de partilha são rituais importantíssimos para eles.

<sup>11</sup> Relacionando com o parágrafo anterior, a realidade ser vista/conhecida através do sonho não me impede de entendê-la como uma forma de abordar o sonho, ou seja, que a recriação de um cenário mítico deles partiria de seus sonhos sonhados porque é através disso que foram capazes de ver. Tratando do próprio parágrafo: Isso não exclui também a possibilidade de desenvolver trabalho através dos sonhos dos outros, mas não me interessa tanto, por exemplo, contos oníricos ou outras formas que tragam a estética, mas não algo realmente de fato sonhado — não que não possa acontecer, só não é a vontade atual.

Assim, é possível perceber que está enraizado no idioma, social e culturalmente, o sonho como aspecto fundamental de suas vidas. A dimensão do sonho para eles não se distingue da realidade enquanto acordados, desta forma até os mitos sonhados são considerados como um acontecimento (real) e aprendem com eles<sup>10</sup>.

A partir dessas variadas visões sobre sonhos, mas principalmente essa última, por ter me acompanhado durante leituras da disciplina (Laboratório de Criação 2) enquanto integrava o diário dos sonhos a minha vida; entendi que o processo artístico que queria desenvolver e estudar são produções vindas dos sonhos sonhados<sup>11</sup>. Então, entendo que termos o sonho não só como uma fantasia, um místico interessante, que às vezes chega a ser tópico

de conversa; mas sim, principalmente, um espaço de percepções e trocas — como também de processos artísticos — seja uma possível proposição para tentar quebrar o seguinte exposto de nossa sociedade por Han (2017, p. 128):

Esse universo-mercadoria não é mais apropriado para se morar. Ele perdeu toda relação para com o divino, para com o sagrado, com o mistério, com o infinito, com o supremo, com o elevado. Perdemos toda a capacidade de admiração. Vivemos numa loja mercantil transparente, onde somos supervisionados e governados. Já é tempo de rompermos com essa casa mercantil. Já é hora de transformar essa casa mercantil novamente numa moradia, numa casa de festas, onde valha mesmo a pena viver.

Não é sábio afirmar que isso resolveria o problema, por isso trata-se de uma proposição, tentativa, de tentar, pelo menos, sofrermos menos. Ao ler Sociedade do Cansaço de Byung-chul Han, percebi como embora pareça que temos controle de nossas vidas, somos prisioneiros de nós mesmos.

A sociedade disciplinar de Foucault, feita de hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje [embora ainda vivamos a atravessando]. Em seu lugar, há muito tempo, entrou uma outra sociedade, a saber, uma sociedade de acade-

<sup>12</sup> “O sujeito de desempenho da modernidade tardia não se submete a nenhum trabalho compulsório. Suas máximas não são a obediência, lei e cumprimento de dever, mas a liberdade e boa vontade. Do trabalho, espera acima de tudo alcançar prazer. Tampouco se trata de seguir o chamado de um outro. Ao contrário, ele ouve a si mesmo. Deve ser um empreendedor de si mesmo. Assim, ele se desvincula da negatividade das ordens do outro. Mas essa liberdade do outro não só lhe proporciona emancipação e libertação. A dialética misteriosa da liberdade transforma essa liberdade em novas coações. A falta de relação com o outro provoca acima de tudo uma crise de gratificação” (Han, 2017, p. 83).

mias de fitness, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética. A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho [de autoexploração]. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos da obediência”, **mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos** (Han, 2017, p. 23, grifo nosso).

A nossa sociedade, em vez de proibir e limitar (que gera loucos e delinquentes por ir de encontro às regras vigentes), agora incentiva, motiva e traz projetos e, desta forma, produz depressivos e fracassados por nunca alcançarem as expectativas ou os prazos. Porque a sociedade de desempenho, segundo Han (2017), trouxe para todos a percepção de que não temos limites, tudo podemos fazer, só bastaria querer ou planejar direitinho; assim ao não conseguir fazer algo que, supostamente, está dentro de nossas capacidades retorna àquele que falhou de várias formas, a primeira é se sentir um fracassado, como se estivesse desperdiçando o seu tempo e o dos outros. Embora vendam que somos livres e que tudo podemos fazer, estamos presos e cansados; e enquanto esgotados e sem força, por (“livre escolha”) isolamo-nos<sup>12</sup>, o ciclo se

repete e nos culpamos<sup>13</sup>.

O ser do desempenho nunca está satisfeito, mas não porque ele o quer (e queria muito mais) e sim porque não consegue<sup>14</sup>. A pressão de desempenho força-o a produzir sempre mais e jamais alcançar o repouso da gratificação, porém essa busca e competição não está somente com os outros. Em um primeiro momento, parece muito saudável e acolhedor estar competindo consigo mesmo<sup>15</sup>, afinal “só precisamos melhorar um pouquinho a cada dia, né?”, mas é muito cruel, a pessoa não pode fugir de si

mesma e então se cobra por não estar (visivelmente) melhorando ou por estar descansando, nomeia-a assim de procrastinação e a torna mais um fardo nessa corrida imaginária até que encontre num buraco sem-fim<sup>16</sup> (e num processo de autoagressividade). E o artista, em especial, embora possa fugir da escala comparativa dos grandes mestres (com a desculpa da modernidade ou contemporaneidade<sup>17</sup>), não pode fugir da própria “ferramenta de trabalho”, sua mente, e suas habilidades de tornar real o que visualiza em mente<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> “O sujeito de desempenho esgotado, depressivo está, de certo modo, desgastado consigo mesmo. Está cansado, esgotado de si mesmo, de lutar consigo mesmo. Totalmente incapaz de sair de si, estar lá fora, de confiar no outro, no mundo, fica se remoendo, o que paradoxalmente acaba levando a autoerosão e ao esvaziamento. [...] Também os novos meios [...] e as técnicas de comunicação estão destruindo cada vez mais a relação com o outro. O mundo digital é pobre em alteridade e em sua resistência” (Han, 2017, p. 91).

<sup>14</sup> “O sentimento de ter alcançado uma meta não é “evitado” *deliberadamente*. Ao contrário, o sentimento de ter alcançado uma meta definitiva jamais se instaura. Não é que o sujeito narcisista não queira chegar a alcançar a meta. Ao contrário, não é capaz de chegar à conclusão. A coação de desempenho força-o a produzir cada vez mais. Assim, jamais alcança um ponto de repouso da gratificação. Vive constantemente num sentimento de carência e culpa” (*Ibid.*, p. 85–86).

<sup>15</sup> “E visto que, em última instância, está concorrendo consigo mesmo, procura superar a si mesmo até sucumbir. Sofre um colapso psíquico, que se chama de burnout (esgotamento). O sujeito do desempenho se realiza na morte. Realizar-se e autodestruir-se aqui, coincidem” (*Ibid.*, p. 86).

<sup>16</sup> “Problemática não é concorrência entre os indivíduos, mas o fato de tomarem a si mesmos como referência e de aguçar neles, assim, sua *concorrência absoluta*. O sujeito de desempenho concorre consigo mesmo e, sob uma coação destrutiva, se vê forçado a superar constantemente a si próprio. Essa *autocoação*, que se apresenta como *liberdade*, acaba sendo *fatal* para ele. *O burnout é o resultado da concorrência absoluta*” (*Ibid.*, p. 99–100, grifo nosso).

<sup>17</sup> Com isso, não busco dizer que toda a produção das vanguardas artísticas ou dos que vêm produzindo depois dela sejam pessoas que fujam da produção clássica ou antiga, mas que, pelo menos no espaço em que vivo, não é uma prática fácil para aqueles que não podem se dedicar completamente a isto (por questão social ou econômica) ou que não tem um mestre que possa auxiliar no aprendizado. E também não digo que as produções recentes sejam fáceis, é um outro campo de técnica e subjetividade, mas quando se pensa em tecnicidade, pensa-se nas Belas Artes. Logo, para um estudante é muito mais simples trabalhar em cima de arte de conceitos que da tecnicidade absoluta.

<sup>18</sup> “A liberdade das *habilidades* gera até mais coações do que o dever disciplinar, que profere ordens e proibições. O *dever* possui um limite. Mas a *habilidade* não possui limite algum. Está aberta para elevar-se e crescer. Assim, a coação que provém da *habilidade* é ilimitada. Com isso, nos vemos colocados numa situação paradoxal. A liberdade é propriamente a contrafigura da coação. Ser livre significa ser livre de coações. Apenas que essa liberdade, que tem de ser o contrário da coação, gera ela própria coações. As enfermidades psíquicas como a depressão ou o *burnout* são a expressão de uma profunda crise da liberdade. São um sinal patológico de que hoje a liberdade está se transformando em coação. É bem possível que a sociedade antiga fosse bem mais repressiva que a atual. Mas hoje

Agora, não só são as pessoas e os artistas que sofrem com isso, quando Han traz a sociedade de desempenho e cansaço, a arte em si também sofre nesse universo-mercadoria. Sahão (2014) percebe através de Ernst Fischer (1899–1972) que o artista foi transformado num produtor de mercadorias, as obras de arte estão submetidas às leis de competição. O sistema em que vivemos

[...] não foi, em sua constituição, propício para promoção da arte. O capitalista necessita da arte na medida em que precisa dela para fins próprios ou como investimento. Por outro lado, também é verídico que o capitalismo proporcionou aos artistas novas maneiras de expressar sua arte. Sendo assim, o capitalismo se mostra hostil à arte ao mesmo tempo em que favorece seu desenvolvimento, demandando a produção de novos trabalhos (Sahão, 2014. p. 10).

Assim, o artista não só sofre internamente como também é dependente do sistema; a profissão que está sempre envolvida nas maiores lutas, críticas e mudanças também é uma das mais vulneráveis.

O artista, embora também se coloque na condição de produtor alienado, encontra em sua arte um meio de traduzir dúvidas e questionamentos frente a uma realidade social totalmente orientada para o lucro (*Ibid.*, p. 15).

não somos essencialmente livres. A repressão cede lugar à depressão” (Han, 2017, p. 116–117).

<sup>19</sup> “O momento atual é de se retomar a arte e recolocá-la em função das pessoas – e não do lucro – para que ela não seja mais comercial, em prol de interesses essencialmente capitalistas” (Sahão, 2014, p. 20–21).

No fim, é através dela que romperemos essa casa mercantil<sup>19</sup>.

Tendo a relação com o sonho definida e a proposição de tempo dado a si para abstrair os sonhos, e a arte como elemento conjunto, para seguir trilhando nessa jornada em sociedade apresentada, continuemos.

Durante a leitura de Visível Audível Tangível de Eduardo Romero Barbosa (2018), deparei-me com algumas questões dos processos de subjetividade, ritualidade e mitos, os símbolos e o sonhar e, por fim, a performance. Os sonhos são carregados de símbolos, tal como os mitos, carregados de um imaginário, ambos dialogam com a dimensão histórica, social e cultural do sujeito e com uma dimensão universal humana. Assim, a (foto)performance, pareceu-me o espaço para traduzir e desenvolver o que o sonho desejou me mostrar, pois ela cria um ambiente onde todos os envolvidos assinam um pacto ficcional chamado de alteridade espacial (que funciona através de elementos reconhecidos no coletivo, convenções específicas de grupos sociais e o elemento

peçoal). Ademais, não buscamos criar um espaço cenográfico porque, na peça (teatral), mesmo que as pessoas se identifiquem, elas sabem que é uma história contada. Ao utilizarmos uma câmera para capturar esse momento, aproximamo-nos do cinema, onde as pessoas acabam esquecendo que é “somente um filme”. Desejamos que pessoas não cogitem se é real ou não, mas imerjam na realidade do sonho conosco e que as pessoas que participem do processo vivam essa relação do ato de ser e possam transformar<sup>20</sup>.

Com a transformação, também digo dos rumos que o trabalho iria tomar desde o traçado inicial, o ato de ser feito coletivamente enriquece o processo artístico. Desta maneira, acredito

<sup>20</sup> Negri Filho (2014, p. 155) traz, a partir da análise e citando os autores Metz e Droguett, que quanto mais a subjetividade (crença do real e objetivo) do filme aumenta, proporcionalmente aumenta o envolvimento do espectador com a obra. Essa subjetividade vem da ilusão do cinema (consequentemente da fotografia) e ele relaciona com o aspecto do sonhador citando Metz (1980, p. 105): “sonhador não sabe que sonha, o espectador do filme sabe que está no cinema: é a primeira e principal diferença entre situação fílmica e situação onírica”. A partir daí ele explica os conceitos e traz como o sonhador, enquanto artista, pode dividir seu sonho com o público, mas o que eu queria comentar, de fato, é como a fotografia e o cinema compartilham uma capacidade específica de trazer os sonhos à realidade (em vários sentidos) e por perceberem o sonho como esse espaço de suspensão de realidade, mas, ao mesmo tempo — ilusoriamente — crível, costumemente fazem analogias entre o sonhar e o audiovisual — e a fotografia.

<sup>21</sup> Expandindo a discussão, não só para imagens ocultas, mas também aspectos que nos trazem curiosidade, mesmo que inconscientemente. Entler (2006, p. 37–40) traz um pensamento de “como Baudelaire, muitos fotógrafos escolhem seus personagens na multidão, dedicam-lhes o enquadramento e o disparo da câmera, depois, diante da fotografia, nos observam em detalhes, suas roupas, gestos, fisionomia, o caminho que seguiam. É inevitável querer saber mais sobre as pessoas capturadas pela imagem mas, mesmo que essa situação se repita inúmeras vezes, o autor normalmente preserva o anonimato de seus personagens, justamente para não restringir o universo de questões que só a incerteza pode garantir [...] Se nos deparamos com uma fotografia de um anônimo qualquer, somos tocados pelo fato de que atuou um dia nesse palco mal demarcado que chamamos de realidade. Nosso interesse se explica, talvez, por um tipo de identificação, já que o anonimato é também nosso destino mais provável. Sendo sua história inapreensível em sua totalidade, resta-nos preencher com dados de nosso imaginário as brechas sempre existentes entre os fragmentos coletados, quem sabe, aprofundando ainda mais nossa identificação”.

também no que Izidorio Cavalcanti acredita, ele “acredita que a arte em seu labor individual durante o processo criativo, pode tomar novos rumos em sua materialização quando feita de maneira coletiva” (Barbosa, 2017, p. 130). Assim, reunir os membros e conversar das primeiras coisas que eles pensaram e das impressões que tiveram sobre o sonho e sobre o processo artístico são muito importantes — para mim —, pois a diversidade de pensamentos, de vida e experiências são essenciais para um leque maior de possibilidades a serem exploradas.

Retornando à escolha da fotografia, recorro a Benjamin (1994, p. 95 *apud* Silva, 2017, p. 26-27), o qual traz que “só a fotografia<sup>21</sup> revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise

revela o inconsciente pulsional”. Embora eu perceba e entenda que outras técnicas artísticas consigam trabalhar o inconsciente, a fotografia realmente tem um espaço especial nesse quesito, através das lentes das câmeras, muitas vezes, conseguimos capturar imagens que nós não tínhamos conseguido enxergar; de fato, revela o oculto. Quando comento sobre Figura 26, atribuo o efeito (apresentado nela) a uma possível falha minha no processo, porém esse acaso me trouxe uma nova imagem sobre o resultado de um mesmo negativo e isso só foi possível devido às especificidades da Fotografia.

<sup>22</sup> “A Escult é uma plataforma de cursos on-line destinada à formação e qualificação para o mundo do trabalho em Cultura por meio da oferta de cursos Livres, de Formação Inicial e Continuada (FIC) e de Especialização” (Escult, 2025).

<sup>23</sup> “[...] a fotografia não foi uma invenção que aconteceu em apenas um lugar e momento específico. Os processos aqui descritos são os mais marcantes encontrados na maioria dos livros históricos [...]” (Curso, 2024a, p. 12).

## 2.1 Breve histórico e funcionamento da fotografia

Preciso começar dizendo que a historiografia da fotografia e seus mecanismos foram retirados da apostila do Curso livre: Fotografia (edição 2024), um material de estudo produzido pelo Instituto Federal de Goiás (IFG) com apoio do Ministério da Cultura (MinC) e o Governo Federal do Brasil para a plataforma Escult<sup>22</sup>.

O começo bastante óbvio, mas um tanto despercebido, é que fotografia é registrar, escrever, pintar... com **luz**. No entanto, é necessário um suporte que receba a luz e retenha a imagem, senão nada seria registrado.

Teoricamente<sup>23</sup>, as primeiras fotografias surgem com a Heliografia (1826) e o Daguerreótipo (1839). Assim, inicia-se com uma “placa de cobre sensibilizada com iodeto de prata e exposta à luz na câmera escura. Posteriormente as imagens eram reveladas em vapor de mercúrio e inicialmente fixadas com uma solução de água salgada e com tiosulfato de sódio [...]” (Calaça, 2012, p. 4–5 *apud* Curso, 2024a, p. 8).

Logo após as placas metálicas veio o processo de colódio úmido (1851) que permitia facilmente a reprodução da imagem em papel fotográfico através da criação de negativos de vidro; só tinham que ter um laboratório (móvel) à disposição por terem que revelar imediatamente após exposição. Um tempo depois vieram as placas de gelatina e sais de prata (1884), mais conhecidas como **películas fotográficas**<sup>24</sup>, que diferente dos demais podia ser aplicado previamente no papel depois em uma superfície transparente; assim podendo ter mais material e revelar as fotografias tempo depois da exposição à luz (Curso, 2024a).

E, por fim, surge a fotografia digital pela Kodak (década de 1970), popularizada no início dos anos 2000, e apresenta os **sensores digitais** como suporte alternativo aos anteriores. As câmeras digitais não mudaram sua estrutura completamente após a invenção do sensor, então ainda precisam utilizar lentes compatíveis, suporte de retenção de imagem (neste caso o sensor) e o formato da câmera. “Não por acaso, o principal sensor padrão do

mercado digital é chamado de *Full Frame* e tem o mesmo tamanho da película de 35mm, a mais popular em termos de volume de produção” (*Ibid.*, p. 12).

O formato da fotografia não precisa ser retangular, é assim devido à forma que deram às câmeras — ela pode assumir outras dimensões e formas a depender de quem o equipamento —, então formatos diferentes trazem representações ópticas diferentes. São divididas em três (3) formatos: Grande, Médio e Pequeno.

A fotografia começou grande, ou melhor dizendo, com câmeras que estão na categoria de Grande Formato. Por questões de anatomia, essas câmeras são mais lentas, mais pesadas e quase que exclusivamente utilizadas sobre um tripé. Elas demandam negativos ou papéis fotográficos maiores e produzem imagens com menor profundidade de campo. [...] Por sua mobilidade reduzida, as câmeras de grande formato são mais comumente utilizadas para retratos, fotos de arquitetura e de paisagem, embora seu uso não seja limitado a isso. O maior benefício das câmeras de **Grande Formato** é a qualidade de imagem fotográfica que, por partir de uma matriz fotográfica já grande, pode ser ampliada em grandes tamanhos (com metros de largura e altura) e em alta qualidade. Existem câmeras em Grande Formato digitais e, também, analógicas, de fabricação contemporânea, **com o formato mais comum de 10x12 cm** (Curso,

<sup>24</sup> “As placas de gelatina eram cerca de 60 vezes mais sensíveis do que as placas de colódio. A maior velocidade libertou a câmera do tripé, e uma grande variedade de câmeras pequenas e portáteis ficou disponível a um custo relativamente baixo, permitindo que fotógrafos tirassem instantâneos” (Vallencourt, 2016, p. 47 *apud* Curso, 2024a, p. 11).

2024a, p. 13, grifo nosso).

As câmeras de **Médio Formato** são as intermediárias e possuem um pouco das características dos outros formatos, mas sem seus extremos. Elas conseguem produzir imagens com altíssima resolução e riqueza de detalhes e também aliam portabilidade e facilidade de uso. [...] São bastante utilizadas para paisagem e fotografia de estúdio (retratos, ensaios, publicidade, produtos, etc.), ou seja, gêneros que não necessitam de grande agilidade ou mobilidade, como esportes e natureza selvagem, por exemplo. [...] também possui uma **grande variedade de proporção de enquadramento** como 6x6 cm (quadrado), 6x7 cm, 6x4,5 cm e 6x17 cm (panorâmico) (*Ibid.*, p. 15, grifo nosso).

Com a menor qualidade de imagem final dentre os formatos, as **câmeras pequenas** são parte da revolução do uso fotográfico. Isso porque os quesitos portabilidade, velocidade e praticidade, aliados à boa qualidade de imagem (mesmo sendo menor em relação aos demais formatos), fizeram com que as câmeras estivessem mais presentes no dia a dia das pessoas comuns e fossem utilizadas em diferentes situações de trabalho que necessitavam de fotografia, como o fotojornalismo, por exemplo, possibilitando assim a captura de acontecimentos de toda sorte, incluindo viagens pelo mundo (*Ibid.*, p. 17–18, grifo nosso).

Dentre as subdivisões do Pequeno Formato<sup>25</sup>, existem três que são mais conhecidas: Full Frame, APSC, e Micro 4/3. O APSC é “comparado ao que se chamava de super 16mm, mas a verdade é que existem pequenas variações no tamanho do sensor digital

<sup>25</sup> A minha câmera aponta o sensor de imagem: EXR de CMOS de 1/2 pol. (aproximadamente 6,17 mm x 4,55 mm) com filtro de cores primárias.

APSC de diferentes marcas de câmeras” (*Ibid.*, p. 18). E o Micro 4/3 “seria comparável ao filme de 8mm, embora o formato digital tenha mais qualidade” (*Ibid.*, p. 18).

Após termos o entendimento básico do instrumento de captura da luz, precisamos entender como ela funciona por dentro e quais são suas ferramentas. A câmera tem a abertura da lente (o tamanho da entrada de luz), o obturador que funciona como uma cortina regulando o tempo de exposição e o sensor (químico ou digital), este tem níveis de (fotos)sensibilidade (ISO). Isso funciona a partir do mecanismo da câmara escura: num ambiente completamente escuro, um pequeno orifício permite a entrada de luz, esse feixe de luz vai formar a imagem espelhada e invertida na parede oposta ao buraco; a câmera digital traduz essa luz em pixels e retorna a imagem a posição normal antes de podermos acessar a imagem.

A partir dos elementos físicos da câmera podemos entender as ferramentas essenciais de qualquer fotógrafo: **a exposição**, refere-se ao momento em que o botão é apertado e a luz adentra

a câmera; **o triângulo de exposição**, refere-se ao controle das partes da câmera (**ISO, diafragma e obturador**); e a **fotometria**, o ato de medir a intensidade da luz.

É preciso manipular o triângulo de exposição, com base na intensidade da luz, para conseguir uma foto com exposição adequada ou desejada — caso o objetivo não seja a foto convencional. Assim, quando a foto pode sair tanto subexposta, quando fica mais escura do que deveria, quanto superexposta, quando está mais clara do que deveria ou “estourada” (Curso, 2024a, p. 27).

O controle do ISO permite determinar o nível de sensibilidade à luz. Se estiver com sol muito intenso, tem muita luz disponível, então usaremos um ISO menor; se estiver de noite, com pouca luz disponível, usaremos um ISO maior. Curiosamente, ele também interfere na presença de ruídos, o ruído na fotografia

não é algo que você tenha fotografado, mas ele pode aparecer na imagem devido, principalmente, à alta sensibilidade do sensor (ISO alto). Ou seja, são ele-

<sup>26</sup> “[...] o menor número representa a maior abertura. Pense no diafragma como o seu olho. Quando há pouca luz disponível, ele precisa se abrir para deixar mais luz entrar e você enxergar. Quando há muita luz disponível, ele se fecha, pois o excesso de luz causa desconforto e impede a visão. Também é importante saber que o menor número representa menor profundidade de campo e vice-versa. Ex.: O número f2.8 representa uma abertura maior do que f8 e, portanto, f2.8 tem menor profundidade de campo que f8” (Curso, 2024a, 37).

<sup>27</sup> Três (3) elementos influenciam na profundidade de campo: a abertura do diafragma, o tipo de lente e, não menos importante, “a distância que você está do ponto de foco no enquadramento.” (Curso, 2024a, p. 41). Ou seja, mesmo que não se mude a câmera e a abertura, ao se movimentar a profundidade de campo muda.

mentos que, em princípio, não deveriam aparecer na fotografia porque só estão ali por uma questão técnica do processo fotográfico, um “ruído de comunicação”, digamos assim. Alguns fotógrafos gostam desse efeito, no entanto, e se utilizam do ruído como elemento artístico (*Ibid.*, p. 32, grifo nosso).

“O obturador controla o tempo de exposição do suporte fotográfico à luz. Por controlar o tempo, o obturador é responsável pela representação do movimento na fotografia” (*Ibid.*, p. 32). Se a foto irá ficar estável ou com manchas ou linhas de movimento. Importante acrescentar que o tempo influencia diretamente na quantidade de luz que atingirá o sensor, quanto mais tempo com obturador aberto, mais tempo exposto e vice-versa.

A abertura do diafragma<sup>26</sup> (ou íris) controla a profundidade de campo<sup>27</sup>, resumidamente é controlar se o fundo estará focado (grande profundidade de campo) ou desfocado (pequena profundidade de campo). Ela também controla diretamente a quantidade de luz que atinge o sensor através do tamanho do buraco em sua

câmara escura.

No triângulo da exposição, há três maneiras de clarear ou escurecer a imagem porque tanto o ISO, quanto o Obturador e o Diafragma podem fazer isso, mas cada um deles causa um efeito diferente na fotografia. O ISO controla o ruído, o Obturador o movimento e o Diafragma a profundidade de campo. O fato de serem um triângulo implica que toda vez que você mexer em uma das três partes, irá interferir nas outras duas. Pense assim: o ISO determina a quantidade de luz que você precisa para realizar a fotografia, o Obturador controla o tempo em que o sensor ficará exposto à luz e o Diafragma controla a quantidade de luz que passa pela lente (Curso, 2024a, p. 35).

Terminamos, portanto, com as lentes a primeira barreira entre a luz e o sensor. “As lentes tem seu nome expresso através de sua distância focal<sup>28</sup> em milímetros (mm) e sua maior capacidade de abertura de diafragma. Exemplo de nome de lente: 50mm f1.8 [(1:1.8)]” (*Ibid.*, p. 38). Elas são divididas em três (3) grupos: grandes angulares, normais e teleobjetivas. E por uma questão física, os nomes das lentes não mudam independentemente dela ser uma lente para uma câmera pequeno, médio ou pequeno formato.

<sup>28</sup> “A distância entre imagem em foco e o sensor digital que a lente consegue gerar. [...] isso interfere diretamente no seu campo de visão e na profundidade de campo” (Curso, 2024a, p. 39).

<sup>29</sup> “Muitas vezes o zoom é confundido com as lentes teleobjetivas porque, ao utilizar o zoom, podemos aproximar o enquadramento desejado. Na verdade, **o termo zoom indica que uma lente tem mais de uma distância focal**, ou melhor dizendo, **que sua distância pode variar**. Por exemplo: Lente fixa: 50mm f 1.8 (possui apenas a distância focal de 50mm); Lente Zoom: 17-40mm f 4 (possui todas as distâncias focais entre 17mm e 40 mm)” (*Ibid.*, p. 40, grifo nosso).

Como são diversos formatos (e dentro delas mais variações), vamos focar na explicação com base nas *full frame*. **As Grandes angulares** têm maior ângulo de visão, 35mm ou menos; o comportamento de sua distância focal depende da distância focal, assim quanto menor ela é, mais profundidade de campo a lente tem; e quanto maior o ângulo de visão, maior a distorção das linhas de perspectiva (lentes fish eye têm esse efeito). **As "Teleobjetivas"**<sup>29</sup> são as lentes com maior distância focal e menor campo de visão. Servem para isolar objetos distantes” (*Ibid.*, p. 40). Com distâncias focais maiores que 60mm, lembrando que quanto maior a distância, menor a profundidade de campo. As Normais “são lentes mais versáteis, equilibradas entre os outros dois (2) tipos. Não apresentam grande distorção e podem ter grande ou pequena profundidade de campo (*Ibid.*, p. 40). As distâncias focais das lentes variam entre 40mm e 60mm e permitem um amplo controle via diafragma e posicionamento.

A profundidade de campo sofrerá variação, a depender do grupo de lentes que utilizamos. Isso significa que o  $f_8$  numa lente grande angular te dará mais profundidade de campo que o mesmo  $f_8$  em uma lente teleobjetiva. É uma questão de comportamento óptico das lentes, a que precisamos nos adaptar (Curso, 2024a, p. 42).

### 3 METODOLOGIA

A metodologia parte da abordagem processo de criação, de caráter qualitativo e exploratório, como base deste trabalho. Além disso, a pesquisa se caracteriza como bibliográfica e documental, o primeiro para poder contextualizar melhor o leitor e prover mais conhecimento sobre os objetos de estudo ao pesquisador e o segundo devido ao trabalho de análise das fotografias geradas durante o processo.

Para Godoy (1995, p. 58) a pesquisa qualitativa, diferentemente da quantitativa, “não procura enumerar e/ou medir os eventos estudados, nem emprega instrumental estatístico na análise dos dados”. Ademais, cabe citar como complemento a visão de Costa (2015) o qual pontua que:

A pesquisa qualitativa pode ser compreendida como uma atividade permanente de aprendizagem sobre determinado aspecto da realidade, onde o pesquisador não só promove conhecimento, mas, também aprende, ensina e transforma o que sabe, favorecendo a troca de ideias e experiências e reconstruindo o saber sobre o objeto estudado. Trata-se de colocar em confronto a realidade do campo de estudo com as relações estabelecidas entre os indícios visuais, procurando entendê-las e analisá-las criticamente, já

que conhecer é confrontar, questionar, contradizer, verificar, analisar os dados (Costa, 2015, p. 183).

A partir desse conceito, podemos nos aprofundar na metodologia desta pesquisa, a qual pretende ser realizada em cima de **processos criativos e/ou artísticos**.

A pesquisa acadêmica, no geral, busca uma solução para algum problema a partir de determinação explícita do pesquisador. No campo das Artes, diferentemente do padrão acadêmico, não é guiada por uma vontade proveniente de demanda social externa ao sujeito pesquisador; parte de inquietações pessoais, podendo ou não ter vínculo com o social. O artista cria a própria problemática, ele também que, ao final, cria o referencial teórico, dialoga, formula estratégias... desenvolve a própria.

Nesse sentido, pode-se considerar que a experiência da prática artística é passível de investigação e pode, em seus processos, conter elementos e caminhos que possibilitem tomá-la como índice plausível de criação de metodologia de pesquisa. Para isso, é necessário que esses elementos e caminhos se configurem como potencialidades investigativas e não somente como relatos de experiência (Pimentel, 2015, p. 90).

A pesquisa artística divide-se em duas modalidades: em Arte e sobre Arte (Rey, 1996 *apud* Pimentel, 2015, p. 90). A pesquisa **sobre** Artes já tem objeto artístico ou artista base da pesquisa pré-existente; o pesquisador deve adentrar analisando as obras e outros dados complementares, buscando compreendê-las e outras formas de visualizar assuntos já discutidos, ou investigando dúvidas próprias acerca do tema. A pesquisa **em** Artes, a qual foi escolhida para esta, tem como objeto ações, processos ou produtos do próprio artista pesquisador.

Assim, o cuidado com o registro se complexifica, uma vez que há um hiato de tempo entre a observação e o registro, devendo este ser feito de várias maneiras: por meio de relatos escritos, anotação de planejamento e memória das ações, por gravação e filmagem, enfim, todas as formas que possam ser disponibilizadas para que os dados possam ser levantados com confiabilidade (Pimentel, 2015, p. 90).

A experiência acaba por ser um elemento fundamental do processo criativo humano, apesar da crescente desconfiança e a falta de autoconsciência nesse processo, trazidas pela ciência moderna influenciada pelo sistema político e econômico vigente (Agamben, 2005 *apud* Pimentel, 2015). Pode-se perceber essa

experiência com Dewey e Corazza, onde ela necessita da interação da ação do sujeito com o ambiente social, ação esta que proporciona afeição ao pensamento, mobilizando o sujeito à reflexão e a autoconsciência, de tal maneira que se a pressupõe como uma experiência estética (Pimentel, 2015).

O que se busca dizer é que a experiência é o motor das pesquisas em Artes, pois as questões levantadas partem do próprio sujeito (artista) e é preciso que ele perceba em qual ambiente social está inserido (contexto histórico, político, cultural...). Essas são as referências que ele precisa admitir que o influenciam e como isso corrobora ou conflita na investigação. Desta maneira a metodologia de processo artístico bem encaixa, pois:

O processo artístico está ligado intrinsecamente à experiência, uma vez que trabalha com emoção e razão, que são processos vitais profundamente imbricados (...) Em termos de metodologia de pesquisa, a hipótese é lançada à medida que o objeto da pesquisa é definido e elaborado, concomitantemente a seus registros (*Ibid.*, p. 96).

Nessa discussão sobre qual método aplicar dentro de uma pesquisa qualitativa, em Artes, que siga linha de processos cria-

tivos artísticos, existe uma proposição de Pareyson (1993 *apud* Gatti, 2018, p. 143) de “o fazer pelo fazer”. Traz-se a ideia de que se elegermos uma referência já existente como guia, nos é passível de perder a experiência e organicidade da formação da obra nesse processo. Por isso, eu entendo que se sua produção tiver uma base pré-existente e não tenha havido experimentação própria antes, estará andando por caminhos com trilhos bem visíveis. Embora seja inegável e impossível não ter referências visuais ou teóricas prévias, faz-se importante que os primeiros contatos com as técnicas artísticas e temas sejam de caráter mais livre e, pos-

teriormente, aprimore-se em questão de habilidade técnica para alcançar o que se deseja. Se desde a primeira foto eu tento recriar a fotografia de outras pessoas, não estou explorando o meu potencial criativo, mas a técnica de outro antes mesmo de perceber meus próprios limites perante o almejado — diferenciando depois de haverem inspirações.

O levantamento bibliográfico (**Tabela 1**) se direciona à fotografia, sonhos e simbologias específicas dos sonhos para fundamentação teórica.

No caso do repositório Attena, sem usar o filtro por “As-

Tabela 1 - Levantamento bibliográfico.

FONTES	FILTROS	EXPRESSÃO DE BUSCA	RECUPERADOS	RELEVANTES
ATTENA Repositório Digital da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)	Filtrado por “Assunto”	“Fotografia” AND “Sonho” OR “Onírico”	0	0
Portal de Periódicos	Filtrado por “Áreas” e ela sendo “Linguística, Letras e Artes”	“Fotografia” AND “Sonho” OR “Onírico”	299	9
Scientific Electronic Library Online (SciELO)	Filtrado por “Áreas” e ela sendo “Linguística, Letras e Artes”	“Fotografia” AND “Sonho” OR “Onírico”	40	3

Fonte: Elaborado pelo autor. Recife, 2025.

sunto”, foi possível recuperar 83 materiais que tem no título ou assunto algum dos termos “fotografia” e “sonho” ou “onírico”, mas nenhum com ambos como assunto. Assim, tem vários que tratam de fotografia (desde estudo teórico, direção de arte e de filme a fotolivro) que fazem alguma menção à palavra sonho, tanto como possível estética (fantástica ou surrealista), quanto significando “aspiração”, mas nenhum que tratasse diretamente do próprio sonho como catalisador para uma outra obra. Parte deles tratam do sonho onírico e arte (estudo teórico ou de alguma área prática), ou seja, tanto a inspiração estética dos movimentos para produções e análises, como a discussão do onírico para produção artística (em outras áreas artísticas ou com outras técnicas).

No Portal da Capes, houve retorno, justamente porque evitei nichar por “assunto” como fiz no Attena, o que se provou ser a

escolha certa, mesmo não tendo colhido muito material. Os mais relevantes tratavam de fotografia com aspectos oníricos, alguns abordavam questões históricas do movimento surrealista, simbolismos nos sonhos e discussões acerca do olhar acadêmico sobre eles<sup>30</sup>. Entretanto, especificamente sobre produções fotográficas acerca do sonho sonhado, não encontrei. Na Scielo, encontrei material específico (só) sobre fotografia e cinema (audiovisual).

Retomando o termo exploratório, ele é utilizado quando há fenômenos escassos no campo de estudo e, assim, abrange esta pesquisa. Pois, embora eu esteja pesquisando sobre sonhos, o foco artístico é nos processos fotográficos, o que não tive muitos resultados relevantes ou que dissertam sobre outros aspectos próximos, por exemplo, a relação do corpo performático e o onírico investigada através da produção de imagens fotográficas

<sup>30</sup> Autores como Carl Gustav Jung, Sigmund Freud e Michel Foucault são comumente associados aos estudos dos sonhos e seus escritos são usados como base de análise para diversas áreas, porém existem outras formas de analisar ou dialogar com os sonhos; Hanna Limulja (2022) traz o sonho Yanomami que difere do sonhar convencionado ocidental; e Bernard Lahire (Barreiros; Previatti, 2019) critica os escritos de Freud trazendo a possibilidade do sonho como uma produção social (assim, necessitando sair de um espaço ao mesmo tempo particular e universal, e pensar nos aspectos sociais para construção e estudo do sonho). Vale comentar que essa última possibilidade não exclui o sonho como material inconsciente terapêutico/médico, podendo até potencializar a capacidade de investigação e análise.

(Silva, 2020)<sup>31</sup>, mas que pouco falava do processo criativo ou de seus sonhos de fato<sup>32</sup>. O que pude perceber é que existem várias análises sobre o onírico nas artes e que existem produções que se baseiam nos sonhos de alguma forma (mais no aspecto onírico que nos sonhos de fato e, principalmente, no campo da literatura), mas na fotografia, no campo acadêmico (fora deve haver, mesmo que não saibamos a origem do processo criativo), não encontrei uma quantidade considerável.

Foram utilizados como instrumentos de produção de dados: o diário dos sonhos; (as fotografias dos) ensaios passados e novas experimentações para entendimento de luz (como também a utilização de outros elementos que interagem com a luz, como vidros e espelhos), tempo de captura, maquiagem, figurino etc.; e relatos de experiências das pessoas que participaram dos ensaios.

<sup>31</sup> Devo dizer que esse só encontrei porque suas fotografias foram utilizadas como figuras no trabalho de Mariana Siqueira Caldas (2021) que trata da Oniropoética (texto este que me foi encaminhado por Beatriz Moreira). Acrescento que durante a leitura de Scansani (2021) tive pistas do possível processo empregado e suspeito, a partir da fotografia de Raoul Ubac, *La Nébuleuse*, que ela tenha partido de processos experimentais que ele e também Man Ray tinham feito anteriormente. Indico a leitura como complemento.

<sup>32</sup> Também há o caso de Fernando Alvarez (2021), que analisa as próprias séries artísticas passadas (desenho, pintura e gravura, utilizando a fotografia somente como referência e registro de memória familiar) e nesse meio discorre sobre as inter-relações entre o inconsciente e os processos criativos, partindo de Freud e contrastando com Jung. Por tratar de aspectos intimistas e — em certo ponto — do inconsciente, recorre também a ferramentas criativas surrealistas, gerando em parte das figuras uma estética onírica. Os sonhos serviram como análise psicológica/terapêutica nos diálogos de sua produção com sua psique, não necessariamente como principal motor, mas definitivamente serviram como parte do processo de criação — de um trabalho que não parte da literatura como área do conhecimento (e.g. contos).

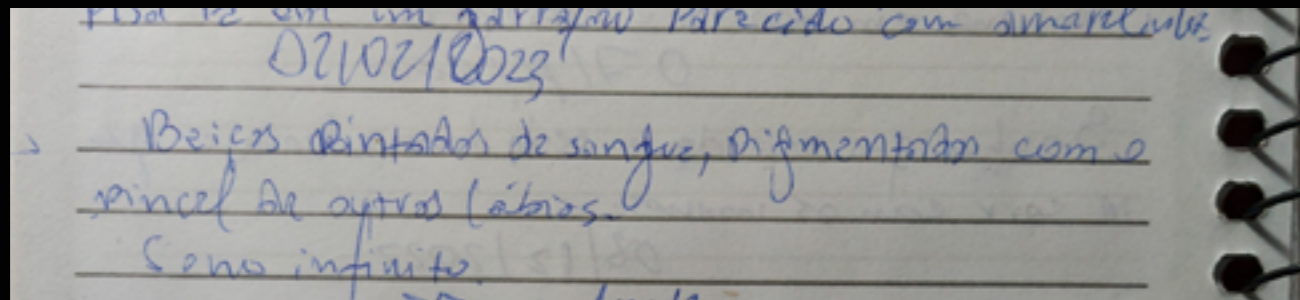
Esse último ponto faz-se interessante devido a permissibilidade do trabalho ser desenvolvido coletivamente e da reverberação de sonhos de maneira criativa nesse conjunto.



#### 4 O SONHO E SEU CAMINHAR

O sonho escolhido ocorreu na noite do dia 1º e foi anotado, na manhã seguinte, no dia 02 de Fevereiro de 2023. No diário dos sonhos foi escrito o seguinte: **“Beijos pintados de sangue, pigmentados com o pincel de outros lábios”**.

Figura 1 - Recorte que trata do sonho escolhido.



Fonte: Diário dos sonhos do autor para a disciplina de Laboratório de Criação 2. Recife, 2023.

Essa frase, na **Figura 1**, sintetiza o sonho, o qual tem o predomínio de um fundo escuro infinito — basicamente um espaço de vácuo, vazio — e tem, a priori, dois seres de silhueta humana escura, sem clareza e nitidez de informação, porém mesmo assim é possível distinguí-los do fundo, como se tivessem uma leve aura fina que permitisse o reconhecimento, em alguns momentos as faces ficaram levemente expostas. Nesse espaço vazio esses dois

seres se moviam quase numa dança, estranhamente era possível somente reconhecer das cabeças aos ombros; em certo momento entramos num ângulo de visão aumentada (*zoom-in*), onde não fica muito claro se as figuras realmente se beijaram, mas perce-

be-se o escorrer de um líquido aparentemente viscoso de uma boca a outra (uma estando acima da outra e não ficando claro se o líquido vem de cima de ambos os lábios ou do lábio superior). Quando as faces tornam-se levemente expostas, é possível ver uma coloração vermelho-sangue escorrendo de um beijo para o outro, suspeito, no final, de um roçar de lábios que os tornaram rubros.

É preciso alertar o leitor que nada mais fora anotado além dessa frase e as anotações das orientações das aulas, então no ato de recordar o sonho diversas vezes pode ter acarretado algum tipo de mudança narrativa mas não de maneira substancial — pois foi algo constantemente pensado sobre para que não entrasse em esquecimento.

Antes da primeira orientação dos projetos artísticos da disciplina, eu estava visual e mentalmente traduzindo o sonho numa pintura de fundo azul tão escuro que se confundiria com o preto (em processo de gradação tonal), os lábios que não se tocam um acima do outro compartilhando o processo de coloração, assim só adquiririam a cor nos espaços de contato do líquido. Porém, essa ideia em discussão mostrou-se um tanto quanto “careta”, uma certa mesmice. Durante a orientação, foi-se discutido sobre outros interesses no campo da arte e técnicas que eu gostaria de experimentar, comentei sobre as experiências recentes com fotografia no componente curricular de outro departamento e a partir daí foi-se abrindo possibilidades de ações, como ilustra a **Figura 2**.

Um roteiro começou a ser feito ao se definir como uma fo-

toperformance: rosto vermelho, lábios azuis ou verdes “derretidos” (trazendo a ideia de escorrer e viscosidade antes dita), os outros rostos serem brancos e pretos, resquícios de imagem (obturador com abertura prolongada para gerar efeito); intervenções questionadas no produto final, quais formas de impressão poderiam ser usadas, sobreposição de fotos, materiais interferindo sobre a imagem... Assim, durante a semana, uma ressignificação da realidade do sonho foi feita, mas sem necessariamente descaracterizá-la.

Como é possível ver na **Figura 3**, definiu-se uma estrutura inicial para o ensaio. Seriam necessárias pelo menos duas (2) pessoas, em número ideal cinco (5), com uma pessoa central a qual as demais devem “orbitar”. A pessoa central ter um rosto vermelho é alusão aos lábios pigmentados, enquanto os lábios propriamente ditos serem de outra cor contrastam com a cor do rosto e trazem um tom surreal — pois lábios não são naturalmente dessa cor e não é tão comum o uso dessa cor como batom. Os seres orbitantes não tiveram alteração da cor do rosto e incentiva-se o uso dos diferentes tons de pele, ademais todos os rostos devem ser foscos para evitar o brilho e o direcionamento por esse motivo

Fotoperformance? Performance? → lábios não se tocam

Rosto vermelho, lábio azul, verdes "terrestres"  
Outros rostos, brancos e pretos?  
→ uma base mantendo uma cor e uma segunda mais líquida

Respiração de imagem → obturador lento.  
→ intervenção na foto → cera, batom, o derretido.  
→ Imersão aquática?  
→ sonar, rasgo na foto colando na folha escrita  
→ rasgo reverso  
→ junção da foto com outra de escrita com opacidade e tal.

18.04.2023

Fotoperformance: [ Título\* → Sonhos: ~ ]

Fonte: Diário dos sonhos do autor para a disciplina de Laboratório de Criação 2. Recife, 2023.

18.04.20

Fotoperformance: [ Título\* → Sonhos: ~ ]

→ Rosto central vermelho fosco e lábios brancos brilhantes.  
→ Os rostos orbitais mantêm suas cores originais adicionando somente uma base q/ não brilharem e lábios pretos - realizar testes q/ com lábios brancos. → Pós: rostos desaturados.  
→ Roupas pretas. Assim esconde o corpo mais fácil.  
Alô e Lili's make

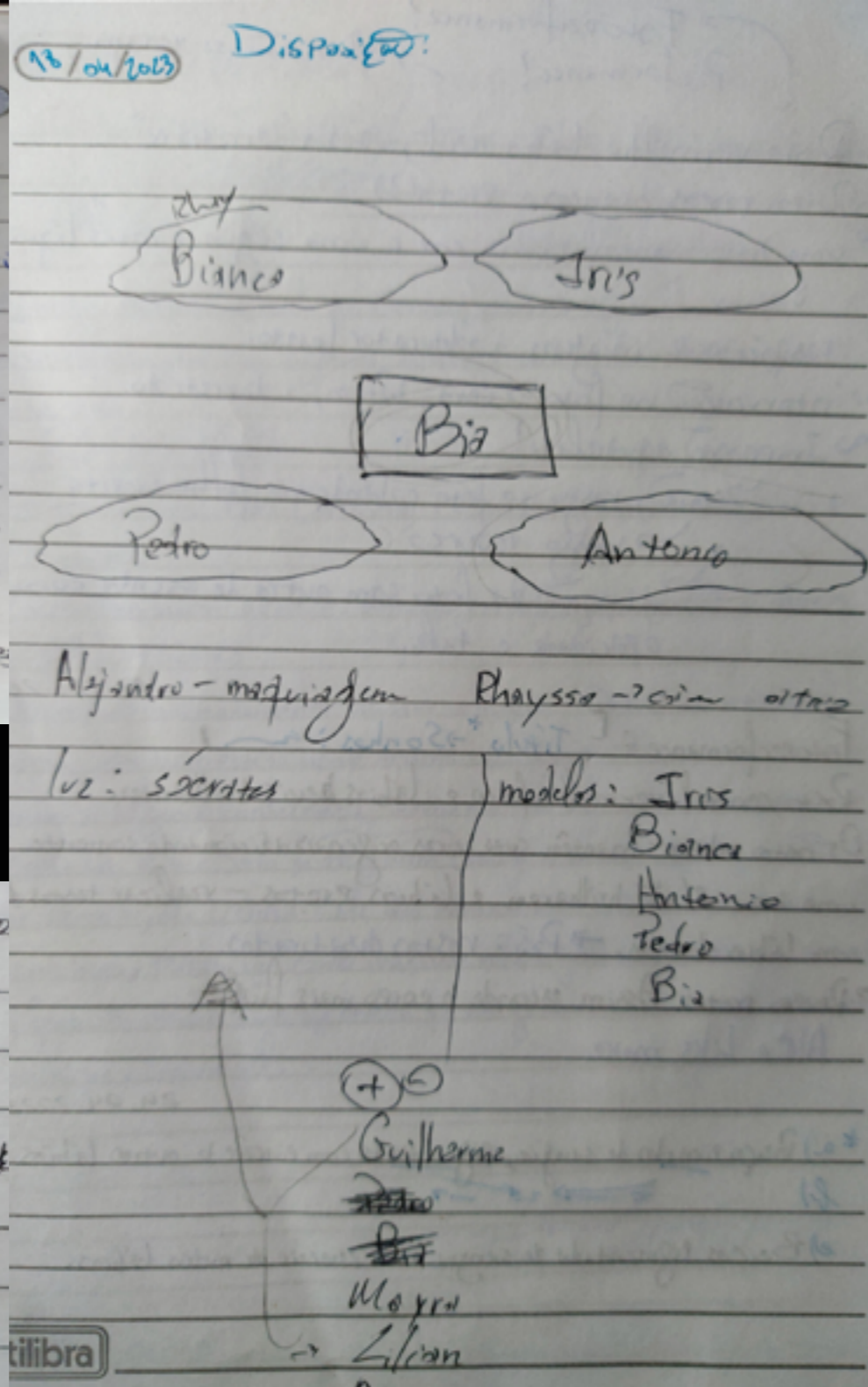
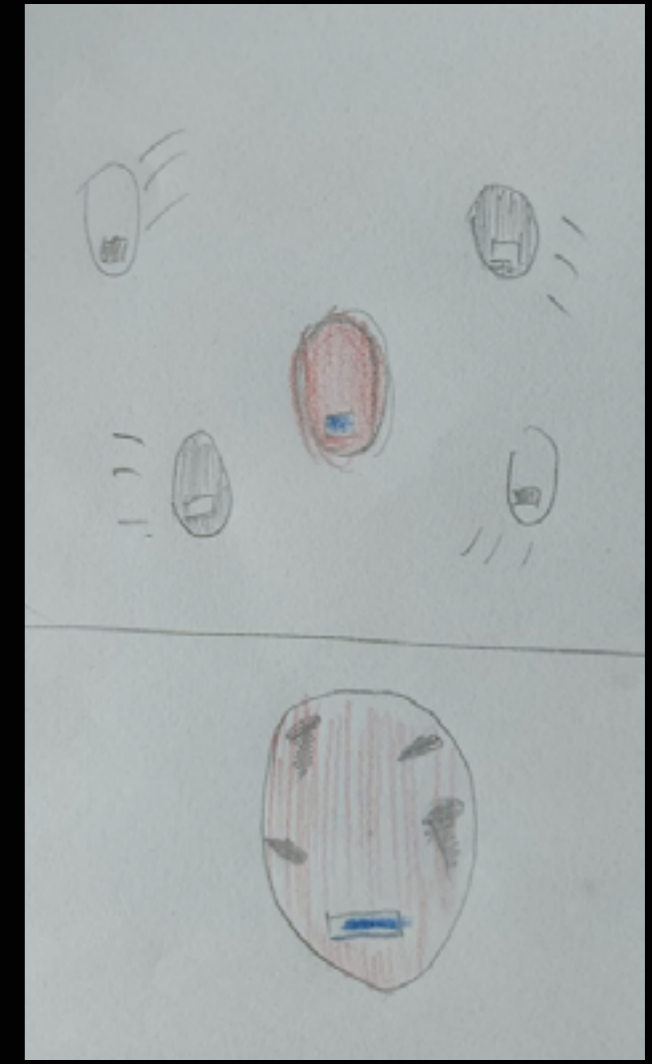


Figura 2 - Em cima na esquerda. Recorte que trata da primeira orientação. Figura 3 - Em baixo na esquerda. Roteiro do projeto artístico para Lab. de Criação 2. Figura 4 - Na direita. Disposição das pessoas para realizar o projeto artístico para Lab. de Criação 2.

para os demais rostos em um primeiro momento; por outro lado, espera-se que os lábios tenham esse brilho, sejam chamativos.

Assim, percebe-se que nesse primeiro roteiro, há mudanças mas mantém-se a atmosfera, a importância dos lábios e a preocupação em como a luz vai interagir e as personagens vão aparecer em decorrência disso. Como o sonho não forneceu ou como eu simplesmente não consegui apreender a narrativa ali contida, dei-me o luxo de utilizar o sonho da melhor que pude como base, ou seja como inspiração artísticas. Nesse ponto, criei dois espaços em cena, a da personagem que sofre a ação (o lábio inferior que recebe) e, nesse caso, dos personagens que fazem a ação - pressupondo que não importa se o dito líquido veio do lado superior ou do ambiente, dado que esses seres vão se mesclar com o fundo, como ilustram as Figuras 4 e 5. Desta maneira, tenta-se recriar a ilusão de indistinguibilidade com as roupas pretas e o fundo preto, trazendo a ideia de que a vastidão desse vazio e eles são indissociáveis mas reconhecíveis, logo podendo serem manifestações do próprio ambiente. Por fim, esses seres manifestos vão interagir com o outro ser deste espaço, mas que se diferencia pela

Figura 5 - Esboço usado na explicação inicial da ideia do primeiro ensaio.



Fonte: Acervo do autor. Recife, 2023.

coloração de seu rosto, através de beijos na face da personagem central; numa ideia de marcar nessa face que representa um lábio com uma outra cor.

Não sabemos que seres são esses, quem eles são, de onde eles vêm, para onde eles vão, o que eles pretendem ou querem... Se são várias facetas de um único ser, se são manifestações de desejos, se são provenientes do próprio mundo. Nessa dúvida encaixo a história de que esses seres os quais tão pouco sabemos interferem no ser central, neste caso por meio dos beijos no rosto, como uma forma de dizer que o ambiente ao nosso redor nos influencia de quaisquer que sejam as formas — positiva, neutra ou negativamente — pois curiosamente em algumas das fotos produzidas a personagem central esboça sorrisos, desgosto e até indiferença ao fazê-la sofrer a ação.

Agora como esse roteiro e significados, que eu ia construindo e atribuindo gradualmente em cima do meu sonho, revelou-se em contato com os demais e o que eles entendiam, pensavam e sentiam por estar encenando — somente tendo as instruções gerais, sem meu juízo do que aquelas ações pesavam sobre suas

consciências — é a parte interessante. Tínhamos um objetivo a cumprir nas cenas, o começo do processo foi desgastante por passar pelo processo deles chegarem a entender em como a luz dialogava com o ambiente e eles, o tempo para as ações chegarem; embora houvesse essa pressão inicial, sinto que ao entenderem melhor como poderiam marcar as fotos, tornaram-se mais livres para performar como achavam melhor, como sentiam que seria mais interessante, trocando ideias de movimentos e cenas — o sonho se tornou um espaço social, de experiência coletiva e criativa ao meu ver.

Para a realização do ensaio para a “recriação” do sonho conversei e reuni (majoritariamente) meus colegas e amigos do curso de Artes Visuais, de maneira que nem todos puderam comparecer e foram necessários manejos entre equipe de produção ou técnica e os atores. As pessoas que foram escaladas e puderam comparecer para atuarem foram: Beatriz Moreira, como figura central; Antonio Marcos Júnior, Bianca E. Souza, Íris Gabriela Alves e Pedro Nemrod, como as figuras orbitantes. As pessoas que ficaram na parte técnica, principalmente de iluminação foram:



Figura 6 - Superior esquerda. Teste inicial de abertura da lente, iluminação e tempo de movimentação durante o tempo de exposição devido a velocidade do obturador (DSCF1682).  
Figura 7 - Inferior esquerda. Teste de direção da luz e exposição (DSCF1684).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2023.



Figura 8 - Superior direita. Abertura da câmera estabelecida, experimento de movimentação durante captura para entendimento do funcionamento por parte dos atores (DSCF1686).  
Figura 9 - Inferior direita. Eliminação de luz ambiente e início de testes de luz focal (DSCF1690).



Figuras 10 - Superior esquerda. Exploração do espaço performático, com intuito de entre os testes alternar o ponto de luz para entender qual posição traria o efeito mais interessante ou quais efeitos poderiam ser obtidos (DSCF1689).

Figuras 11 a 14 - Exploração do espaço performático (DSCF1710, DSCF1714, DSCF1744 e DSCF1745) Centro e esquerda inferior, direita superior e inferior, respectivamente.

Fonte: Produção do autor. Recife, 2023.

Guilherme Arimateia e Sócrates Alves. As pessoas encarregadas da maquiagem ou preencher alguma ausência não puderam comparecer no dia: Alejandro Falcão, Lílian Cavalcanti, Mayra Aparecida e Rhayssa Mousinho (esta do curso de Rádio, TV e Internet).

Então no dia 03 de Maio de 2023, fomos utilizar o Lab. Foto do departamento de Comunicação Social após reserva feita de maneira tranquila e paciência dos funcionários que estavam presentes no dia (como também do monitor Ícaro e do Professor José Afonso que encaminharam como deveríamos realizar o processo de reserva da sala). Chegamos no horário planejado, porém demoramos uma hora na fase de maquiagem (o que poderíamos ter feito antes da hora de entrarmos na sala) e saímos uma hora depois do acordado, porém deixamos tudo organizado e nos desculpamos com a servidora responsável, a qual foi amável conosco.

Após todos estarem devidamente maquiados e posicionados demos início aos testes de câmera, a qual foi usada uma câmera Fujifilm FinePix HS20EXR<sup>33</sup>, para compreender a distância

<sup>33</sup> Super EBC Fujinon Lens, Sensor EXR CMOS 16MP, 30x Zoom, f=4.2-126, 1:2.8-5.6, Ø58mm. Mais informações estão disponíveis no manual do proprietário no website da Fujifilm.

díamos; de iluminação; de entendimento espacial e performático; e de maquiagem (**Figuras 6 a 16**). As configurações da câmera utilizadas na maior parte do ensaio foram: ISO 400; comprimento focal de 4.2mm; abertura f/2,8 e f/3,6 e velocidade do obturador 8 segundos.

As **Figuras 17 e 18** são algumas amostras do ensaio, parte delas que passaram pelo processo de tratamento de edição de imagem e poucas que tiveram a oportunidade de serem impressas e/ou reveladas durante a disciplina de Fotografia e Arte (que ocorreu entre os meses de outubro de 2023 e março de 2024, ministrada pelo professor Eduardo Romero).

O tratamento de imagem foi feito no Adobe Lightroom e tomando as Figuras 17 e 18 como referência, temos a primeira diminuindo a temperatura, a exposição, realces, sombras, brancos e pretos, e aumentando a, principalmente, o contraste, além da mudança nas cores focalizar na cor do rosto vermelho (**Figuras 19 e 20**). A diferença da primeira para a segunda reside basicamente na diferença de temperatura, uma sendo negativa e a outra posi-



Figuras 15 e 16 - Tesde da cena do beijo marcado (DSCF1749 e DSCF1757). Superior e infeior, respectivamente.

Fonte: Produção do autor. Recife, 2023.



Figura 17 - Acima. A Figura 8 após passar por edição digital (DSCF1686-1).

Figura 18 - A baixo. Figura 10 após passar por edição digital (DSCF1689-2).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2023.

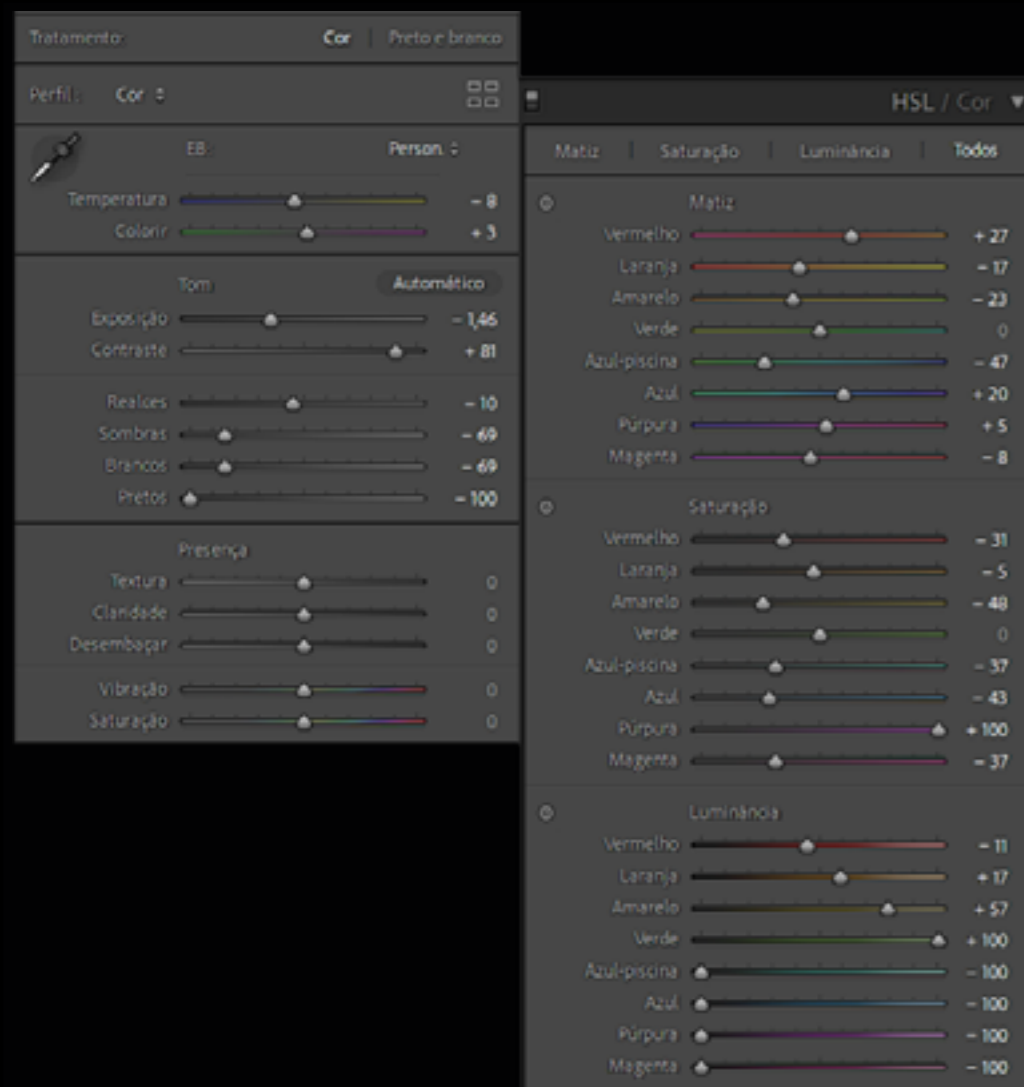


Figura 19 - À esquerda. Demonstração da configuração do tratamento de imagem, incluindo matiz, saturação, luminância etc. da Figura 17.

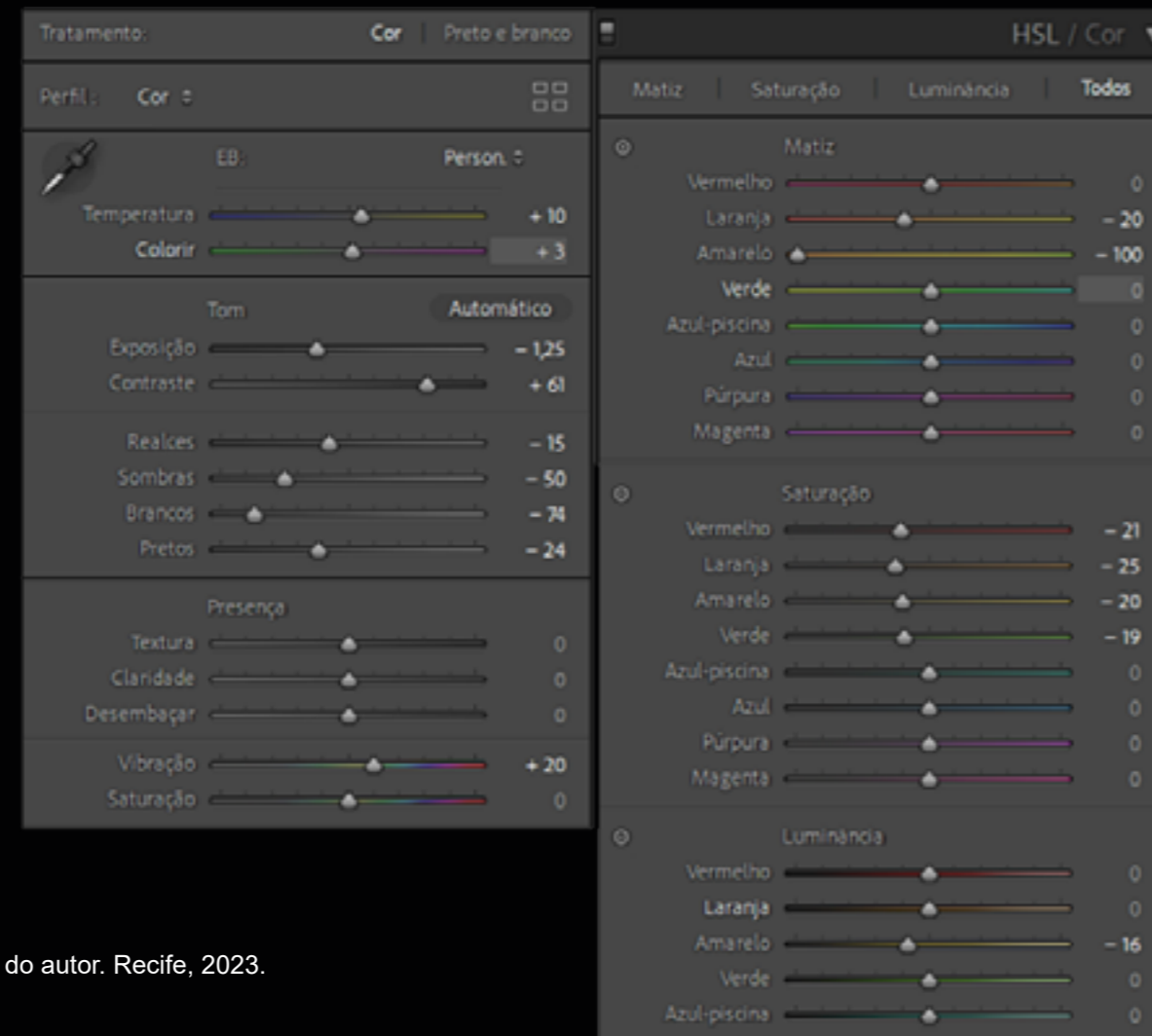


Figura 20 - À direita. Demonstração da configuração do tratamento de imagem, incluindo matiz, saturação, luminância etc. da Figura 18.

tiva, e nos focos de cor; raramente a composição do tratamento mudou. No dia 08 de Fevereiro de 2024 foram feitas impressões em cianotipia<sup>34</sup> a partir de três (3) negativos feitos tanto com as fotografias originais quanto as tratadas (pós-produzidas). Os negativos enviados foram em dois (2) formatos, através de conversão direta e aumento de contraste, desta maneira ocorreu de serem impressas seis (6) imagens em duas folhas A4 de gramatura 300 g/m<sup>2</sup>. Para ocorrer esse tipo de impressão, é preciso que primeiro se prepare o papel com uma mistura, numa proporção de 1 para 1, de Citrato Férrico Amoniacal ((NH<sub>4</sub>)<sub>5</sub>[Fe(C<sub>6</sub>H<sub>4</sub>O<sub>7</sub>)<sub>2</sub>]) e Ferricianeto de Potássio (K<sub>3</sub>[Fe(CN)<sub>6</sub>]), tornando-o fotossensível, em sala escura onde não é permitida luz alguma fora a de espectro visível vermelha. Por fim, o negativo tem que estar acima da folha preparada e passar tempo no sol para que o papel interaja com o sol o “queimando” e marcando a forma do negativo em si. A primeira leva de impressões ocorreu às 11h e durou cinco (5) minutos; a segunda durante o sol das 14h por oito (8) minutos e água oxigenada

(escurecendo-a); e a terceira ocorreu através das mãos de outra estudante, chamada Jiarui Lin<sup>35</sup>, com os meus negativos por não ter podido enviar as suas fotos anteriormente, e esteve durante o sol por quase 25 minutos entre o final das 16h e o começo das 17h. Processo ilustrado pelas **Figuras 21 a 29**.

No dia 29 de Fevereiro de 2024 foram feitas revelações fotográficas pelos métodos de fotograma e cafenol, assim duas de cada forma. Foram enviados dois negativos, pois as folhas para uso disponível tinham tamanho similar ao de uma A5. Para o fotograma utilizamos um químico industrial enquanto que para o cafenol utilizamos uma solução caseira: 450 ml de água, duas (2) pastilhas de vitamina C, seis (6) colheres de chá de Carbonato de Sódio (Na<sub>2</sub>CO<sub>3</sub>) e 12 colheres de chá de café solúvel (essa solução tem um tempo de vida útil de aproximadamente 20 minutos). O processo deve ocorrer em sala escura, de maneira similar ao anterior no quesito de luz ambiente, e passa por um total de cinco (5) etapas. **1**) Colocar o negativo em cima do papel fotográfico

<sup>34</sup> É um processo fotográfico que utiliza uma solução de ferro para criar impressões em tons de ciano ou azul a depender da solução, exposição ao sol e uso de outros químicos.

<sup>35</sup> Uma das três estudantes intercambistas chinesas que, pelo que pude entender, cursam Letras–Português, mas estavam pagando disciplinas em Artes Visuais no período de 2023.2.

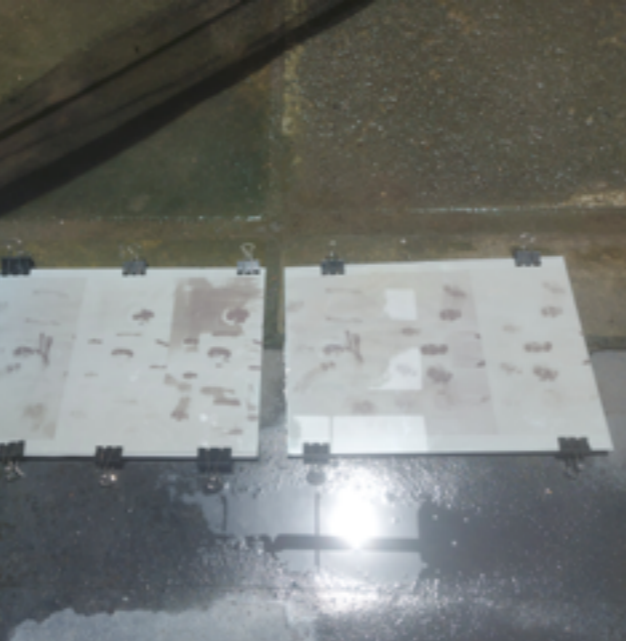


Figura 26 - Direita inferior. Negativos impressos em papel vegetal para impressão de cianotípia.

Fonte: Acervo do autor. Recife, 2024.

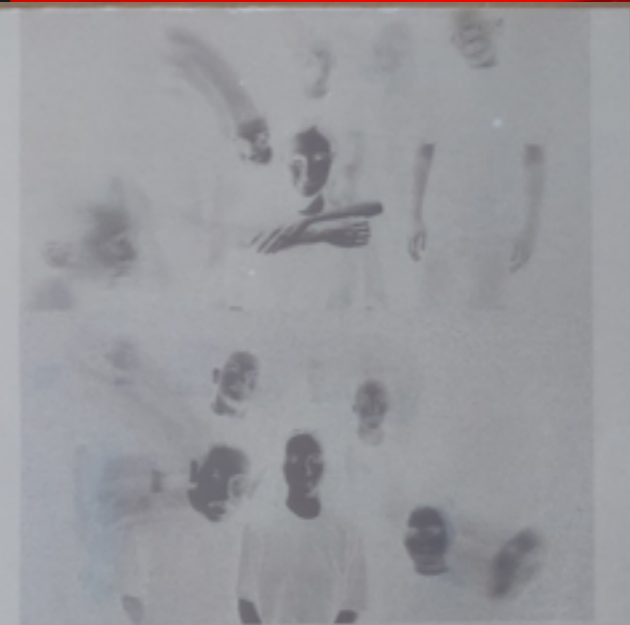
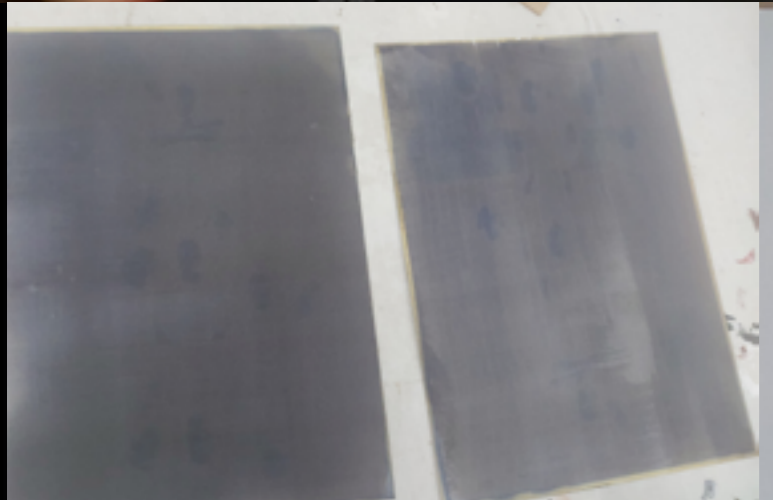


Figura 21 - Superior esquerda. Registro da mesa de trabalho com os materiais necessários para a mistura dos químicos.

Figura 22 - Meio superior. A mistura tem que ser feita sem a presença de luz, exceto a vermelha.

Figura 23 - Superior direita. Papéis emulsionados com negativo por cima expostos ao sol.

Figura 24 - Centro esquerda. Os papéis sem os negativos por cima e fora da exposição solar.

Figura 25 - Inferior esquerda. Os papéis tomando um banho para remover o excesso de químico e revelar as imagens.

Figura 27 - Esquerda superior. Primeiras cianotípias 08/02/2024.

Figura 28 - Direita superior. Segundas cianotípias 08/02/2024.

Fonte: Produção do autor. Recife, 2024.

Figura 29 - Inferior central. Terceiras cianotípias 08/02/2024.

Fonte: Acervo do autor, produção por Jiarui Lin. Recife, 2024.



fotossensível, prensando-os entre placas de vidros que mantêm a pressão para que não escape luz entre o negativo e o papel a mais, e dar uma exposição de poucos segundos de luz. **2)** Colocar o papel no químico revelador de seu desejo, ficar minando-o até que encontre o tom e contraste desejado — o fotograma é bem rápido e o cafenol bem lento, principalmente quanto mais tempo passa do começo da feitura da solução. **3)** Trocar o papel de bacia, nessa outra tem água com vinagre de cozinha (substituto do ácido acético, conhecido como *stop*), com o objetivo de cortar o efeito do químico revelador anterior, ela deve ficar nesse banho entre dois (2) e três (3) minutos. **4)** Trocar o papel de bacia mais uma vez, dessa vez ela está preenchida por um fixador cujo objetivo é fixar a imagem totalmente no papel e tem o mesmo tempo de ação que a etapa anterior. **5)** Dar um banho com água na fotografia para tirar os restos de químicos em excesso que possam estar nelas.

Eu experimentei em dois momentos no mesmo dia, ambas as vezes fazendo um fotograma e um cafenol. No primeiro momento eu dei uma exposição de luz tão rápida que os papéis não registraram a luz em si, então ao perceber que não estavam re-

velando tentei secá-las com uma flanela e repetir o processo de exposição. Como os papéis não estavam totalmente secos, ao dar a exposição de luz adequada, o papel com revelador de fotograma quase que instantaneamente já tinha pego imagem — gerando um efeito curioso e bonito, entretanto inesperado —, porém não captou tudo mesmo colocando de volta no químico (**Figuras 30 e 32**); o com o cafenol já não teve sorte por ter uma ação muito lenta e acabou só ficando borrado. No segundo momento tudo foi feito corretamente, embora tenham ficado um pouco mais de tempo que o necessário nos reveladores e adquirindo tons mais escuros possíveis; no caso, o cafenol conseguiu sair de tom marrom, como sépia, para um quase tão escuro quanto o preto do fotograma. Faz-se necessário dizer que as imagens, representadas pelas **Figuras 31 a 33**, não conseguem retratar fielmente os tons e cores que vemos pessoal e fisicamente.

Os próximos estudos e experimentos desejam explorar outras formas como esse sonho pode se expressar e se recriar ou se aprimorar em elementos já existentes ou que venham a aparecer; continuar explorar as formas como sairão nas impressões e



Figura 30 - A esquerda. Negativos impressos em papel revelado para revelação de fotograma/cafenol. Fonte: Acervo do autor. Recife, 2024.



Figura 31 - Acima. Cafenol: segundo momento (29/02/2024). Abaixo. Fotograma: segundo momento (29/02/2024). Fonte: Produção do autor. Recife, 2024.







Figura 33 - Fotograma: segundo momento (29/02/2024).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2024.

revelações, para além de ser um momento de construção pessoal do artista em caráter técnico também é momento para ir avaliando possibilidades de formas expositivas; por fim, explorar o som como instrumento sensorial para criação ou formalização de uma atmosfera relacionada às fotografias.

Nesse último ponto vale comentar como o som veio a se tornar um desejo constante e sólido.

A ideia mencionada na **Figura 34** consiste em uma continuação das fotografias por meio de um projeto acústico. E ela foi gerada enquanto eu estava escutando o álbum Isyana da cantora, multi-instrumentista e compositora indonésia Isyana Sarasvati (1993), formada na *Nanyang Academy of Fine Arts* (NAFA) de Singapura e na Royal College of Music de Londres (Isyana, 2024; *Id.*, 2025). Apesar de sua formação clássica e acadêmica, ela percorre diversos gêneros musicais como: R&B (*Rhythm and blues*), Pop, Electropop, Soul, Jazz, Ópera-séria e Rock progressivo. O ponto que chamou minha atenção, enquanto a mente viajava e que me fez divagar, foi justamente a mistura da Ópera, que tem esse teor

considerado clássico, com o Rock, que tem uma imagem disruptiva e possivelmente barulhenta. A relação de ter uma guitarra, tão característica de sons disruptivos e críticos às normas vigentes, tocando em conjunto com diversos outros instrumentos que simulam uma orquestra juntos, elevando-se com vozes épicas e notas altíssimas é indescritivelmente cativante, envolvente...

Dentro desse cenário, enquanto escutava as músicas, imaginava as cenas das fotografias dos ensaios com uma construção instrumental que remetesse ao épico ou ao sobrenatural e com vozes não necessariamente reconhecíveis de significado mas ali presentes querendo trazer algo. Assim, a experiência seria tentar construir coletivamente os sons das vozes, as letras poderiam vir do entendimento de cada um daquele momento, como também situações que sentissem ou lembrassem devido a esse processo. Por parte do instrumental, buscaria ajuda com amigos e colegas para alcançar os efeitos mínimos necessários, também priorizando o processo de criação coletivo.

06/06/23

Ainda falta editar as imagens Continuação  
com projeto a uística!

Tive essa ideia enquanto viajava à Caruaru com Mamãe e Arthur, estava devaneando escutando o álbum Isyana de Isyana Sarasvati.

20/11/23

L> Acordei com a visão muito clara de um denete com raízes profundas e intactas. Nesse sonho tiveram pessoas do colégio e faculdade, mas basicamente estávamos assistindo um romance escolar entre nossos discipulos e <sup>projetos</sup> ~~partidos~~. Enquanto estava na casa do menino tímido que contava os pequenos momentos com a mãe; simultaneamente tive sem muita resistência e dor um malax inteiro - talvez fosse um permanente - com raízes preservadas e manchado com poucos de sangue.

Figura 34 - Recorte do Diário sobre possibilidades de exploração do sonho e seu projeto. Fonte: Diário dos sonhos do autor para a disciplina de Laboratório de Criação 2. Bonito, 2023.

#### 4.1 Experiências com revelação e impressão fotográficas

Durante a disciplina Laboratório de Fotografia<sup>36</sup>, que ocorreu de março até outubro de 2024, foi possível aprofundar e experimentar mais do que foi abordado na disciplina Fotografia e Arte, mencionada anteriormente. Foi possível trabalhar novamente com Cianotipia e Fotograma e/ou Cafenol, como também experimentar as técnicas de Antotipia, Fitotipia<sup>37</sup>, Goma bicromatada e *Phyto-gram* com o professor Eduardo Romero. Como os resultados com *Phyto-gram*<sup>38</sup> e Fitotipia não me seriam úteis para este trabalho de

conclusão de curso, comentarei somente da experiência com as demais técnicas e como elas me conduziram para a escolha do formato final deste trabalho.

Antotipia foi a técnica nova que mais gostei, porém que mais consumiu meu tempo durante o período e teve resultados, em grande parte, resultados insatisfatórios. Ela é um processo fotográfico que

utiliza pigmentos dos vegetais para a impressão de imagens monocromáticas. Os vegetais são fotossensíveis, ou seja, seus pigmentos reagem à luz e sofrem um clareamento. Quando um suporte é emulsionado com a tintura de um vegetal, e uma parte do supor-

<sup>36</sup> O professor Romero com suas disciplinas e projetos de pesquisa e/ou extensão, como o Symbolismum, permite a experiência com técnicas tradicionais/alternativas de revelação, quando é possível o uso de películas com câmeras analógicas e a utilização de processos transmídia para a intervenção nas fotografias. Eu percebi isso em dois momentos, primeiro através do próprio Romero quando faz interferência através de fotomontagem e sobreposição real de objeto para feitura de uma nova fotografia (Symbolismum, 2022); e quando Izabel Karime, a partir das experiências com Romero, no projeto Tramações, apresenta intervenção têxtil numa cianotipia (Tramações, 2024). Desta maneira, eu encontro esse espaço artístico e de aprendizagem se relacionando com as palavras de Scansani (2021, p. 57) em: “[...] nessas últimas décadas em razão da substituição dos procedimentos fotoquímicos pelos digitais, o cenário se transforma, e outras trilhas são abertas. No desmonte recente das estruturas tradicionais de processamento da imagem foto-cinematográfica (com o fechamento dos laboratórios profissionais e com a obsolescência de suas máquinas e de seus técnicos), podemos observar crescentes movimentos artísticos que navegam contracorrente, desde o ressurgimento de laboratórios caseiros a grupos que se apropriam dos aparatos abandonados pela indústria para dar-lhes uma nova sobrevivência. Não estamos diante de algo novo se pensarmos na longa e artesanal trajetória do cinema chamado experimental. Esses grupos, longe de alimentarem o fetiche pela película cinematográfica ou mitificarem técnicas alçando-as à condição de entidades superiores ou opostas a outras, cumprem um papel-chave no livre trânsito entre as práticas transmidiáticas contemporâneas, nas quais a manipulação fotográfica pode ocupar um lugar singular na construção do corpo da imagem fílmica”.

<sup>37</sup> Fernanda Líder em entrevista ao Olho Vivo diz que “Fitotipia é um processo fotográfico que usa folhas de plantas como suporte para revelar e transferir a fotografia. As folhas contêm pigmentos, como a clorofila ou antocianina, e através da exposição extrema ao sol esses pigmentos são danificados causando o branqueamento da folha e gravando a imagem” (Procópio, 2021).

<sup>38</sup> Segundo Karel Doing (2020, p. 28, tradução nossa): “Os fitogramas são criados usando a química interna das plantas, criando traços e marcas químicas visíveis na emulsão fotográfica. Esse processo funciona tanto com papel fotográfico quanto com filme, possibilitando a criação de imagens estáticas ou em movimento e até mesmo de som óptico. A técnica baseia-se nas semelhanças entre os reveladores fotográficos industriais e a fitoquímica. Ao combinar o conhecimento das duas áreas, a criação de imagens se torna possível. Para entender como a química fotográfica pode interagir com a fitoquímica, é útil examinar mais de perto os materiais e as reações subjacentes”.

te é bloqueada pela luz, apenas a área exposta pela luz ficará mais clara. Dessa forma é possível produzir imagens. Como cada vegetal tem seu nível de fotossensibilidade, e não há o uso de químicos para acelerar o processo, o tempo de exposição com a luz varia de acordo com o vegetal escolhido para a impressão. Podendo durar algumas horas até várias semanas para chegar em um bom resultado final (Cartaxo, 2023, p. 8).

Justamente, por demandar muito tempo para ter resultados e quaisquer surpresas ou descuidos no processo, da quantidade dos elementos da solução ao tempo de exposição e condição da luz e das nuvens no céu, chuva etc., podem acabar não revelando nada ou pouco. Como é possível ver nas **Figuras 35 e 36**, consegui pouco ou nenhuma imagem mesmo deixando no sol por uma (1) semana ou mais. Ao ler o trabalho de conclusão de curso de Cecília Gomes Cartaxo, finalmente descobri porque nenhuma das minhas imagens estava dando certo, era uma questão de diluição da mistura - não é recomendado a adição de água e se estiver muito seco, recomenda-se álcool de cereais ou vodka. Assim, ao corrigir esse problema no preparo da emulsão, entre os dias 2 e 5 de setembro de 2024, tive êxito na execução da técnica fotográfica

(**Figuras 37 e 38**).

A goma foi a técnica com mais problemas na execução mesmo tendo resultados interessantes, justamente pela dificuldade e necessidade de repetição do processo. Segundo Brächer (2016, p. 97):

“A goma bicromatada é um processo fotográfico histórico ou alternativo baseado na fotossensibilidade do dicromato (de amônia, potássio ou de sódio) à luz; o agente fotossensível é misturado a goma arábica e a um pigmento colorido. Pode-se obter uma fotografia colorida realizando quatro negativos distintos e por meio de quatro exposições aos raios U.V. distintas” Blackburn (2015).

Como dito, é preciso de quatro camadas com negativos distintos para explorar a revelação em sua totalidade, mas nós utilizamos os mesmos negativos independentemente da quantidade de exposições. Foi possível conseguir resultados interessantes, porém tivemos alguns percalços pela qualidade dos pigmentos inseridos e depois pelo tempo decorrido desde a preparação das misturas. Embora a cada dia de aula fomos conseguindo melhorar o processo (os materiais envolvidos, a quantidade de luz e tempo de exposição e os tempos entre as etapas), ainda seria necessário

Figuras 35 e 36 - À esquerda. Duas antotípias falhas com emulsão de *Spathodea campanulata* (tulipa africana) e *Bougainvillea*, respectivamente, em papel.

Figura 37 - À direita. Sem título e Uma noite feliz. Ambos de 2024, tamanho total de uma A4 e são antotípias com emulsão de pimentão vermelho em papel (com recuperação de cor).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2024.





Figura 38 - A revelação e o negativo da Figura 37.

Fonte: Produção do autor. Recife, 2024.

mais tempo para todos termos resultados com os quais ficássemos satisfeitos.

Nas **Figuras 39 e 40**, as revelações ficaram a fixação comprometida e isso, deduzimos, deve-se a tinta guache preta estar muito velha. Mesmo com uma segunda camada com tinta aquarela nova, a textura se mantém; a fixação não estava boa, mas foi devido a preparação do papel, ele não estava preparado para uma segunda camada; então foi preciso ter cuidado na limpeza do excesso de material para não apagar toda a cor azul. Nas **Figuras 41 e 42**, vemos a mesma imagem em momentos diferentes, uma na segunda camada de azul e uma após isto acrescida de uma camada de vermelho.

Cianotopia foi uma retomada feliz e pode ser dividida em dois momentos e formas: feito na universidade e em casa; natural e com viragem em café. Todos foram executados, em sua forma natural primeiro, na universidade e metade deles tiveram alguma complicação interessante. A **Figura 43** me surpreendeu positivamente, pois ficou perfeitamente como gostaria, cor forte, constantes fortes e bem definida. Já a **Figura 44** acabou queimando por

um instante durante a aceleração da secagem e acabou gerando um efeito de nuvem, fumaça ou algo embaçado. A **Figura 44** é a mesma da anterior, só que sem a queima e com viragem em café, acabou clareando um pouco no final. Por fim, a **Figura 46** me traz sensações mistas porque eu esperava a mesma definição da **Figura 43** — havia tido sucesso há pouco tempo — e ela não teve, mas o efeito me chamou a atenção; nela também ocorreu a viragem em café, porém caseira, e não mudou de cor, só diminuiu a força do azul, trazendo em alguns pontos espaços de cinza.

O cafenol foi de longe o mais tranquilo e fácil de executar, principalmente depois das experiências tidas no semestre anterior (como explicado anteriormente). Utilizei-me de uma foto tirada por minha mãe durante a viagem que fiz a São Paulo em março de 2024, num restaurante coreano. A forte iluminação contra a câmera do *smartphone* e os caracteres que formam o alfabeto coreano (o *hangul*, 한글) trazem uma atmosfera onírica. Primeiro porque, à primeira vista, não reconhecemos os símbolos; segundo, a escadaria traz uma ideia de movimento, e pela direção do corpo, de subida ou ascensão; terceiro, a luz no fim do caminho que não nos

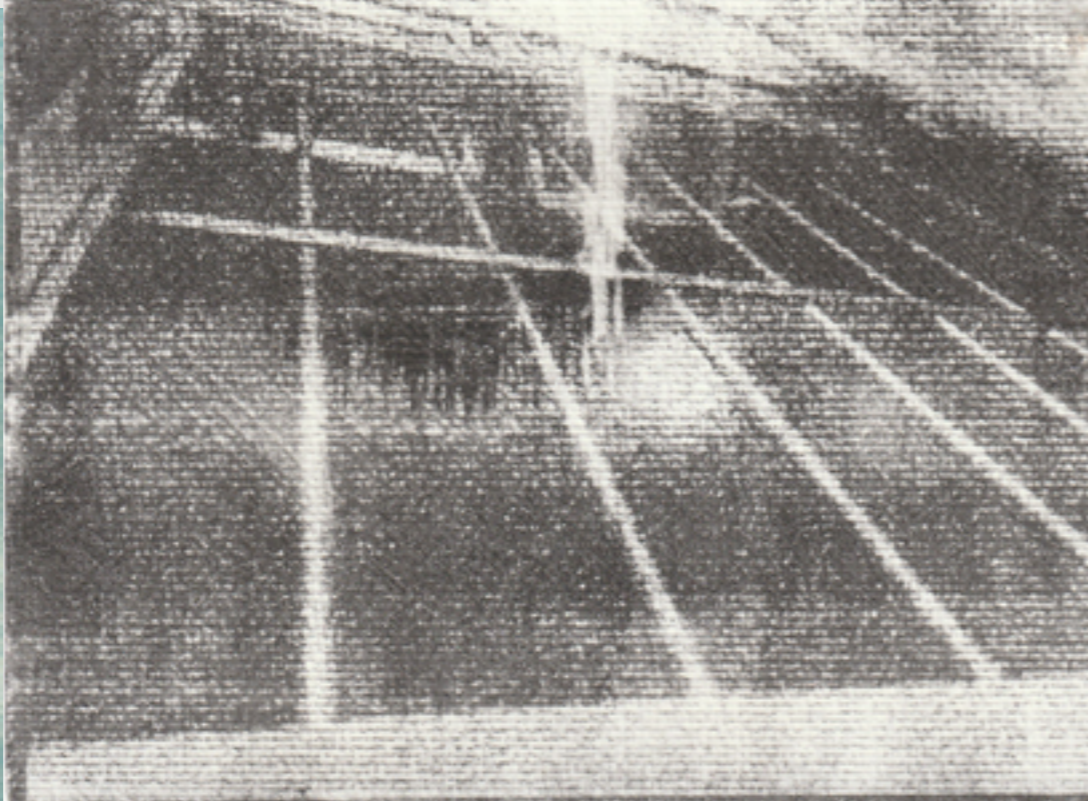
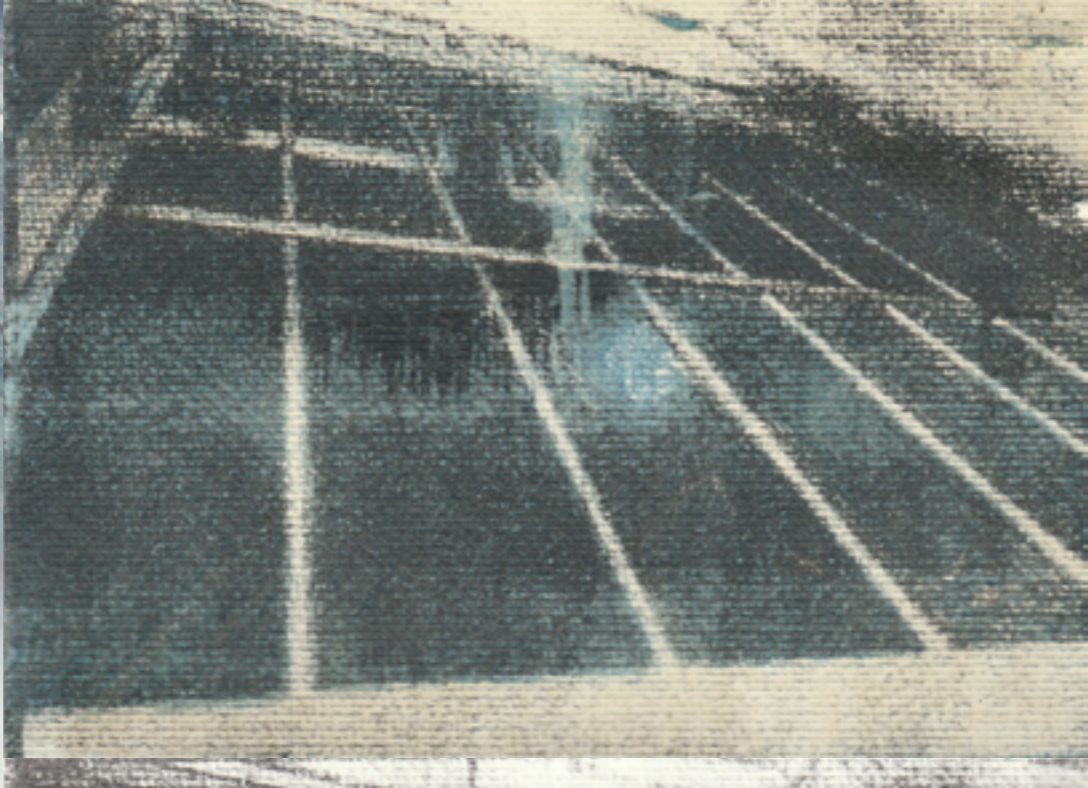


Figura 39 e 40 - Coluna direita. O Luar entre Grades: 01 e 02, 2024, 20,9 cm x 15 cm, Goma Bicromatada em papel.

Figura 41 e 42 - Coluna esquerda. Fragmento de Carnaval, 2024, 20,6 cm x 14,6 cm, Goma Bicromatada em papel.

Fonte: Produção do autor. Recife, 2024.

traz certeza da jornada (Figura 47).

Enquanto que na antotopia o problema é o tempo de exposição; na goma é a repetição do processo e a espera entre as etapas e ciclos de repetição, é ativamente mais desgastante. Nesse aspecto, a cianotipia precede no quesito dificuldade de ambas as técnicas anteriores, pois o tempo de espera é exponencialmente menor (sendo de poucos minutos a uma hora a depender das condições de exposição) e não requer repetição. Já o fotograma ou o cafenol são os mais tranquilos entre todos os experimentados, o único ponto negativo é o preço das folhas fotográficas.

Pensando nas antigas revelações em fotograma e cafenol e agora com essa nova leva de cianotipias e cafenol, fui completamente seduzido a realmente realizar no formato palpável e folheável que é o fotolivro. Havia decidido cursar a disciplina de Laboratório em Fotografia justamente para definir se trabalharia com composição digital e faria um vídeo ou trabalharia com processos analógicos e qual(is). O processo audiovisual é chamativo, fácil de compartilhar e permite o uso de áudio, mas é possível reproduzir o áudio durante a leitura do material e recentemente

venho sentido os impactos do mundo digital e como eu quero que tenham essa experiência sem possíveis distrações. Quase como quando se puxa um álbum fotográfico em casa, as pessoas focam nas fotografias, nas memórias e toda a conversa que se tem em grupo é devido às memórias evocadas pelas fotos; é um momento de rememoração e partilha, é intimista.

Por fim, os outros aspectos a se pensar são cor e tempo de execução. A cor é importante, porém os processos fotográficos alternativos trabalhados, em sua maioria, são monocromáticos. Isso gera uma quebra com um dos elementos que gostaria de trabalhar e apresentar, mas como as cores têm valores diferentes e isso ficaria exposto nas fotos, tranquilizei-me e cheguei a conclusão que escolheria algumas fotos para revelar numa gráfica de forma colorida também — tanto para colocar duplicada, colorido e monocromático juntos, quanto para deixar sozinha ocupando um bom espaço. Como o tempo é importantíssimo para finalizar, escolhi as que fossem mais rápidas e práticas dentre as técnicas que preferi e as quais achei que os efeitos dialogavam mais com o sonho.



Figura 43 - À esquerda. Maresia noturna, 2024, 14,5 cm x 20,2 cm, Cianotípia em papel.

Figura 44 e 45 - À direita, de baixo para cima. Enevoado, 2024, 10,5 cm x 9,5 cm, Cianotopia em tecido. *Sem título*, 2024, 12,4 cm x 9,2 cm. Cianotopia com viragem de café em tecido. Respectivamente.

Fonte: Produção do autor. Recife, 2024.

Figura 47 - À esquerda. *Stairway to heaven*, 2024, 8,7 cm x 12,1 cm, Catenol.

Figura 46 - À direita. Quartas cianotípias, primeira viragem com esses negativos.



## 5 A CAPTURA DO SONHO PELAS LENTES E PERCEPÇÕES SOBRE O PROCESSO ARTÍSTICO E VIVÊNCIAS

[...] Cada fotografia, em sua limitação espacial praticada pelo quadro e pela ampliação, fornece o fragmento de uma busca à qual outras fotografias são unidas, pelas linhas de força internas à intenção, nesta etapa reiterada e devolvida ao praticante. Revela-se, assim, em intervalos, a expressão de uma linguagem em vias de se dar, o sujeito e sua prática, seu traço singular

(Santos, 2011, p. 28).

Neste capítulo, mais precisamente nos subcapítulos, irei abordar os processos de pré-produção, produção e pós-produção do ensaio fotográfico definitivo inspirado pelo sonho descrito no começo do capítulo 4. Mas antes disso, irei comentar resumidamente o processo, como também algumas percepções e sensações.

Abro, de fato, este capítulo com o relato do sonho que tive na madrugada e manhã do dia 05 de março, poucos dias após a realização do ensaio e desmontagem do espaço. Extraindo o exposto na **Figura 48**:

O ensaio foi na última sexta (28/02) e sonhei na quarta (05/03) depois da madrugada. De onde consigo me lembrar, tudo começa comigo querendo falar com meu orientador, mas, ao chegar, deparo-me com ele e a professora Bete Gouveia. Curiosamente ela estava numa posição de “publicação” semelhante à de Luciana Borre com a revista Cartema. Depois dela muito falar que arte também é pesquisa e que eu deveria falar mais de pesquisa (e entrar no grupo de André) e menos de produção artística — o que achei estranho, pois aquela não é ela —, finalmente poderia falar com ele, mas outras pessoas chegaram e tive que esperar. Nesse meio tempo quem estava lá, vindo, era Bianca [uma das integrantes]. Logo parou a graça e no meio tempo que comecei a falar com o professor e ele precisar de um tempinho para abrir as coisas no computador, ela me falou que depois precisava me confessar/falar francamente algo sobre o último ensaio; assim, temi.

Quando o professor abriu meu arquivo de escrita do TCC, contei-lhe que ainda não havia escrito sobre [o último ensaio], embora tivesse registrado alguns pensamentos em áudio e separado algumas figuras. Assim, pedi que abrisse a pasta do OneDrive, pois salvo as fotos lá e não tenho mais espaço no Google Drive [institucional]; ambos os professores me olharam com estranheza. FIM [abrupto].

Demorei para começar a escrita dessa parte justamente porque precisava de tempo para assimilar essa sexta-feira de carnaval (que não teve aquela folia tradicional). Percebi que não se

Figura 48 - Recorte do diário dos sonhos referente ao dia 05 de Março de 2025, o qual ajudou a entender melhor o que estava a passar por.

Fonte: Diário dos sonhos do autor. Recife, 2025.

desistam pela chura, isso tava com um bike itari quando ele me chamou.

Antes disso retornei a um sonho antigo, bem arborizado, perto da praia. Logo depois disso tinha ido para um evento internacional, passava por aeroportos e tudo, não recordo quem estava comigo, só que entramos todos desforçados para cobrir o evento.

05 Mar 2025

O ensaio foi na última sexta (28/02) e sonhei na quarta (05/03) depois da madrugada. De onde consigo me lembrar, tudo começa comigo querendo falar com meu orientador, mas ao chegar, deparo-me com ele e a Professora Bete Gouveia. Curiosamente ela estava numa posição de publicação semelhante a Luciana Borre com a revista Cartema. Depois dela muito falar que arte também é pesquisa e que eu deveria falar mais de pesquisa (entrar no grupo de André) e menos de produção artística — o que achei estranho, pois aquela não é ela —, finalmente poderia falar com ele, mas outras pessoas chegaram e tive que esperar. Nesse meio tempo quem estava lá, vindo, era Bianca. Logo parou a graça e no meio tempo que comecei a falar com o professor e ele precisar de um tempinho para abrir as coisas no computador, ela me falou que depois precisava me confessar/falar francamente algo sobre o último ensaio; assim, temi.

Quando o professor abriu meu arquivo de escrita do TCC, contei-lhe que ainda não havia escrito sobre, embora tivesse registrado alguns pensamentos em áudio e separado algumas figuras. Assim, pedi que abrisse a pasta do One Drive, pois salvo as fotos lá e não tenho mais espaço no Google Drive; ambos os professores me olharam estranho. (FIM)

tratava somente de buscar realizar as melhores fotografias para atingir o objetivo, claro que a representação do sonho tem importância, mas pelo trabalho estar sendo realizado com amigos próximos, ser a conclusão do curso e dessa etapa de vida juntos, haviam muitos elementos na mesa ao mesmo tempo que me fizeram precisar de tempo para processar tudo.

No primeiro momento eu não havia percebido os efeitos imediatos disso: ansiedade e procrastinação. Ficava buscando diversas outras atividades e ocupações, pois ao mesmo tempo que queria fazer tudo bem feito, tinha medo de falhar, como também queria negar a ideia que essa fase de vida estava para acabar e que este trabalho representa resultado de todos esses anos de aprendizado, convivências e fortes relações. Após ultrapassar a barreira da procrastinação e fugas, ainda lidando com as emoções deste fim, de fato, organizamos tudo para o ensaio. Durante o processo de revisão das cenas, manutenção do ambiente e maquiagem ocorreram os imprevistos e a ilusão das falsas memórias e expectativas atacaram.

O que quero dizer com isso tudo é simplesmente que esse

ensaio tinha muitas camadas de expectativas que querendo negar ou não influenciaram a minha percepção. O trabalho desde o começo tem um tom íntimo e foi possível ser realizado por terem amigos próximos e também serem do curso de Artes participando, pessoas que não julgariam e entrariam em qualquer loucura que fosse proposta. Justamente por isso não queria que fosse um péssimo momento para ninguém, que fossem também as lembranças finais do curso.

Entretanto, imprevistos aconteceram e eles atrasaram todo o processo. O primeiro deles foi o reparo da sala escura improvisada, demorou mais que o esperado mesmo com várias pessoas ajudando. O segundo é justamente o processo de direção, foi mais complicado que da primeira vez, e quanto mais entardecia menos energia todos tinham para dispor e menos capacidade de dirigir as coisas eu tive. O terceiro foi a ilusão da memória, a impressão que algo de errado estava acontecendo nas fotos e isso influenciou diretamente na percepção para a direção, assim se não fosse as demais pessoas agindo e compartilhando ideias provavelmente teríamos menos êxito.

Por fim, preciso explicar essa ilusão, pois foi somente ao percebê-la que consegui olhar melhor para esse dia. Assim, não achar que havia falhado com os amigos pelo momento e comigo mesmo por não ter conseguido tirar as fotos como supostamente deveria. Ao realizar a descarga das fotos da câmera e limpar o telefone buscando todas as fotos (de preparação) pertinentes a ambos os ensaio, percebi que havia criado uma ilusão sobre o resultado passado e como deveria sair este. Se observamos as **Figuras 08 a 10**, vemos a luz interagindo no ambiente de formas diferentes, de iluminar bem o fundo, deixar um contraste forte até uma luz que ilumine pouco ou nada o fundo mas que ilumina bem as pessoas; em todas elas a luz é forte e direta, a roupa fica bem destacada e se brinca com o contraste e movimento. E ao observarmos as mesmas fotos editadas (**Figuras 17 e 18**), percebemos que a distinção de um fundo diminui, os contrastes mais marcados; o problema reside aqui, pois o sonho eu continuei rememorando, mas o resultado original das fotos havia sido trocado pelas editadas e a expectativa inicial não condizia com a realidade.

Observando as fotos do novo ensaio (como, por exemplo,

as **Figuras 73, 75, 80, 83, 84, 89, 96...**), é possível perceber que conseguimos vários resultados que antes precisaria de mais intervenções na pós-produção, então tivemos êxito com o uso da luz e da captura das imagens. O que foi menos explorado que da outra vez foi a questão do movimento, mais por questão de tempo do que por ideias. Desta forma também estava meio insatisfeito com a quantidade de experimentações que fizemos, porém mais uma vez eu estava enganado pois tiramos 30 fotos a mais que no primeiro ensaio (isso contando com as fotos buscando ajustar a luz, espaço e disposição da câmera) e também porque mesmo tendo mais tempo de ação, tivemos mais atos. No primeiro ensaio tivemos dois momentos: o primeiro de experimentação livre para entendimento do espaço, tempo de captação da câmera e luz (onde a disposição em si já era um ato); e o segundo mais sério para realizar o ato da marca do beijo. Neste último ensaio tivemos uma divisão de 4 ou 5 atos para realizar as cenas. Importante dizer como os momentos de liberdade dentro do processo (do roteiro) trouxeram imagens muito mais interessantes, o que ocorreu menos neste segundo ensaio (que o primeiro), entretanto foram momentos importantes.



### 5.1 Pré-produção... organização, preparação e montagem!

Algumas ações tinham que ser realizadas antes de podermos tirar as fotos. Elas são: construir a sala escura para simular os mesmos efeitos da sala do primeiro momento; adquirir luz colorida, espelhos e maquiagem; desenvolver visualmente a narrativa; e, por fim, conversar com todos os envolvidos acerca do projeto e da disponibilidade coletiva para definirmos e marcarmos um dia para nos reunirmos.

Para a construção da sala escura, foi necessário primeiro averiguar o local para ver quanto de luz entra, de onde e a partir de qual era seria favorável desenvolver as atividades (**Figuras 49 a 51**). Percebemos que existiam duas entradas de luz. Esse processo como também o da compra dos materiais foi realizado com o auxílio do meu irmão mais novo, Luiz Arthur, o qual ainda no dia da averiguação (13/02) ajudou a fazer um teste e experimentação de luz, este que nos mostrou o quanto a parede branca iria atrapalhar no dia (**Figura 52**).

Assim, elaboramos uma lista com elementos que precisa-

ríamos para transformar aquele cômodo e realizar as fotografias, que consiste em: tecido para bloquear a luz (*blackout*) e tecido que não reflita tanta luz, ambos pretos; lanterna e vela (luz); espelho; papel gelatina ou celofane coloridos; pilhas AA recarregáveis; artigos de maquiagem, como batons verde, azul e vermelho-sangue, gloss etc. (outros que foram usados pedi que trouxessem, por ser opcional, do gosto do integrante). No dia 17 de Fevereiro, conseguimos ir ao bairro de Santo Antônio e na rua Conde da Boa Vista para adquirir esses itens e aqueles que não foi possível, buscamos na internet e emprestado dos outros.

Nos dias que se sucedem até o dia do ensaio, dia 28 de fevereiro, sexta-feira de Carnaval, tratamos de montar a sala. Inicialmente com ajuda do meu irmão, em outro momento com adição de Nicholas (amigo da vizinhança) e no último dia com a ajuda de todos nos reparos. Fizemos primeiro a parede que tem uma janela (somente o espaço aberto), colocamos uma camada de tecido preto e em cima uma lona, pois ela bloqueia toda a luz mas reflete, e o tecido preto impede essa reflexão (**Figuras 53 a 56**). Em seguida foi a parede oposta com o tecido *blackout* (**Figuras**



Figura 49 - Esquerda superior. Visão da parede com janela e a luz externa (DSCFC3753).

Figura 50 - Direita superior. Visão da fresta na parede traseira e a luz proveniente da janela capturada com uma menor abertura de diafragma da câmera (DSCFC3754).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.

Figura 51 - Esquerda inferior. A luz proveniente da janela capturada com uma maior abertura de diafragma de câmera (DSCFC3759).

Figura 52 - Direita inferior. Experimentação para criação da aura e visualização da reflexão da luz (DSCFC3763).





Figura 56 - Esquerda inferior. Lona pos-ta na parede oeste, visão interna, à noite.

Figura 57 - Esquerda superior. Instalação da "cortina" próxima a parede leste, para diminuir a entrada de luz e usar menos tecido para cobrir o espaço em branco, e puxamos o tecido um pouco internamente. Noite.

Figura 58 - À esquerda. Blackout instalada na parede oeste, concluída. Noite.

Figura 59 - Direita topo. Parede interna, para onde a câmara direciona a lente.



Figura 53 - Centro superior. Parede oeste cober-ta por uma dupla camada de tecido preto, à noite.

Figura 54 - Direita inferior. Ajuste da camada de te-cido (1º reparo), visão interna, de manhã.

Figura 55 - Direita superior. Lona pos-ta na parede oeste, de manhã.

Figura 60 - Direita central. Paliativamente, o tecido foi susten tado com uma base de elástico, nesse momen-to foi percebida a aderência mínima do tecido a fita.

Figura 61 - Direita baixa. Parede interna resolvida e parede oeste precisando de manutenção. Manhã.

**57 e 58**). Por fim, a parede entre os tecidos, para onde a câmera direcionou a lente, com um tecido mais simples; infelizmente ele não tinha boa aderência com fita, então tivemos que dividir o peso com o uso de pregos e fita (**Figuras 59 a 61**).

Com ambas as entradas de luz bloqueadas, observei durante vários horários do dia para saber quando a luz não mais penetrava. Como a parede com blackout não barra totalmente a luz direta do sol, vindo de leste, mas a indireta sim, logo é meio-dia a luz já não passa. De tarde, o sol ao oeste bate na parede com a lona e a luz não atravessa. Assim, entendemos que nossa janela de ação é do meio-dia (12 horas) até o amanhecer. A problemática era manter esse ambiente adequado, percebemos que o vento durante o período da manhã desestabilizava a estrutura e tínhamos que reparar.

Paralelamente a transformação da sala e compras, ainda era preciso roteirizar as cenas, discutir o projeto com os integrantes e verificar sua disponibilidade. No primeiro ensaio foi omitido dos integrantes a narrativa do sonho, trabalhamos em cima de uma abstração; porém para esse ensaio eu queria que eles

conhecessem o sonho e contassem o que eles haviam sentido, pensado ou imaginado enquanto liam o relato. Queria saber onde convergíamos e quais outras ideias surgiriam dessa troca, infelizmente não ocorreu uma reunião coletiva presencial, foram conversas individuais ou em duplas, majoritariamente virtuais.

O guia das conversas foi:

1. Perguntar quais os pensamentos, ideias, elementos que eles têm ao ler o sonho de fato. Anotar tudo;
2. Contar o que estava pensando para essa nova fase e experimentar os elementos que trouxessem;
3. Perguntar o que acharam do álbum [da Isyana Sarasvati]. O que eles acham de tentar desenvolver experimentalmente uma música ou trilha sonora.

Bianca Souza se interessou pela atmosfera misteriosa e de imediato começou a trazer ideias e perguntar se eu já estava pensando em usar alguns daqueles elementos. Ela trouxe que a maquiagem da primeira vez foi demorada de aplicar e nos lábios precisaria ficar retocando (ou seja, praticidade da maquiagem), que seria interessante trabalhar com sangue falso (mesmo que

sujasse fácil), como também experimentar luzes com cores diferentes e que para isso poderia usar papel celofane. Nesse sentido as luzes e maquiagem era algo que já estava pensando, optei por retirar a tinta do rosto porque também teríamos as luzes, ademais o sangue falso foi uma ideia maravilhosa.

Sócrates Alves e Giovanna Vilela (também discente de Artes Visuais) estavam no mesmo momento. Para Sócrates (que foi iluminador antes) tudo era que nem um quadro abstrato, não tinha ideias na hora, mas ajudaria no que fosse preciso. Para Gio, tinha uma atmosfera performática, macabra, sexual e de horror, estava dividida no que pensava; no fim, não teve muitas ideias, ainda estava processando sua abstração.

Antonio Marcos e Pedro Nemrod apareceram juntos em seguida. Pedro visualizou “duas entidades ou seres na secura de um beijo, de afeto, de afetar e ser afetado; tesão, âmagô, fervor, explosão, furor. Isso acaba, por descuido ou alguma outra coisa, virando um ato de violência, visceral”. Para ele os lábios tinham

que ser ponto de muito destaque — assim, um dos pontos centrais do sonho foi bem captado por ele —, sugere o sangue falso<sup>39</sup>, se possível um beijão ou mordida. Já Antonio disse ter sido preenchido pela forma como Pedro viu, assim, acrescentou que imaginava com uma estética expressionista alemã e sugeriu o uso de velas — que eu havia esquecido que queria, prontamente coloquei na lista.

A última pessoa que consegui encontrar (e dessa vez presencialmente) foi Beatriz Moreira, ela disse que imaginava exatamente como na primeira experiência, mas com beijo e sangue escorrendo. Percebemos, desta maneira, que o sangue falso era imprescindível de ser experienciado, como também há uma divisão de visões entre uma visão misteriosa e performática e uma sexual ou romântica, em conjunto algo de horror ou violento. Não limitei suas interpretações, embora tenha dado a minha e disse como pensava as cenas e quais ideias pensava em adicionar ao planejamento. Sobre a questão do beijo, afirmei que se no dia as

<sup>39</sup> Quando Pedro trás esse repertório, ele confirma suspeitas que Giovanna não conseguiu formular, esse elemento que aparece nesse texto desde (eu próprio) Bianca e se repete até Beatriz, porque em uma sociedade fundamentalmente cristã temos o sangue como simbolismo de impulsos carnaís, além de remeter a cor da paixão e do sentimento (Chevalier; Gheerbrant, 2001).

peças estivessem dispostas a encenar realmente beijando, faríamos, mas que eu não consideraria o plano A.

Sobre a questão do som mencionada anteriormente, chamei Giovanna Vilela que tem experiência cantando (estudou Iniciação Musical no Conservatório Pernambucano de Música) e Louie Oliveira para composição e instrumental, por ser discente do curso de Música do CAC/UFPE. Gio trouxe que o processo criativo não é seu ponto forte e que desenvolve mais a parte de interpretação (canto/voz), mas que ajudaria no que fosse preciso. Louie havia dito que precisava de tempo abstraído a ideia e que se tivesse alguma ideia iria comunicar para que, em conjunto, criássemos; da mesma forma, caso tivéssemos alguma ideia, que fizéssemos o mesmo (infelizmente até o próximo encontro ele teve algumas complicações e teve que se ausentar). Bianca se interessou bastante, Pedro disse que não teria muito como ajudar nesse quesito, os demais informaram que se fossem convocados tentariam fazer o que fosse instruído e necessário.

Por fim, conversei com os professores André Barbosa e

Eduardo Romero. André recomendou experimentar alguns closes como enquadramento e assistir ao filme de Man Ray<sup>40</sup> (1890–1976), *Return to Reason: Four Films by Man Ray* (2023), que reúne curtas do mesmo diretor — assisti despretensiosamente e ideias vieram. Já Romero auxiliou sanando as minhas dúvidas sobre a escolha do papel fotográfico, a possibilidade de revelar as fotos na sala escura do laboratório de fotografia (na área dos ateliês do curso) e se disponibilizou para ajudar com o processo do som.

## 5.2 Produção... a hora é chegada!

Nos reunimos no dia 28 de fevereiro de 2025, a maior parte dos integrantes chegou entre às 10 horas e às 14 horas e a última pessoa chegou perto das 16h. Durante essa janela de tempo, almoçamos, fizemos manutenção da sala escura, montamos a câmera, testamos a maquiagem na pele (**Figura 65**) e tivemos outras conversas sobre o processo (**Figura 62**). Começamos a fotografar logo antes das 17 horas e terminamos um pouco depois das 22 horas.

<sup>40</sup> Emanuel Radnitzky, nascido em uma família de imigrantes russos-judeus na Filadélfia (Pensilvânia, Estados Unidos da América), foi um pintor, fotógrafo e cineasta. Participou dos movimentos dadaísta e surrealista nos EUA, principalmente em Nova York, bem como na Europa, mais em Paris (França).



Figura 62 - A esquerda acima. Ex-plicação do roteiro com um storyboard-ard e discutindo as cenas.  
Fonte: Registro por Mayra Aparecida. Recife, 2025.

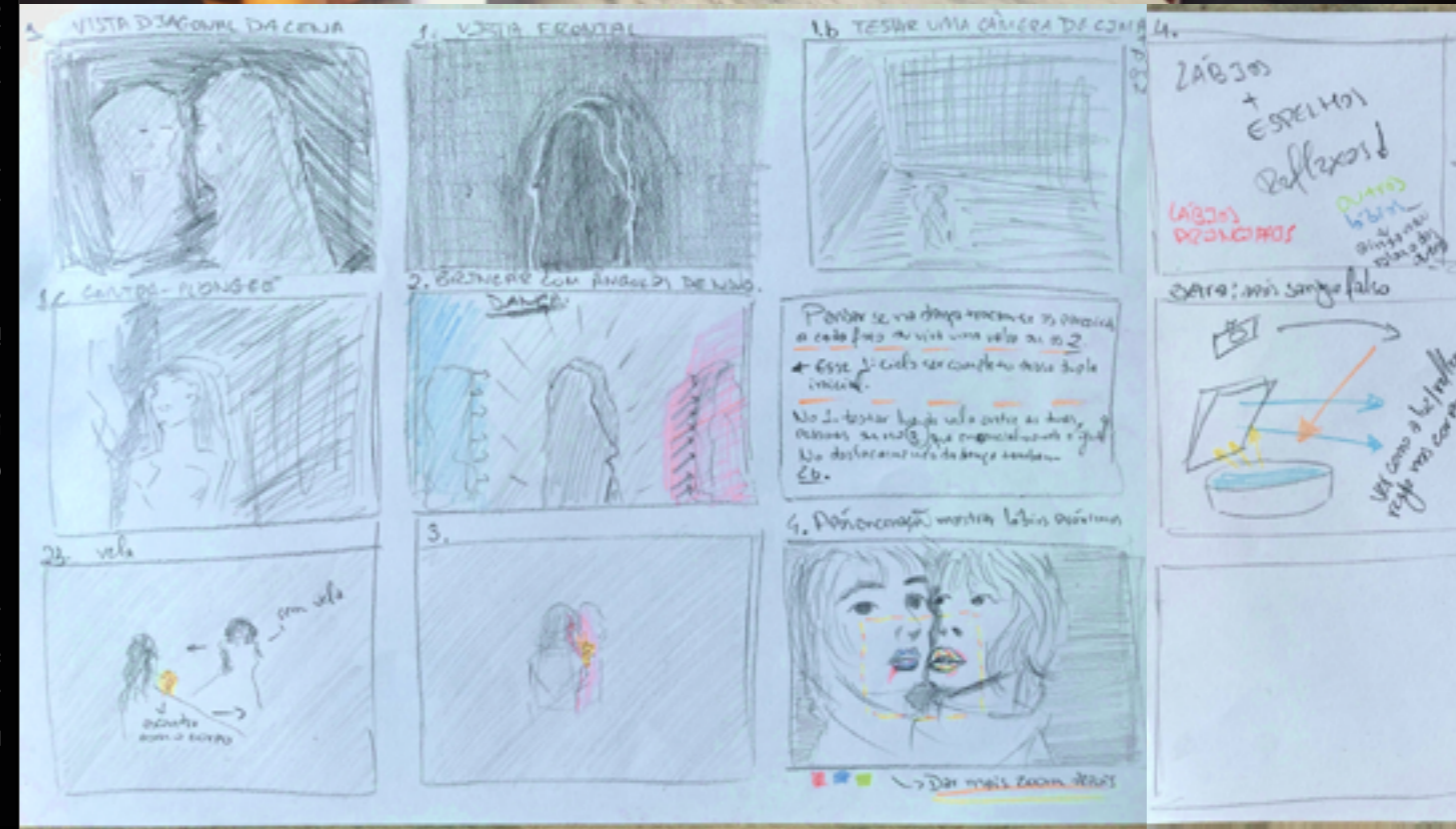


Figura 63 e 64 - Ambos embaixo. Storyboard página 01 e 02.  
Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.



Figura 65 - Canto superior direito. Teste das maquiagens na pele para verificar a pigmentação.  
Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.

Os integrantes que puderam participar desse momento foram: Antonio Marcos, Beatriz Moreira, Bianca Souza, Guilherme Arimatéia, Mayra Aparecida e Pedro Nemrod — todos participaram tanto como modelos e iluminadores, exceto Bia que esteve presente em todas as cenas e Guilherme que cuidou da luz.

A narrativa do sonho foi convertida, inicialmente, em 5 atos que foram reduzidos a 4 por uma questão de interpretação, que consistiam em: **1.** Tudo escuro com pequenos momentos de nitidez, o começo das aparições, brincar com a nitidez para reconhecimento das imagens; **2.** Dança, deslocamento pelo espaço com jogo de luzes, focar na parte superior do corpo; **3.** Reencontro e fim da dança, momento de tensão; **4.** “Beijo” — prontamente, Mayra se candidatou para fazer a cena com Beatriz —; **5.** “Fim”, foco nos lábios e como preencher o campo<sup>41</sup> com aplicação de plano de câmera. Os atos 4 e 5 muito bem podiam ser um ato conjunto e assim o foram. O ato 3 poderia se repetir com o 1 ou se misturar com o 2. Tentei traduzir tudo isso num *storyboard* simples para facilitar a visualização inicial e explicação e foi útil para dar

o panorama geral, embora tenham preferido entender mesmo na prática (**Figuras 63 e 64**).

Antes de entrar nas fotos, abordo como ficaram as maquiagens e suas etapas, pois constatamos que o uso da luz neutra para capturar as cores “naturais” não estavam favorecendo as fotografias, então essa parte acabou ficando um pouco mais apagada, mesmo que ainda dê para perceber os contrastes dos lábios por meio de diferentes luzes (devido ao papel celofane como filtro). A ideia de ter essas cores não usuais de lábios, foi para contrastar com o vermelho ou a ideia do sangue que aparece depois. Assim, dividimos as cores dos lábios de acordo com as interações com Beatriz, rosto central, que escolheu o batom azul; deste modo, Bianca, que seria o par de dança inicial, precisaria estar de verde e Mayra, que a beijaria, também; Antonio e Pedro optaram pelo azul, mantendo um equilíbrio. Adicionalmente, algumas pessoas aplicaram o uso de delineador, sombra e/ou pó na região dos olhos ou nas proximidades — uma *vibe* meio emo.

O batom azul se mostrou bastante pigmentante, sendo



Figura 66 - No canto superior direito, Bia com seus lábios pigmentados de azul.

Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.

Figura 67 - À esquerda, Pedro aplicando o batom azul em seus lábios.

Figura 68 - Canto inferior direito, Reaplicação do batom antes da cena do beijo.

Fonte: Registro por Mayra Aparecida. Recife, 2025.

Fonte: Registro por Antonio Marcos. Recife, 2025.



<sup>41</sup> O campo representa tudo o que está enquadrado na tela (Curso, 2024b, p.29).



Figura 70 - À esquerda. Mayra com seus lábios pigmentados de verde.



Figura 71 - À direita. Mayra com seus lábios pigmentados de vermelho

Fonte: Registro por Mayra Aparecida. Recife, 2025.

Figura 69 - No centro da página. Bia com seus lábios pigmentados de verde.

Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.



tranquilo de ser aplicado e aparecer na câmera (**Figuras 66 e 67**). Já o batom verde se provou ser incrivelmente fraco — na pele até manteve cor, mas nos lábios quase que desaparecia — e não se ativa no escuro como supostamente se vende; assim, Bianca precisou aplicar corretivo e pó facial para construir uma camada para o batom se fixar e finalizou com sombra verde (**Figura 69**). Mayra, curiosamente, só precisou aplicar o batom mais vezes e reaplicá-lo com muita constância (**Figura 70**). Sim, desta vez, realmente lembramos de ficar reaplicando constantemente (**Figura 68**). No final, misturamos um pouco de sangue falso e vermelho sobre os lábios de Beatriz e Mayra para brincar com a ideia da mistura pelo beijo (**Figuras 100 e 101**), até os lábios realmente ficarem totalmente vermelhos (**Figuras 71 e 104**).

Para discorrer sobre como as fotos se desenrolaram no dia, antes é preciso especificar que continuei utilizando a mesma câmera do ensaio anterior e dizer quais foram as configurações que a mesma foi submetida. Diferentemente do ensaio anterior que houve uma variabilidade mínima das configurações da câmera,

dessa vez diversificamos bastante. Deste modo, como é possível observar na **Tabela 2**, as configurações predominantes estão no uso de: **ISO 200; distância focal de 5,8 mm e 6,3 mm; abertura de diafragma de f/6,4, f/5, f/3,6 e f/4,5; e tempo de exposição de 8 segundos** com alguns aumentos.

No primeiro ato, o objetivo era de emular esse espaço de “vazio”, totalmente escuro e infinito, enquanto essas entidades sem-nome existem em campo, a cena busca retratar a reconhecibilidade ou distinção figura–fundo através da visibilidade da intermitência da luz (**Figuras 72 a 75**). Inicialmente visualizei um enquadramento conjunto diagonal entre as figuras e também frontal para essa cena, onde um ser esconde o outro. E enquanto assistia a compilação de Man Ray, especificamente o quadro da **Figura 76**, pensei em buscar outros ângulos para a mesma cena, como uma vista de plongée<sup>42</sup> e contra-plongée<sup>43</sup> (**Figuras 80 a 83**); como também o filme me lembrou do efeito que queria trazer e no primeiro ensaio foi mais complicado, enquanto que neste ocorreu mais vezes, efeito este visualizável no filme pela **Figura**

<sup>42</sup> Vista panorâmica ou de câmera alta, de cima para baixo.

<sup>43</sup> O mesmo que contrapicado, visão de câmera baixa, de baixo para cima.

**79** e semelhante nas **Figuras 80 (o valor da cena, não o foco), 96 e 103.** mas a repetição e sobreposição trouxeram um tom interessante, também válido. Essa dança foi dividida em duas etapas: a primeira com as mesmas duas entidades do começo e a segunda com outros integrantes para comporem o espaço (uma forma de pre-

No segundo ato, buscamos simular uma dança — os ras- ra com as mesmas duas entidades do começo e a segunda com outros integrantes para comporem o espaço (uma forma de pre- tros de deslocamento não ficaram tão aparentes como esperava,

Tabela 2 - Relação do ISO, distância focal, abertura de diafragma e tempo de exposição com a quantidade de fotos em cada configuração.

ISO	QUANTIDADE	DISTÂNCIA FOCAL	QUANTIDADE	ABERTURA DE DIAFRAGMA	QUANTIDADE	TEMPO DE EXPOSIÇÃO	QUANTIDADE
100	17 fotos	4,2 mm	2 fotos	f/3,2	1 foto	6,5 segundos	1 foto
200	110 fotos	5,8 mm	63 fotos	f/3,6	20 fotos	8 segundos	87 fotos
400	3 fotos	6,3 mm	30 fotos	f/4,0	8 fotos	10 segundos	28 fotos
		6,5 mm	9 fotos	f/4,5	17 fotos	13 segundos	2 fotos
		7,1 mm	1 foto	f/5,0	35 fotos	15 segundos	8 fotos
		8,0 mm	1 foto	f/5,6	4 fotos	20 segundos	4 fotos
		8,3 mm	3 fotos	f/6,4	40 fotos		
		10,1 mm	2 fotos	f/7,1	2 fotos		
		10,5 mm	5 fotos	f/9,0	2 fotos		
		11,3 mm	3 fotos	f/11,0	1 foto		
		13,3 mm	3 fotos				
		14,9 mm	1 foto				
		15,5 mm	2 fotos				
		31,5 mm	3 fotos				

Fonte: Elaborado pelo autor. Recife, 2025.

Figuras 72 a 75 - De cima para baixo, da esquerda para a direita. Primeiro ato, criação da ambientação. DSCF3897 (ISO 200, 5,8 mm, f/5,6 e 8 seg), DSCF3900, DSCF3902 e DSCF3904 (ISO 200, 5,8 mm, f/4 e 8 seg).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.





Figura 76 - Frame do filme aos 10 minutos e 22 segundos.  
Figuras 77 e 78 - Frames do filme aos 15 min 44 seg e 15 min e 50 seg, respectivamente). "Bela como uma flor de fogo" é o que diz a cena, nesse momento sou totalmente convencido de experimentar a vela.



Figura 79 - Efeito de quase apagamento, enquanto ainda permite o reconhecimento.

Fonte: RETURN to Reason: Four Films by Man Ray.



Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.

Figuras 80 a 83 - De cima para baixo, da esquerda para a direita. Primeiro ato, criação da ambientação em diagonal levemente plongeée. DSCF3908, DSCF3909, DSCF3912 (ISO 200, 5,8 mm, f/4,5 e 8 seg) e DSCF3915 (ISO 200, 5,8 mm, f/6,4 e 8 seg).





encher a cena com os outros seres que nasceram na abstração inicial do sonho). Na primeira etapa, trabalhamos com três luzes, azul, vermelha e neutra, para tentar criar separações espaciais na cena, tal como a sarjeta separa os quadros dos quadrinhos, com uma direcionada para a direita, outra para o centro (câmera) e a última para a esquerda; buscava criar rastros que ligassem essas divisões, mas o que foi obtido foi uma conexão bizarra: ou as mãos de uma mesma entidade se conectavam (**Figura 84**) ou tocavam na figura central por uma dos seres ficar deveras oculto (**Figuras 85 e 86**). Na segunda etapa, reduzimos para duas luzes, a vermelha e a azul, e posicionamos elas diagonalmente uma à esquerda e a outra à direita, em um momento com ambas ligadas (**Figuras 87 e 88**) e em outro com uma ligando após a outra apagar (**Figuras 89 e 90**).

No terceiro ato, as entidades sem-nome iniciais se reencontram depois de trocarem de par durante a dança, perceptível na **Figura 90**, para se encararem e fica a interpretação do leitor o que

acontece com elas logo após isso. Neste ato fizemos o uso de velas, para isso primeiro experimentamos fora de cena; começamos com a vela enquadrada, inspirado nas **Figuras 77 e 78**, para ver como iria se apresentar à câmera (**Figura 91**), mas precisamos tomar cuidado para não “desenhar ou pintar com a luz”<sup>44</sup> por ser uma intensa fonte de luz (**Figura 92**). Embora o resultado tenha sido satisfatório, eu queria que a vela não ficasse tão à mostra e conseguimos bons resultados aqui (**Figuras 93**) e no ato seguinte (**Figuras 96 a 98**). Entretanto as velas que tínhamos eram semelhantes às aromáticas, maiores, assim fáceis de segurar sem derramar a parafina derretida dado que só o centro afunda derretendo, e nesse derreter a luz ia ficando menos direcional e aos poucos não dava luz suficiente para continuar explorando.

No quarto ato (que foi fundido com o quinto), tratamos de encenar a cena do beijo com uma das entidades diferente da dupla inicial. Aqui importa mostrar a transição das cores dos lábios azuis e verdes se misturando até ficarem totalmente vermelhos

<sup>44</sup> Conhecido por fisiograma ou light-painting, que é a técnica inspiradora para esse trabalho, porém a parte da fonte de luz ser registrada enquanto linhas não é o resultado buscado. A técnica foi inventada pelos franceses Étienne Jules Marey e Georges Demeny, mas seu uso artisticamente foi em 1935 por Man Ray (Redação, 2023).

Figura 84 - Primeira etapa com conexão das mãos da mesma entidade. DSCF3971 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 15 seg).

Figuras 85 e 86 - Primeira etapa com uma figura central. DSCF3974 e DSCF3975 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 15 seg).

Figuras 87 - Segunda etapa com luzes paradas. DSCF3976 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 10 seg).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.





Fonte: Produção do autor.  
Recife, 2025.

Figuras 88 - Segunda etapa com luzes paradas. DSCF3977 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 10 seg).

96



Figuras 89 - Segunda etapa com luzes alternadas. DSCF3978 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 15 seg).

97



Figuras 90 - Segunda etapa com luzes alternadas. DSCF3979 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 15 seg).

98

Fonte: Produção do autor.  
Recife, 2025.



Figura 91 - Experimento da luz e a própria vela em campo. DSCF3855 (ISO 200, 10,5 mm, f/3,6 e 8 seg).

99



100  
Figura 92 - Quando a fonte de luz, logo, a vela se desloca. DSCF3980 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 e 20 seg).



101  
Figura 93 - Cena do reencontro à luz de vela. DSCF3982 (ISO 100, 5,8 mm, f/3,6 E 20 seg).

e com sangue escorrendo. A dificuldade para podermos mostrar isso foi obtermos boas fotos com luz branca (**Figuras 94 e 95**) e estávamos gostando muito de como estavam ficando as fotos com luz de vela (**Figuras 96 a 98**) — mesmo tendo ficado muito apagadas — e a relação entre os tons de azul e vermelho das luzes com os lábios (**Figura 99**); a cor amarela também foi usada, mas em menor quantidade e com menos intensidade que as demais (**Figuras 100 e 101**). Por fim, quando a cena realmente acontece buscamos trazer movimentação de volta como forma de trazer dinamicidade a cena, dar a ideia de que o beijo aconteceu quase como numa valsa se movimentando, e assim, vendo ambos os lados da cena (**Figuras 102 e 103**); como também trazer os lábios completamente vermelho-sangue escorrendo (**Figuras 104 e 105**) e, devido a percepção de Pedro Nemrod sobre o sonho, os lábios foram mordidos em adição (**Figuras 106 e 107**).

No ato 4 também se buscava o trazer múltiplos lábios de cores diferentes (verde, azul e, agora, vermelho) em uma única foto e julgo termos conseguido, mas sacrificando bastante a criação da atmosfera — quase como se voltássemos ao ensaio ante-

rior — ou por um acaso esquecendo de tirar o óculos e perdendo igual. Acabei estabelecendo esse finalzinho como tempo de livre experimentação (**Figuras 110 a 114**). Ademais o uso dos espelhos foi bem curto e aconteceu de não agregar ativamente à narrativa (**Figuras 108 e 109**), mas serviu bastante para direcionarmos a luz (refletindo-a), que estava distante para difundir um pouco sua intensidade (mesmo com o uso do papel celofane, que trocava as cores da luz, não abafava o suficiente ou demais para algumas cenas).

Tentamos capturar a reflexão da luz da água no ambiente para criar um relevo diferente, infelizmente não conseguimos e rapidamente deixamos de lado para não perdermos tempo — que à essa altura estava valiosíssimo devido ao cansaço coletivo. Essa ideia surgiu enquanto lia o trabalho de Lygia Stephanny Gomes da Silva, artisticamente conhecida por Steph Lotus, *A fotografia como observatório do corpo: onírico e o real*, neste trabalho vemos algumas fotografias que parecem negativos de seu corpo, porém moldado pelo movimento d'água, e outras onde vemos registros de uma fotografia que se dissolvem com o passar do tempo, a

Figuras 94 e 95 - Mostrando as cores dos lábios, antes da transição. DSCFC3928 (ISO 200, 8,3 mm, f/9 e 8 seg) e DSCFC3930 (ISO 200, 8,3 mm, f/4,5 e 8 seg).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.

Figuras 96 e 97 - Experimento à luz de velas enquanto se tenta mostrar as cores dos lábios. DSCFC3925 (ISO 200, 7,3 mm, f/6,4 e 8 seg) e DSCFC3926 (ISO 200, 6,3 mm, f/6,4 e 8 seg).





Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.

Figuras 98 - Experimento à luz de velas enquanto se tenta mostrar as cores dos lábios. DSCF3922 (ISO 200, 5,8 mm, f/6,4 e 8 seg).

Figura 99 - Experimento com luzes coloridas enquanto se tenta mostrar as cores dos lábios. DSCF3921 (ISO

200, 5,8 mm, f/6,4 e 8 seg).

Figuras 104 e 105 - Sangue escorrendo, cores anteriores dos lábios se perderam. DSCF3960 (ISO 200, 13,3 mm, f/5 e 10 seg) e DSCF3966 (ISO 400, 11,3 mm, f/5,6 e 8 seg).



Figuras 100 e 101 - Após o beijo (ou dos), mostrando ainda resquícios da cor anterior. DSCF3940 e DSCF3941 (ISO 200, 15,5 mm, f/5 e 8 seg).

Figuras 102 e 103 - Beijo em movimento, vista de ambos os lados ao mesmo tempo. DSCF3932 (ISO 200, 6,5 mm, f/5 e 8 seg) e DSCF3935 (ISO 200, 6,5 mm, f/5 e 10 seg).



Figuras 106 e 107 -  
Close-ups no beijo.  
DSCF3962 (ISO 200,  
31,5 mm, f/5 e 13 seg)  
e DSCF3969 (ISO 100,  
13,3 mm, f/5 e 10 seg).

Fonte: Produção do  
autor. Recife, 2025.



108

109

Figuras 108 e 109 - Experimento breve com reflexo do espelho como imagem. DSCF3954 e DSCF3955 (ISO 200, 6,3 mm, f/5 e 10 seg).

Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.







110

111

Figuras 110 a 114 -  
Experimentação livre  
baseada no primeiro  
ensaio e em mis-  
tura com a dança.  
DSCF3943, DSCF3944,  
DSCF3946, DSCF3948  
e DSCF3951 (ISO 200,  
6,3 mm, f/5 e 10 seg).

Fonte: Produção do  
autor. Recife, 2025.





Figuras 115, 116 e 117 - Confraternização com pizza. Demais membros tinham ido banhar.

Fonte: Registro por Mayra Aparecida. Recife, 2025.

imagem dela se perde. Assim, pensei que seria interessante trazer esse elemento da reflexão da água, pois já estávamos trabalhando com o sangue e essa viscosidade, poderia ter sido um elemento visual interessante.

Por fim, descansamos, confraternizamos e desmontamos a sala (**Figuras 115, 116 e 117**).

#### 5.2.1 Um momento de experimentação também pode ser de produção coletiva

Em próximas experimentações e produções coletivas e independentes, eu gostaria de propor a possibilidade de todos participarem ativamente e produzirem algo para carregar com si mesmos. Trazendo momentos do ensaio descrito há pouco: Pedro Nemrod atuou tanto como modelo, como iluminador trazendo ideias e consigo visão para auxiliar na direção de arte; Guilherme Arimatéia, iluminador integral, buscou explorar as difusões através das camadas do papel celofane e auxiliou na percepção das cenas com a luz; Beatriz Moreira não teve muitas oportunidades

de sair de cena; Antonio Marcos trocou com frequência a cor das luzes e deu ideias de composição com elas para as cenas; Bianca Souza utilizou o espelho como elemento de reflexão de luz para direcionar a luz, junto com Pedro, exploraram as distâncias e posição da luz nos modelos, acredito que gostaria de ter experimentado outras funções também; por fim, Mayra, em sua primeira vez, trouxe como foi algo completamente diferente do que já havia feito e conhecendo muitos processos artísticos. Assim, recomendo a leitura dos anexos que trazem os relatos de experiência.

Embora esse processo tenha sido longo e cansativo, o tempo passou incrivelmente rápido. E nesse tempo eles conseguiram fotografar com seus telefones e fazerem algumas experimentações próprias. Tanto no primeiro ensaio (**Figuras 118 e 119**), quanto neste (**Figuras 120 a 124**), conseguiram tirar algo para si, como artistas.

#### 5.3 Pós-produção... curadoria e revelação!

No dia 13 de Março, eu, Antonio Marcos e Bianca E. Souza, fizemos a curadoria de quais seriam as fotos a serem reveladas

Figuras 118 e 119 - No lado esquerdo, as de cima. Fotos editadas de registros do primeiro ensaio.

Fonte: Produção de Pedro Nemrod. Recife, 2023.

Figuras 120 e 121 - No lado esquerdo, as de baixo. Registros do segundo ensaio.

Fonte: Produção de Pedro Nemrod. Recife, 2025.

Figura 122 - No lado direito, a que está acima. Registro do segundo ensaio.

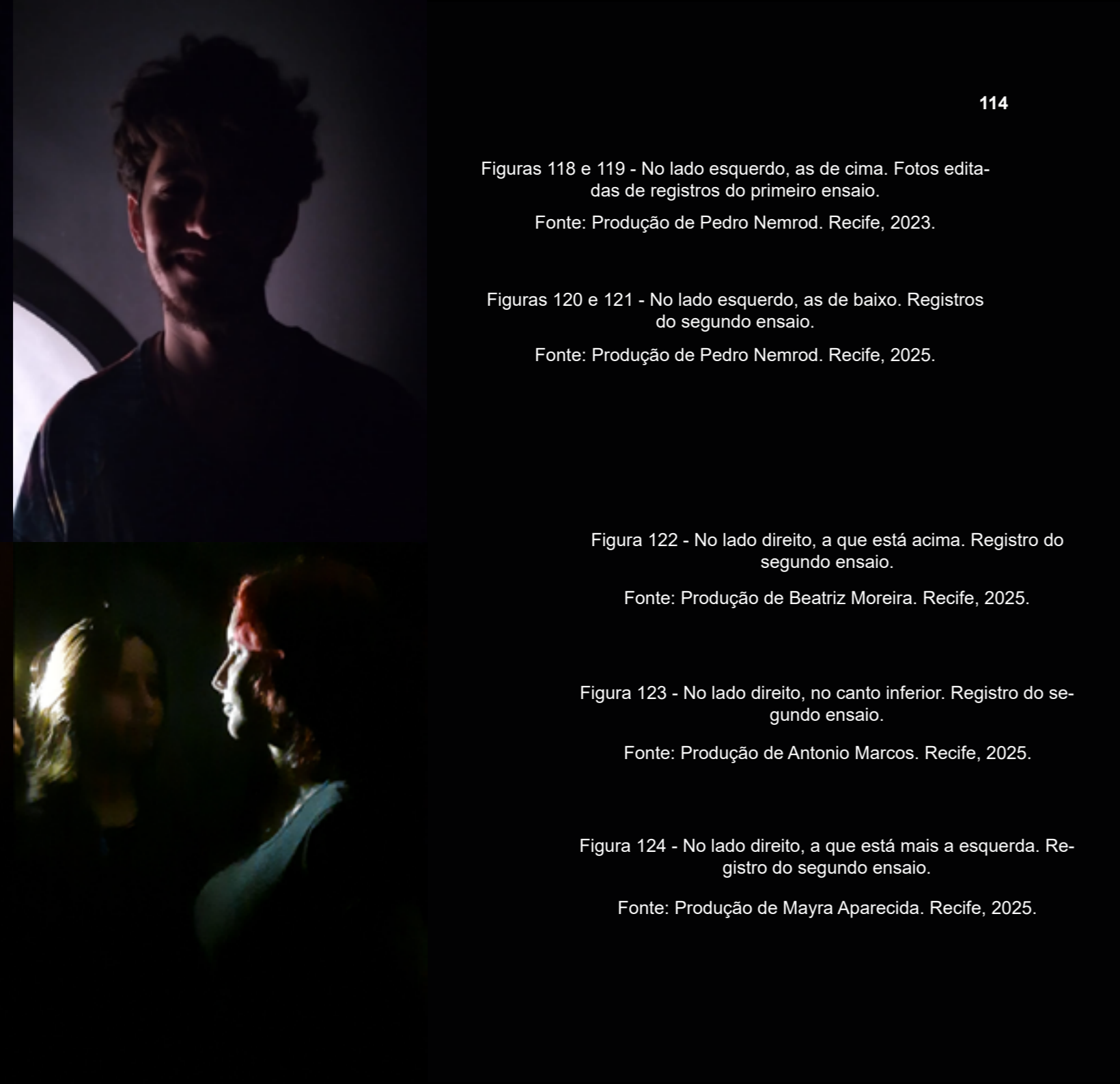
Fonte: Produção de Beatriz Moreira. Recife, 2025.

Figura 123 - No lado direito, no canto inferior. Registro do segundo ensaio.

Fonte: Produção de Antonio Marcos. Recife, 2025.

Figura 124 - No lado direito, a que está mais a esquerda. Registro do segundo ensaio.

Fonte: Produção de Mayra Aparecida. Recife, 2025.



coloridas (em gráfica, para não se perder o aspecto da cor) e em fotograma (para replicar o feito apresentado no quarto capítulo). Assim, 48 fotogramas e 10 fotos coloridas foram selecionados e com os 2 fotogramas feitos anteriormente, totalizando 60 fotografias.

Cabe destacar que neste dia foram feitas duas composições, por meio do aplicativo Clip Studio Paint (v.2 PRO), a partir da edição de uma ou mais fotos, presentes nas **Figuras 125 e 126**. A primeira usa a foto DSCF3931 e a funde com a DSCF3933, invertendo-a horizontalmente, trocando o efeito da camada de mistura de normal para *lighten* e diminuindo a opacidade de uma delas. A segunda composição mistura as **Figuras 84 e 85**, assim utilizou-se a Figura 84 como base, enquanto a Figura 85 foi sobreposta, teve sua camada modificada, da mesma forma da Figura 125 anterior, e a parte superior com um clarão foi apagada, trazendo

mais efeitos de rastros.

Do dia 13 ao dia 17 de Março foi feita a organização e compilação das fotografias no InDesign, aplicativo da Adobe, no formato que o fotolivro físico deveria ter (**Figura 127**). Desta maneira conseguimos visualizar o resultado, ou pelo menos sua disposição, antes de realmente o montarmos. Durante esse tempo, foi desenvolvido um design de capa para o fotolivro, conforme a **Figura 128**, e as fotos foram submetidas a um tratamento geral mínimo, no Adobe Lightroom, que consistiu em diminuir a exposição, em menos de 1, e aumentar a saturação, em menos de 50.

No dia 17, converti todas as fotografias em negativos, que foram impressas em papel *offset* nos dias 25 e 26<sup>45</sup>, e as redimensionei por meio do programa Clip Studio Paint. As fotos do primeiro ensaio têm 4608 x 2592 pixels e as do segundo têm 4608 x 3456 pixels (todas com 240 dpi<sup>46</sup>) e para serem reveladas foram reduzi-

<sup>45</sup> Constatou-se que a impressão no papel ficou com contraste insuficiente (muito clara), justamente pelo papel não ser transparente, assim sendo preciso elevar o contraste geral. O professor Romero auxiliou aumentando o contraste das fotografias, através do Corel Draw, usando o efeito de ajuste “Ajuste automático”, e agrupando dois (2) negativos por folha A4, para revelarmos duas fotografias por vez — permitindo que eu não tivesse que repetir o processo de revelação 50 vezes, sendo somente necessário a metade (25). Só sendo necessário cortar o negativo no tamanho da folha fotográfica para a revelação e, posteriormente, cortar as fotografias no meio, separando-as, no final do processo inteiro.

<sup>46</sup> DPI vem do inglês *Dots per inch*, em português significando **Pontos por polegada**. “Refere-se ao número de pontos impressos contido dentro de uma polegada de uma imagem imprimida por uma impressora” (Suporte, 2025).

das e enquadradas em 1682 x 1134 px que, em tamanho real, dá 17,8 x 12 cm. Isso quer dizer que uma parcela pequena de cada fotografia foi cortada para caber nesse enquadramento. Essa escolha ocorreu devido a quantidade de papel fotográfico que havia à disposição (foram reveladas menos fotos do que poderia, mas foi devido a curadoria), para melhor uso dele cada folha foi cortada pela metade (assim, havendo 25 folhas em tamanho total, após o corte obtivemos 50 do tamanho designado).

As fotos coloridas seguiram processo semelhante. Como os tamanhos mais próximos que a gráfica imprimia eram 18 x 13 cm e 21 x 15 cm, foi necessária adequação. Escolhi duas fotos para terem o tamanho inteiro de 21 x 15 cm e as demais só precisei copiar a formatação e colar no arquivo InDesign com 18 x 13, assim as fotos seriam impressas com bordas brancas, como é visível na **Figura 129**, (como o tamanho proposto foi de 17,8 x 12 cm, a diferença é relativamente pequena) e que foram retiradas depois.

No dia 18, os papéis para a confecção do fotolivro, com

encadernação por Antonio Marcos, foram comprados na Cortepel. Dois (2) papéis vermelhos Tokio com gramatura de 180 g/m<sup>2</sup> e 19 papéis pretos Los Angelis de 120 g/m<sup>2</sup>, ambos os tipos de papel recortados nas dimensões de 18,5 x 48 cm. No dia 24, os papéis chegaram às mãos de Antonio, foram dobrados e colados, assim, só retornando para receber as fotografias e a pintura de capa no dia 31 de março.

No dia 25, tivemos problemas com o revelador do Laboratório de Fotografia, que estava lentíssimo e provavelmente não aguentaria todo o percurso das minhas fotografias, assim sendo necessário adiar a revelação das fotos para o dia seguinte (26), quando o professor Romero traria o seu revelador. No dia seguinte, utilizei o papel fotográfico ILFORD Satin<sup>47</sup> e o professor Romero supervisionou a primeira revelação (após ele já ter testado o revelador) e depois enquanto eu revelava a primeira leva de fotografias, ele recortava os outros negativos, o que agilizou bastante o processo. Assim, tudo ocorreu bem, conforme a **Figuras 130 a**

<sup>47</sup> Papel Fotográfico Ilford Multigrade RC DELUXE Cetim (Satin) - MG4RC25M 17,8x24cm. Sua revelação é destinada ao preto e branco, o papel é resinado e microporoso, tem tonalidade de base branca (“básica”), gramatura de 190 g/m<sup>2</sup>, contraste variável e superfície de cetim (Multigrade, 2023), então apresenta semi-brilho.



Figura 125 e 126 - Acima e ao lado esquerdo. Manipulações digitais das fotos DSCF3931+3933 e das Figuras 84 (DSCF3974) e 85 (DSCF3975), respectivamente, feitas no Clip Studio Paint PRO.

Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.

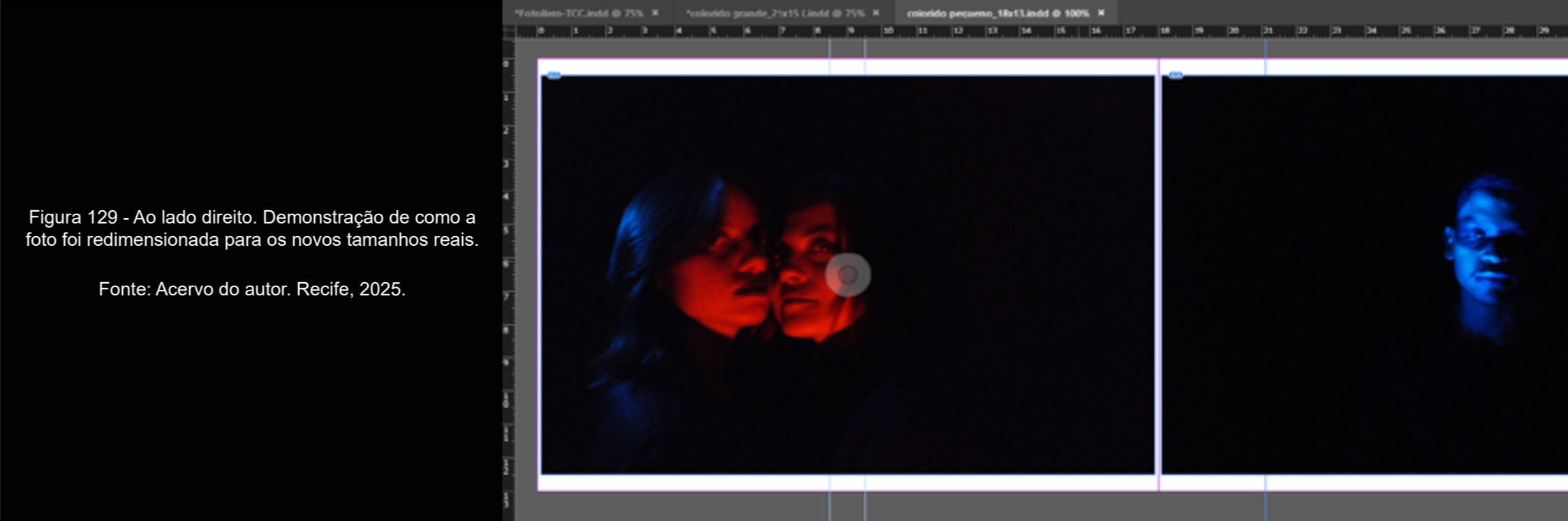


Figura 129 - Ao lado direito. Demonstração de como a foto foi redimensionada para os novos tamanhos reais.

Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.

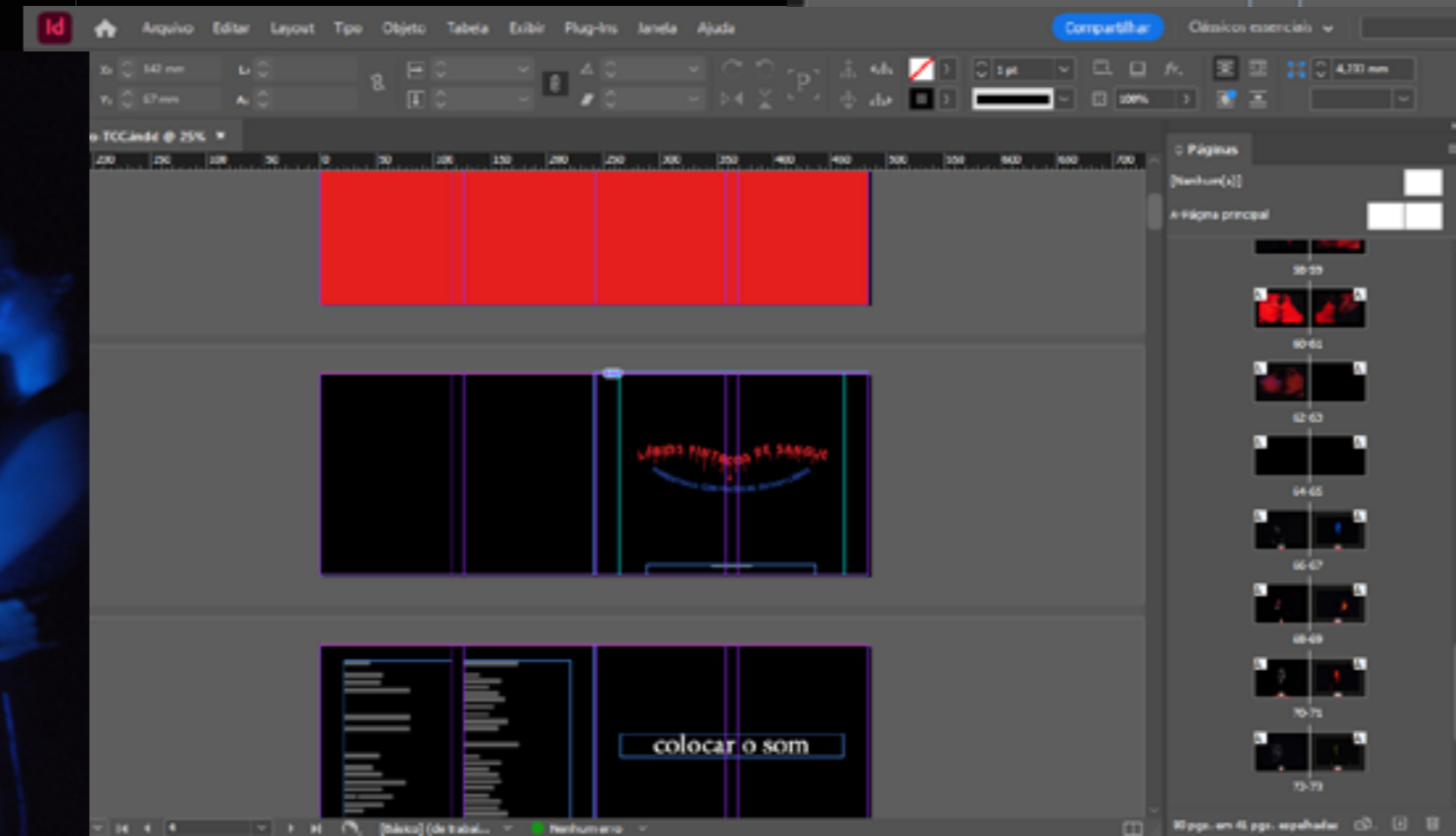


Figura 127 - Ao lado esquerdo, Captura de tela do uso do aplicativo InDesign para montar o livro digitalmente.

Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.

Figura 128 - Design elaborado para a capa do fotolivro.

LÁBIOS PINTADOS DE SANGUE  
PIGMENTADOS COM PINCÉIS DE OUTROS LÁBIOS

Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.

**132.** Entretanto, ocorreu algo inusitado, durante a exposição de luz uma das revelações registrou o voo de um mosquito (**Figura 133**) — curiosamente, algumas pessoas com quem comentei isso nem perceberam ou acharam que era uma pequena flor.

Ainda no dia (25), eu e Antonio fomos ao Laboratório GRE-A3D<sup>48</sup>, do Departamento de Expressão Gráfica, para fazer os estênceis (molde vazado) da capa e do fundo do fotolivro. Chegamos ao Laboratório através do professor Sadi Seabra, coordenador do local e professor da extensão de Jiu-jitsu do CAC/UFPE, e também fomos recepcionados pelo extensionista Alex e pelo bolsista Luiz Eduardo, os quais instruíram Antonio quando precisei me ausentar para acompanhar o processo da produção sonora de UALA e Giovanna, enquanto Romero fazia um novo tratamento nos negativos.

Foi necessário recuperar os logos da universidade e do centro e transformar os logos do Coletivo 313 e de Avoada em vetor. Depois disso fizemos o que chamaram de “pontes”, como é possível ver na **Figura 134**, para que os espaços dentro do vazado,

que são importantes, como o lado interno do “O”, não sumissem ou caíssem na hora de usar o estêncil. Inicialmente, Luiz Eduardo ensinou a Antonio (porque teria que sair para resolver outros assuntos do Laboratório) e quando eu cheguei Antonio me repassou, assim participamos de todo o processo antes da Máquina de Corte e Gravação a Laser (DUE Flow) fazer sua “mágica”<sup>49</sup>. A finalização dos estênceis se estendeu até o dia 27 porque, após o primeiro teste, que já teve resultado satisfatório inicial, percebeu-se a necessidade de refinar os vetores (desta forma os membros do Laboratório se encarregaram de concluir, pois, mesmo que tivéssemos feito bem para uma primeira vez, eles queriam entregar o produto em perfeito estado). Esse refinamento foi concluído pelo professor Antônio Nogueira, o qual me entregou os estênceis finalizados.

No dia 31 de março, eu, Antonio e Guilherme nos reunimos no Laboratório de Fotografia do CAC para recortar as revelações (**Figura 135**) nos papéis fotográficos e organizá-las no fotolivro.

<sup>48</sup> Laboratório Grupo de Experimentação em Artefatos 3D, localizado no Centro de Artes e Comunicação (CAC) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

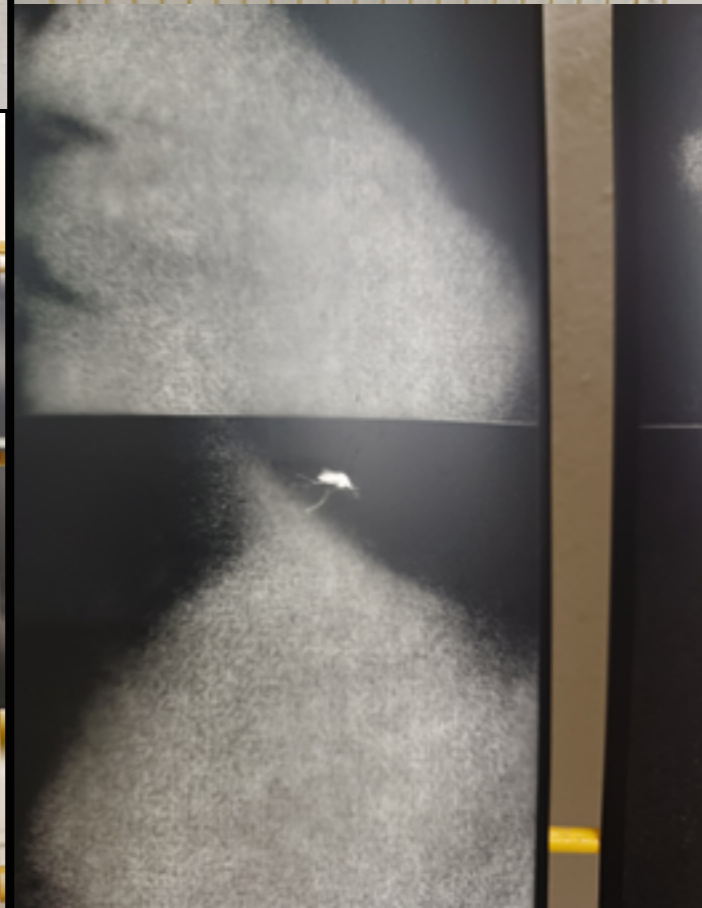
<sup>49</sup> Para a vetorização dos logos do Coletivo 313 e Avoada foi utilizado, por parte do Luiz Eduardo, o InkScape. O processo de feitura das “pontes” foi executado no Adobe Illustrator, com supervisão final do extensionista Alex. A revisão e refinamento do arquivo para recorte foram feitos pelo professor Antônio Nogueira. O material utilizado na máquina foi o PETG (Polietileno Tereftalato Glicol).



Figura 133 - A figura do canto inferior esquerdo do A foto que capturou o voo de um mosquito durante a exposição de luz que precede a revelação.

122

Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.



Figuras 130 a 132 - As duas de cima e a inferior da esquerda. Registro de todas as fotografias secando.

123

Fonte: Produção do autor. Recife, 2025.

Figura 135 - Esquerda inferior. Recorte das fotografias.  
Figura 136 - Centro esquerda. Colando as fotografias enquanto os colegas pintam.  
Figura 137 - Do lado direito. Capa finalizada e o estêncil utilizado.

Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.

Figura 134 - Esquerda superior. Realização de pontes na capa vetorizada para realização do corte a laser (recorte de captura de tela).



Durante a montagem, após terminar de encaixar as fotos e iniciar a revisão, tomamos um susto achando que tínhamos errado o cálculo da quantidade de folhas. Entretanto, enquanto realocávamos as fotos de posição e pensávamos como poderíamos reorganizar os elementos “pré e pós-textuais” (digamos assim), na última revisão percebemos que algumas folhas só estavam grudadas e foi preciso muito folhear para que soltassem. Todavia, fizemos uma reorganização dos elementos, começando com um redirecionador para a trilha, seguindo pelas fotografias e, no fim, tendo a ficha técnica, tipografia etc<sup>50</sup>. A experimentação com o estêncil não deu certo utilizando a tinta de tecido aplicada com pincel, estopa ou esponja, assim ficamos de experimentar posteriormente com pulverizador ou borrifador e tinta acrílica ou aquarela.

No dia 02 de abril, juntos novamente, agora no Ateliê de Desenho, revisamos o material e iniciamos o processo de colar as

fotos às folhas pretas (**Figura 136**) — bastante demorado devido a quantidade de fotos. Os adesivos transparentes ficaram muito mais escuros que o esperado<sup>51</sup>, então abraçamos a ideia de pouca visibilidade como no próprio sonho (mas, para o anexo busquei realçar na edição para que fosse legível). Não restando mais tempo no dia e as fotos precisando de seu tempo para secar, deixamos a pintura da capa para o dia seguinte.

No dia 03 de abril, às 7h no Laboratório de Fotografia, eu e Antonio estávamos reunidos, organizando, recortando e posicionando o resto dos adesivos; testando as tintas<sup>52</sup> e concentração delas; verificamos quão bem as fotos ficaram coladas; e ele reforçou a capa com camadas de preto. Antonio deu ideias para personalizarmos a parte externa e interna do livro: externamente jogar e respingar tinta vermelha simulando sangue espalhado bem aleatoriamente; e, internamente, com tinta preta. Às 10h05, Anto-

<sup>50</sup> Anteriormente, começávamos com folha de rosto (que foi eliminada), ficha técnica e música, chegando nas fotografias e finalizando com texto sobre o autor e tipografia.

<sup>51</sup> Aconteceu pelo esquecimento da diferença das cores-pigmento e das digitais e a questão das camadas, pois na tela do computador a fonte sobrepõe o fundo inteiramente e não se misturam até que se configure. Ao utilizar um adesivo transparente para facilitar o processo, não recordei que até o pigmento está sobre uma camada de transparência e ela vai agir sobre o fundo.

<sup>52</sup> A capa foi pintada com tinta acrílica preta. Testamos aquarela e outras acrílicas, mas ficava estranho. Então, usamos tinta de tecido aquarela vermelha, misturando um pouco com preto, e tinta tecido (normal) branca. A tinta azul estava sendo uma dificuldade extra então desistimos dela.

nio se dirigiu a aula de Antropologia com Romero e eu descansei um pouco e retornei a escrita, dado que precisaria de mãos extras para pintar a capa, pois somente a fita crepe não exercia pressão suficiente no estêncil.

Reencontramo-nos às 11h55 após a aula deles e eu ter tirado umas fotos para o projeto Conexões Viscerais (2024–). No Laboratório, a dupla se tornou um grupo, Bianca e Lílian se juntaram a nós. Como a fonte empregada no fotolivro foi autoral do nosso Coletivo313 (2023–) e Bianca foi quem a fez, pedi que ela escrevesse com caneta branca algumas palavras e frases que deixei de fora dos adesivos propositalmente. Depois disso só restava pintar a capa e o fundo do livro, então conforme a disponibilidade das pessoas e tempo fomos pintando. Começamos pela capa (**Figura 137**), com Antonio e Lílian exercendo pressão no estêncil e prevenindo a tinta de escapar para o livro e eu usando o pulverizador com a tinta vermelha e o secador para acelerar o processo. No segundo momento, após um lado ter secado o suficiente para intervirmos no outro, Antonio e Lílian tiveram que ir, mas agora o

processo já era bem sabido; assim, pressionei o estêncil enquanto

### 5.3.1 Um parênteses da parte musical

Bianca pulverizava tinta e secava. Infelizmente não conseguimos registrar por estarmos todos com as mãos ocupadas.

*I don't speak through words,  
I speak through melodies and rhythms.*

*(Isyana, 2023).*

Traduzindo, Isyana diz que não fala através de palavras, mas sim através de melodias e ritmos, logo ela se expressa através da música. Como artista visual, faço-o através da construção de imagens, neste caso, da fotografia. Mas não pude deixar de me interessar pelo potencial que o som poderia trazer.

Primeiro aquele debate interno sobre se o som deveria ser diegético<sup>53</sup> ou extradiegético<sup>54</sup>, se o áudio a ser reproduzido junto ao fotolivro (como uma opção de experiência) seria algo que está dentro do contexto narrativo, se ele está dentro de cena, ou se se-

<sup>53</sup> “É o som que está incorporado ao contexto narrativo da cena, ou seja, ao universo ficcional que se passa na tela” (Curso, 2024b, p. 28).

<sup>54</sup> “É o caso das trilhas sonoras, por exemplo. Quando o som não está incorporado ao contexto da ação, mas faz parte da cena” (Curso, 2024b, p. 28).



ria algo externo, como a própria trilha sonora. Após muito pensar, não faz sentido que o som fosse diegético, pois eu mesmo não sonho com som, o que eu quero é complementar no processo artístico de apresentação, assim, mesmo que simulemos esse som por parte das personagens, ele deve ser extradiegético.

Desta maneira, no dia 13 de março, nos reunimos presencialmente no Laboratório de Fotografia para discutir sobre essa questão. As pessoas que estiveram presentes foram eu, Antonio Marcos, Bianca E. Souza, Giovanna Vilela e Eduardo Romero — percebe-se que esse momento precedeu o de curadoria. Assim, discutimos como eu imaginava a música e quais eram nossas possibilidades e limites de criação e produção e, mais tarde, marcamos a data da gravação para duas semanas depois, numa terça-feira (25) pela manhã.

Eu trouxe que imaginava o processo mais melódico que lírico, que também era a linha de pensamento de Gio<sup>55</sup>, começando mais calmo com uma voz e ficando mais alto (agudo) no ápice — que seria no beijo — para depois cair (retornar ou alcançar al-

<sup>55</sup> Ela trouxe, como exemplo, a música *Isabella's Lullaby* (イザベラの唄) de Takahiro Obata, que aparece na animação japonesa *Yakusoku no Neverland* (2019–2021), para ilustrar uma possibilidade de linha de canto.

gum leve grave); e nesse crescimento para simular o aumento de intensidade e energia, como também criar atmosfera e não deixar chegar no agudo maior ainda, colocar outras vozes para criar um certo coro (no momento da dança). Nesse ponto, Gio trouxe que como aparecem duas personagens no começo, gostaria de cantar como um dueto (gravando duas vezes e realizando duas interpretações) e que no coro poderíamos na mixagem multiplicar as vozes. Romero trouxe que poderia trazer o equipamento, mas que não sabe fazer “música propriamente dita”, trabalha em cima de experimentação acústica, assim desenvolve “ruídos e barulhos” e que buscaria criar algo que combine com o canto de Gio, provavelmente diminuindo a intensidade para não competir atrapalhando a voz, colocando-a separada na edição.

Para suprir o vácuo técnico, instrumental e conhecimento de produção, involuntariamente deixado por Louie, conseguimos estabelecer contato com Walter Nogueira, conhecido artisticamente por UALA, também ex-colega de curso. Recomendado fortemente por Giovanna e Bianca, justamente por seu conhecimento prático

com instrumentos — sons instrumentais são imprescindíveis para mim — e mixagem através da produção de suas músicas em estúdio. Desta maneira, pensei que essa união fecharia as lacunas e complementaria as áreas de atuação de Gio e Romero.

No dia 23, num encontro rápido por meio do Discord, UALA mostra para mim e Gio o resultado de seus estudos, a partir das músicas citadas anteriormente, ele havia composto a base inicial da nossa trilha sonora. Através do programa FL Studio<sup>56</sup> (**Figura 138**), ele compôs a melodia e nos apresentou um áudio com uma base digital de caráter etéreo, áudio mixado de guitarra e dois (2) mixados de piano, um agudo e um grave. UALA se inspirou na música *VOGEL Im Kafir*<sup>57</sup> de Hiroyuki Sawano para trazer o tom etéreo, enquanto abria espaço para que o vocal se destacasse. Giovanna traz que estava treinando algumas escalas e que estava se inspirando na música *Sonne* da banda Rammstein para buscar um tom mais grave entre esse etéreo e macabro — porque comentei que o som do coro me remete a algo divino, elevado, mas

<sup>56</sup> Originalmente nomeado por Fruity Loops Studio, foi desenvolvido pela empresa belga Image-Line e é uma estação de trabalho de áudio digital (Digital Audio Workstation), logo, um sequenciador que tem a finalidade de gravar, editar e tocar áudio digital.

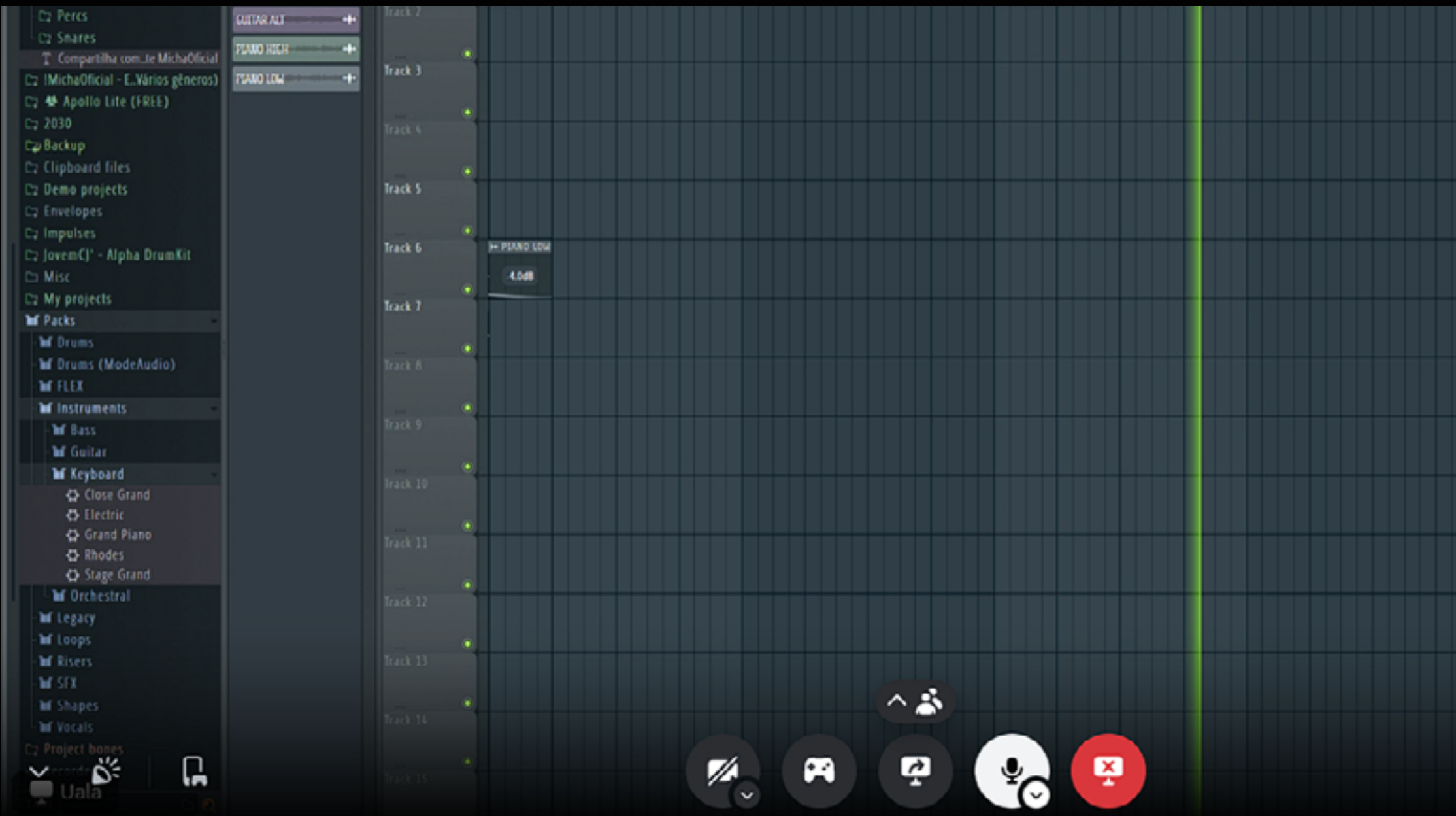
<sup>57</sup> É uma das músicas que compõem a animação japonesa *Shingeki no Kyojin* (2013–2023), popularmente conhecida como *Attack on Titan*.

ao mesmo tempo assustador a depender de como ele é

Enfim, chegado o dia 25, pelas 14 horas, todos estávamos reunidos no Laboratório de Fotografia. O professor Romero trouxe o equipamento e montou um pequeno e improvisado estúdio de gravação na sala escura, ali o som externo não atrapalharia. Como dito na seção anterior, Romero ficou responsável por dar um novo tratamento aos negativos e não tivemos tempo hábil para que quaisquer outros experimentos fossem feitos; todo o tempo, até às 16 horas, ficou destinado para a gravação do vocal de Giovanna com UALA (**Figuras 139 a 141**).

UALA por ter composto a base, como também a base melódica do vocal, dirigiu Giovanna nesse processo. Como não conseguimos conectar o microfone (que captava o áudio saído da caixa de som) no computador, não foi possível mixar em tempo real, o que ajudaria UALA saber como estava ficando e Giovanna escutar para sentir como prosseguiria no canto. Assim, gravou-se em partes soltas enquanto se escutava a base várias vezes — por vezes,

Figura 138 - Captura de tela de compartilhamento de tela, do programa FL Studio, por meio do Discord.



Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.



Figuras 139 a 141 - Registros da gravação mostrando o equipamento de Romero, UALA produzindo e Giovanna cantando.

Fonte: Acervo do autor. Recife, 2025.

salvando e colocando a voz no meio da trilha para escutarem e entenderem como estava —, fora de ordem, procurando a melhor forma entre o produtor e a cantora (intérprete) de execução. Embora tenham experimentado diversas formas e enquanto Gio escutava a base, procurava tons, tempos e altura para cantar os trechos, buscaram seguir a ideia de começar calmo, ir crescendo ou agitando (subindo o agudo), chegada e saída de um efeito próximo de coral e, no final, acalmando novamente, mas, em vez de agudo, um pouco grave.

Por fim, UALA nos entregou a versão final no dia 05 de abril, gio e eu nos encatamos. Ela está disponível no QR Code abaixo (**Figura 142**), como também no fotolivro.

Figura 142 - Código do Spotify da música produzida: Apothéōsis, op. 1.



Fonte: Spotify. Recife, 2025.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se o rumo de caráter coletivo que esse trabalho percorreu do primeiro ensaio, passando pela curadoria, até o último dia quando se finalizava o fotolivro. Ensaios estes que não teriam ocorrido sem a disposição de todos os envolvidos e o diário dos sonhos, que mesmo aparecendo só duas vezes foi essencial para que o autor seguisse em frente (como bem exposto nos capítulos 4 e 5).

No mais tardar, o sonho realmente se materializou. A narrativa do sonho renasceu através da fotografia e foi costurada em um fotolivro. Embora tenham havido experimentações com a câmera em outros projetos, direcionado para o projeto, no final, só tiveram dois ensaios. Durante os ensaios e nas fotografias digitais foi possível criar e ver os elementos do sonho: lábios, sangue, viscosidade (este muito pouco) e vazio. Nas fotografias reveladas, por não serem coloridas e as diferenças de claro e escuro serem maiores, esses elementos ficaram um tanto prejudicados, mesmo assim é possível identificá-los. Independentemente de cor.

Independentemente de cor, alugarmos ou criarmos uma sala escura foi um acerto para o efeito de vazio decorrente do fundo escuro infinito; o obturador lento permitiu a existência de rastros e de múltiplas ações, assim reduzindo a necessidade de recorrer a pós-produção; o uso de luzes diferentes, mesmo que mais interessante no colorido, trouxe ao trabalho mais possibilidades de fotografia porque a luz não era física ou tinha que correr um espaço grande; e a revelação em fotograma foi, completando essa lista, importante para trazer à tona a ambientação do sonho.

A escolha do fotolivro como suporte final do trabalho veio do parentesco dele com os álbuns fotográficos e o processo de imersão e memória que eles trazem — mesmo que as redes sociais alcancem mais pessoas, aqui foi buscado um tom mais intimista e de toda forma esse trabalho pode ser acessado no repositório ATTENA —, nesse sentido se conecta com a criação de memórias do final de um ciclo acadêmico de um grupo de amigos artistas. Ademais a possibilidade de poder desenvolver uma música para

servir como um adicional ao fotolivro como trilha sonora foi o elemento finalizador.

Como foi possível perceber toda essa escrita é o processo criação (exploratório) e é fundamental para o entendimento da feitura do fotolivro. A bibliografia foi essencial para a fundamentação do trabalho enquanto escrita e as fotografias documentos de análise.

As problemáticas se dividem em dois campos: o acadêmico e o pessoal; e o custo ou limitação pela técnica. Do primeiro campo tem o calendário acadêmico conturbado que sofreu com a pandemia da Covid-19 (2020—2023) e da Greve Docente Federal (2024), que reduziram o tempo dos períodos acadêmicos a fim de “correr atrás do tempo perdido” (mesmo que isso seja somente uma ilusão da sociedade capitalista, pois realizar as coisas em menos tempo, principalmente na educação, tende a causar o efeito contrário ou ser menos eficiente). O autor também estava envolvido em diversos projetos dentro do Centro e teve dificuldades de dividir seu tempo e priorizar o seu trabalho em detrimento dos outros — como também questões mais subjetivas expressas no

capítulo 5. No fim, foi possível realizar tudo ao cursar uma a duas disciplinas nos períodos finais e receber muita ajuda de outros discentes, funcionários do centro, professores e amigos próximos, não esquecendo da família.

No campo do custo, não foi o pior dos mundos porque houve apoio familiar e dos professores, porém o processo de revelação, os papéis e os químicos (este último disponibilizado por Romero) pode ser tornar um impedimento para outras pessoas que queiram trabalhar com fotograma. Já a limitação pela técnica, seria conseguir um espaço para isso e uma câmera que capture bem no escuro; depende da condição de cada um, se não tiver que realizar de manhã e conseguir um espaço aberto escuro e seguro ou isolar a luz em casa, perfeito.

Espero que esse trabalho seja um dos possíveis legados que Mariana S. Caldas espera para a oniropoética (expandindo-se da literatura para outras áreas artísticas), “os sonhos como fonte de extensas produções e desdobramentos nas Artes Visuais” (2021, p. 9) — principalmente por sê-lo sonhado e não a busca da criação de uma estética onírica.

Também que esse trabalho seja uma primeira proposição desta maneira, ao processo de retomada de si, de reconexão, por meio dos sonhos, devido a habilidade coercitiva (e silenciosa) dessa sociedade de fazer de nós o nosso próprio capataz e carrasco. Estando menos esgotados, não nos perdemos nesse universo-mercantil e que possamos nos conectar aos outros e transformar-nos.

Por fim, para novas pesquisas eu sugiro que partam de seus sonhos sonhados e traduzam isso independentemente da expressão artística. Gostaria que fosse na fotografia, porém isso não deve ser um impedimento, sempre um acréscimo. Pessoalmente, gostaria de explorar melhor o reflexo d'água e do espelho e o uso da luz de vela (fogo).

Conectem-se, divirtam-se, descansem! Evitem permitir que plantem a semente de cansaço demais para viver e vivos demais para morrer; a vida não é sobreviver. Talvez nos vejamos por aí. Um abraço!

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Fernando. O sujeito criador através da autoanálise da própria produção artística: Uma abordagem transversal desde as artes visuais, a psicologia analítica e a arteterapia. **Farol**, [S. l.], v. 17, n. 24, p. 192–203, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.47456/af.v17i24.32905>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- APOTHÉOSIS, op. 1. Intérprete: Giovanna Vilela. Compositor: UALA. Recife: Gabcardona, 2025. (3 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7eVauxaHaNpbILNMY5TrCx?si=1e7fc9c97884b04>. Acesso em: 21 abr. 2025.
- AVERSA, Paula Carpinetti. O trabalho do sonho na poética surrealista. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 21, n. 1, p. 127–137, jan. 2018.
- BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. **Visível audível tangível**: mitos do corpo na performance em Pernambuco. Recife: Provisual Gráfica, 2018. 196 p. ISBN: 978-85-65783-19-4.
- BARREIROS, Bruno Costa; PREVIATTI, Débora. O sonho como uma produção social. **Sociologias**, v. 21, n. 51, p. 366–380, maio 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/15174522-0215131>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- BRÄCHER, Andréa. O Espírito dos Sais: Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos. **Revista Gama**, Lisboa, v. 4, n. 7, p. 96-103, jan. 2016. ISSN 2182-8539. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/34077>. Acesso em: 18 fev. 2025.
- CALDAS, Mariana Siqueira. Oniropoética: o sonho na criação artística. *In*: Encontro Nacional da ANPAP - (RE)EXISTÊNCIAS, 30., 2021, João Pessoa. **Anais** [...]. João Pessoa: Even3, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/383535-oniropoetica--o-sonho-na-criacao-artistica>. Acesso em: 03 fev. 2025.
- CARTAXO, Cecília Gomes. **Manual ilustrado de antotipia**. Orientador: Rogério José Camara. 2023. 72 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Desenho Industrial) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/36966>. Acesso em: 3 ago. 2024.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. Disponível em: <https://archive.org/details/dicionario-de-simbolos-mitos-sonhos-costumes-formas-figuras-cores-numeros/mode/1up>. Acesso em: 23 mar. 2025.

COSTA, Robson Xavier da. PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO EM/SOBRE ARTES VISUAIS: da pesquisa qualitativa ao estudo de caso. *In*: COSTA, Robson Xavier da; SILVA, Maria Betânia e; CARVALHO, Lívia Marques (org.). **Pesquisas e metodologias em artes visuais**. João Pessoa: UFPB; [Recife]: Editora UFPE, 2015. p. 182-189, ISBN: 978-85-415-0611-3. Disponível em: [https://issuu.com/ppgavufpeufpb/docs/pesquisas\\_e\\_metodologias\\_em\\_artes\\_v](https://issuu.com/ppgavufpeufpb/docs/pesquisas_e_metodologias_em_artes_v). Acesso em: 14 nov. 2023.

CRARY, Jonathan. Chapter One. *In*: CRARY, Jonathan. **24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep**. EUA: Verso, 2013. p. 1-28.

CURSO livre: Fotografia. Goiânia: Escult, 2024.

CURSO livre: Sonorização. Goiânia: Escult, 2024.

DOING, Karel. Phytograms: Rebuilding Human–Plant Affiliations. **Animation: an interdisciplinary journal**, United Kingdom, v. 15, n. 1, p. 22-36, 23 mar. 2020. ISSN 1746-8477. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/17468477209093>.

ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 4, n. 8, p. 36–51, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000200004>. Acesso em: 30 mar. 2025.

ESCULT. **Escult**. Goiânia: Instituto Federal de Goiás, 2025. Disponível em: <https://escult.cultura.gov.br/>. Acesso em: 7 jan. 2025.

GATTI, Fábio Luiz Oliveira. A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 140-155, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15603>. Acesso em: 2 dez. 2023.

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **RAE - Revista de Administração de empresas**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/wf9CgwXVjpLFVgpwNkCgnc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 03 dez. 2023.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução: Enio Paulo Giachini. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 128 p. Título original: Müdigkeitsgesellschaft. ISBN: 978-85-326-4996-6.

ISYANA Sarasvati: Indonesian singer-songwriter. *In*: **Nanyang Academy of Fine Arts. Nanyang Academy of Fine Arts (NAFA)**. [S.l.]. 2025. Disponível em: <https://www.nafa.edu.sg/featured-alumni/profile/isyana-sarasvati>. Acesso em: 25 fev. 2025.

ISYANA SARASVATI. **Isyana Sarasvati** - The Journey of Isyana Sarasvati. [S.l.]. Isyana Sarasvati, 2023. Disponível em: <https://isyanasarasvati.com/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

ISYANA SARASVATI. **Spotify**. [S.l.]. Spotify, 2024. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/05CRzFTp7TouOXPuH6Tapu>.

Acesso em: 7 mar. 2024.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros**: Uma etnografia dos sonhos yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022. 192 p. ISBN: 978-65-86497-91-5.

MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. Claudia Andujar e Marcello Tassara: O transe yanomami na fotografia e no cinema. **Artelogie**, [S. l.], n. 12, p. 1-17, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2572>. Acesso em: 29 mar. 2025.  
MULTIGRADE RC DELUXE Satin Sheets. *In*: Harman Technology. **Ilford Photo**. [S. l.]. 2023. Disponível em: <https://www.ilmfordphoto.com/multigrade-rc-deluxe-satin-sheets>. Acesso em: 15 fev. 2025.

NEGRI FILHO, Paulo. Vinhetas de abertura de telenovelas e o hyper-real: uma aproximação do sonho. **Revista UNINTER de Comunicação**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 152–169, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.21882/ruc.v2i3.552>. Acesso em: 28 mar. 2025.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **ouvirOUver**, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 88-98, 2015. DOI: 10.14393/OUV16-v11n1a2015-5. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>. Acesso em: 2 dez. 2023.

PINHEIRO, Heráclito. **O método de Jung**. [S. l.]. 2021. E-book (256p.) Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Método-Jung-Heráclito-Pinheiro-ebook/dp/B09B5FHK86>. Acesso em: 3 abr. 2025.

PRELÚDIO. [Compositor e intérprete]: Raul Seixas. *In*: GITA. Intérprete: Raul Seixas. São Paulo: Philips/Universal Music, 1974. 1 vídeo (1 min). Disponível em: [https://youtu.be/VuDEyP1K\\_R4](https://youtu.be/VuDEyP1K_R4). Acesso em: 28 nov. 2024.

PROCÓPIO, Rita. A fitotipia da Fernanda Líder. *In*: Olho Vivo Cláudio Alcântara. **Sua História Numa Folha**. [S. l.]. 5 mar. 2021. Disponível em: <https://www.olhovivoca.com.br/entrevistas/9345/a-fitotipia-da-fernanda-lider/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

REDAÇÃO Foco Infoco. O que é Light Painting e como usá-lo na Fotografia?. *In*: Dobra9 M. D. **FotoInFoco**. [S. l.]. 2 jun. 2023. Disponível em: <https://fotoinfoco.com.br/dicas/light-painting/>. Acesso em: 11 mar. 2025.

REIS, Marfiza R. Sonhos, arte e realização de sombras. *In*: LOFTI, G. & MACDONALD, Y. R. (Org). **Pescaria noturna – elaborando criativamente o lado escuro da psique**. Curitiba: Ed. Appris. 2017. Disponível em: <https://www.marfizareis.com.br/textos/sonhos-arte-e-realizacao-de-sombras.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.

RETURN to Reason: Four Films by Man Ray. Direção: Man Ray. Produção: Marieke Tricoire; Julie Viez. Roteiro: Man Ray. França: Womanray, 2023. (70 min), son. Disponível em: <https://mubi.com/en/br/films/return-to-reason-2023>. Acesso em: 27 fev. 2025.

SAHÃO, Bruna Priscinotti. **Aspectos sociais da arte na sociedade capitalista**: uma reflexão sobre a função social da arte nas

relações humanas. Orientador: Prof. Dr. Silas Nogueira. 2014. TCC (Especialização) - Curso de Gestão em Projetos Culturais e Produção de Eventos, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://celacc.eca.usp.br/pt-br/celacc-tcc/543/detalhe>. Acesso em: 2 fev. 2025.

SANTOS, Juliano Gouveia dos. Errância e idiorritmia: um método. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 20–29, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000100002>. Acesso em: 30 mar. 2025.

SCANSANI, Andréa C. A insurreição da imagem ou quando o cinema visita Raoul Ubac. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 19, n. 41, p. 53–101, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.169683>. Acesso em: 31 mar. 2025.

SILVA, Lygia Stephanny Gomes da. **A fotografia como observatório do corpo**: entre o onírico e o real. Orientador: Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha. 2017. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173608>. Acesso em: 3 fev. 2025.

SONNE. Intérprete: Rammstein. Compositor: Richard Kruspe; Paul Landers; Till Lindemann; Christian Lorenz; Oliver Riedel; Christoph Schneider. *In*: Mutter. Intérprete: Rammstein. Europa: Universal Music GmbH, 2001. faixa 3 (5 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3gVhsZtseYtY1fMuyYq06F?si=a996c19e2b954bda>. Acesso em: 23 mar. 2025.

SOUZA, Paulo Fernando Lima. et al. Pensamento transdisciplinar: uma abordagem para compreensão do princípio da dualidade da luz. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 32, n. 2, p. 2402, abr. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1806-11172010000200011>. Acesso em: 03 fev. 2025.

SUPORTE Sony. Qual é a diferença entre pontos por polegada (DPI) e Pixels por polegada (PPI)?. *In*: Sony Brasil. **SONY**. [S. l.]. 11 mar. 2025. Disponível em: <https://www.sony.com.br/electronics/support/articles/00027623>. Acesso em: 17 mar. 2025.

SYMBOLISMUM. **Eduardo Romero (@eduardoromerolba) da série A União dos Contrários, 2022 Cianotipia sobre papel e Colagem (...)**. Recife, 2 jun. 2022. Instagram: @symbolismum. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CeTy2vyLaB0/>. Acesso em: 31 mar. 2025.

TAVARES, Carolina Araújo; ZANETTI, Sandra Aparecida Serra; SEI, Maíra Bonafé. Sonhar-se existindo: a produção onírica em um atendimento infantil como revelador para a compreensão clínica. **Estilos da Clínica**, São Paulo, Brasil, v. 22, n. 2, p. 354–369, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v22i2p354-369>. Acesso em: 28 mar. 2025.

TRAMAÇÕES. **Olha que processo poético lindo de @deusei O capítulo que conta mais sobre a produção de "se eu tivesse uma foto 3x4 sua, levaria na carteira" está no livro Tramações (...)**. Recife, 12 mar. 2024. Instagram: @tramacoes. Disponível em: <https://www.instagram.com/tramacoes/p/C4axNDkLYoZ/>. Acesso em: 31 mar. 2025.

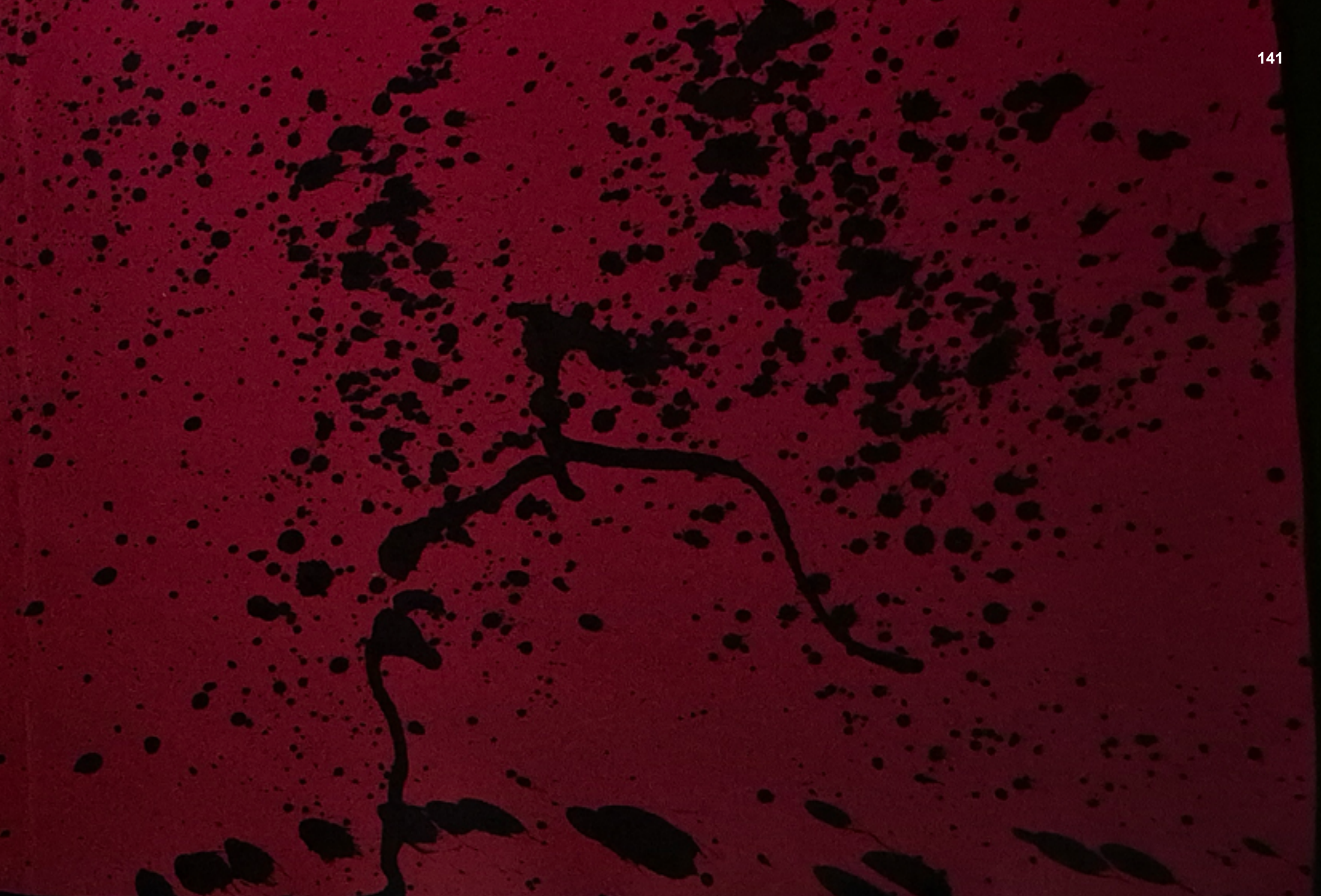
VOGEL Im Kafig. Intérprete: Cyua. Compositor: Rie; Sawano Hiroyuki. *In:* TV Anime "Attack on Titan" Original Soundtrack. Intérprete: Sawano Hiroyuki. Tóquio: Pony Canyon, 2013. faixa 7 (6 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7AEcphXUR52QGYxdZ8TDVI?si=8af84fbe922a43d6>. Acesso em: 23 mar. 2025.

イザヘラの唄 (Isabella's Lullaby). [Compositor e intérprete]: 小畑貴裕 (Takahiro Obata). *In:* 約束のネバーランド (The Promised Neverland) Season1 Original Soundtrack. Intérprete: 小畑貴裕 (Takahiro Obata). Tóquio: Aniplex Inc., 2019. faixa 8 (2 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6qzTbAFDX82BxJIBbdKPH8?si=e27ec952e9954895>. Acesso em: 12 mar. 2025.

## APÊNDICE A - FOTOLIVRO



LABIOS PINTADOS DE SANGUE  
SOMENTADOS COM PÍCEIS DE OUTROS LABIOS

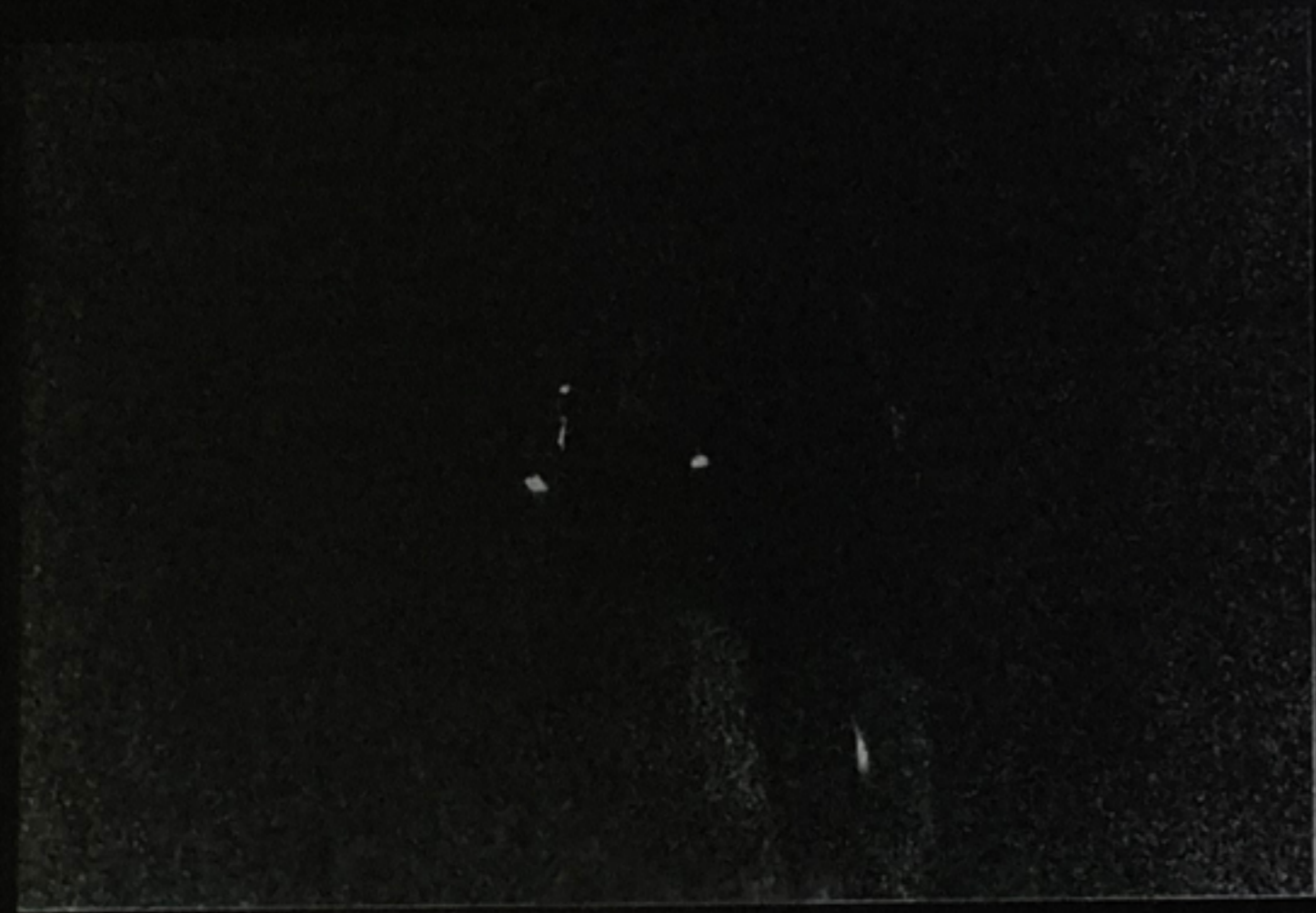




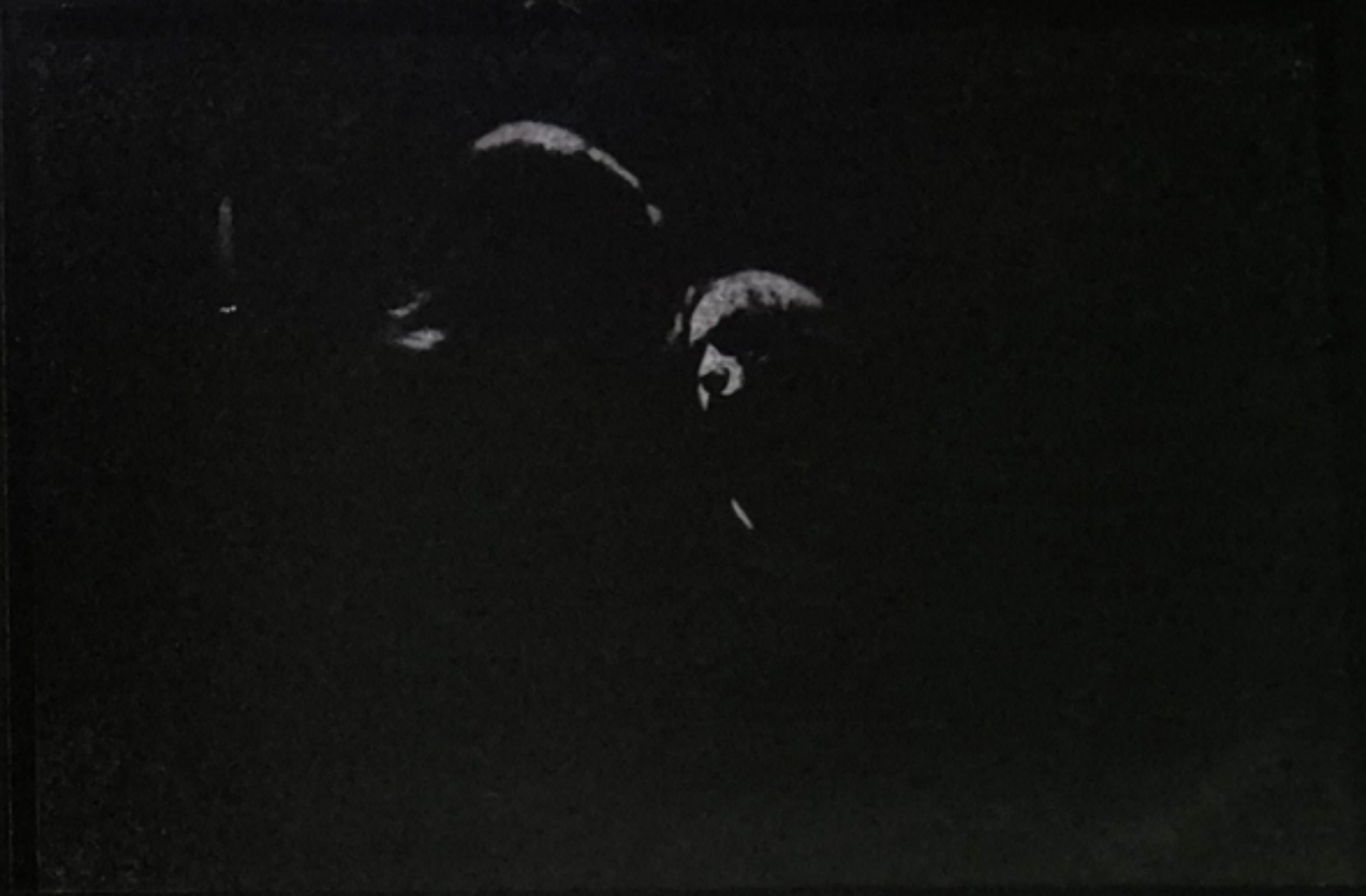
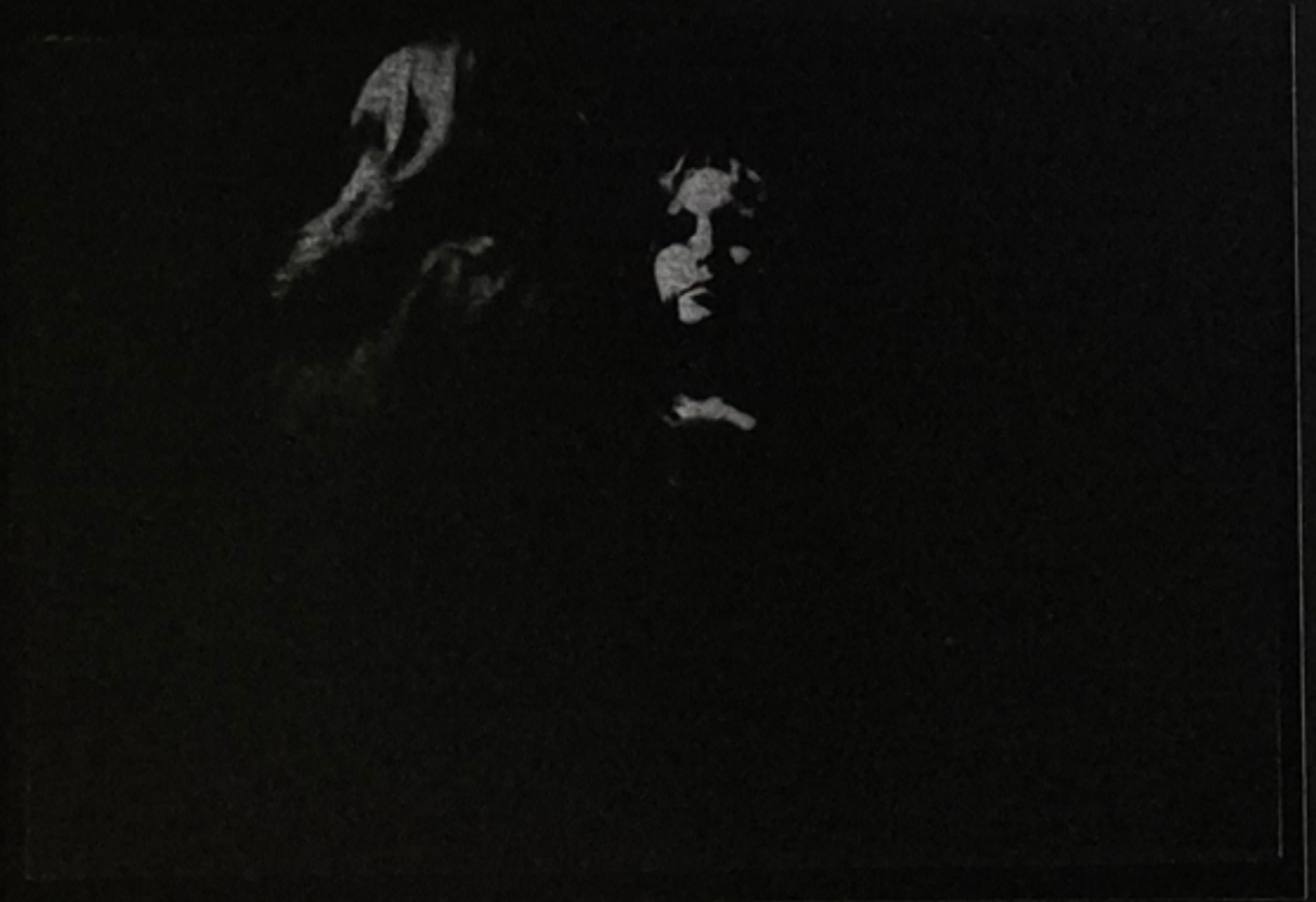


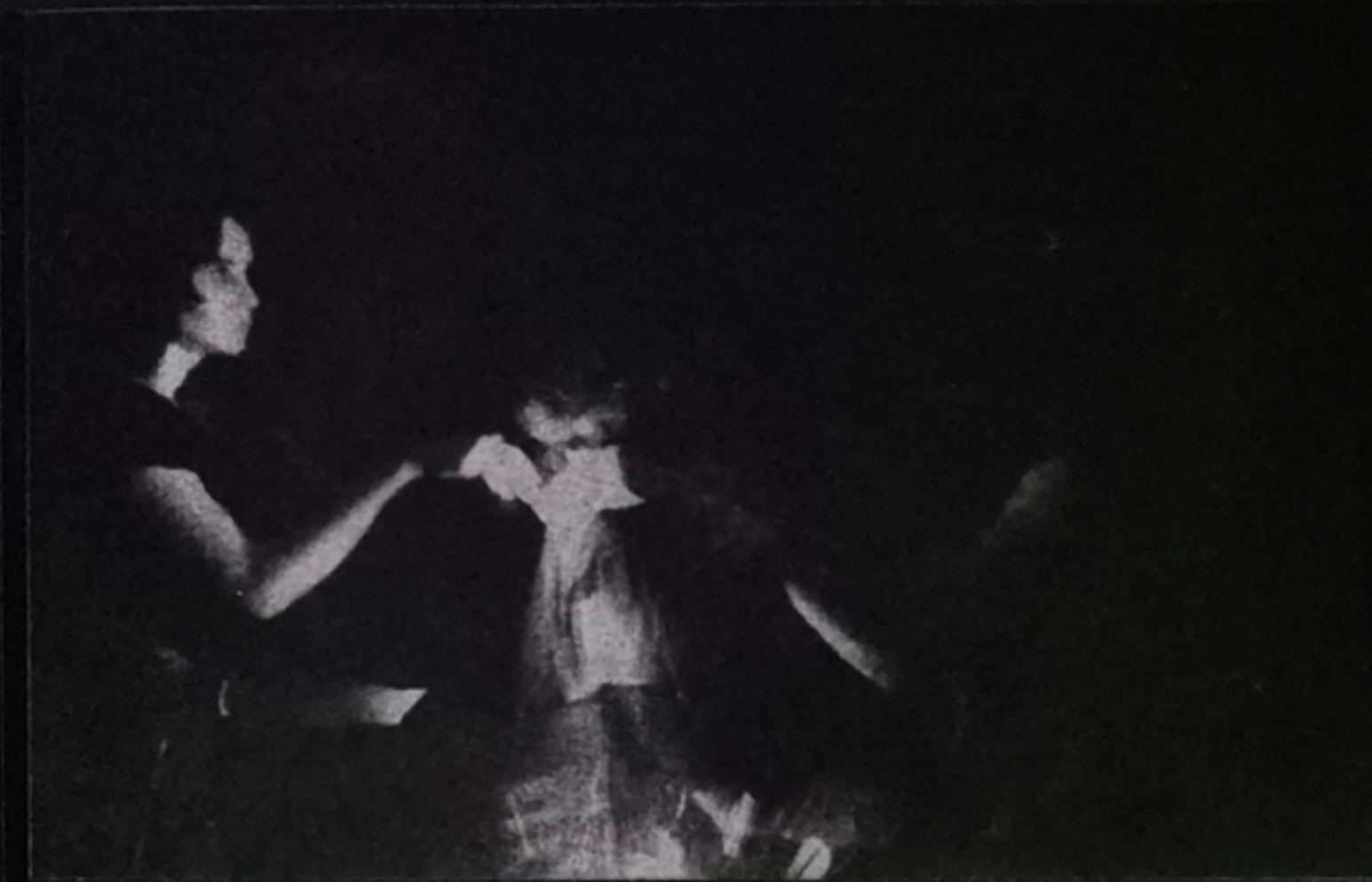
RECIFE, PERNAMBUCO  
2025

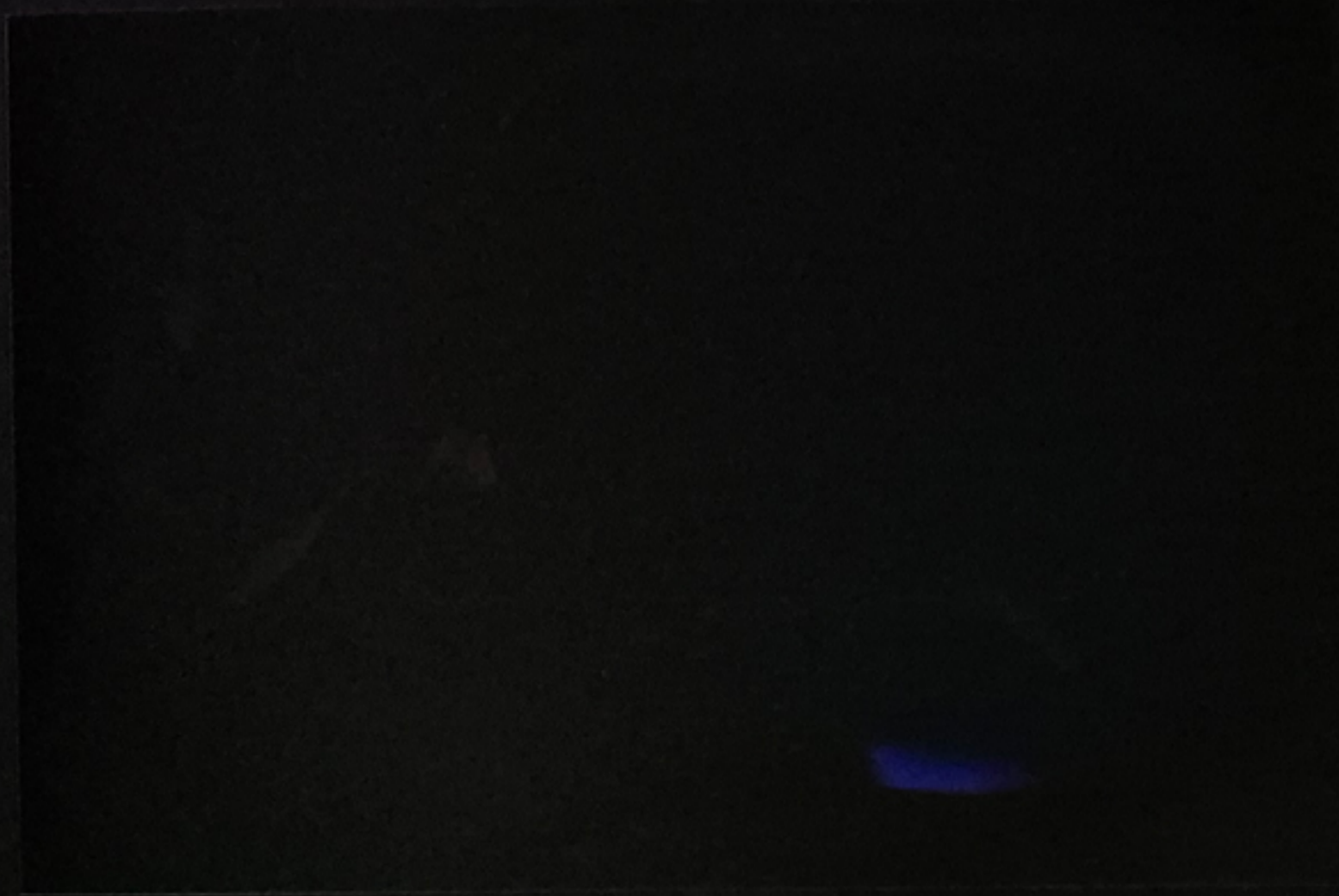


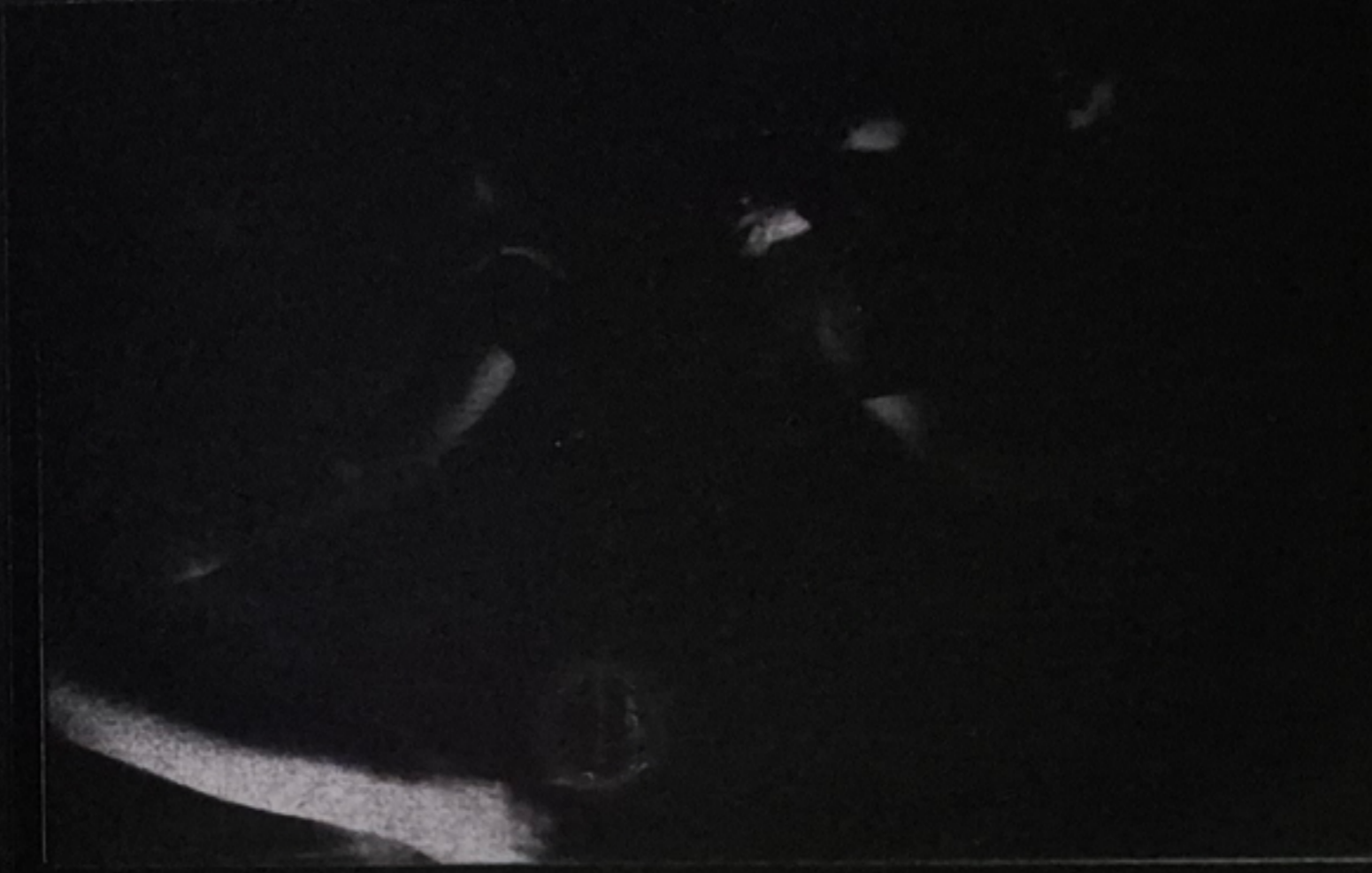




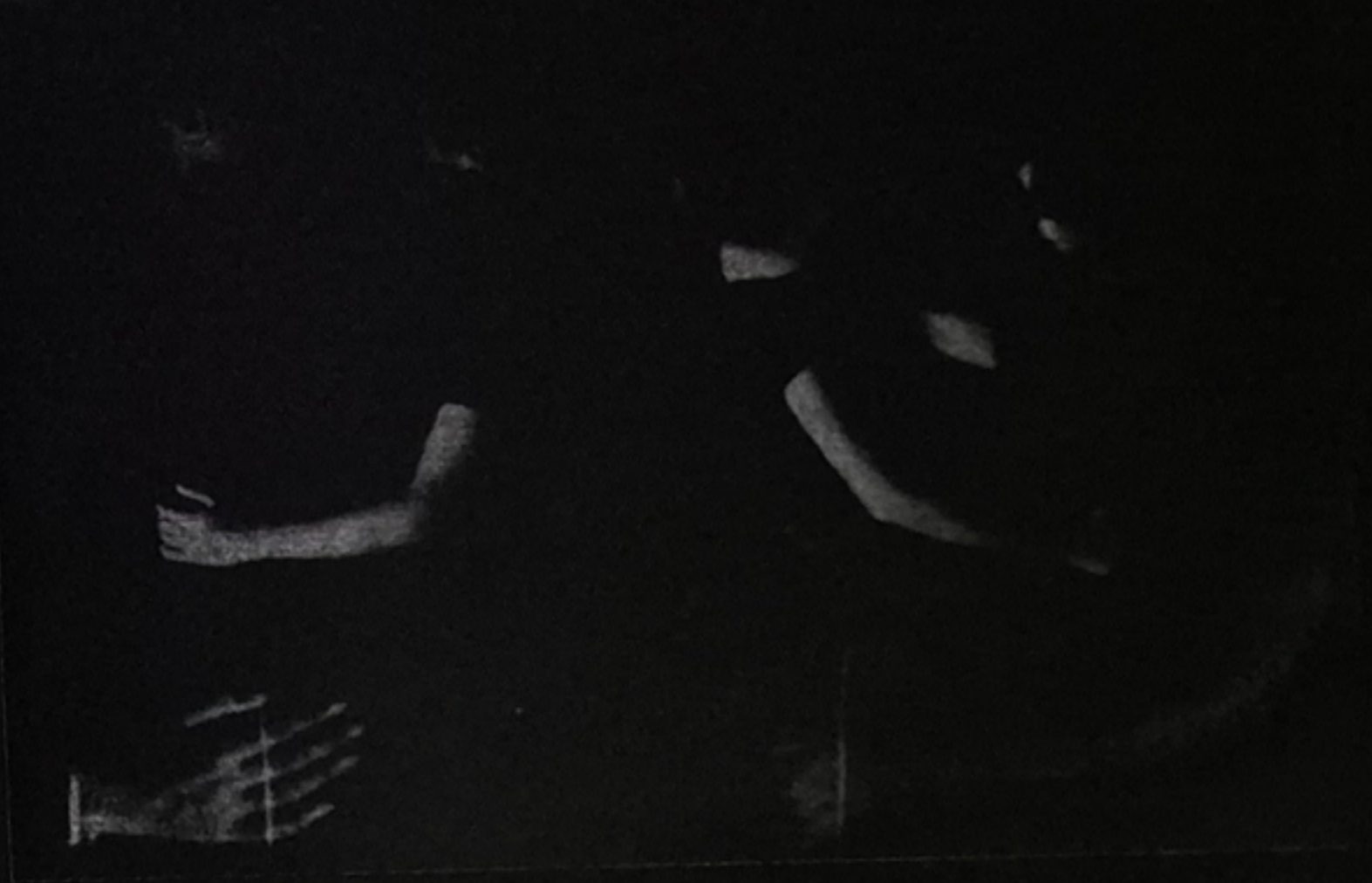




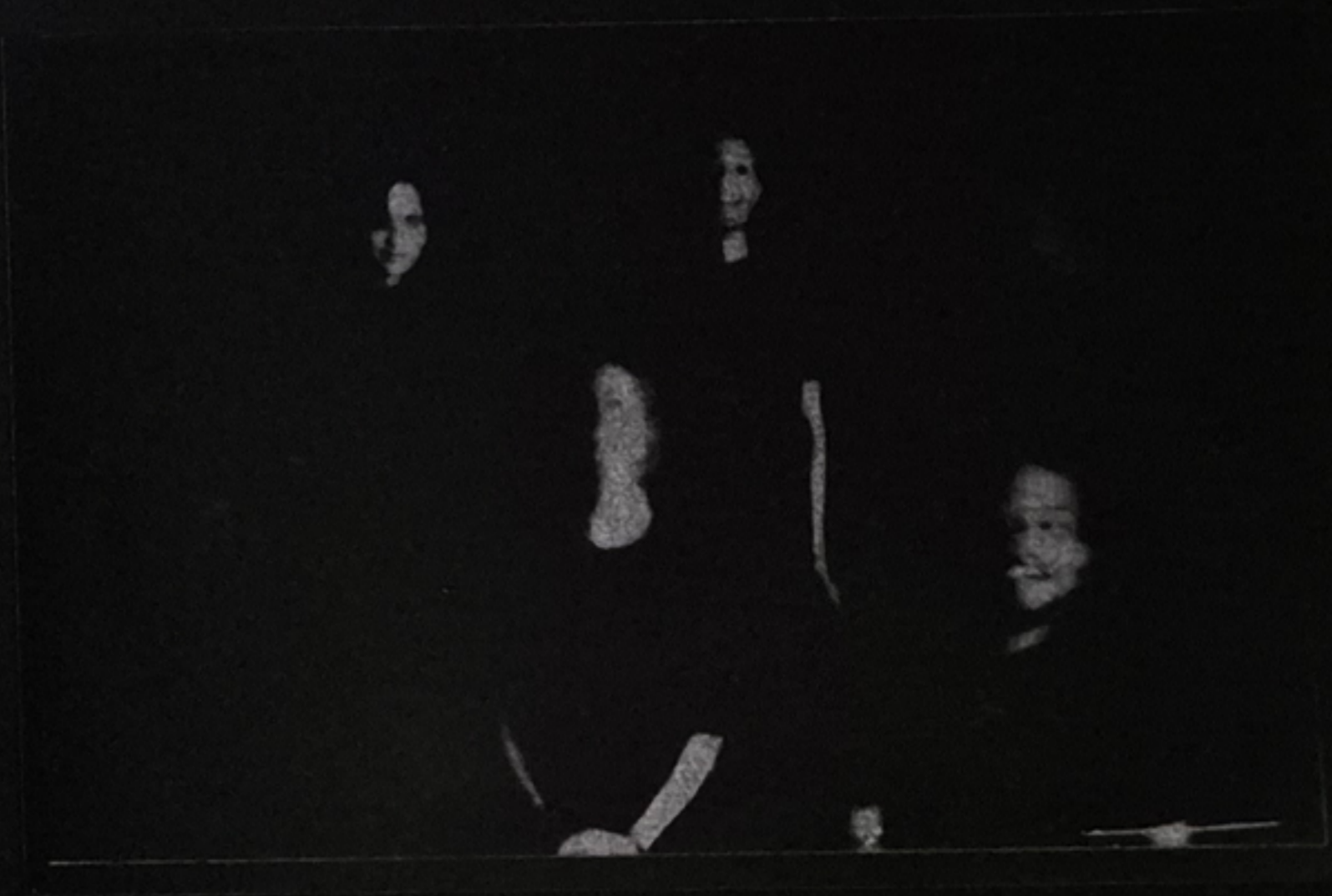




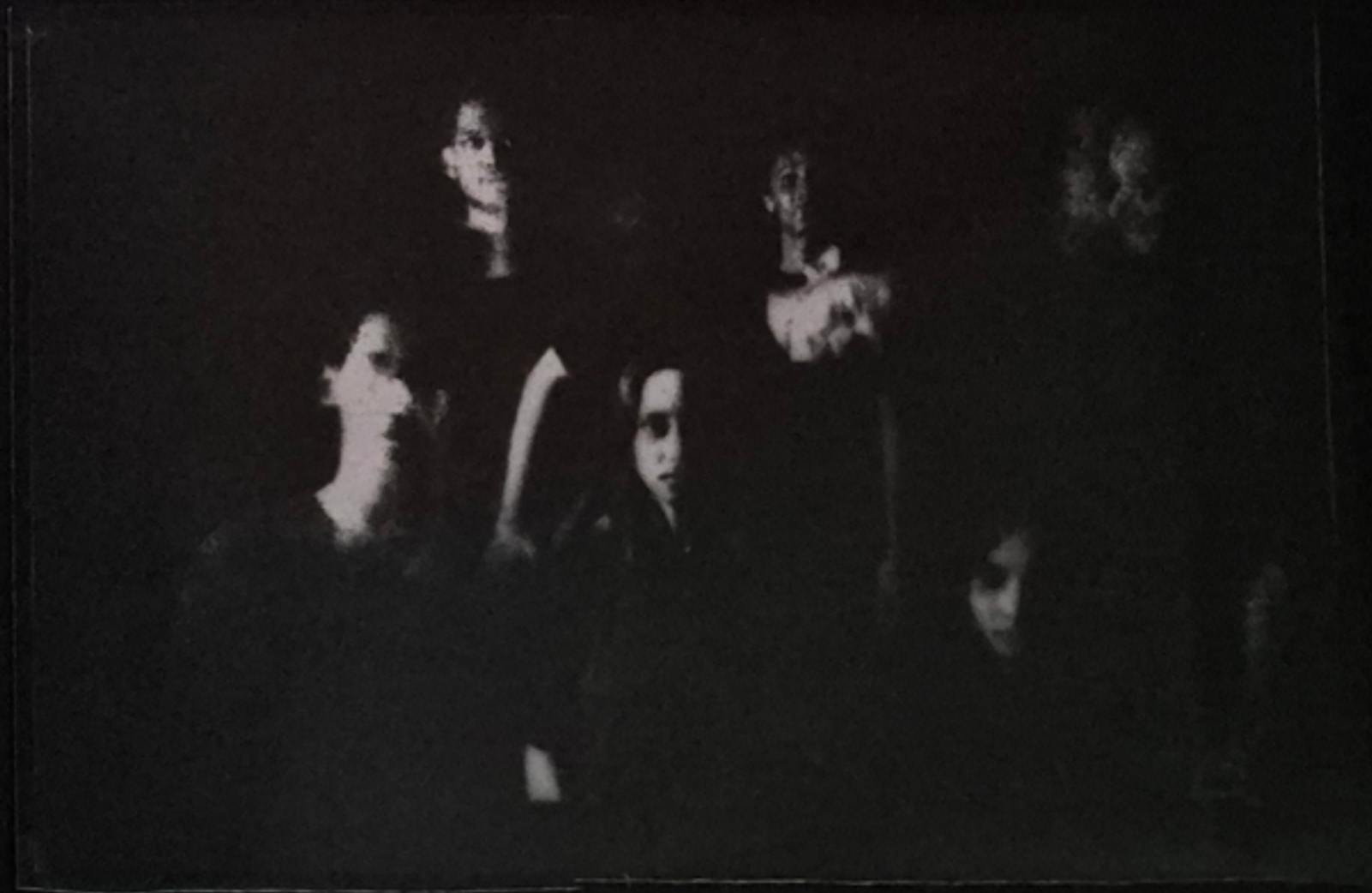




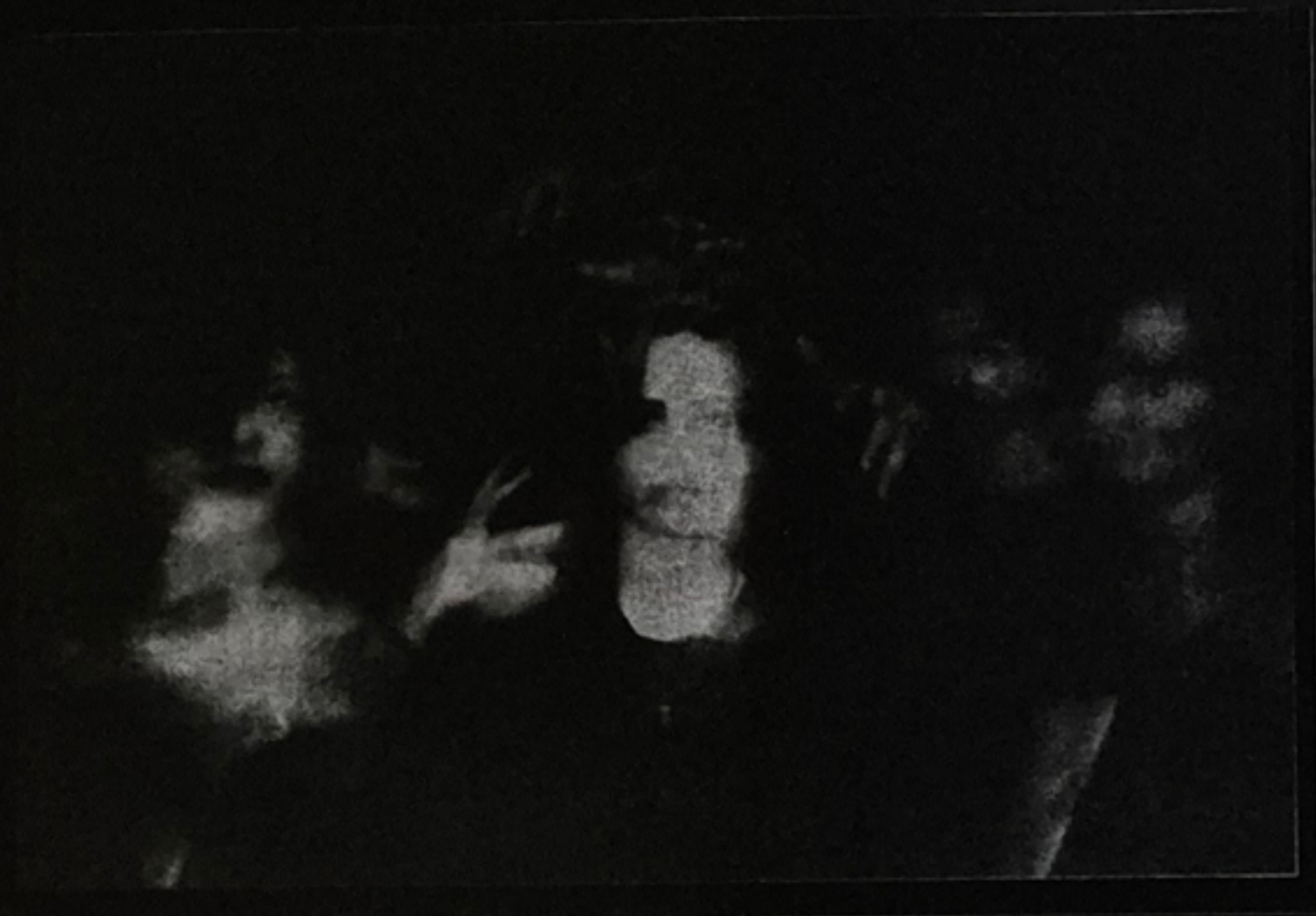






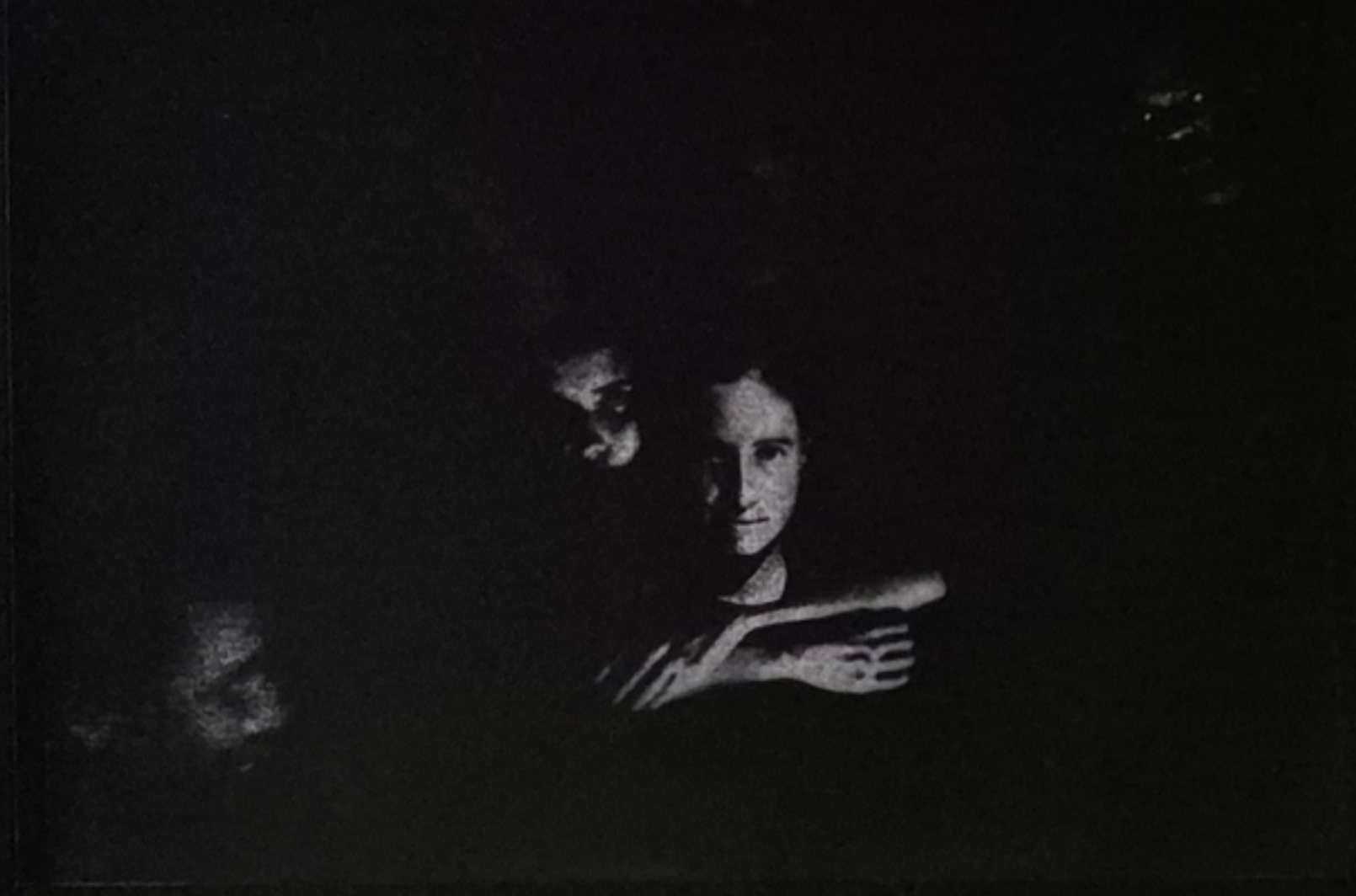


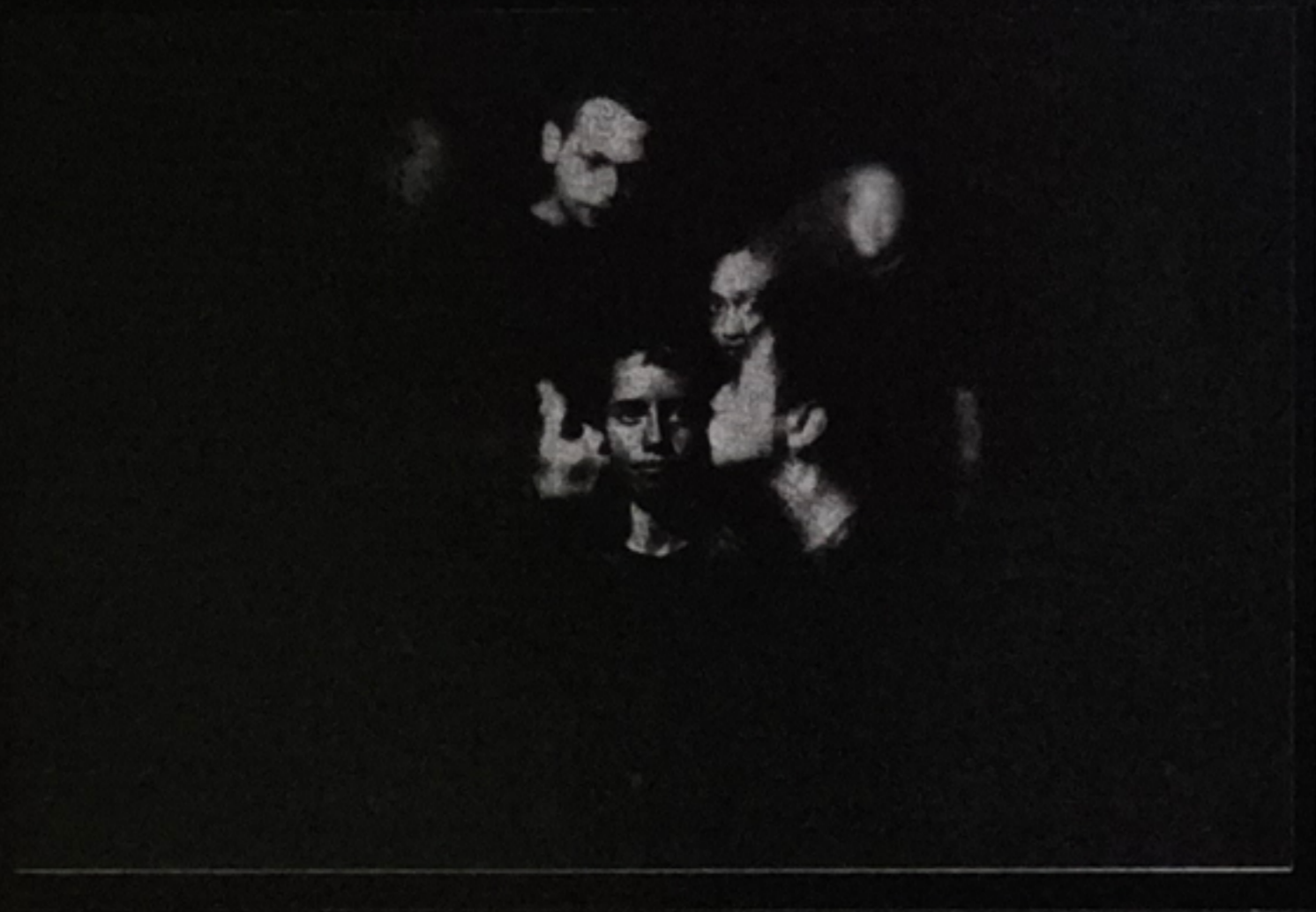




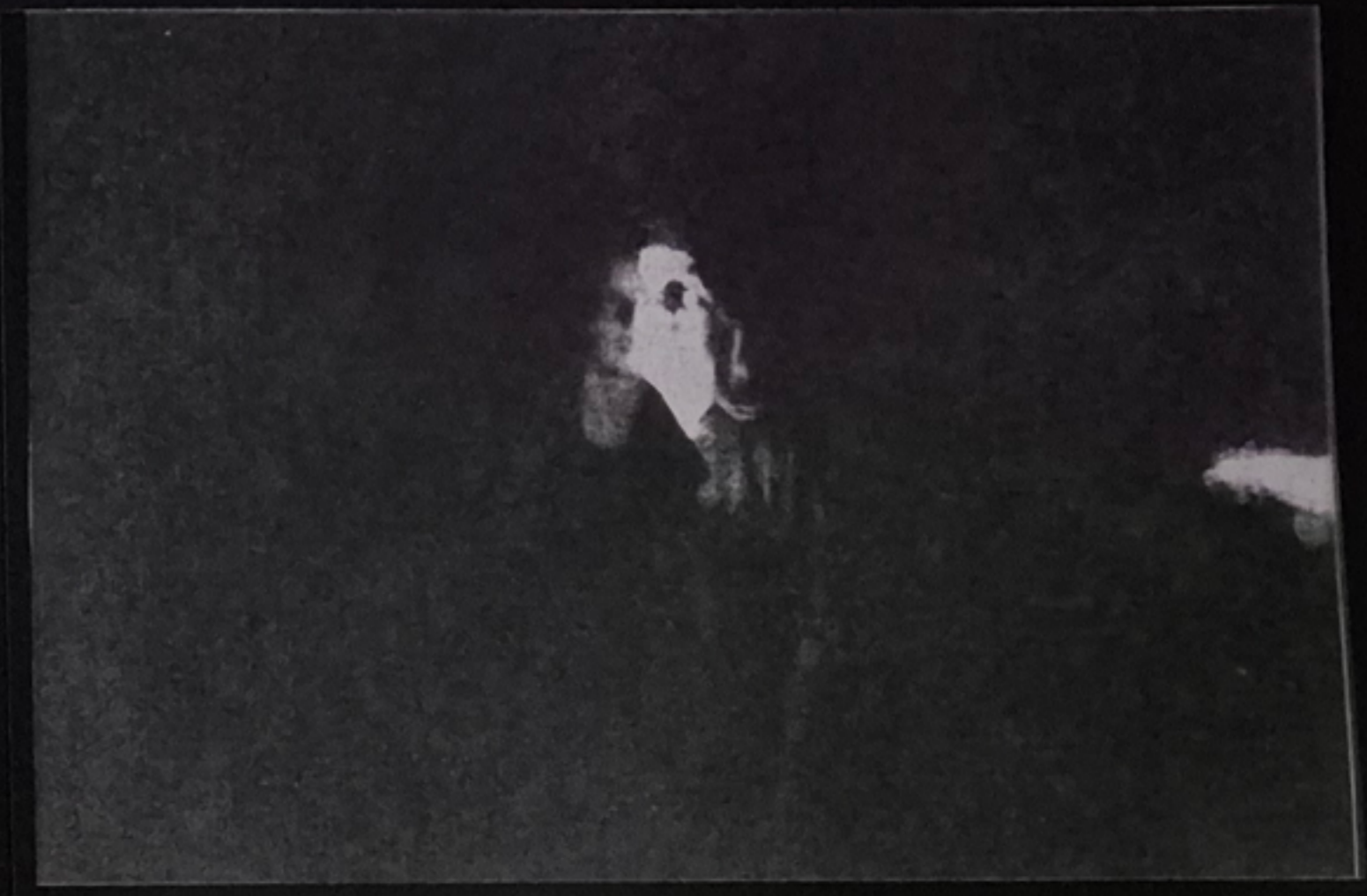
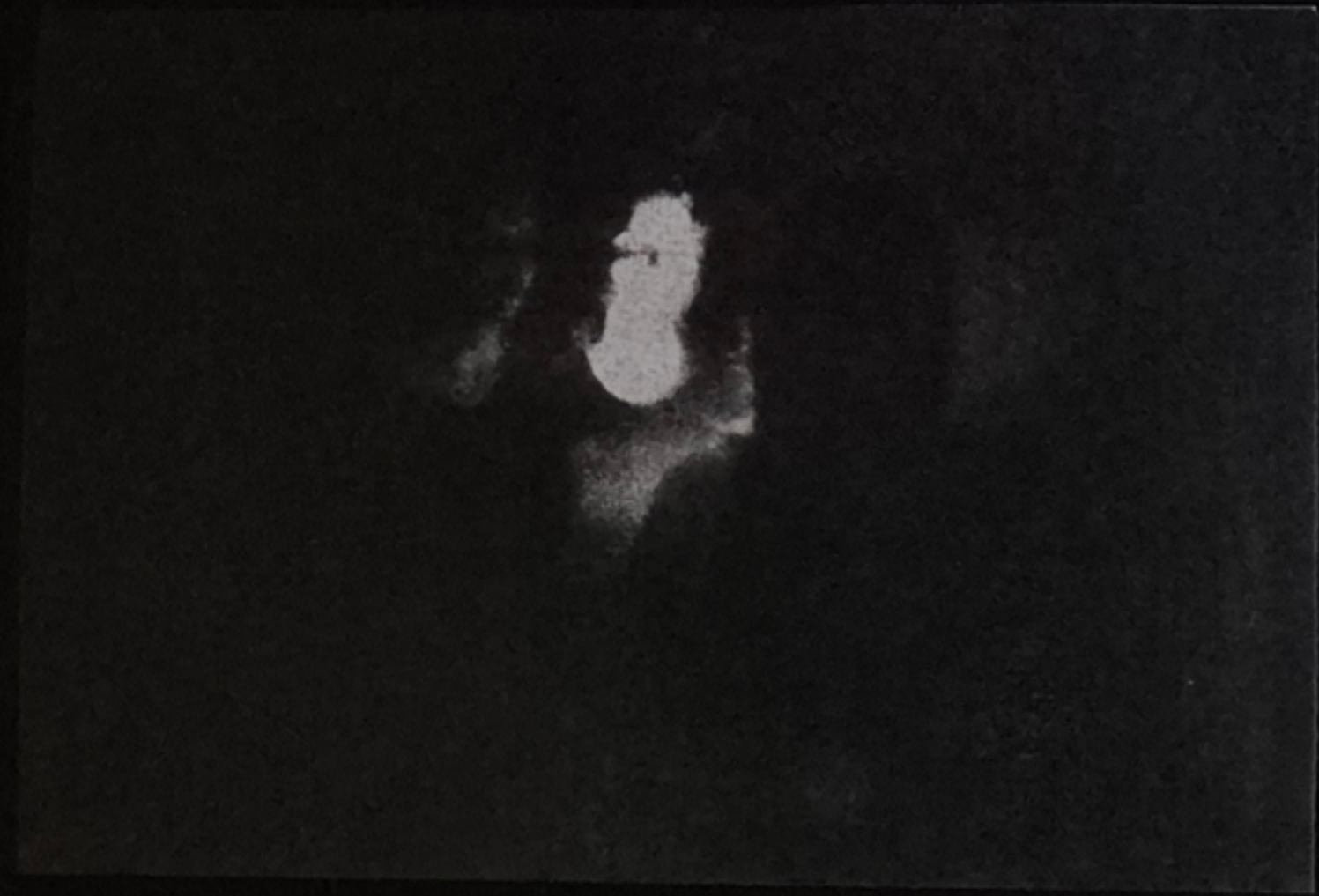


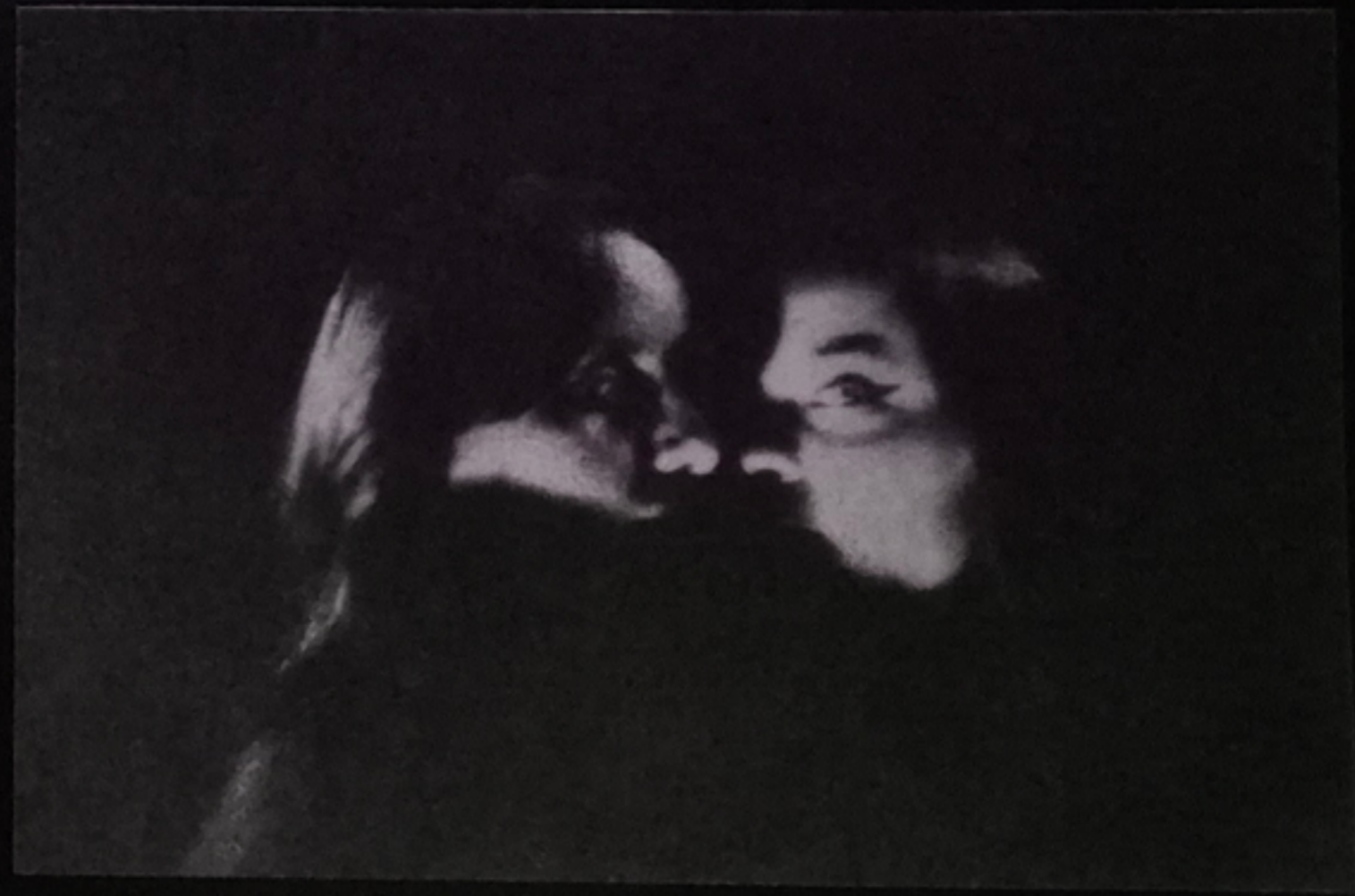
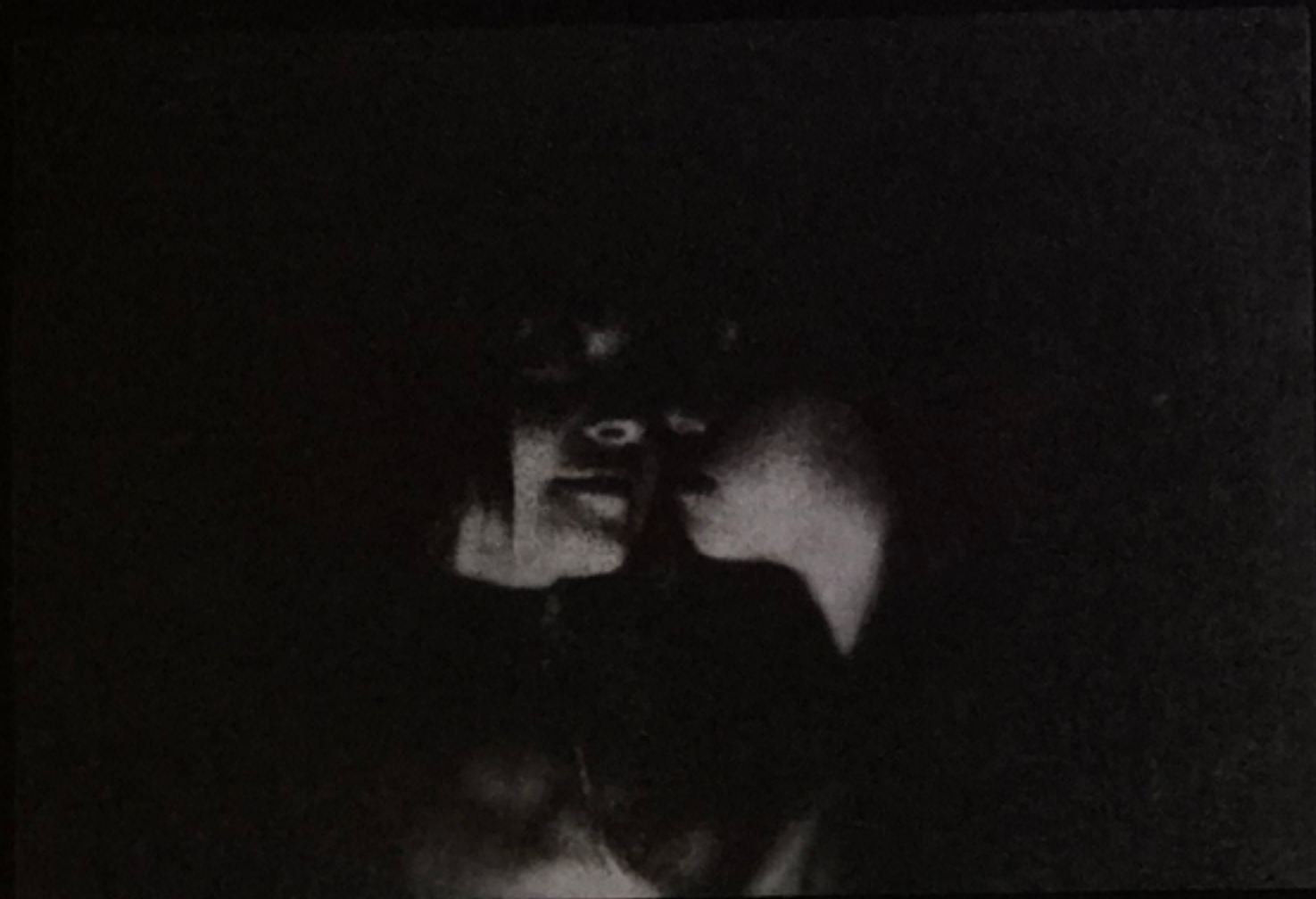






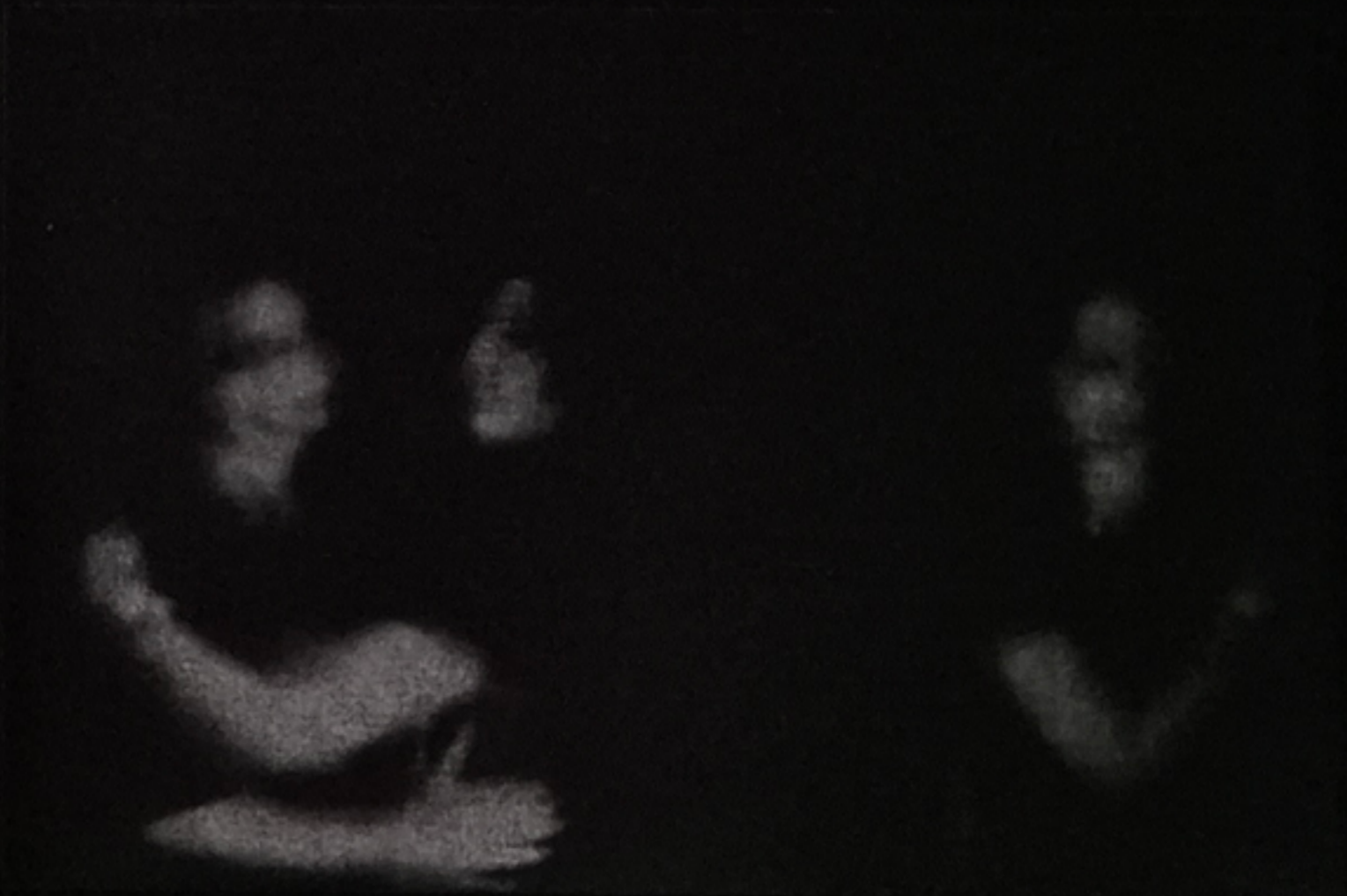




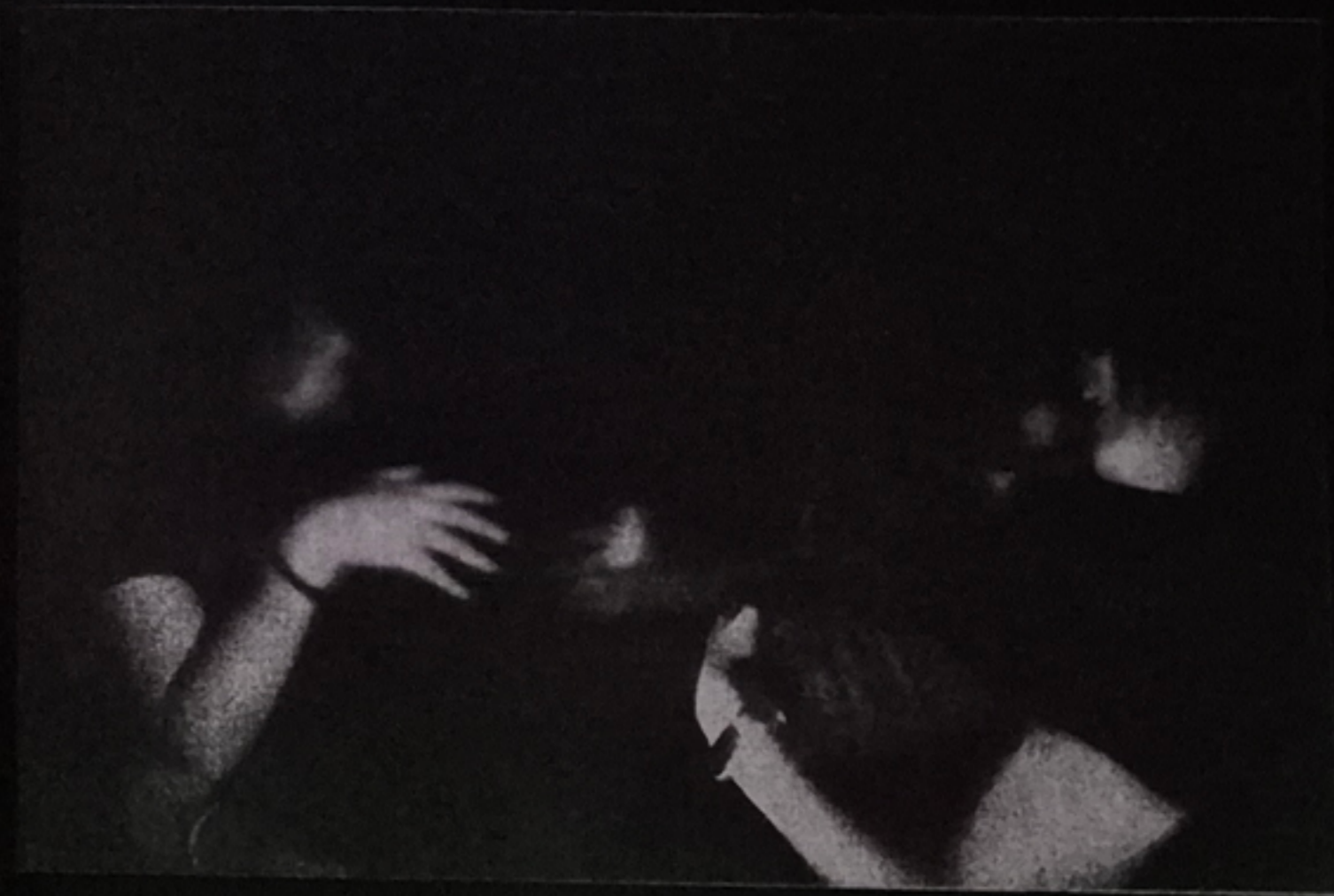


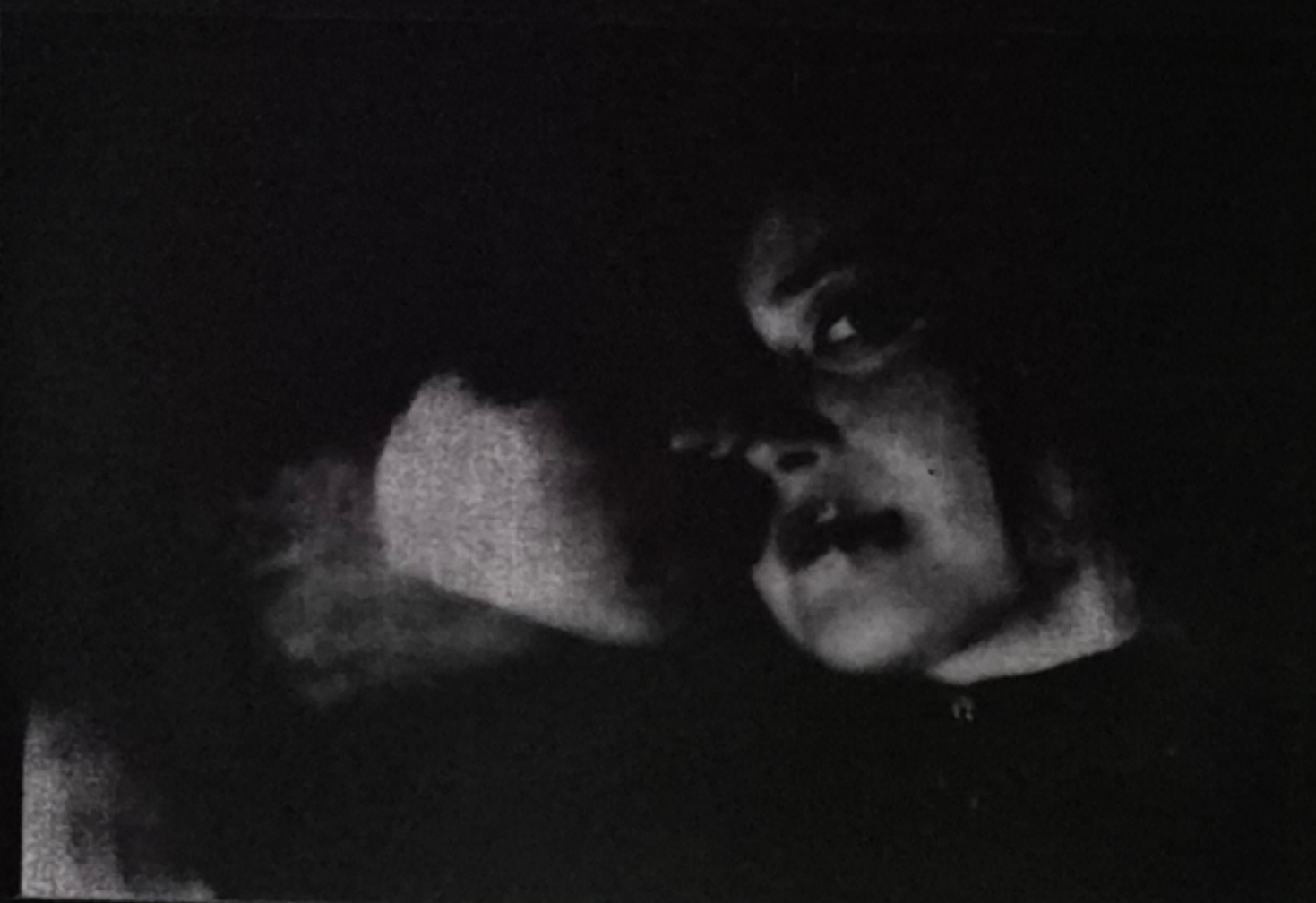
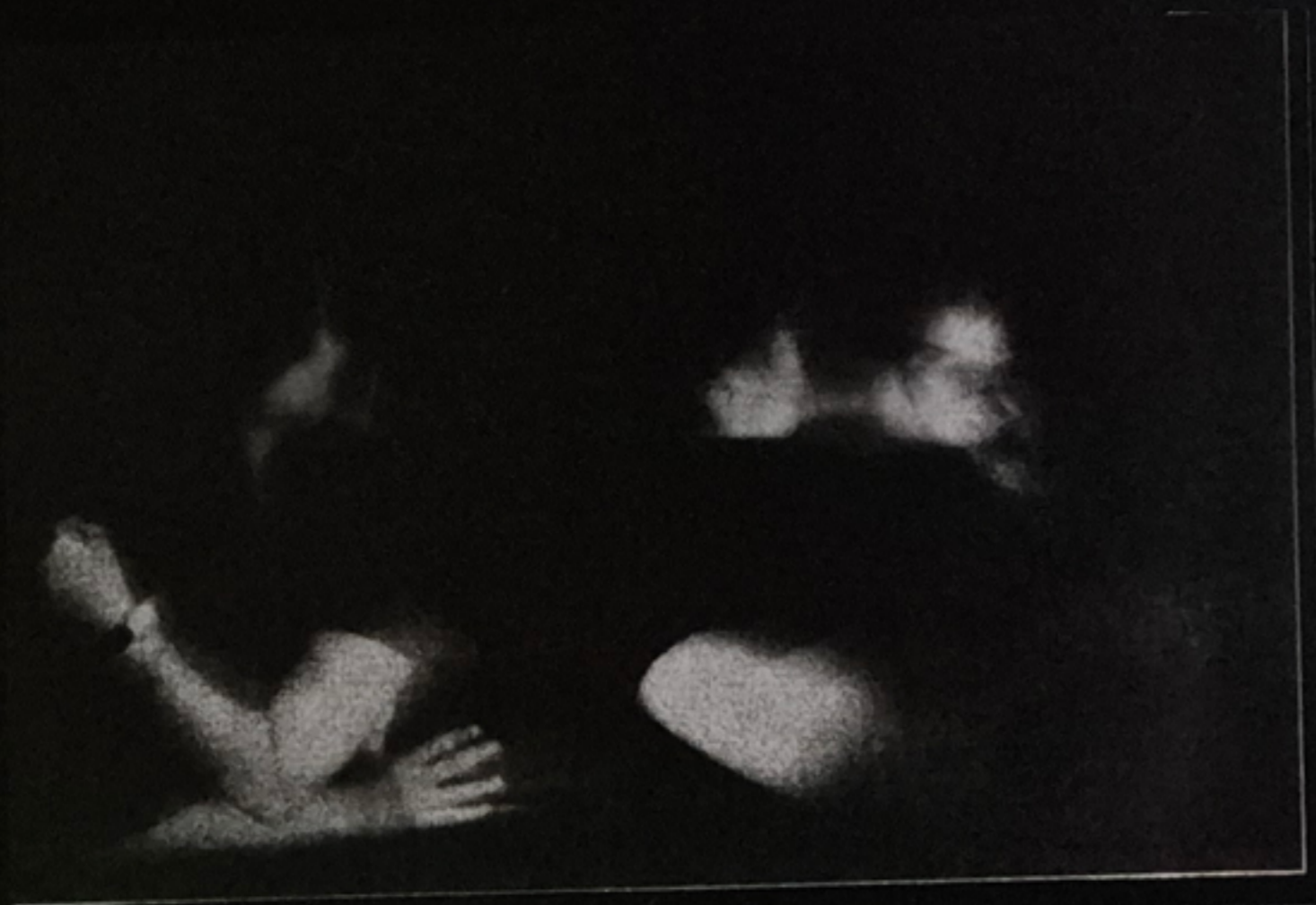




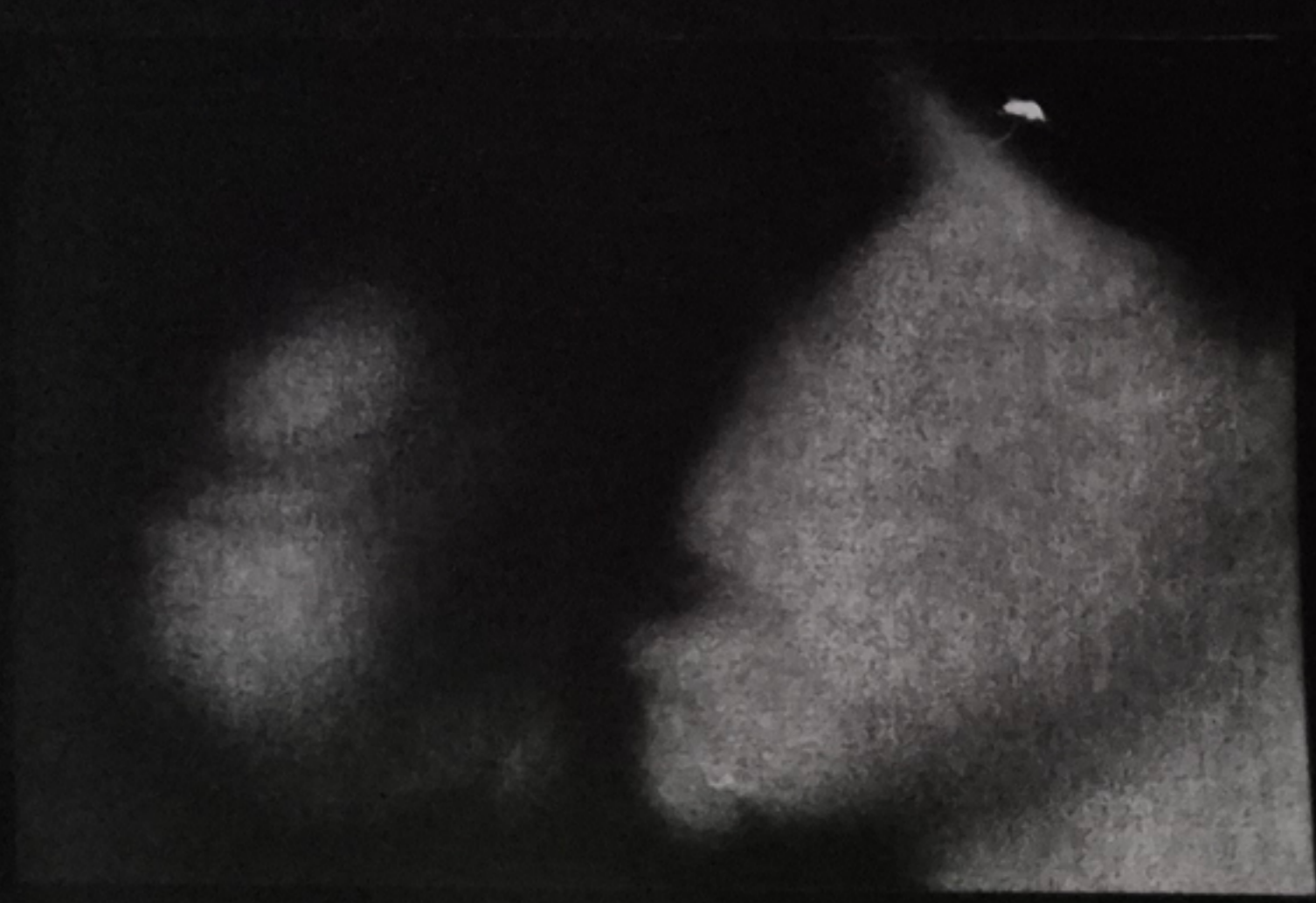




















ANTONIO

CARPINA



MARLOS

PERNAMBUCO





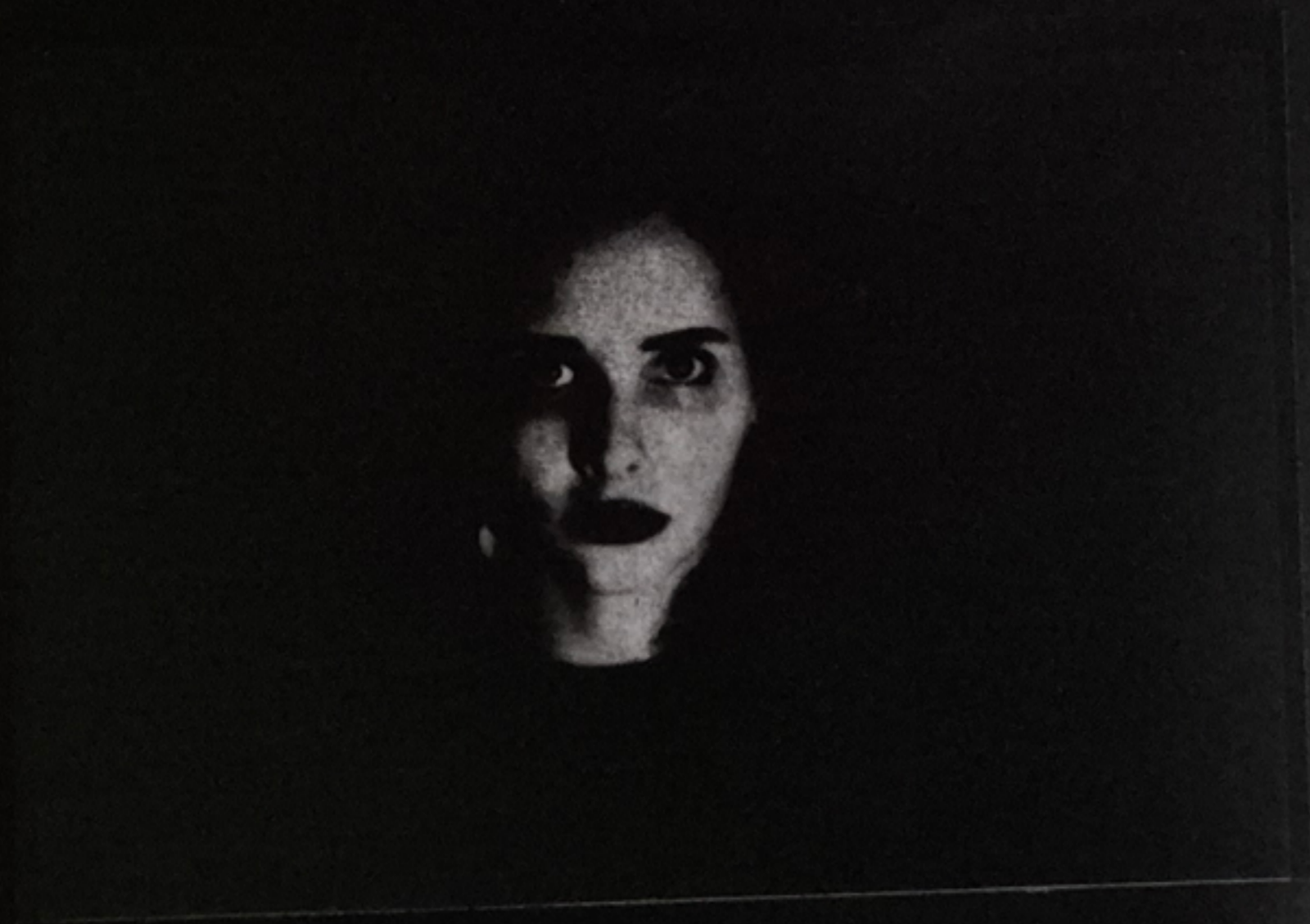
BIA

OLINDA



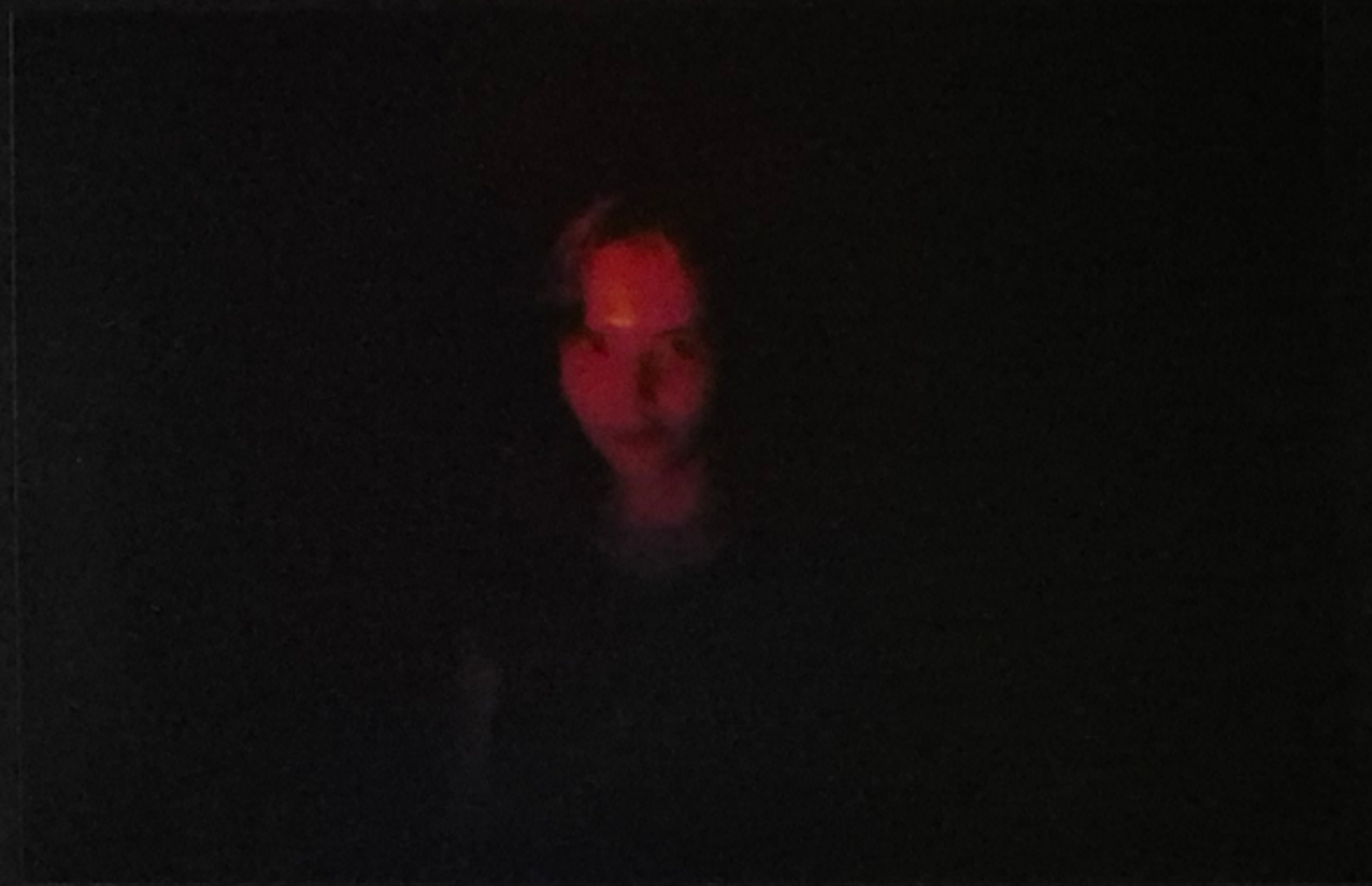
MOREIRA

PERNAMBUCO



BIANCA

JABOATÃO DOS GUARARAPES



E. SOUZA

PERNAMBUCO



PE DRO

RECIFE



NEMROD

PERNAMBUCO



ÍRIS GABRIELA ALVES

ABREU E LIMA - PE



GUILHERME ARIMATEIA

BEZERROS - PE

MAYRA APARECIDA

JABOATÃO DOS GUARARAPES - PE



ILUSTRAÇÃO POR ANTONIO MARCOS  
COLORIZAÇÃO POR SÓCRATES ALVES

## LUIZ GABRIEL CARDONA PEREIRA

RECIFE, PERNAMBUCO

MARÇO DE 2025

RECIFENSE, 23 ANOS, FOI ESTUDANTE DA GRADUAÇÃO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS NO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO (CAC) DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE) ENTRE OS ANOS DE 2020 E 2025. ESTUDOU DESENHO, PINTURA, GRAVURA E, POR FIM, DESENVOLVEU ESTE FOTOLIVRO COMO RESULTADO DA PESQUISA EM ARTES SOBRE FOTOGRAFIA E SONHO.

ATUA NOS CAMPOS DA ESTÉTICA, QUADRINHO E FOTOGRAFIA, POSSUINDO INTERESSE POR ANIMAÇÃO E AUDIOVISUAL. INTEGRA AS EXTENSÕES UNIVERSITÁRIAS "ARTE E TECNOLOGIA: UMA EXPERIÊNCIA DE EXPANSÃO DA GRAVURA" E "MOVIMENTO EM 2 PLANOS: CONVERGÊNCIAS ENTRE DESENHO, HQ E ANIMAÇÃO". ATUOU COMO MONITOR DE ARTE DIGITAL E DO CONGRESSO NA-VI, PARTICIPOU DA EXPOSIÇÃO UNIVERSITÁRIA COLETIVA "ONDE TERMINA A PINTURA?" E DA MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO "TRAMAÇÕES: NÃO É TEMPO DE PONTOS FINAIS", E FEZ INICIAÇÃO CIENTÍFICA SOBRE COLAGEM DIGITAL (ATRAVÉS DO CAIN) NO ANO DE 2022. FOI RESPONSÁVEL POR COORDENAR A COMUNICAÇÃO DO DIRETÓRIO ACADÊMICO DE ARTES VISUAIS E PARTICIPOU DA COMUNICAÇÃO DO PROJETO BICC CONEXÕES VISCERAIS ENTRE OS ANOS 2023 E 2024.

## CURADORIA

ANTONIO MARCOS

BIANCA E. SOUZA

LUIZ GABRIEL CARDONA PEREIRA

## ORGANIZAÇÃO E FOTOGRAFIA

LUIZ GABRIEL CARDONA PEREIRA

## ENCADERNAÇÃO

ANTONIO MARCOS

## TRILHA SONORA

## COMPOSIÇÃO E MIXAGEM

UALA (WALTER NOGUEIRA)

## INTERPRETAÇÃO

GIOVANNA VILELA

## EQUIPAMENTO DE SOM

EDUARDO ROMERO

## ENSAIO FOTOGRÁFICO 01

## ARTISTAS

ANTONIO MARCOS

BIA MOREIRA

BIANCA E. SOUZA

ÍRIS GABRIELA ALVES

PEDRO NEMROD

## ILUMINAÇÕES

GUILHERME ARIMATÉIA

SÓCRATES ALVES

## ENSAIO FOTOGRÁFICO 02

## ARTISTAS

ANTONIO MARCOS

BIA MOREIRA

BIANCA E. SOUZA

MAYRA APARECIDA

PEDRO NEMROD

## ILUMINAÇÕES

ANTONIO MARCOS

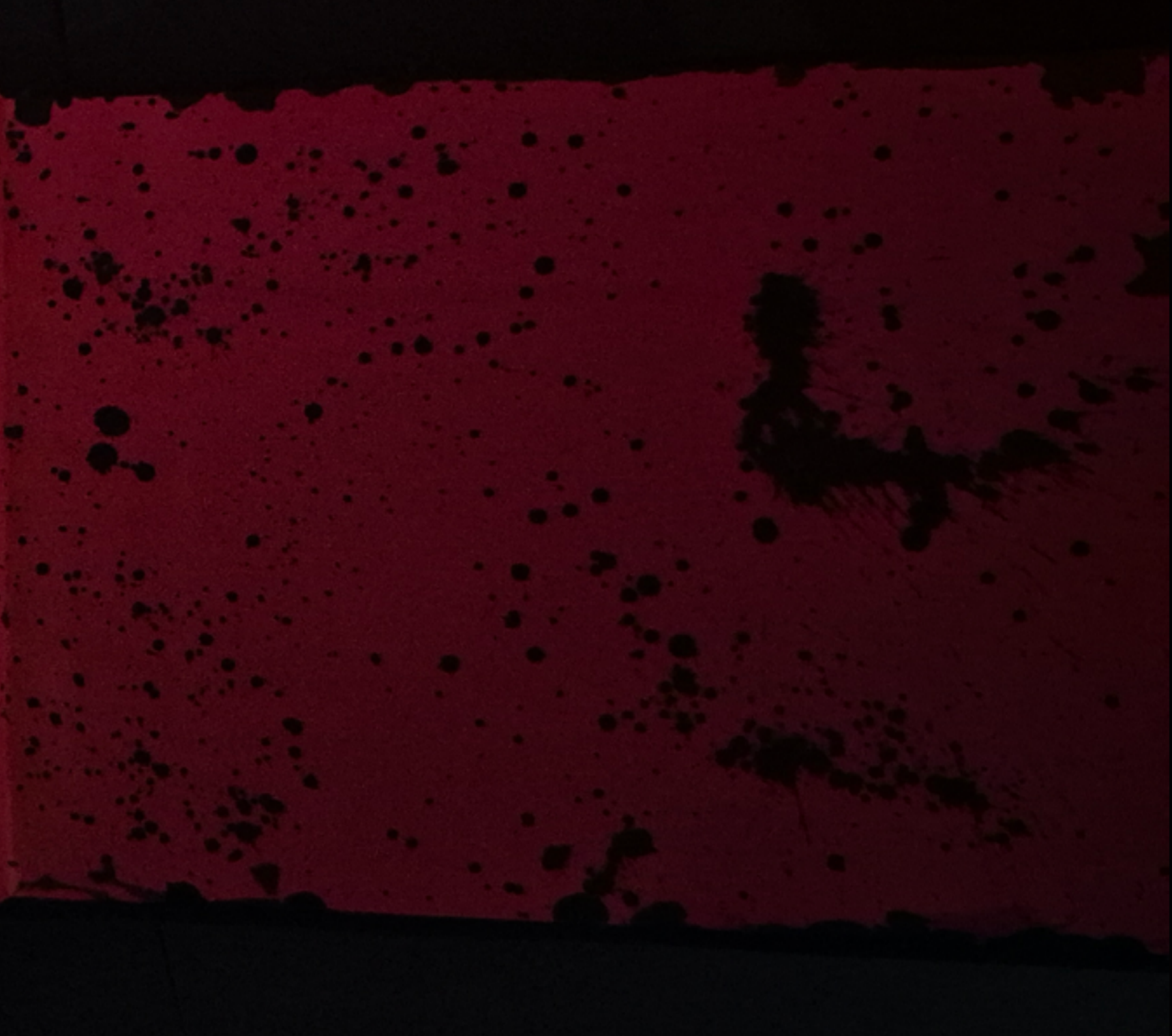
BIANCA E. SOUZA

GUILHERME ARIMATÉIA

MAYRA APARECIDA

PEDRO NEMROD









## ANEXO A - RELATOS DE EXPERIÊNCIA DOS ARTISTAS QUE PARTICIPARAM DOS ENSAIOS

### ENSAIO 1:

*"Viver o sonho dos outros é uma parada estranha. A gente fica deslocado sem saber das coisas, passei o ensaio todo sem saber o que tava fazendo, nem o sentido, mas na minha cabeça era um beijo que machucou e deixou marcas de sangue"*

**Pedro Nemrod, 2024.**

*"1. A experiência pra mim foi minimamente desafiante, eu nunca tinha participado de um ensaio fotográfico coletivo. Por ser um lugar de experimentação e com amigos, foi algo divertido e com tantos resultados possíveis que foi até engraçado em alguns momentos, mas de uma sensibilidade brilhante.*

*2. Era uma narrativa pessoal, então minha opinião e aquilo que sei é bem mínimo. Mas lembro de que a ideia era trocas de olhares e destaque dos lábios mas ainda não tinha entendido muito bem a poética, só fui participando kkkk"*

**Íris Alves, 2025.**

"Se tratando de minha participação no projeto posso dizer que foi uma experiência curiosa, haja vista que eu nunca tinha participado de um ensaio fotográfico sequer como objeto das fotos, quanto mais como produtor, então foi interessante ter a noção de funcionamento examinando os contrastes não só entre as partes de uma foto como também entre as fotos em si, além das adaptações no que tange à composição da imagem com destaque especial para o efeito "fantasma" dos rastros de imagens.

Acerca da narrativa, não me foi fácil achar palavras nem em minha primeira nem em minha última análise para descrever com precisão os possíveis significados do conceito por trás do ensaio, então acabei tendo para mim visões diferentes do conjunto da obra a depender do momento, mas sempre tendo em vista referências às nossas vivências pessoais, como flashes de memória ou retratos de emoções de modo geral:

Inicialmente tive impressões de experiências negativas, levando em conta conceitos como abuso, invasividade, traumas, pressão social e (consequentemente) loucura, conceitos esses que podem ser associados ao conjunto da narrativa ainda que sem uma abordagem apelativa, pelo contrário, haja vista o "efeito fantasma" causar por vezes a impressão de que os personagens sequer estão presentes fisicamente, mas na mente da personalidade central, tais como "vozes na cabeça" e "causas de crises emocionais"

Posteriormente tive impressões diversas, onde o efeito pôde retratar "vozes" de diferentes vivências relevantes, banais ou não, e à volatilidade das relações sociais não no sentido de Bauman de rapidamente se fazerem e desfazerem mas da constante potencialidade de apresentarem novidades e criarem eventos dignos de marcarem nossa mente, seja de maneira positiva ou negativa, nos influenciando em menor ou maior escala diariamente, esse fluxo de vivências e relações podendo ser também associado (quanto ao "efeito fantasma") ao efeito de movimentação da escola futurista, sendo no caso do ensaio movimentos não físicos, mas psicológicos

No presente momento, levando em conta a análise maior das fotos e ouvindo as músicas sugeridas tenho em vista uma retratação levemente fantasmagórica, ou melhor, mística, de um romance fugaz, que rapidamente surgiu e se foi, levando a necessidade da captura dos momentos de sua existência (servindo até como uma metalinguagem do gênero da fotografia), no mais, levando em conta todos os elementos abordados, essa foi uma possível conclusão que pude chegar, mas não descartando outras hipóteses haja vista esta ser tão fugaz quanto o romance descrito.

**Sócrates Alves, 2025.**

ANTONIO MARCOS (01/02)

"Sobre a experiência:

Nunca tinha participado de um trabalho ou ensaio fotográfico antes, então foi uma experiência bastante nova e rica. Entender como a luz funciona e o modo de captura da câmera foi algo que me interessou bastante e, no final do dia, muito cansado depois de tantas fotos, ainda queria ter tirado mais algumas e estava feliz em ver o resultado.

Interpretação:

No momento da sessão tinha uma vaga ideia do tema que estava sendo abordado, mas agora, observando as fotos do ensaio final, somente a ideia de relacionamentos e relações interpessoais me vem à mente. O ensaio gira em torno dessa figura com rosto vermelho e lábios azuis. Bia Moreira é a Principal uma figura singular pelas suas características físicas nesse "mundo" que o ensaio apresenta, tendo em vista que o tom de pele dos outros modelos continua inalterado. A Principal tenta se encaixar nessa sociedade conhecendo pessoas e vivendo amores... Entretanto, todos esses relacionamentos a sugam emocionalmente e a marcam, algo perceptível nas marcas dos beijos que a seguem e aumentam durante todo o ensaio. Alguns relacionamentos deixam

225

uma marca maior e uma lembrança mais forte em sua memória tanto pela felicidade perdida quanto pelo abuso vivido. O uso da técnica "longa exposição" que deixa esse rastro e "movimento" em todas as imagens remetem a uma lembrança sendo revivida. Para além da própria imagem apresentada, talvez todo o ensaio seja uma lembrança "caricata" dos relacionamentos vividos pela Principal, sendo ela uma pessoa diferente das demais (da mesma forma que os outros são diferentes das outras pessoas da sociedade) da mesma forma, ela tenta se encaixar em formas de relacionamento e pessoas que não "combinam com ela" o que gera a frustração e a solidão no final. Tratando-se da solidão final, a Principal precisa perceber que a responsabilidade da sua felicidade só basta a ela, da mesma forma que a superação disso tudo. Entretanto, os beijos, as marcas dos relacionamentos passados, irão continuar com ela. A posteriori, tratando-se das figuras secundárias com batons preto e branco, é como se representassem um "tipo de pessoa" ou arquétipo. No geral, as com batom branco parecem mais felizes e terem marcado menos a Principal enquanto as de batom preto parecem mais tristes e intensas e terem marcado mais a principal, tanto de uma forma positiva quanto negativa"

**Antonio Marcos, 2023.**

## ENSAIO 2:

ANTONIO MARCOS (02/02)

"Espero que Cardona coloque esse relato perto do próximo. Assim fica algo complementar.

Bem, dessa vez (acho que mais de um ano depois do primeiro ensaio) posso dizer que estávamos mais preparados. O primeiro foi muito "experimental", esse já tinha um caráter narrativo e técnicas mais avançadas. A longa exposição se mantém, mas as maquiagens e poses são diferentes. Gostei do jogo de luzes que Cardona trouxe dessa vez ao invés da maquiagem totalmente vermelha de Bia, por exemplo). Com certeza deu muito mais trabalho que o outro. Mas muito mais trabalho mesmo, a sala onde a gente tava estava muito quente (ao contrário da outra que era um ar condicionado já que estávamos na federal, mas como foi na casa do pró-

BIANCA E. SOUZA (ÚNICO)

"Ao chegar no local do ensaio, fiquei impressionada com a estrutura que Cardona conseguiu criar em pouco tempo, o que contribuiu para que me sentisse ainda mais motivada a participar do projeto.

Eu era uma das modelos, e me senti completamente imersa na

prío Gabriel - este último ensaio- podíamos ficar mais tempo, tirar mais fotos e etc). O calor pode gerar estresse (gerou, não posso mentir), mas como toda a equipe estava consciente da sequência de imagens que o autor queria, foi "mais fácil de suportar".

Bem, foi basicamente isso, sem a experiência do primeiro ensaio esse (com toda certeza) não teria sido possível.

Sobre a narrativa dentro da sequência. Acho que o ensaio ficou mais misterioso, mais ambíguo. A trama se foca no ápice, o momento do beijo no caso, e segue sem perder o ritmo e o mistério até o fim"

**Antonio Marcos, 2025.**

atmosfera do ensaio. Apesar de desafiadora, foi uma experiência memorável e acredito que isso é evidente no fotolivro"

**Bianca E. Souza, 2025.**

MAYRA APARECIDA (01/02)

nante, pois cada clique já carregava uma atmosfera própria, densa e instigante.

Claro que, como em qualquer experiência prática, houve alguns contratemplos. O calor intenso no quarto escuro onde as fotos eram tiradas tornou-se um desafio, e alguns colegas precisaram fazer pausas devido ao cansaço. No entanto, esses pequenos obstáculos não diminuíram a grandiosidade do momento. O saldo final foi extremamente positivo, e as imagens produzidas ficaram simplesmente incríveis! Foi difícil acreditar que tudo aquilo havia sido capturado diretamente pela câmera, sem manipulação digital.

Um dos momentos mais especiais para mim foi quando me encantei por uma das fotos e pedi para experimentar uma adaptação comigo no centro. O fotógrafo e amigo aceitou, e foi emocionante ver o resultado. Cada nova tentativa nos levava a descobertas inesperadas, e adorei essa liberdade criativa dentro do ensaio. O que mais gostei foi essa troca de experiências e o aprendizado prático que levarei para outros momentos. Foi inspirador ver como conceitos abstratos como sonhos podem ser transformados em imagens tão impactantes. No futuro, adoraria participar de mais

"Participar do ensaio fotográfico para o TCC do meu amigo Cardona foi uma experiência única e memorável. Desde o momento em que ele nos convidou, fiquei animada com a proposta, mas não imaginava o quanto essa vivência me marcaria. O tema dos sonhos me intrigava, e a ideia de criar imagens escuras, com movimento e pontos focais bem definidos, despertou minha curiosidade.

Cheguei ao ensaio com certa expectativa sobre como tudo se desenrolaria, mas a experiência superou qualquer previsão. O ambiente do ensaio era envolvente, e a dinâmica do trabalho me fez sentir parte de algo significativo. Além de contribuir para o projeto do meu amigo, estava cercada de colegas, o que tornou tudo ainda mais leve e divertido. Trabalhar em grupo trouxe desafios, mas também momentos de pura descontração e aprendizado.

Um dos aspectos mais marcantes foi perceber o impacto da iluminação, da câmera e das técnicas utilizadas na composição das imagens. Foi fascinante ver como pequenos ajustes na luz e no posicionamento faziam toda a diferença no resultado final. A ausência de edições posteriores só tornava tudo mais impressio-

*projetos assim, talvez até explorando novos temas e técnicas. Essa vivência reforçou meu desejo de me envolver mais com fotografia e direção de arte, além de fortalecer ainda mais os laços com meus amigos e colegas de faculdade.*

*Saí desse ensaio com um repertório ampliado, imagens incríveis*

*para guardar (e usar como foto de perfil nas redes sociais! kkkk), e uma grande admiração pelo trabalho do meu amigo. Foi uma experiência que uniu aprendizado, diversão e colaboração, e que certamente ficará marcada na minha trajetória.*

**Mayra Aparecida, 2025.**

## ENSAIOS 1 E 2:

*"No primeiro encontro nós entramos na sala para fazer as fotos sem nenhum contexto, e eu não sabia nem como seria o processo, então quando cheguei lá pintaram meu rosto de vermelho e apagaram todas as luzes, me transformaram numa figura central enquanto outras pessoas vestidas de preto ficavam me rodeando, a sensação foi de que estava sonhando acordada, ou melhor, tendo um pesadelo. Eu me senti como se todas as figuras ao meu redor quisessem me atormentar por algo, ou pegar algo que eu possuía. Por causa do meu medo do escuro, tive momentos em que senti arrepios, principalmente quando essas figuras me tocavam, e como o tempo de câmera era maior, era algo de repente,*

*quando as luzes acenderam e o grupo começou a brincar como sempre, foi como se tivéssemos despertados. Já no segundo encontro a experiência foi totalmente diferente, não fizemos nada em um estúdio, na verdade foi tudo feito na casa de Cardona, pudemos ler o sonho que ele se baseou pro trabalho, escolher que tipo de maquiagem queríamos, foi muito mais livre. E como todos já estão para se formar, foi como um último momento em grupo antes da graduação, e isso tornou a situação bem especial, em vez de ser um sonho eu pensei "Estou acordada e estou me divertindo com os amigos que fiz nessa universidade"*

**Beatriz Moreira, 2025.**

