

# **Conversas com a Natureza através dos pigmentos das plantas: o processo criativo com anthotype**

**Daniela Corrêa da Silva Pinhero**

Tese para obtenção do Grau de Doutor em  
**Media Artes**



# **Conversas com a Natureza através dos pigmentos das plantas: o processo criativo com *anthotype***

**Daniela Corrêa da Silva Pinheiro**

Tese para obtenção do Grau de Doutor em  
**Media Artes**  
(3º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Francisco Tiago Antunes Paiva  
Co-orientadora: Profa. Doutora Andréa Brächer

Júri  
Presidente:  
Prof. Doutor Paulo José Tente da Rocha Santos Osório

Vogais:  
Prof. Doutor Edson do Prado Pfutzenreuter  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria  
Prof. Doutor Francisco Tiago Antunes Paiva  
Prof. Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Rute Ribeiro Rosas  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Cíntia Langie Araújo  
Prof. Doutor António José Santos Meireles  
Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha

**12 de Julho de 2023**



## **Declaração de Integridade**

Eu, Daniela Corrêa da Silva Pinheiro, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição D2547 do 3o Ciclo/ Doutorado em Media Artes da Faculdade de Artes e Letras declaro, ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 12 /07 /2023

*Daniela Corrêa da Silva Pinheiro*



# **Dedicatória**

A toda minha ancestralidade.



# Agradecimentos

Um processo tão longo e intenso como este pressupõe, sempre, o apoio, o afeto de muitas pessoas. Contudo, gostaria de me referir a algumas que, de um modo particular, foram importantes ao longo desse processo.

Aos meus pais, Cézar Arthur Tavares Pinheiro e Zilá Maria Corrêa da Silva Pinheiro, pela vida, pelo amor e companheirismo. Por apoiarem os meus sonhos e estudos.

À minha vó, Nilda Tavares Pinheiro, por sua existência e amor, pelo encontro em Portugal, pelas trocas sobre fotografia, ancestralidade portuguesa e agricultura.

Aos meus irmãos, Letícia Pinheiro e Otávio Pinheiro, por estarem sempre comigo na vibração do amor e companheirismo.

Ao meu orientador, Prof. Doutor Francisco Tiago Antunes Paiva, por seu olhar sensível, clínico, criativo e crítico, pela paciência incansável em todas as etapas do processo e por ter me trazido de volta para a essência de minha trajetória artística.

À minha co-orientadora Profa. Doutora Andréa Brächer, por seu olhar afetuoso e crítico, pelas trocas com os experimentos com as plantas, por acompanhar e incentivar o meu caminho artístico e pelo belo convite de participar do grupo de Estudos em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos, chamado Lumen.

A todos os agricultores agroecológicos, Nilo Schiavon, Irene Carvalho da Silva, Adriana Rocha Barros e seus pais, Claudionor Barros de Abreu e Ilenia Alves Rocha Barros, Débora Fortes e João Zolet. Às indígenas etnia Mebêngôkre-Kayapó e à indígena Dona Francisquinha, pela oportunidade de conhecer outros modos de ver e estar no mundo: mais conectados a uma escuta, junto à respiração da terra.

Ao Museu de Lanifícios da UBI, na Covilhã, em especial a professora Dra. Rita Salvado pela abertura do centro de documentação/arquivo histórico do Museu, para os primeiros passos da minha pesquisa de doutoramento. Ao Photothings, a Porto de Cultura e a Grão Editora, pela publicação em livro e premiação do ensaio fotográfico *Nhak-krarati* (2022), em especial a pesquisadora e curadora Marly Porto, que sempre acreditou em meus trabalhos artísticos. A editora LabCom pela publicação do volume *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype*, na coleção Ars.

A todos que, durante este processo, foram fundamentais para assegurar que os projetos se concretizassem. Nomeadamente, a equipe do documentário *Saberes da Terra* (2020), Desirée Fripp, Cíntia Langie, Felipe Campal, Emerson Ferreira, Christopher Lemos, Gustavo Mustafé, por acreditarem nesta criação coletiva; à antropóloga Carolina Sobreiro e à gestora Dioneide Dias, pela abertura, coletividade e por serem uma ponte afetuosa de minha relação com as indígenas da etnia Mebêngôkre–Kayapó; à Luisa Galvão, Mamãe Ursa, pela abertura de acompanhar a indígena Dona Francisquinha da etnia Shawãdawa, no espaço Luanda, em sua vinda para a cidade de Uberlândia/MG; à Rafaella Caroline, do coletivo Movimenta de Brasília/DF, por sua abertura afetuosa e amorosa para a minha relação com os agricultores agroecológicos do Sítio Por do Sol; à Beatriz Oliveira, por sua leitura cuidadosa da escrita de meus pensamentos e sensações ao longo do processo do doutoramento; as duas designers, Carolina Clasen e Clarolina Mar que comigo colaboraram para a criação do volume *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anhotype, com suas poéticas, conversas, trocas e escutas.* ; aos alunos do Instituto Federal de Brasília – IFB, do 2A, por terem se permitido experienciar junto ao *anhotype* em sala de aula; e tantos outros, que colaboraram na concretização dos trabalhos artísticos.

À cidade de Brasília por ter me recebido de braços abertos e todos amigos que fui encontrando no caminhar, que me ajudaram ou com o transporte para chegar às propriedades dos agricultores agroecológicos ou com fotos de *making of*, em especial Clarice Castro, Laura Nunes, Luiza Pestano e Catarina Doolan.

Ao júri destas Provas, na pessoa do seu presidente, o Prof. Doutor Paulo Osório, bem como os professores professores doutores Edson do Prado, da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Paulo de Almeida, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Cíntia Langie, da Universidade Federal de Pelotas, Antonio Meireles, do Instituto Politécnico de Bragança, e da Universidade da Beira Interior, UBI, Manuela Penafria, Paulo Cunha e Francisco Paiva, meu orientador. *Com as suas presenças muito contribuem para dignificar a discussão deste meu trabalho.*

À comunidade Ubiana, desde colegas, funcionários e professores, agradeço o interesse e incentivo que foram demonstrando, de forma direta ou indireta, pela minha investigação ao longo dos anos de doutoramento. Não posso deixar de agradecer a atenção e o incentivo particular da Prof. Dra. Manuela Penafria e do Prof. Dr. Luís Nogueira.

E por fim, mas não menos importante, a todos os que prestigiaram, visitaram e participaram dos trabalhos artísticos *Conversa com a Natureza I* (2020), *Saberes da*

*Terra (2020), Nhak-krarati (2022), Conversas com a Natureza II: pó-fotografia com anhotype. Sem a participação do público/participador nada disso faria sentido.*



# Prefácio

Março de 2020. Começo da pandemia. Aulas paralisam. Faculdades e comércios fecham. Atravesso o Oceano Atlântico deixando Portugal/PT e retornando ao Brasil/BR. Final do inverno em Portugal. Final do verão no Brasil. Passam poucos dias - já é outono. As folhas caem no chão. Os plátanos (*Platanus*) aos poucos se despem. Incertezas. Escolho ficar, durante esse período pandêmico, na casa de verão de meus pais, na praia do Laranjal, no sul do Brasil, chamada também de lagoa dos Patos – maior laguna da América do Sul. No Laranjal tem lagoa, ruas de areia, horta sem agrotóxico e natureza. Posso mexer na terra. Plantar. Colher. O tempo é outro. Mais desacelerado. Caminha com o tempo do *anthotype*<sup>1</sup>.

Já no Brasil começo a pesquisar as plantas daqui. Em um primeiro momento me conecto com a planta jambolão – *Syzygium cumini* Lamarck – (v. fig. 2), também conhecida como jamelão, jambolão, baguaçu, jalão, João-bolão, topin, manjelão, azeitona-preta, ameixa roxa, baga-de-freira, oliveira, azeitona-roxa, brinco-de-viúva ou guapê, da família *Myrtaceae*. Ao andar pelas ruas de areia do Laranjal de bicicleta, a visão que se tem no início do outono é ver o chão todo pintado de roxo pelo fruto dessa planta. Começo a experimentar com o *anthotype* com o pigmento do jambolão. No *Syzygium cumini* Lamarck é utilizado o fruto para extrair o pigmento. Macero, adiciono álcool de cereais para diluir. Logo depois, filtro os pigmentos com um coador e a emulsão formada é pincelada sobre um papel. Utilizo como matriz positiva<sup>2</sup>, neste momento, as próprias folhas de outono caídas no chão dos plátanos - *Platanus*, da família *Platanaceae*.

Em um primeiro momento, achei que seguiria pesquisando durante as estações do ano de 2020 com a planta jambolão. Mas chegou o final do outono e, com ele, o final do jambolão nas árvores. Tive de repensar (quando estava em Portugal tinha começado uma pesquisa com as plantas tintureiras de lá) toda a minha estratégia de criação e investigação para a pesquisa de doutoramento. Assim, essa conversa inicial com o processo *anthotype*, no Brasil, me trouxe três aprendizagens iniciais, as quais foram me

---

<sup>1</sup> The word *anthotype* is derived from the Greek word *anthos* for flower. In Herschel's quest to explore the new science of photography (a word that he made up by the way), he distilled his current knowledge of light, color, and botany and set to work on a practical process of making images with natural flower pigmentation (James, 2017: 47).

<sup>2</sup> Na presente tese serão utilizados os termos matriz positiva e positivo para designar o mesmo tipo de material. Na matriz positiva, os tons das imagens não são invertidos.

acompanhando em todo o processo criativo do doutoramento. A primeira delas foi: ao trabalhar com esse processo, estamos lidando com os tempos da natureza. Nada é permanente.

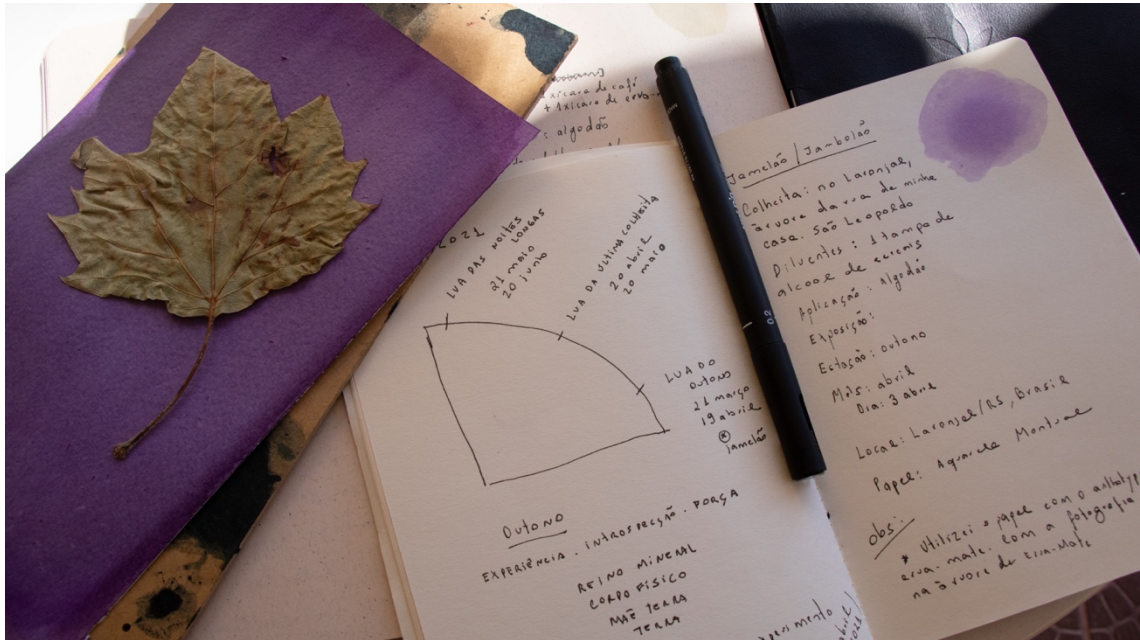


Figura 1- Experimento com o pigmento do jambolão, junto à folha do plátano como matriz positiva e a ficha catalográfica. Foto: Daniela Pinheiro.

Com o caderno de criação em mãos e com as fichas catalográficas, anotei todos os ciclos da planta do jambolão por um ano. Dessa forma, quando os ciclos das estações se formaram, retornei no outono de 2021 aos diários de criação e às fichas catalográficas de dados do processo criativo. Na ficha escrevo fatores como lugar da colheita, diluentes, aplicação, exposição, estação do ano, mês, local, papel e observações objetivas e subjetivas do processo. Segunda aprendizagem do *anthotype*: mesmo sendo um processo aberto ao acaso, à impermanência e ao “erro”, pois lidamos diretamente com os tempos da natureza, a pesquisa com o *anthotype* exige uma sistematização metodológica, pois não conseguimos gravar na memória todos os procedimentos utilizados no momento da prática. Existem muitas variantes que interferem na formação da imagem. Para conseguirmos reconstituir o processo, é importante ter essas anotações, além delas possibilitarem, também, um estudo mais aprofundado de todas as variantes envolvidas no processo na formação da imagem.

Terceira aprendizagem: através da experimentação, da relação e da experiência vivida em consonância com a vida, com a natureza e com os outros, é que surgem as problematizações, as incertezas, as questões e os caminhos da pesquisa. O processo vai

sendo revelado por tentativas, por trabalho, na repetição dos gestos, entre a pausa e o movimento, entre a criação e o silêncio, entre a escrita e a prática criativa. A cada relação e presença, abrem-se novas camadas de significados vividos. Trabalhar com o *anthotype* exige muita pesquisa, observação, paciência e prática – uma relação processual que caminha, nesta pesquisa, junto à vida.



Figura 2 - Jambolão na praia do Laranjal/Brasil. Último dia do ano de 2022. Foto: Daniela Pinheiro



# Resumo

*Conversas com a Natureza através dos pigmentos das plantas: o processo criativo com anthotype* opera uma síntese da pesquisa teórico-prática, realizada no âmbito do Doutorado em Media Artes da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, na Covilhã, Portugal, entre 2019 e 2023. Com o propósito de investigar o fazer fotográfico através do processo histórico de fotografia do século XIX, conhecido por *anthotype*, o qual se relaciona diretamente com os pigmentos das plantas, explorou-se o entrecruzamento deste com a fotografia digital, o vídeo, o livro digital e outras práticas artísticas instalativas. Esta pesquisa teve como prioridade o processo de criação e a experiência vivida ao acompanhar alguns agricultores agroecológicos, com os quais desenvolvi um processo colaborativo de criação através de seus alimentos sem agrotóxicos. Além disso, houve relação com certos povos originários da terra, os indígenas, que se revelaram inspiradores para os trabalhos artísticos desenvolvidos neste âmbito e aqui apresentados: *Conversa com a Natureza I* (2020), o documentário *Saberes da Terra* (2020), *Nhak-krarati* (2022), o livro, *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com o anthotype* (2023), a instalação *A terra é o que nos une* (2023 – work in process). Acrescendo também a experiência realizada com alunos do ensino médio do Instituto Federal de Brasília, na disciplina de fotografia, que lecionei no primeiro semestre de 2022.

Para tal, a pesquisa dividiu-se em três eixos investigativos, interrelacionados entre si: (1) O processo criativo com o *anthotype* e a conexão com os pigmentos das plantas e com a agricultura agroecológica, (2) Hibridismos entre linguagens imagéticas e (3) Relação entre obra e processo de criação, participador e espaço.

Devido à pandemia da covid-19, esta investigação de doutoramento foi tomando múltiplas direções e agenciamentos, lidando com constantes imponderáveis. Considerou-se, assim, a pesquisa como um processo de aprendizagem que prioriza o percurso e a experiência, aberta aos limites técnicos, naturais e temporais. Assumiu-se o caráter processual, em que o objeto de estudo é o próprio processo criativo das práticas artísticas realizadas com o *anthotype*, seus desdobramentos, inquietações e relações.

Desse modo, à mercê das inúmeras ramificações rizomáticas (Deleuze & Guatarri 2011) deste caminhar, o foco da investigação não se restringiu apenas a um trabalho criativo. Antes, abarcou uma multiplicidade de outras conexões, tanto práticas como teóricas.

Também, o conceito de criação como rede em processo, proposto por Cecília Salles (2016), traduz as conexões de nossa pesquisa a toda uma pluralidade de aspectos que a obra sintetiza.

Dessa forma, a investigação do doutoramento em Media Artes combina teoria, prática e (auto) crítica para articular seu processo de pesquisa, dando importância ao papel do artista-pesquisador que documenta a sua experiência e seu conhecimento através de seu trabalho prático e de escrita, considerando a própria prática artística como fonte de conhecimento.

**Palavras-chave**

*Anthotype*; Fotografia; Processo criativo; Agroecologia; Hibridismo.



# Abstract

This thesis, named "Conversations with Nature through the plant pigments: the creative process with anothotype" operates a synthesis of the theoretical and practical research, carried out throughout the PHD in Media Arts of Arts and Letters University of Beira Interior, in Covilhã, Portugal, between 2019 and 2023. With the purpose of investigating photographic making through the historical process of photography from the 19th century, known as anothotype, which is directly related to the plant pigments, it explored the intersection of this historical process with digital photography, video and other installation art practices. This research had as a priority the process of creation and the lived experience of following some agro-ecological farmers, with whom I developed a collaborative process of creation through their non-agrotoxic food. In addition, there was a relationship with certain original peoples of the land, the indigenous people, which proved to be inspiring for the artistic works developed in this scope and presented here: *Conversations with Nature I* (2020), the documentary *Saberes da Terra* (2020), *Nhakkrarati* (2022) and the installation *A terra é o que no une* (2022 - 2023), *Conversations with Nature II* (2022). I also add the experience with high school students from the Federal Institute of Brasilia, in the photography subject, which I taught in the first semester of 2022.

To this end, the research was divided into three interrelated investigative axes: (1) The creative process with the anothotype and the connection with plant pigments and agro-ecological agriculture, (2) Hybridisms between imagetic languages and (3) Relationship between the work and the creative process, the participant, and the space.

Due to the pandemic of covid-19, this research was taking multiple directions and it was dealing with constant indefinite points. Thus, the research was considered as a learning process that prioritizes the path and the experience, open to technical, natural, and temporal limits. The processual character was assumed, in which the object of study is the creative process itself of the artistic practices carried out with the anothotype, its unfoldings, restlessness and relations. The investigation assumes the main objective of reflecting on the creation of artistic works in anothotype, its relationship with agro-ecological agriculture and its intersections with new digital image technologies, such as video, digital photography and installation.

Therefore, at the mercy of the countless rhizomatic ramifications (Deleuze & Guatarri 2004) of this journey, the focus of the investigation was not restricted only to creative

work. Rather, it embraced a multiplicity of other connections, both practical and theoretical. Also, the concept of creation as a network in process, proposed by Cecília Salles (2016), translates the connections of our research to a whole plurality of aspects that the work synthesizes.

In this way, the research of the PhD in Media Arts combines theory, practice and (self) criticism to articulate its research process, giving importance to the role of the artist-researcher who documents his experience and knowledge through his practical work and writing, considering the artistic practice itself as a source of knowledge.

## **Keywords**

*Anthotype; Photography; Process of creation; Agroecology; Hybridism.*



# Índice

Prefácio .....	xii
Introdução .....	1
Capítulo 1- Prelúdio de uma colheita: antecedentes.....	14
Capítulo 2 - Fotografar, filmar e experimentar junto à natureza: motivações.....	26
Capítulo 3 - Os primeiros estudos com o <i>anthotype</i> e seu uso em trabalhos contemporâneos .....	33
3.1. O percurso com o <i>anthotype</i> nos trabalhos artísticos do doutoramento .....	45
Capítulo 4 - Contexto teórico–conceitual .....	50
4.1. O processo criativo com o <i>anthotype</i> e a conexão entre os pigmentos das plantas e a agricultura agroecológica .....	51
4.2. Hibridismos entre linguagens imagéticas.....	55
4.3. A relação entre obra e processo de criação, participador e espaço .....	61
Capítulo 5. O olhar acerca da pesquisa em Artes e modos de fazer: caminhos metodológicos.....	67
Capítulo 6. <i>Conversa com a Natureza I</i> : os ciclos da matéria em mutação .....	73
6.1. A luz que revela a imagem é a mesma que a apaga e movimenta.....	79
Capítulo 7. O documentário <i>Saberes da Terra</i> : um processo criativo colaborativo.....	83
7.1. O processo criativo do documentário e as relações entre as imagens .....	87
Capítulo 8. Processo criativo do ensaio fotográfico <i>Nhak-krarati</i> .....	91
8.1. As intervenções nas matrizes positivas .....	97
Capítulo 9. Articulações entre a atuação docente e a pesquisa com o processo criativo <i>anthotype</i> .....	106
9.1. Uma experiência com o <i>anthotype</i> junto a alunos de ensino médio .....	108
Capítulo 10. Processo criativo da instalação: retoma .....	117
10. 1 Instalação A terra é o que nos une .....	126
10. 2. Construção da instalação: entre as imagens .....	128

10.3 Montagem da instalação .....	133
Considerações Finais .....	138
Apêndice.....	151
Bibliografia.....	152



## Lista de Figuras

Figura 1- Experimento com o pigmento do jambolão, junto à folha do plátano como matriz positiva e a ficha catalográfica. Foto: Daniela Pinheiro. ....	xiii
Figura 2 - Jambolão na praia do Laranjal/Brasil. Último dia do ano de 2022. Foto: Daniela Pinheiro .....	xiv
Figura 3- Momentos das gravações do filme-ensaio <i>A terra é o que nos une</i> , 2021 - 2022. Fotos: Adriana Rocha Barros, Clarice Castro, Catarina Doolan, Desirée Fripp, Raissa Azeredo. ....	13
Figura 4 - Na Kinguio CasaArtStudio, durante a criação do vídeo-cenário, entrecruzamento com desenhos e imagens digitais. São Paulo, 2013. Foto: Daniela Pinheiro. ....	15
Figura 5 - <i>Video Mapping</i> da Kinguio CasaArtStudio Re) fluxo( , em parceria com o projeto <i>Mais além do fim do mar</i> , da fotógrafa Beatriz Rodriguez, na antiga estação ferroviária do Cassino, 2014. Foto: Daniela Pinheiro. ....	16
Figura 6 - Residência artística Nuvem, criação da instalação <i>Tecidos Vivos</i> com cianótipo, Rio de Janeiro, 2015. Foto: Daniela Pinheiro .....	17
Figura 7- <i>Cartão de Memória II, Último Sonho</i> , Daniela Pinheiro, fotomontagem, 60 x 37,2 cm, 2012. ....	18
Figura 8- Daniela Pinheiro, Instalação <i>Tasogare</i> , 2014. Dusting on sobre vidro, 3m x 20cm x 20cm. ....	19
Figura 9- Daniela Pinheiro, detalhe da Instalação <i>Tasogare</i> , 2014. Dusting on sobre vidro, 30 cmx 30cm. ....	20
Figura 10- Interação com a lanterna na instalação <i>Tasogare</i> , 2014. Foto: Daniela Pinheiro. ....	20
Figura 11- Daniela Pinheiro, <i>Areias do tempo</i> , 2019 -2020. Fotografia em papel japonês 67 x 57 cm. ....	21
Figura 12- Daniela Pinheiro, detalhe <i>Areias do tempo</i> , Daniela Pinheiro, 2019 -2020. Fotografia em papel japonês 67 x 57 cm. ....	22
Figura 13- Fotograma do vídeo do trabalho <i>Systems Synthesis</i> , do coletivo português Berru, 2019. ....	24
Figura 14- Processo <i>anthotype</i> com o pigmento do repolho roxo. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro. ....	27
Figura 15- <i>Anthotypes</i> molhados pela chuva. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro. ....	28
Figura 16- Gravação do filme-ensaio com os agricultores agroecológicos da nova geração, Débora Fortes e João Donato. Foto: Catarina Doolan, 2022. ....	29
Figura 17- Processo de criação com o pigmento da amora, Laranjal, 2021. Foto: Daniela Pinheiro. ....	30
Figura 18- Prática do <i>anthotype</i> em sala de aula com os alunos de ensino médio, Instituto Federal de Brasília/IFB, 2022. Foto: Daniela Pinheiro. ....	31
Figura 19- Daniela Pinheiro, mão do agricultor Nilo Schiavon, 2021. <i>Anthotype</i> com o pigmento da amora sobre papel, 15x 20cm. ....	32
Figura 20- Andréa Brächer, <i>sem título #3</i> , série <i>Shadows</i> , Ilex Matetype, 2003/4. <i>Anthotype</i> de erva-mate sobre papel, 29 x 21cm .....	38
Figura 21- Oficina Experiências fotossensíveis a partir dos pigmentos das plantas, com Simone Wicca. Foto: Simone Wicca. ....	39

Figura 22– Ficha catalográfica do meu primeiro <i>anthotype</i> realizado com o pigmento da rosa, na oficina <i>Experiências fotossensíveis a partir dos pigmentos das plantas</i> , com Simone Wicca.....	40
Figura 23- Trabalho de Francis Schanberger, <i>Somnambulists - Slipped Twice in Spring</i> (2015) .....	42
Figura 24- Dress Project (2011), da artista de São Francisco/CA, Christine Elfman. <a href="https://lenscratch.com/2011/05/christine-elfman/">https://lenscratch.com/2011/05/christine-elfman/</a> .....	43
Figura 25- <i>Anthotype</i> com o pigmento do Pau Brasil, Simone Wicca e Beth Lee. ( <a href="https://abethlee.com">https://abethlee.com</a> ) .....	44
Figura 26– Elaboração da matriz positiva no software Adobe Photoshop. Fotografia da agricultora agroecológica Irene da Silva Carvalho.....	45
Figura 27– Pigmentos de alguns alimentos experimentados na pesquisa de doutoramento. ....	46
Figura 28– Processo criativo do ensaio fotográfico <i>Nhak-krarati</i> (2022) com o pigmento do urucum, plantado e colhido pela agricultora Irene Carvalho da Silva. Foto: Daniela Pinheiro .....	47
Figura 29– Observações dos raios de sol na cidade de Brasília/DF, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.....	48
Figura 30– Processo criativo: pigmento sendo inserido no papel. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro. ....	49
Figura 31– <i>Anthotype</i> sendo exposto ao sol. Laranjal/RS, 2021. Foto: Daniela Pinheiro. ....	49
Figura 32– Imagem em <i>anthotype</i> com o pigmento urucum, no software Adobe Premiere, durante o processo criativo do documentário <i>Saberes da Terra</i> (2020).....	50
Figura 33- <i>Experiência de Cinema</i> (2004), da artista Rosângela Rennó. ( <a href="http://www.rosangelarenno.com.br">http://www.rosangelarenno.com.br</a> ) .....	59
Figura 34- Instalação de vídeo <i>Untitled</i> (Single-Channel View) (1998/2000), de David Claerbout. ( <a href="https://davidclaerbout.com/">https://davidclaerbout.com/</a> ).....	60
Figura 35- Instalação <i>Entre os olhos, o deserto</i> (1997), do fotógrafo Miguel Rio Branco. ( <a href="http://miguelriobranco.com.br/">http://miguelriobranco.com.br/</a> ) .....	61
Figura 36 – Documentos de processo, os diários de criação. Foto: Daniela Pinheiro....	67
Figura 37 – Manhã, tarde e noite - processo de criação da escrita, Brasília (2022). Foto: Daniela Pinheiro. ....	69
Figura 38– Fichas catalográficas do processo criativo com os pigmentos. Foto: Daniela Pinheiro.....	72
Figura 39– Processo criativo do trabalho <i>Conversas com a Natureza I</i> , com o pigmento da amora (2020). Foto: Daniela Pinheiro.....	73
Figura 40 – Daniela Pinheiro, <i>Conversa com a Natureza I</i> , 2020. Chlorophyll Print. Folha de Couve. 10cm x 5cm .....	74
Figura 41– Processo criativo do trabalho <i>Conversa com a Natureza I</i> (2020). Foto: Daniela Pinheiro. ....	75
Figura 42– Daniela Pinheiro, <i>Conversa com a Natureza I</i> , 2020. Anthotype. Amora. Folhas de Tomilho. Papel Aquarela. 30 cm x 21 cm. ....	77
Figura 43– Daniela Pinheiro, <i>Conversa com a Natureza I</i> , 2020. Anthotype. Urucum. Folhas de Sálvia. Papel Aquarela. 30 cm x 21 cm. ....	78
Figura 44– Daniela Pinheiro, <i>Conversa com a Natureza I</i> , 2020 - 2022. Tríptico. Fotografia em Papel FineArt Hahnemuhle Photo Rag, 90 X 20 cm. ....	80

Figura 45– Exposição fotográfica Lumen: poéticas fotográficas, na Galeria Duque, em Porto Alegre/RS, 2021. ....	81
Figura 46 – Catálogo Lumen: poéticas fotopictóricas, Porto Alegre/RS, 2021.....	81
Figura 47– Catálogo Lumen: poéticas fotopictóricas, Porto Alegre/RS, 2021.....	81
Figura 48– Exposição Janela da Diversidade, I*A - Jornadas de Investigação em Artes (Paiva; Penafria, Orgs. - www.iartes.ubi.pt), na Universidade da Beira Interior, UBI, Covilhã, Portugal, 2022. ....	82
Figura 49 – Catálogo da Exposição Exposição Janela da Diversidade, I*A - Jornadas de Investigação em Artes, 2022.....	82
Figura 50– Cartaz do documentário <i>Saberes da Terra</i> (2020), realizado com anthotype, 2020. ....	83
Figura 51– Making of do documentário <i>Saberes da Terra</i> , 2020. Foto: Desirée Fripp.	84
Figura 52– Flyer de divulgação do documentário <i>Saberes da Terra</i> (2020) para os stories do Instagram. <i>Anthotype</i> com o pigmento da beterraba. ....	85
Figura 53– Alunos do 3º ano do IFB, assistindo ao documentário <i>Saberes da Terra</i> (2020), e logo em seguida, realizando nova versão com os materiais brutos do filme, nas aulas de finalização audiovisual, 2022. Foto: Daniela Pinheiro. ....	86
Figura 54– Frame do documentário <i>Saberes da Terra</i> (2020).....	87
Figura 55– Frames do documentário <i>Saberes da Terra</i> (2020). Imagens digitais entrecruzadas com as imagens em <i>anthotype</i> com o pigmento urucum. ....	88
Figura 56– Processo de criação do documentário <i>Saberes da terra</i> (2020), com o pigmento da beterraba. Foto: Daniela Pinheiro.....	89
Figura 57– Processo de criação do documentário <i>Saberes da terra</i> (2020), no programa de edição de vídeo Adobe Premiere Pro. ....	89
Figura 58 – Frames do documentário <i>Saberes da Terra</i> (2020). Imagens digitais entrecruzadas com imagens em <i>anthotype</i> . <i>Anthotype</i> realizado com o pigmento da beterraba da própria agricultora. ....	90
Figura 59 – Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.....	91
Figura 60– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.....	92
Figura 61– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm. ....	93
Figura 62– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm. ....	93
Figura 63– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm. ....	94
Figura 64– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm. ....	94
Figura 65– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm. ....	95
Figura 66– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm. ....	95
Figura 67– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm. ....	96
Figura 68– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.....	96

Figura 69– Daniela Pinheiro, <i>Nhak-krarati</i> , 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm. ....	97
Figura 70– Urucum plantado e colhido pela agricultora agroecológica Irene da Silva, Brasília, 2022. ....	98
Figura 71– Processo criativo do ensaio <i>Nhak-krarati</i> (2020). ....	100
Figura 72– Ensaio <i>Nhak-krarati</i> sendo projetado no Museu Nacional da República, durante o Festival de Fotografia BSB. Brasília, 2002. Foto: Festival BSB. ....	102
Figura 73– Fotografias do ensaio fotográfico <i>Nhak-krarati</i> no metrô Paraíso, em São Paulo, durante o Photothings, 2022. ....	103
Figura 74– Apresentação de <i>Nhak-krarati</i> no Pequeno Encontro da Fotografia, 2022 . ....	103
Figura 75– Ensaio <i>Nhak-krarati</i> selecionado para compor a plataforma “Mulheres Luz”, 2022. ....	104
Figura 76– Fotografias do ensaio <i>Nhak-krarati</i> voltam ao metrô Paraíso de São Paulo, no Festival de Fotografia Paranapiacaba, 2022. ....	104
Figura 77– Capa do Fotolivro <i>Nhak-krarati</i> , 2022. ....	105
Figura 78– Durante o Photothings, dia da premiação e bate-papo com os fotógrafos-artistas ganhadores. Unibes Cultural, São Paulo, 2022. Foto: Andréa Bracher. ....	105
Figura 79– Testando os papéis com o pigmento do hibisco. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro. ....	107
Figura 80– Etapas do processo <i>anthotype</i> trabalhadas em sala de aula. Instituto Federal de Brasília, 2022. ....	110
Figura 81– Etapa do processo <i>anthotype</i> trabalhada em sala de aula: o corte das matrizes positivas. ....	111
Figura 82– Matrizes positivas impressas. Brasília, 2022. ....	111
Figura 83– Maceração do pigmento urucum. Brasília, 2022. ....	112
Figura 84– Etapas do processo <i>anthotype</i> trabalhadas em sala de aula com o pigmento do hibisco. Brasília, 2022. ....	112
Figura 85– Etapa do processo <i>anthotype</i> trabalhada em sala de aula: anotações nas fichas catalográficas. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro. ....	113
Figura 86– Alunos assistem ao depoimento da agricultora agroecológica Irene da Silva, no Instituto Federal de Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro ....	114
Figura 87– Making of do Documentário Colaborativo, 2022. ....	115
Figura 88– Making of do Documentário Colaborativo, junto aos alunos do IFB, 2022. ....	115
Figura 89– Print do trabalho final de aluna com o <i>anthotype</i> final, anotações do processo criativo e ficha catalográfica. ....	116
Figura 90– Documentos de processos: arquivos digitais das gravações do filme-ensaio, 2022. ....	118
Figura 91– Diários de criação e apontamentos em amarelo, Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro. ....	120
Figura 92– Estudo das matrizes positivas, 2020 - 2021. ....	121
Figura 93– Matriz positiva da fotografia de uma muda. Brasília, 2022. ....	122
Figura 94– Ficha catalográfica com o pigmento das uvas da agricultora agroecológica, ....	123
Figura 95– <i>Anthotype</i> “errante”; pigmento da uva pegajoso no papel, como descrito na ficha catalográfica na figura 94. ....	124

Figura 96- Ficha catalográfica e <i>anthotypes</i> com o pigmento da uva de Nilo Schiavon. Fotografias realizadas durante as gravações do Filme-ensaio, 2022. ....	125
Figura 97- Pote de uvas, vindas do sul do Brasil/BR. ....	125
Figura 98– Roteiro de decupagem para a instalação <i>A terra é o que nos une</i> . Brasília, 2022.....	129
Figura 99– Retirada do frame da duração da gravação do filme-ensaio no Adobe Premiere Pro. ....	130
Figura 100–Matrizes positivas: processo de criação com o <i>anthotype</i> , Brasília, 2022. ....	130
Figura 101– Pigmento hibisco – processo de criação com o <i>anthotype</i> , 2022. ....	131
Figura 102- <i>Anthotypes</i> com o pigmento do hibisco, após a exposição do sol, Brasília, 2022.....	131
Figura 103- 24 Hour Psycho (1993), de Douglas Gordon. ....	132
Figura 104– <i>Anthotypes</i> “errantes” um dos documentos de processo que estará na instalação.....	134
Figura 105– Fichas catalográficas, um dos documentos de processo que estará na instalação.....	134
Figura 106– Matrizes positivas, um dos documentos de processo que estará na instalação.....	135
Figura 107 - Imagem ilustrativa da instalação <i>A terra é o que nos une</i> , no espaço expográfico, 2023.....	137

“Para além de “eu sou a natureza”, a consciência de estar vivo deveria nos atravessar de modo que fôssemos capazes de sentir que o rio, a floresta, o vento, as nuvens são nosso espelho na vida”  
(Krenak, 2020, p. 99 - 100).

## Introdução

A presente pesquisa de doutoramento, de pendor teórico-prático, foi realizada ao longo do meu percurso no doutoramento em Media Artes da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, na Covilhã, Portugal, com o propósito de investigar o fazer fotográfico através do processo histórico da fotografia do século XIX, conhecido por *anthotype* ou antotipia<sup>3</sup>, explorando a maneira como ele entrecruza a fotografia digital, o vídeo, o livro digital e as práticas artísticas instalativas. Esta pesquisa do doutoramento explora, assim o estudo do *anthotype* em relação à agricultura agroecológica, propondo um abrandamento do ritmo da respiração e dos gestos a partir da exploração da materialidade da fotografia e da componente somática da vida das plantas, que apresenta um ritmo lento e paciente. Esta pesquisa tem como prioridade o processo de criação e a experiência vivida ao acompanhar alguns agricultores agroecológicos e certos povos originários da terra, os indígenas, relevantes inspirações para os trabalhos artísticos por meio dos quais se realizou esta pesquisa. Para tal, a pesquisa dividiu-se em três eixos investigativos, interrelacionados entre si: (1) O processo criativo com o *anthotype* e a conexão entre os pigmentos das plantas e a agricultura agroecológica; (2) Hibridismos entre linguagens imagéticas e (3) A relação entre obra e processo de criação, participador e espaço.

O *anthotype* é um processo que se relaciona diretamente com os pigmentos<sup>4</sup> das plantas encontrados na natureza. Característica que difere das substâncias químicas de síntese e da alta toxicidade comumente usadas em outros processos fotográficos, igualmente descobertos e propagados no século XIX. Esta foi, aliás, uma das principais motivações para desenvolver essa pesquisa do doutoramento, já que esse processo proporciona uma conexão com os ciclos de vida e morte da natureza; além de ser um potente meio pedagógico de aprendizagem e ensino, em sala de aula, pois contribui para a formação e a construção sensível do olhar fotográfico político, social e ambiental do/a aluno/a. Ademais, a prática com esse processo, tem a capacidade de envolver e estabelecer pontes entre diferentes disciplinas, como a arte, a ciência, a ecologia, a biologia e mesmo a política.

---

<sup>3</sup> A literatura atual apresenta diferentes nomenclaturas para essa técnica: *Anthotype*, *Antotipia* e *Phototypes*. Nesta tese, optou-se por utilizar o termo *anthotype*, pois é utilizado com mais frequência nas pesquisas acadêmicas brasileiras e de língua inglesa.

<sup>4</sup> Utilizaremos “pigmentos” pois essa nomenclatura é utilizada por vários pesquisadores que são referência nos estudos com os processos fotográficos históricos, entre eles FABBRI (2012) e JAMES (2015).

Nesta investigação, propõe-se abordar a fotografia para além das características óticas e mecânicas e de seus paradigmas tradicionais impostos. Daí a importância de trabalhar com o conceito de fotografia expandida (Fernandes Junior, 2002), através do qual se enfatiza o processo de criação que está para além do momento do disparo fotográfico.

É importante também referir neste texto introdutório que devido a pandemia da covid-19, esta investigação de doutoramento foi tomando múltiplas direções e agenciamentos. Considerou-se, assim, a pesquisa como um processo de aprendizagem que prioriza o percurso e a experiência, aberta aos limites técnicos, naturais e temporais. Assumiu-se o caráter processual, em que o objeto de estudo é o próprio processo criativo das práticas artísticas realizadas com o *anthotype*, seus desdobramentos, inquietações e relações. Assim, a investigação assume o objetivo principal de refletir sobre a criação de trabalhos artísticos em *anthotype*, sua relação com a agricultura agroecológica e seus entrecruzamentos com as novas tecnologias digitais da imagem, como o vídeo, a fotografia digital, o livro digital e a instalação.

Desse modo, à mercê das inúmeras ramificações rizomáticas do caminhar que a pandemia proporcionou, o foco da investigação não ficou restrito somente a um trabalho criativo. Antes, abarcou uma multiplicidade de outras conexões, tanto práticas como teóricas. Penso que o conceito de rizoma, proposto por Deleuze & Guatarri (2011), demonstra bem a trajetória criativa da investigação do doutoramento. O conceito de rizoma tem sua origem na biologia e representa aqueles tipos de extensões subterrâneas do caule das plantas que se alongam horizontalmente, formando um emaranhado de linhas conectadas, onde não se distingue início, meio e fim. As linhas de um rizoma são uma multiplicidade, pois cada individualidade carrega em si a heterogeneidade e o potencial que se realizará em função dos encontros, produzindo rupturas e conexões com outros devires, com outras linhas:

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. ( Deleuze & Guatarri , 2011, p. 24)

O conceito de criação como rede em processo de Cecília Salles (2016) propõe igualmente uma relação com o conceito de rizoma e com as conexões com a nossa pesquisa, já que Salles (2016) pensa a criação precisamente como rede de conexões ligada a toda uma

multiplicidade de relações que a mantêm: “No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão surgindo” (Salles, 2016, p.17). A não-linearidade, a dinamicidade, o conceito de inacabamento, nos leva também ao conceito de rede. Salles, toma como exemplo a ideia de proteínas interagindo no fermento para observar “a consequência dessa interação sob a forma de ramificações de novas possibilidades” (Salles, 2016, p.25). Assim, o conceito de rede faz pensar nos elementos de relações, durante o percurso criativo, seus desvios, conexões e as várias direções.

Num primeiro momento, a pesquisa iniciou-se na Covilhã, em Portugal, no ano de 2019. Acontecem ali as primeiras conexões, contatos e diálogos. Assisto às aulas do doutoramento. Começo a investigação com algumas das plantas tintureiras de Portugal, entre elas: Pastel dos Tintureiros (*Isatis tinctoria*), Ruiva dos tintureiros (*Rubia tinctorum*), Camomila dos Tintureiros (*Anthemis tinctoria*), Índigo (*Indigofera tinctoria*), Açafraão Bastardo (*Carthamus tinctorius*), Urzela (*Roccella tinctoria* DC) e Lírio dos tintureiros (*Reseda luteola*). Início uma pesquisa no Museu de Lanifícios na Covilhã e realizo um curso na cidade de Porto com a artista portuguesa Guida Fonseca, sobre as plantas tintureiras de Portugal. Bem no momento do curso das plantas tintureiras, minha avó, Nilda Pinheiro vem do Brasil para me visitar e, a partir dessa circunstância, pude resgatar com ela várias de minhas questões ancestrais portuguesas. Lembramos de seus pais, avós portugueses e de suas relações com as plantações e seus cuidados com a horta.

Logo depois, meu pai, mãe e irmãos vieram me visitar com a proposta de cruzarmos o mapa de Portugal e irmos aos lugares de nossos ancestrais portugueses. Durante a viagem começamos a ouvir notícias dos primeiros casos de pessoas infectadas com o coronavírus. No final da viagem, alguns lugares já estavam fechados ao público, como a torre de Belém, que iríamos conhecer, mas não conseguimos. As faculdades enviaram e-mail aos seus alunos, avisando do encerramento das aulas, tendo a Universidade da Beira Interior também fechado. Perante tais vicissitudes acabei embarcando de volta para o Brasil, junto à minha família, com apenas uma mala. A intenção era passar apenas o outono no Brasil, mas até então não retornei a Portugal.

Assim, tive de encontrar outras linhas e conexões durante o percurso criativo da pesquisa, ajustando, com os orientadores o plano de trabalho e a respetiva metodologia. No início de 2020 sou convidada para entrar no grupo de Estudos em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos, chamado Lumen. Este grupo de extensão

encontra-se vinculado à UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de Porto Alegre - Instituto de Artes e à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, sendo coordenado pela professora, pesquisadora e co-orientadora Andréa Brächer. A partir daí, desenvolvo o meu primeiro trabalho prático da pesquisa de doutoramento chamado *Conversa com a Natureza I* (2020), o qual foi exposto na Galeria Duque<sup>5</sup>, em Porto Alegre/RS, de julho a outubro de 2021, e logo depois na exposição Janela da Diversidade, durante as Jornadas de Investigação em Artes - I\*Artes 2022, em abril de 2002, na Universidade da Beira Interior/UBI, na Covilhã.

O trabalho *Conversa com a Natureza I* surge no início de 2020, no auge da pandemia, já no Brasil, no Laranjal, lugar onde nasci e cresci, localizado na cidade de Pelotas/RS. Todas as imagens deste trabalho se conectam com as plantas colhidas de minha horta. Assim, escolho trabalhar com os pigmentos vegetais que fazem parte do ambiente em que vivo, colhidos e extraídos das plantas que eu cuido: amora (*Morus alba*), couve (*Brassica oleracea*), urucum (*Bixa orellana*), sálvia (*Salvia officinalis*), jambolão (*Syzygium cumini Lamarck*), manjerona (*Origanum majorana*) e tomilho (*Thymus vulgaris*).

No final de 2020 surgiu a vontade de conhecer outros pigmentos vegetais a experimentar com o *anthotype* e seguir a investigação prática do doutoramento. Minha intenção com esse trabalho era mostrar a importância da agricultura agroecológica para a alimentação saudável da população e do consumo consciente dos alimentos plantados e colhidos na região sul do Rio Grande do Sul, no Brasil, com o propósito de inspirar o consumo consciente. Surge, assim, o documentário *Saberes da Terra*<sup>6</sup> (2020), que recebeu financiamento público brasileiro através do Prêmio de Reconhecimento da Cultura Pelotense, ao abrigo da Lei Aldir Blanc, decorrente da emergência pandêmica.

A partir deste documentário, a pesquisa do doutoramento tem como proposta o diálogo e a troca através das interações com o outro. Uma rede colaborativa de aprendizagem que visa a interação e a construção coletiva - uma estética relacional (Bourriaud, 2019). Assim, os pigmentos vegetais utilizados para a pesquisa do doutoramento começam a ser os plantados e colhidos pelos próprios agricultores agroecológicos, fazendo com que essa

---

<sup>5</sup> Notícia da exposição na Galeria Duque, em Porto Alegre: <https://dasartes.com.br/agenda/ha-luz-lumen-panos-da-vida-galeria-e-espaco-cultural-duque/>

<sup>6</sup> Notícia do lançamento do documentário Saberes da terra: <https://ecult.com.br/topo/documentario-saberes-da-terra-sera-lancado-nesta-quarta-feira-30-12>

imagem produzida em *anthotype* faça parte de um viés colaborativo entre o meu processo criativo e estes agricultores.

O processo criativo do documentário *Saberes da Terra (2020)* foi bem turbulento, uma vez que no meio das gravações tivemos de parar a produção, devido ao agravamento da covid-19 na região sul do Rio Grande do Sul e, por consequência, em todo o Brasil. Assim, consegui entrevistar apenas dois agricultores do sul do Brasil/BR. Mesmo depois de ter finalizado a montagem e acontecido o lançamento em dezembro de 2020, no Youtube, para mim, o documentário ficou como processo aberto.

Assim, quando me mudei para a cidade de Brasília- DF, no ano de 2021, por ter sido convocada em um concurso público para professora substituta de audiovisual no Instituto Federal de Brasília, IFB/DF, dei continuidade às gravações do documentário com agricultores agroecológicos da capital do Brasil. Para as gravações do documentário comecei também a acompanhar os agricultores agroecológicos que fazem parte da feira 216 Norte, na cidade de Brasília, entre eles: Irene Carvalho da Silva, assentada da reforma agrária, do Movimento Sem Terra, Adriana Rocha Barros e seus pais, Claudionor Barros de Abreu e Ilneia Alves Rocha Barros, também assentados da reforma agrária e o casal da nova geração de agricultores: Débora Fortes e João Zolet. Também continuei acompanhando um dos agricultores agroecológicos do sul do Brasil, que fez parte do documentário *Saberes da terra (2020)*, Nilo Schiavon.

No meio do processo das gravações com esses agricultores, começo a acompanhar atos e manifestações políticas e sociais que envolvem questões climáticas relacionadas à Terra. Minha intenção primeira era captar registros e histórias para acrescentar no documentário que, a partir de então, já havia virado um filme-ensaio intitulado *A terra é o que nos une*. O primeiro ato que acompanhei foi o *Ato pela terra*, em março de 2022, liderado pelo cantor Caetano Veloso, junto a uma comitiva de vários artistas que manifestaram contra o Pacote da Destruição. Esse “pacote” agrupa projetos de lei que favorecem a grilagem de terras, a liberação de agrotóxicos, a anulação do licenciamento ambiental e do reconhecimento de terras indígenas. O *Ato pela Terra* foi a maior manifestação ambiental já feita no país fora de conferências da ONU (Organização das Nações Unidas).

Em abril de 2022, aconteceu na cidade de Brasília o Acampamento Terra Livre (ATL), mobilizado pelos Povos Indígenas desde 2004. Para 2022, a mobilização teve início no dia 04 de abril, com término em 14 de abril. O tema era *Retomando o Brasil: Demarcar*

*terras e Aldear a Política*, e teve como objetivo protestar e barrar o projeto de lei nº 191 de 2020, um dos projetos de lei que tramitam no Congresso Nacional e integram o Pacote da Destruição, ameaça frontal à vida e aos territórios indígenas. No segundo dia do evento, foi lançada uma carta aberta de repúdio à proposição, com mais de 600 signatários, incluindo parlamentares, organizações da sociedade civil, movimentos sociais e cidadãos. Com isso, fui gravar a leitura dessa carta para compor o filme-ensaio *A terra é o que nos une*, mas no meio das gravações conheci a indígena Nhak-krarati, da etnia Mebêngôkre – Kayapó.

A relação com a indígena Nhak-krarati se deu através de nossas expressões artísticas pela pintura, pela fotografia e pelo vídeo. A partir daí estabelecemos uma conexão que nos acompanhou até o final do Acampamento Terra Livre (ATL), Brasília/DF e, com isso, surgiu o terceiro trabalho artístico dessa pesquisa, chamado *Nhak -krarati (2022)*. As cores das imagens criadas do ensaio *Nhak-krarati (2022)*, se constroem a partir da predominância da planta urucum (*Bixa orellana*) através da plantação e colheita da agricultora agroecológica Irene da Silva Carvalho, também acompanhada nessa pesquisa, e da cor preto, da tinta da impressora, representando o jenipapo. Essas são as cores que as mulheres indígenas utilizam em sua pele.

Assim, a investigação de doutoramento tem como intenção não somente registrar e documentar os agricultores agroecológicos e os indígenas, mas buscar uma proximidade, uma relação com as pessoas – dialogar, pesquisar, observar, sentir, vivenciar, entender os tempos da natureza e os outros modos de estar e viver no mundo. Tanto os agricultores como os indígenas investigados nesta pesquisa carregam a proposta viva de uma relação equilibrada com o meio ambiente em que vivem. Minha intenção ao investigar e se relacionar com eles é aprender outros modos de existência e se perguntar o que, da terra, é possível escutar a partir desses encontros, conexões e relações?

Escolhi, a partir daí, me mudar para perto da feira de agricultura agroecológica a fim de acompanhar de perto os agricultores agroecológicos da pesquisa. Essa feira é uma iniciativa de assentados ligados ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra/MST<sup>7</sup> para promover a soberania alimentar, a produção agroecológica e sustentável e as interações entre o campo e a cidade. Assim, acompanho os agricultores agroecológicos na feira desde setembro de 2021, indo encontrá-los uma vez por semana.

---

<sup>7</sup> Sobre o Movimento Sem Terra: <https://mst.org.br/quem-somos/>

Além, também, de acompanhá-los em seus plantios e colheitas através das gravações e fotografias.

Quanto às indígenas, as acompanho desde a minha chegada em Brasília, colaborando na cobertura fotográfica e videográfica desde a II Marcha das Mulheres Indígenas, no Acampamento Terra Livre, ATL (onde surgiu o ensaio *Nhak-krarati*) e depois na Aldeia Multiétnica, na Chapada dos Veadeiros - GO. Já a Dona Francisquinha, que faz parte do trabalho artístico *Conversa com a Natureza I* (2020), conheci em 2019, quando a acompanhava no espaço Luanda, em sua vinda para a cidade de Uberlândia/MG.

A vivência com as pessoas envolvidas nesta pesquisa tem sido de extrema importância para o desenvolvimento do trabalho artístico. Ao acompanhar de perto tanto os indígenas como os agricultores, compreendo melhor o que cada registro imagético me diz, uma vez que não são apenas registros, mas são antes trocas, experiências, relações com essas pessoas.

A escolha desses agricultores, pelo fato de estarem ligados a uma produção livre de agrotóxicos, é um ponto importante da pesquisa, uma vez que trabalhar com o *anthotype* opera, também, como ferramenta para trazer questões sobre o Antropoceno<sup>8</sup>. A prática com o *anthotype* é também um meio de conscientizar e reagir a essa crise ecológica. Assim, durante o processo da investigação do doutoramento me conecto à APPH - Associação de Pesquisas e Práticas das Humanidades, da cidade de Porto Alegre/RS, dedicada à pesquisa e ao ensino, realizando vários cursos proporcionados por essa associação, entre eles: *Mundos em desaparecimentos: laboratório de estudos ambientais*; *O que é Ecosofia? Introdução ao pensamento tardio de Félix Guatarri*; *Introdução aos estudos ambientais: modos de habitar a terra*; e *Boas-vindas à nova Terra: introdução aos estudos do Antropoceno*.

No meio da escrita, em que a palavra vai elaborando e aclarando o pensamento e a experiência da investigação, percebi que seria melhor respeitar o tempo do processo criativo do filme-ensaio e da instalação. Preferi respeitar o processo e futuramente conseguir um incentivo para a finalização destes dois desdobramentos práticos da tese.

---

<sup>8</sup> Antropoceno é um termo proposto por volta dos anos 2000 pelo biólogo Eugene Stoermer e pelo químico atmosférico Paul Crutzen como forma de designar o fim do período Holoceno, que existe pelos últimos 12.000 anos, e para nomear a atual era geológica na qual “atividades humanas” tornaram-se o fio condutor dos sistemas geofísicos da Terra. O sintoma mais evidente é a ruptura antropogênica do clima, incluindo o aquecimento global e secas generalizadas, derretimento glacial e elevação dos mares, resultante da emissão de gases de efeito estufa na atmosfera nos últimos séculos, com um ápice durante a revolução industrial e a grande aceleração do século XX. (Demos, 2017, p. 8) – tradução nossa.

Optei , assim por aprimorar a versão do volume *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype*. O desdobramento prático da instalação artística *A terra é o que nos une* (2023 *work in process*) será a próxima materialização. Essa instalação vai abarcar todo o percurso criativo realizado até aqui, juntando o que cada trabalho prático já materializado desta investigação, apresentou de mais potente com suas questões. A instalação tem como intenção desfragmentar os materiais brutos das gravações do filme-ensaio através de uma expansão das linguagens, dando ênfase na hibridização das linguagens. Transformar as imagens da instalação em uma narrativa não linear, propondo ao público, incluindo o júri do doutoramento, uma construção colaborativa que é potencializada através das trocas, conversas e relações – um trabalho artístico centrado na “invenção de relações entre sujeitos” (Bourriaud, 2009, p.30). Estas experimentações com as imagens para a instalação *A terra é o que nos une* (2023 - *work in process*) podem já serem vistas no livro *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype*, no último capítulo denominado, *A terra é o que nos une*. Este capítulo contempla vários QR Codes que são direcionados aos estudos dos pigmentos utilizados nesta tese, a um vídeo chamado *A luz que revela a imagem é a mesma que a apaga e movimenta* (2023) , e uma série de quatro vídeos intitulada *Colheita* (2023). Para a instalação *A terra é o que nos une*, novas experimentações com os pigmentos vegetais estão sendo realizadas, mas é importante referir aqui que as experimentações com os *anthotypes* sempre aconteceram em todo o decurso do processo da pesquisa.

Dessa forma, a investigação do doutoramento em Media Artes combina teoria e prática para articular seu processo de pesquisa, dando importância ao papel do artista-pesquisador que documenta a sua experiência e conhecimento através de seu trabalho prático e de escrita, considerando a arte como fonte de conhecimento, obtido a partir da experiência direta proporcionada pela prática artística. A prática artística é, pois, essencial neste tipo de pesquisa, surgindo, assim, diferentes experiências que a prática gera, tornando-se cada vez mais importante refletir sobre “*el lugar del sujeto y su acción tanto en el ámbito artístico como académico*” (Linaza & Sixto, 2018, p.10). Isso faz entender que a arte não está separada da vida: a arte é experiência e esta experiência é parte integradora da vida (Dewey, 2010).

Como muitas vezes acontece no campo da criação artística, começo a ter mais consciência durante a vivência do processo, ao passo em que vou materializando cada trabalho artístico e escrevendo sobre eles. A partir deste ponto, aos poucos escrevo este texto que você está lendo. Com ele pretendo mostrar como o caminho foi se formando, junto à materialização dos trabalhos artísticos, problematizações e questionamentos. Onde a estrutura deste trabalho escrito corresponde à ordem em que essas questões foram se

sedimentando na consciência, e que se estruturou em linhas rizomáticas a partir dos nomes dos meus trabalhos artísticos e das problematizações que eles geram.

Assim, o índice desta investigação acompanha o pensamento rizomático de Deleuze & Guatarri (2011, p.25), segundo o qual “ um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”. Assim, existem várias linhas (capítulos) no índice desta tese – uma construção rizomática em que a multiplicidade se efetua como processo, se move e é aberta a experimentações, ultrapassando por outras linhas de intensidade que a atravessam.

No corpo deste texto, antes de escrever sobre cada trabalho artístico desenvolvido, apresento os capítulos: 1. *Prelúdio de uma colheita: antecedentes*, no qual escrevo um pouco sobre a minha trajetória com os processos históricos de fotografia do século XIX e com trabalhos artísticos de meu percurso que envolvem os entrecruzamentos entre as linguagens imagéticas. No capítulo 2, *Fotografar, filmar e experimentar junto à natureza: motivações*, escrevo porquê escolhi trabalhar com o processo artesanal *anthotype* no doutoramento.

O capítulo 3, *Os primeiros estudos com o anthotype e seu uso em trabalhos contemporâneos*, é dedicado a mostrar os primeiros estudos do *anthotype* realizados no século XIX por Sir John Herschel e, logo depois, por Mary Somerville. Para isso, busquei aporte teórico de Fabri (2012), James (2015), Herschel (1842), Almeida & Fernandes (2014) e Crawford (1979). Ainda neste capítulo, escrevo sobre alguns trabalhos acadêmicos que me influenciam para o desenvolvimento da investigação e que trabalham com o *anthotype* em suas criações, entre eles as investigações de Brächer (2009), Wicca (2019) e Coelho (2013). Também escrevo sobre alguns artistas e criações com *anthotype* que me inspiram.

Já no capítulo 4, *O contexto teórico – conceitual*, serão abordados os três eixos investigativos da pesquisa, entre eles o processo criativo com o *anthotype* e a conexão entre os pigmentos das plantas e a agricultura agroecológica. Nele, entrei em diálogo com as ideias de Scarano (2019), Coccia (2013), Kopenawa (2015), Krenak (2020), autores que trazem outra cosmovisão e modos de pensar, convidando-nos à conexão com ideias de uma filosofia que nos redescobre, aceita e celebra como parte da natureza. Discute-se, ainda, a terminologia do Antropoceno, a partir de autores como Demos (2017), Moore (2022) e Haraway (2022), trazendo para discussão o tempo lento da formação da imagem, a partir do processo *anthotype*, como uma maneira de contrastar com o tempo

acelerado da era geológica atual, o Antropoceno. No subcapítulo *Hibridismos entre linguagens imagéticas*, falaremos sobre o entrecruzamento das linguagens e o estudo do tempo no fotográfico através da construção de um campo visual expansivo, entre os pixels da captura digital, dilatado pela impressão artesanal, atravessado pelo vídeo e posteriormente pela projeção na instalação, para cujo diálogo se convocam autores como Fernandes Junior (2022, 2006), Krauss (2000), Youngblood (1970), Raymond Bellour (1997), Fatorelli (2013) e Couchot (1993, 2003), sendo o nosso último eixo investigativo *A relação entre obra e processo de criação, participante e espaço*.

Além dos referidos capítulos, também integra este ensaio *O olhar acerca da pesquisa em Artes e os modos de fazer: caminhos metodológicos*, em que se discute a metodologia da pesquisa em Arte. Abro aqui uma observação, apoiada em Cattani (2002, p. 40): quando estamos realizando uma pesquisa em Arte, “mais do que as hipóteses, o que conta em termos metodológicos são os objetivos”. Segundo Rey (2002), na pesquisa em Arte o objeto do estudo não se apresenta parado no tempo, mas está em processo. Assim, esta pesquisa do doutoramento acredita em uma metodologia do caminhar em que se percebe a criação enquanto rede em processo, na qual tece os fios a partir das relações e conexões (Salles, 2016).

Enfim, todos os capítulos e subcapítulos ajudam a compreender a travessia em que consiste este processo criativo. Escrevê-los antes de chegar à redação dos trabalhos práticos foi fundamental para mim, pois consegui organizar o pensamento e entender a trajetória das problematizações e questões que emergiram ao longo do caminho desta investigação de doutoramento.

Para apresentar os trabalhos práticos desenvolvidos e materializados ao longo da pesquisa, começo com o capítulo 6, *Conversa com a Natureza I: os ciclos da matéria em mutação*, que trata do primeiro trabalho artístico materializado na pesquisa, chamado *Conversa com a Natureza I (2020)*. A partir dele vou me conectando a cosmovisões indígenas para pensar outros modos de existir, mais conectados a uma escuta, junto à terra. Assim, vou dialogando com pensadores indígenas como Ailton Krenak (2020, 2020a) e David Kopenawa (2015). Além disso, a partir da imagem fotográfica da indígena da etnia Shawãdawa (Acre), Dona Francisquinha, sob a folha de couve, este trabalho propõe que o movimento da imagem fotográfica vai se dando pela lenta desapareção do assunto fotografado, colocando em xeque algumas das características da especificidade da fotografia como, por exemplo, o de eternizar os instantes. O trabalho desdobra-se e vai

ganhando força pela modificação da imagem no tempo e pelo entrecruzamento com o vídeo. A partir dessas questões, Bellour (1997) vai me dando aporte teórico.

O capítulo *O documentário Saberes da Terra: um processo criativo colaborativo*, vai discutir o processo criativo do documentário *Saberes da Terra* (2020), considerando a criação como um campo de trocas e interações. Para dialogar com essa proposição será utilizado o conceito de “estética relacional”, de Nicolas Bourriaud (2009). Além disso, o capítulo levanta questões sobre as possibilidades que emergem nos interstícios das imagens quando nos instalamos na fronteira ou como Raymond Bellour (1997) considera em *Entre imagens*, as imagens digitais em movimento do vídeo se misturam com as imagens fotográficas em *anthotype*. Para discutirmos essa questão, convocamos Antônio Fatorelli (2013, 2013a).

O capítulo *Processo criativo do ensaio fotográfico Nhak-krarati*, propõe refletir sobre o ensaio fotográfico *Nhak-krarati* (2022) e seus desdobramentos. Neste trabalho, a manipulação das matrizes positivas é o grande ponto dessa criação, já que, através dela, intervenho no positivo, realizando infinitas combinações nas e das imagens. Assim, entro aqui em conexão com as ideias de François Soulanges (2010), quanto ao seu conceito de inacabável, ampliando também esse conceito à recepção e desdobramentos que uma obra pode vir a ter.

Já no capítulo *Articulações entre a atuação docente e a pesquisa com o processo anthotype*, busco pensar as imagens fotográficas enquanto campo de experiência e criação em educação por meio do *anthotype*, no qual as fotografias produzidas pelos alunos são feitas pelos pigmentos do urucum (*Bixa orellana*) e hibisco (*Hibiscus sabdariffa*), plantados e colhidos pela agricultora agroecológica observada nesta pesquisa, Irene da Silva de Carvalho.

Trabalhar com *anthotype* exige muita paciência e compreensão, já que nos deparamos com um tempo lento, tornando-se muitas vezes desafiador conciliar com o ritmo do nosso dia a dia. Este foi, aliás, um dos fatores que me estimulou a continuar pesquisando esse processo: acreditar que o *anthotype* é um potente recurso pedagógico a ser transmitido tanto aos meus alunos, como a pessoas que futuramente venham a se interessar a explorá-lo em oficinas e cursos que pretendo partilhar. Experienciar esse processo é outrossim aprender a história da fotografia, observar a mutação da imagem do tempo, participar com os gestos das mãos em todas as etapas de criação, ampliar nossa crítica sociopolítica e ambiental, coexistir com a natureza, e trabalhar com um

tempo que não estamos mais acostumados; um tempo conectado aos ciclos de nascimento e morte da natureza. Assim, esse capítulo se conecta às ideias de Dewey (1979), que entende a experiência como construção de conhecimento e que acredita que pela arte “somos levados para além de nós mesmos, a fim de encontrarmos a nós mesmos” (Dewey, 2010, p, 351).

Já o capítulo *Processo criativo da instalação: a retomada*, propõe pensar a imagem como potência de reflexão, expandindo o registro documental inicial das gravações do filme-ensaio para uma poética por meio da desfragmentação, desmontagem e experimentação das imagens com o objetivo da construção da instalação. Neste capítulo, organizamos, primeiramente, o pensamento diante da observação dos documentos de processos gerados ao longo da pesquisa, a partir da Crítica Genética com base semiótica da estudiosa Cecília Salles (2011), com a proposta de encontrar novos sentidos de configurações que auxiliem para a criação da instalação artística *A terra é o que nos une*. Em um segundo momento conectamos ao conceito de Ecosofia de Guatarri (2012) para pensar o conceito da instalação – a busca de uma dimensão ecossistêmica e não mais antropocêntrica das relações do homem com o meio ambiente, onde tudo está interligado a tudo. Por fim, analisaremos, ainda, a relação entre obra, processos de criação, participante e espaço, a partir do cruzamento de alguns autores contemporâneos – dentre eles Christine Mello (2008), Katia Maciel (2017) e Raymond Bellour (1997).

Além dos capítulos e subcapítulos, é integrado à tese o volume intitulado, *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype*, assumindo-se como desdobramento da tese. O volume corresponde ao trabalho de investigação baseado na minha prática artística desenvolvida entre os anos de 2019 e 2023. *Conversas com a Natureza II* (2023) surgiu com a proposta de criar um material visual poético-plástico, que tivesse a liberdade de experimentar com as próprias páginas, saindo do modelo mais formal e acadêmico de uma tese. Neste livro, explora-se uma dinâmica compositiva entre os trabalhos artísticos, os documentos de processo, as fotografias, os vídeos, os deslocamentos criativos e a escrita, com a intenção de possibilitar múltiplos diálogos com o leitor-participador. O volume conta, ainda, com um texto introdutório escrito por mim, onde trago para a conversa, o termo de pós-fotografia, além de alguns outros conceitos que utilizo na tese, como os de “fotografia expandida” (Fernandes Junior, 2006), “entre-imagens” (Bellour, 1997) e “hibridação” (Couchot 1993, 2013). Além disso, o livro conta com textos críticos, no posfácio, de meus orientadores, Francisco Paiva e Andréa Brächer.

Enfim, para o artista/pesquisador/professor que parte de seu processo criativo, se torna desafiador colocar um ponto final na pesquisa, pois interessa também o que vai acontecendo através das relações que esse trilhar vai propondo. Materializar um trabalho artístico não significa chegar ao ponto final, antes nos leva a outras questões e apontamentos, ou melhor, a outras linhas, conexões e relações.



Figura 3- Momentos das gravações do filme-ensaio *A terra é o que nos une*, 2021 - 2022. Fotos: Adriana Rocha Barros, Clarice Castro, Catarina Doolan, Desirée Fripp, Raissa Azeredo.

## Capítulo 1- Prelúdio de uma colheita: antecedentes

Durante o processo de escrita, momento de organizar as ideias e perceber o que vivenciei durante o caminho do doutoramento, fui compreendendo que esta investigação dizia muito de minha trajetória profissional e de meus questionamentos em relação às imagens, principalmente sobre o meu interesse pela imagem fotográfica.

Desde 2001, ano que ingressei na Graduação em Comunicação Social em Jornalismo, venho pesquisando e desenvolvendo conteúdos em diferentes linguagens e meios visuais, como o vídeo e a fotografia. O meu primeiro contato com a fotografia se deu, nesta época, em 2002, no laboratório fotográfico da Universidade Luterana do Brasil (Ulbra), durante a faculdade de jornalismo. Na época, a co-orientadora desta pesquisa, fotógrafa e professora Andréa Brächer, a partir de uma disciplina de fotografia dada por ela, orientou o meu projeto fotográfico. Tive a oportunidade de ter um acompanhamento no laboratório analógico, aprender sobre os químicos, as lentes, a viragem em sépia: experimentar e vivenciar todo o processo de formação de uma imagem fotográfica. Esse outro tempo de produção me encantou.

Desde essa época não acho sentido em somente fazer o “clic” e ir embora com a máquina fotográfica; o que me importa, quando fotografo, é a relação, a aproximação com as pessoas, os seres e os lugares. É aprender com os outros. A fotografia tem essa magia, como descreve muito bem Wim Wenders, “algo que vem em duas direções”:

Tirar foto. Bater fotos é uma ação no tempo na qual alguma coisa é arrancada de seu próprio tempo e transferida para um tipo diferente de duração. Em geral se acredita que o que é capturado nesse ato está DIANTE da câmera. Mas isso não é verdade. Tirar fotos é uma ação em duas direções: para frente e para trás. (Wenders, 2013, p. 63)

Conhecer a história, outros tempos, outras vidas: dialogar, pesquisar, observar, sentir, pausar, silenciar e aprender. O que me importa é a fotografia como uma maneira de ver e pensar o mundo, a arte, os homens, os seres orgânicos e inorgânicos. Nesta época da faculdade de jornalismo, realizei a minha primeira exposição individual toda em fotografia analógica e com as imagens reveladas por mim no laboratório sob orientação da professora Andréa Brächer. O ensaio fotográfico era sobre os trabalhadores do

Mercado Público de Pelotas, no Brasil. A partir daí, não mais parei de fotografar, e todo esse mundo analógico do laboratório influencia até hoje a minha relação com a imagem fotográfica.

Além disso, na época do meu curso de jornalismo, trabalhei em rádio, em jornal (onde escrevia e fotografava usando o sistema analógico), tive um programa televisivo de artes criado por mim em que realizava a direção, a edição e a produção, e trabalhei, ainda, com cinema, com documentário, fotografia de teatro e espetáculos musicais, realizei exposições tanto individuais quanto coletivas. A partir dessa trajetória<sup>9</sup>, percebi que queria um aprofundamento na imagem de forma mais autoral. Instigava-me pensar o que ocorre quando as convenções associadas à fotografia e ao cinema não prevaleciam mais.

Assim, as linguagens imagéticas foram se tornando híbridas para mim, e isso passou a guiar minha trajetória. No ano de 2011 criei, juntamente com a artista, filósofa e psicóloga Patrícia Camelatto, um coletivo, na cidade de São Paulo/Brasil, chamado Kinguio CasaArtStudio<sup>10</sup>, dedicando-me a trabalhar com maior ênfase em arte contemporânea e poéticas visuais.



Figura 4 - Na Kinguio CasaArtStudio, durante a criação do vídeo-cenário, entrecruzamento com desenhos e imagens digitais. São Paulo, 2013. Foto: Daniela Pinheiro.

<sup>9</sup> Ver trajetória em : <http://lattes.cnpq.br/1354543597423500>

<sup>10</sup> O coletivo Kinguio CasaArtStudio foi ativo, na cidade de São Paulo/Sp, nos anos de 2011 a 2019. Mesmo o site encontrando-se desativado, mostra alguns trabalhos do coletivo: <https://kinguioCasaArtStudio.tumblr.com>



Figura 5 - *Video Mapping* da Kinguio CasaArtStudio Re) *fluxo*( , em parceria com o projeto *Mais além do fim do mar*, da fotógrafa Beatriz Rodriguez, na antiga estação ferroviária do Cassino, 2014. Foto: Daniela Pinheiro.

Desta forma, comecei a experimentar mais intensamente os processos de desfragmentação da imagem através do vídeo cenário, *video mapping*, dos entrecruzamentos entre os processos históricos de fotografia do século XIX, a fotografia digital e o vídeo, utilizando como meio de composição entre estas linguagens, as instalações artísticas. Foi a partir do projeto *Type Stove*<sup>11</sup> que começaram a surgir questionamentos quanto à participação do público, e que se deu o rompimento com uma forma de arte que já não se justificava mais em minhas criações. Com a instalação interventiva transitória *Type Stove*, o coletivo Kinguio CasaArtstucio foi selecionado, no ano de 2014, para participar da exposição internacional *Multitude*<sup>12</sup>, que aconteceu no SESC Pompéia, em São Paulo. Desse momento em diante me senti estimulada a seguir criando instalações artísticas e a buscar diferentes maneiras de expressar a minha criação.

O coletivo criou, também, a instalação *Tecidos Vivos*<sup>13</sup>, desta vez juntamente com a artista plástica Mariana Farcetta. Esse projeto teve início na residência artística *Nuvem*

<sup>11</sup> Sobre o projeto: <https://www.danielapinheiro.com/typestove>

<sup>12</sup> A exposição reuniu grandes nomes da arte contemporânea: Dora Longo Bahia/Brasil, Ala Younis, Jordânia, Aernout Mik, Holanda, Roger Bernat, Espanha; entre outros. Sobre o projeto: <https://multitude.sescsp.org.br/index.html>

<sup>13</sup> Ver projeto em: <https://www.danielapinheiro.com/tecidosvivos>

(2015) e, logo em seguida, se desdobrou no trabalho *Tecido Vivo Peles em Transa* (2015), apresentado em São Paulo/SP, através de um convite da DASPU. *Tecidos Vivos*, na residência *Nuvem* resultou em uma instalação interventiva transitória, a qual perpassa a relação da respiração, da terra, composta por várias linguagens. Entre elas, a criação de um órgão sonoro através da performance com o tambor (*buffalo drum*), a costura, um casulo e o processo de fotografia do século XIX, o cianótipo. Já *Tecido Vivo Peles em Transa* propunha uma vivência por meio da performance através do corpo. O objeto artístico foi criado artesanalmente com costura em tecidos e técnica de fotografia cianótipo<sup>14</sup>, construída uma superfície em negativo que ocupou o chão e a parede do local da exposição.



Figura 6 - Residência artística Nuvem, criação da instalação *Tecidos Vivos* com cianótipo, Rio de Janeiro, 2015. Foto: Daniela Pinheiro

Ao longo do período em que cursei o Bacharelado de Fotografia (2011- 2014), fui desenvolvendo trabalhos com vídeos e fotografias, buscando levantar questionamentos através desses meios e questionando as suas especificidades. O primeiro trabalho autoral

---

<sup>14</sup> O cianótipo é uma técnica fotográfica alternativa, artesanal e histórica, inventada em 1842, pelo matemático, astrônomo e químico inglês Sir John Herschel (1792 -1871). Seu processo é diferente do empregado por Daguerre e Talbot, já que o cianótipo, não se baseia nos sais de prata, mas na sensibilidade à luz ultravioleta de determinados sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal). A impressão acontece por foto contato, quando se emulsiona na superfície e colocam-se objetos ou negativos para expor à luz artificial ultravioleta ou mesmo à luz do sol. Em seguida, após a lavagem, apresenta uma imagem de cor azul positivada. (Pinheiro, 2019, pp.36-7)

desenvolvido na época desse curso se chamou *Cartão de Memória II - Cinco Imagens Sonhos* (2012). Para *Cartão de Memória II - Cinco Imagens Sonhos* o que interessa é o presente como algo que não passa e apaga os anteriores, mas algo que se prolonga e que faz crescer o passado: fragmentos de imagens do passado que aumentam sem cessar a cada presente que acumula. O percurso, a duração de um olhar, o tempo representado por meio de sua decomposição numa série de imagens é que vai interessar neste trabalho. *Cartão de Memória II - Cinco Imagens Sonhos* visa a criação fotográfica não como um tiro, mas como um processo que se constrói em etapas. As imagens que compõem o trabalho são fotografias realizadas em uma viagem realizada de carro de uma ponta a outra do estado do Rio Grande do Sul. Cada imagem fotográfica constitui-se de três a trinta fotografias. As fotografias da série são imagens que não existem. A criação se deu pelo processo de fotomontagem. O trabalho resultou também em um vídeo<sup>15</sup>.



Figura 7- *Cartão de Memória II, Último Sonho*, Daniela Pinheiro, fotomontagem, 60 x 37,2 cm, 2012.

Foi no curso do Bacharelado em Fotografia que comecei a pesquisar mais profundamente os processos históricos de fotografia do século XIX, juntamente com o professor e fotógrafo Kenji Ota. Ele foi meu orientador para a pesquisa do curso de Fotografia. Aprendi com Ota que o “erro” pode se tornar a linguagem e a poética da criação de um trabalho, como aconteceu em *Tasogare*. Além disso, acompanho o seu pensamento quanto ao modo de pensar e trabalhar a imagem fotográfica:

---

<sup>15</sup> Assistir em: <https://www.danielapinheiro.com/cartaodememoria>

Preferir a luz ambiente no fazer de sua fotografia, em um tempo e uma duração que é própria dele. O tempo de preparar o material, o tempo de expor, de esperar [...] uma escolha própria de querer fazer um trabalho com o tempo também. Não só a fotografia como registro de alguma coisa no tempo, mas o processo a ser vivenciado. (Kenji *apud* Fernandes Junior, 2002, p. 222)

O trabalho de conclusão do Bacharelado em Fotografia chamado *Tasogare*<sup>16</sup> prioriza o processo de criação e a experiência vivida ao acompanhar manifestações culturais japonesas: *butô*, *shodô* e *taikô*. A pesquisa partiu de um conceito japonês conhecido por *espaço Ma*, uma reflexão sobre os espaços – tempo intersticiais, as pausas, o tempo suspenso em que parece que ali é um vazio, mas na verdade é um espaço aberto à transformação. A referida instalação teve como dispositivos duas projeções de vídeos com texturas sonoras, além de imagens fotográficas dispostas em ziguezague no suporte vidro, realizadas através do processo histórico de fotografia do século XIX, chamado *dusting on*<sup>17</sup>. Nas imagens fotográficas os participantes tiveram a possibilidade de interagir, usando lanternas que estavam sobre a mesa, realizando suas próprias danças de sombras, com os gestos fotografados da dançarina de *butô* Emilie Sugai. Esses dispositivos possibilitavam uma experiência sensorial entre as linguagens imagéticas, as texturas sonoras e o corpo do participante, um tipo de arte em que o espectador não se tornasse um sujeito passivo diante da obra, e sim ativo.



Figura 8- Daniela Pinheiro, Instalação *Tasogare*, 2014. *Dusting on* sobre vidro, 3m x 20cm x 20cm.

Já as projeções de vídeos tiveram a finalidade de expandir o plano da imagem para o “plano-ambiente”; abandonando o uso do monitor em prol da imagem projetada diretamente no espaço instalativo. Uma das projeções foi projetada nos próprios

<sup>16</sup> Conhecer mais a instalação *Tasogare*: <https://www.danielapinheiro.com/4254647-tasogare>

<sup>17</sup> “A preparação da emulsão passa por recortes das gelatinas com água destilada, e em seguida pelo banho maria, mel e diacromato de amônio. Pode-se dizer que o preparo é uma alquimia” (Pinheiro, 2014, p. 54)

amplificadores fotográficos. O lançamento da instalação aconteceu no próprio laboratório de fotografia p/b, espaço que utilizei para criar a instalação e trabalhar com o *dusting on*.



Figura 9- Daniela Pinheiro, detalhe da Instalação *Tasogare*, 2014. Dusting on sobre vidro, 30 cmx 30cm.

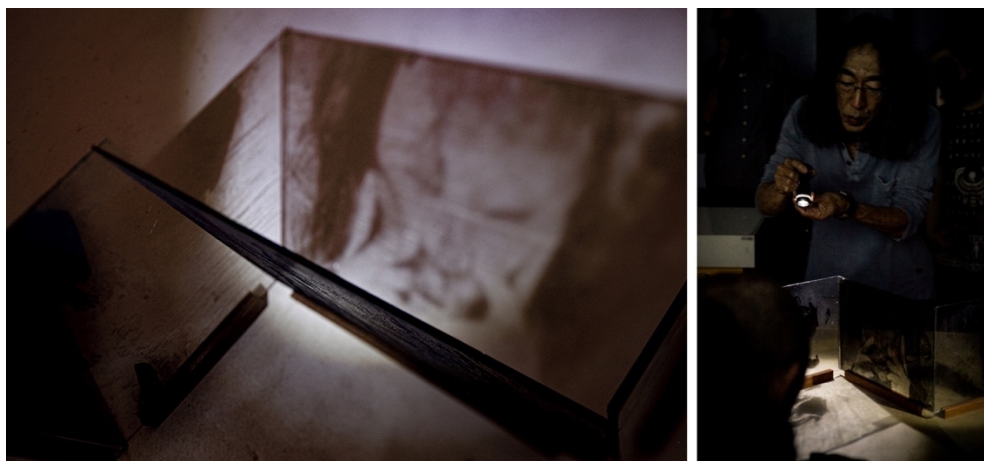


Figura 10- Interação com a lanterna na instalação *Tasogare*, 2014. Foto: Daniela Pinheiro.

Relativamente ao trabalho final de mestrado *Areias do Tempo* (2019), parto de fotografias digitais de minha autoria, das figueiras centenárias do Laranjal, no estado do Rio Grande do Sul, Brasil, lugar onde nasci e cresci. Esse encontro com as figueiras fez vir à tona memórias relacionadas às pessoas que perdi ao longo de minha vida. Afetada por essas memórias, crio outros diálogos com a fotografia, por meio do contato com a materialidade e experimentações com o processo histórico de fotografia do século XIX,

chamado cianótipo, fazendo emergir novas imagens visuais. Começo, assim, a experimentar com pedaços de imagens capturadas de figueiras diversas, para montar um outro “corpo-árvore-figueira”, onde as marcas e as fissuras de todo o processo estão ali, inscritas na superfície da imagem. Uma figueira de memórias intemporais. Uma obra aberta.



Figura 11– Daniela Pinheiro, *Areias do tempo*, 2019 -2020. Fotografia em papel japonês 67 x 57 cm.



Figura 12– Daniela Pinheiro, detalhe *Areias do tempo*, Daniela Pinheiro, 2019 -2020. Fotografia em papel japonês 67 x 57 cm.

Logo depois da defesa da dissertação do mestrado, utilizo a fotografia e o vídeo em trabalhos profissionais, em participações de filmes de curtas-metragens. Entre os trabalhos, um deles, no ano 2019, foi de acompanhar com vídeo e fotografia<sup>18</sup> a vinda da indígena Dona Francisquinha no espaço Luanda – Xamanismo Mamãe Ursa, em Uberlândia, em Minas Gerais. Na época trabalhava com Luísa Galvão (Mamãe Ursa) de *videomaker* e fotógrafa neste espaço, além de participar do estudo prático e teórico sobre o Xamanismo<sup>19</sup>. Dona Francisquinha (Vawa Kuru – Corujinha Curandeira) é filha de Pajé, mãe de 11 filhos, avó de 23 netos e parteira desde os 15 anos de idade. Indígena da etnia Shawãdawa (Acre), ela traz a sabedoria ancestral do seu povo sobre plantas, ervas e flores medicinais. Desenvolve importantes trabalhos de curas e pajelanças, através de rezos, cânticos nativos e das Medicinas da Floresta. Depois de desenvolver esse trabalho com Dona Francisquinha, vieram à tona vários questionamentos sobre a terra, os povos originários, os saberes ancestrais e a preservação de sua cultura. Percebi que a expansão do agronegócio, os frequentes desmatamentos de reservas, tornam cada vez mais difícil a propagação dessas tradições que falam tão diretamente com as raízes de nossa terra. A partir disso, despertou-se em mim uma vontade de desenvolver trabalhos que dialogassem com esse assunto.

<sup>18</sup> Vídeo com Dona Francisquinha: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnGxGHD6EoA>

<sup>19</sup> Sobre Xamanismo: <https://www.youtube.com/watch?v=t-7lOQH5eR0&t=19s>

Neste mesmo ano conheci o trabalho do artista brasileiro Ernesto Neto, em uma exposição dedicada a suas obras, na cidade de São Paulo/SP, no espaço da Pinacoteca de São Paulo/Brasil. A exposição chamava-se *Ernesto Neto: o sopro*, que é uma inspiração e referência para o desenvolvimento dessa pesquisa. Em suas obras, Neto consegue reunir as propostas de vivências coletivas e criar espaços de convivência quanto às ativações do corpo por meio de experiências com diferentes materiais. Neto, desde 2013, vem colaborando com os povos da floresta. Para ele esses povos “têm uma ligação muito mais profunda com a natureza. Inclusive, a palavra natureza, como algo que está fora de nós, seres humanos, nem existe nesta comunidade. Eles não veem essa separação”<sup>20</sup>. Essa sintonia com uma cosmologia indígena, onde humano e não humano são vistos como parte de um todo, é central em suas diversas instalações, que pedem a presença do outro, que contaminam o ambiente e que propiciam o encontro entre espiritualidade, corpo e natureza, como algo conectado.

No final de 2019, já em Lisboa/Portugal conheço o coletivo português Berru e sua obra *Systems Synthesis*<sup>21</sup> (2019), que parte da intersecção entre arte, natureza e tecnologia. Neste trabalho, o coletivo aproveitou um sistema que já existia na natureza, com o intuito do ser humano perceber que existem sistemas biológicos à nossa volta muito mais complexos do que nós próprios. A obra propõe que se desacelere o ritmo através do trabalho com a vida biológica, propondo a descentralização do ser humano no modo de funcionamento da sociedade contemporânea que parece se esquecer que pertence a um sistema infinitamente mais complexo do que ela própria.

Neste contexto, de querer entrar mais a fundo nas questões sobre os ciclos de vida e morte da natureza, e também estimulada pelo orientador/professor Dr. Francisco Paiva em uma conversa que tivemos de orientação presencial na Universidade da Beira Interior - UBI, pensei em seguir minha pesquisa com os processos históricos de fotografia do século XIX. Estimulada por estar em um lugar como a Covilhã, cidade histórica dos lanifícios, das tinturarias, resolvo escolher focar a minha investigação no processo *anthotype*, já que é um processo que se relaciona diretamente com os pigmentos das plantas que são encontrados na natureza.

---

<sup>20</sup> <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/ernesto-neto-sopro/>

<sup>21</sup> <https://berru.cargo.site/systems-synthesis>



Figura 13– Fotograma do vídeo do trabalho *Systems Synthesis*, do coletivo português Berru, 2019.

No ano de 2021, tornei-me professora de audiovisual do Instituto Federal de Brasília-IFB. Devido à minha formação científica e ao meu percurso profissional, as unidades curriculares lecionadas são, maioritariamente, da área da Fotografia e da edição/montagem audiovisual.

Isso foi um grande estímulo em minha trajetória, já que todos esses conhecimentos que estava tendo com a pesquisa em *anthotype* poderiam ser partilhados em sala de aula. Esse ponto estimulou os meus estudos e no ano de 2022, desenvolvi uma prática junto ao *anthotype* com uma das turmas do ensino médio, o qual relato aqui em um dos capítulos desta investigação.

Dessa forma, minhas pesquisas e trabalhos artísticos propõem a investigação da transição entre os processos históricos de fotografia do século XIX, a matriz (negativo/positivo), a fotografia digital, o vídeo e a instalação. Tais entrecruzamentos e desfragmentações da imagem são fatores que instigam e conduzem as minhas criações artísticas. Acredito que essas conexões potencializam questões poéticas e conceituais durante o processo criativo e a construção do trabalho. Assim, o crescente interesse por essa questão fez com que eu ingressasse mais profundamente no universo da pesquisa em Artes para desenvolver a minha pesquisa prática-teórica no doutoramento, em que pesquiso o processo *anthotype* e seu entrecruzamento com as novas tecnologias digitais

da imagem, propondo abordar a fotografia para além das características ópticas e mecânicas.

## Capítulo 2 - Fotografar, filmar e experimentar junto à natureza: motivações

Desde o seu nascimento, a fotografia tem em sua trajetória diversas cicatrizes e paradigmas impostos. Quando surgiu, questionava-se se esse meio seria ou não arte, sobretudo devido ao fato de haver um aparato – a máquina tecnológica – como meio de sua criação. Além dessa questão, surgiram diversos paradigmas, como o testemunho da realidade, a reprodutibilidade da imagem e a fixação do instante marcando as características da fotografia ao longo da história. Tais especificidades da fotografia passaram a direcionar e condicionar o modo como percebemos uma imagem, seus significados, diálogos e categorias. A fotografia foi assim conhecida e determinada por um plano fixo e pelo instantâneo – enquanto o cinema passaria a designar a forma móvel e a duração. Mas o que acontece quando esses paradigmas não prevalecem mais?

Donde, esta investigação do doutorado é motivada por acreditar na ampliação e expansão do conceito da fotografia, pois acreditamos que se pode sempre ir além, aprofundar mais, pesquisar novos temas e desvendar novas relações, inclusive a partir de processos existentes.

Cabe deixar claro aqui que quando invertemos alguns dos paradigmas da fotografia não estamos excluindo as imagens fotográficas que possuem essas especificidades, o que está em questão não é anular as particularidades da fotografia e do cinema, e sim problematizar esses paradigmas impostos em torno desses conceitos tão enrijecidos. A questão da investigação aqui apresentada não passa por se perguntar o que é a fotografia e o que é o cinema, antes passa por perceber como, através desses meios, podemos expressar questões mais profundas em consonância com a época em que estamos vivendo. Todavia, algumas questões permanecem: para que serve a fotografia e o cinema? Quando o móvel encontra o imóvel, o que isso gera? Estes são alguns dos atravessamentos e entrecruzamentos que me importam e me motivam para essa investigação do doutoramento. No caso específico do *anthotype*, questionar o que esta imagem (que se apaga com o tempo) está dizendo, o que uma imagem criada a partir dos pigmentos das plantas pode trazer de questionamento, em relação a aspectos civilizacionais como as condições climáticas, sociais e políticas do planeta, revelou ser o caminho.

O que me motiva é lidar com um processo efêmero, orgânico em consonância com a natureza, apesar de muitas vezes esse ponto também pode incomodar, dificultar, mas também instigar o processo. O tempo é outro. Precisa-se estar aberto a diversas variantes, principalmente às ambientais. Houve, inclusive, momentos durante a criação, que perdi todo o trabalho. Vou citar apenas um exemplo: quando deixei os *anthotypes* na janela de minha sala com o pigmento vegetal do repolho roxo, haviam passado 15 dias e as imagens já estavam quase se formando pelos raios de sol no papel. Foi aí que veio a chuva e molhou todos os *anthotypes* expostos na janela. Não estava em casa para retirá-los. A água se fundiu com o pigmento do repolho e as matrizes positivas se grudaram no vidro do suporte. Acabei perdendo todo o trabalho, além dos positivos.



Figura 14– Processo anthotype com o pigmento do repolho roxo. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.

Começar novamente, ou se perguntar: o que, através do “erro”, pode-se aprender com as imagens? O que resta do trabalho? O que sobrou das imagens? Muitas vezes, em minhas criações, é através dos “erros” que aparece a poética e as questões do meu trabalho. Isso me motiva! Como acrescenta Andréa Brächer: “Procura-se com os processos históricos pelos ‘ruídos’ adicionados à imagem, interferências” (Brächer, 2009,p. 46).



Figura 15– *Anthotypes* molhados pela chuva. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.

No trabalho *Nhak-krarati* (2022), por exemplo, as gotas de água caíram nas matrizes positivas (que estavam dispostas no chão da sala), quando estava regando as plantas de minha casa, em um gesto rotineiro. A partir disso a poética do trabalho se deu e comecei a intervir na matriz positiva com o pincel junto a água e a tinta preta da impressora. Perceber os entres e os sinais de que o trabalho vai te conduzir. Essa investigação segue por esse caminho. No acompanhar da vida vivida.

Acredita-se, assim, em uma fotografia expandida (Fernandes Jr, 2002), com possibilidade de intervenções em todo o processo criativo. Nos trabalhos artísticos apresentados nessa investigação é possível perceber esse modo de proceder, no qual se busca criar múltiplas conversas com a fotografia, com o propósito de romper com os paradigmas em torno da imagem fotográfica tradicional concebida como algo fixo e estático, fazendo emergir outras imagens visuais, por meio dos entrecruzamentos entre as imagens e com intervenções e experimentações, uma fotografia expandida.

Fotografar, filmar e experimentar junto à natureza a partir dos processos fotográficos artesanais, através do pigmento das plantas, envolve um diálogo e um mergulho na espacialidade e na temporalidade da natureza. A colheita de plantas, a extração e a preparação dos pigmentos vegetais para o processo com o *anthotype*, são ações que nos aproximam do reino vegetal, nos conectando a práticas ancestrais abandonadas, principalmente nas sociedades urbanas.



Figura 16– Gravação do filme-ensaio com os agricultores agroecológicos da nova geração, Débora Fortes e João Donato. Foto: Catarina Doolan, 2022.

Emanuele Coccia, em seu livro *A Vida das Plantas: uma metafísica da mistura* (2013), propõe uma filosofia a respeito daquilo que as plantas nos ensinam, pelo seu modo de estarem no mundo, de habitarem e gerarem vida. Esta investigação vai ao encontro do pensamento de Coccia, o qual nos convida a estudar as plantas propondo uma metafísica da mistura: “Identificar a natureza e o cosmo significa, antes de mais, fazer da natureza, não um princípio separado, mas aquilo que se exprime em tudo o que é” (Coccia, 2013, p. 35).

A conexão com as plantas através do *anthotype* é uma grande motivação dessa investigação, uma vez que esse processo atua também como ferramenta para trazer questões sobre o Antropoceno. A técnica é um meio de conscientizar e reagir sobre as mudanças climáticas. Acresce que os pigmentos vegetais dos trabalhos artísticos são escolhidos a partir de plantas cultivadas pelos agricultores agroecológicos, livres de agrotóxicos. Pode-se dizer que essa imagem em *anthotype* formada, carrega uma paisagem dentro de si relacionada a uma conexão com a natureza.

Além disso, o processo criativo com o *anthotype* permite a participação do autor em todas as etapas de criação, fazendo o artista entrar em outro tempo com a imagem fotográfica, no contato direto pelas mãos nos materiais, proporcionando uma velocidade mais lenta na produção das imagens. Ao contrário da fugaz imagem digital, que muitas vezes só podemos ver na tela do computador, com o *anthotype* esse processo muda, já que essa imagem não pode existir sem um meio físico. O *anthotype*, além da tatilidade em todo o processo, também recorre ao olfato, já que essa imagem cheira através das plantas utilizadas.



Figura 17– Processo de criação com o pigmento da amora, Laranjal, 2021. Foto: Daniela Pinheiro.

Assim, o processo criativo com essas técnicas alternativas de criação fotográfica resulta em uma linguagem visual e metodológica em que o fotógrafo produz “de acordo com suas próprias regras, cria novos seres, gera experiências visuais, constrói” (Monforte, 1997, p. 12). Segundo Rouillé (2009), a intervenção direta da mão do fotógrafo na matéria e o retorno às práticas artesanais de fotografia são vistos pelo fotógrafo como um respiro frente a uma profissão submetida às duras leis do mercado, da rentabilidade e do lucro. Para Brächer:

Em um mundo de acelerações, tais práticas oferecem um espaço crítico acerca da vivência que se experimenta ao sabor dos longos tempos de exposição. No entanto, para quem vive no mundo das imagens virtuais, obtidas e visualizadas na mesma hora, o que pensar durante os 15 minutos de exposição de um daguereótipo? Ou os 45 minutos necessários para transferir a imagem do negativo para o papel salgado? (Brächer, 2009, p. 47)

Segundo Fabbri (2012), o *anthotype* é um processo fotográfico muito delicado e um fazer ecologicamente correto de impressão, usando o material fotossensível das plantas encontradas na natureza: “Tudo que você precisa adicionar é água, luz do sol, inspiração e paciência. Muita paciência!”<sup>22</sup> (Fabbri, 2012, p. 8). Essa característica do *anthotype* foi um dos pontos que me motivaram a desenvolver a pesquisa, já que essa particularidade do processo, torna-o importante nos dias de hoje, no ensino acadêmico por meio da aprendizagem do fazer fotográfico em consonância com a natureza.

---

<sup>22</sup> Tradução do texto original: “*Anthotype is a very delicate photographic process and an environmentally friendly way of making prints using nothing other than the photosensitive material of plants found in the garden, the flower market or in the wild. All you need to add is water, sunshine, inspiration, and patience - a lot of patience!*”

Assim, nos dias de hoje, trabalhar com processos artesanais de fotografia é um ponto que me motiva por ter a possibilidade de aplicá-lo também em sala de aula, aos meus alunos, envolvendo diferentes disciplinas entre arte, ciência, ecologia e biologia, na tentativa de criar formas de existir e interagir com o ambiente natural, através do fazer artístico fotográfico. Dessa forma, não se trata somente de produzir fotografia, mas também de integrar diversas áreas do conhecimento que são potencializadas umas pelas outras, alcançando aberturas e dilatações, e ampliando, assim, o espaço de experimentações poéticas.



Figura 18– Prática do anthotype em sala de aula com os alunos de ensino médio, Instituto Federal de Brasília/IFB, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.

Esta abordagem interdisciplinar cria um método híbrido de narrativa visual em que não apenas a imagem é importante, mas também o processo criativo, o contexto, as interações políticas, sociais, ambientais da época em que estamos vivendo. Apesar do *anthotype* ser um processo histórico, este vem sendo ressignificado na

contemporaneidade, uma vez que permite uma reflexão que passa pela história da fotografia; uma experiência em consonância com a natureza, e uma postura crítica em relação à sociedade contemporânea, tão saturada de imagens, permitindo, assim, abrir uma série de camadas de significados, motivando o desenvolvimento dessa tese.



Figura 19– Daniela Pinheiro, mão do agricultor Nilo Schiavon, 2021. *Anthotype* com o pigmento da amora sobre papel, 15x 20cm.

## Capítulo 3 - Os primeiros estudos com o *anthotype* e seu uso em trabalhos contemporâneos

O *anthotype* ou antotipia tem como característica o registro de imagens a partir de pigmentos vegetais, utilizando o sumo de flores, plantas, raízes ou de frutos como emulsão fotossensível, que se alteram e se apagam com o sol e o passar do tempo. Este processo fotográfico histórico foi apresentado cientificamente, pela primeira vez, na década de 40 do século XIX, na Inglaterra, pelo matemático, astrônomo e químico inglês Sir John Herschel e, logo depois, por Mary Somerville (Fabbri, 2012). Das experiências de Herschel e de Somerville sobre os pigmentos das plantas, é percebido que a ação dos raios solares provoca o esmaecer das cores, resultando em uma imagem de contrastes sutis e efêmera quando exposta à luz, depois de revelada.

Os primeiros estudos de John Herschel com o *anthotype* foram descritos em vários artigos, sendo “*On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours, and on some new Photographic Processes*”, lido em 1842 na Royal Society em Londres, considerado um dos mais importantes artigos para o estudo na época sobre o *anthotype*: “*In Herschel's quest to explore the new science of photography (a word that he made up by the way), he distilled his current knowledge of light, color, and botany and set to work on a practical process of making images with natural flower pigmentation*” (James, 2015, p. 47). Segundo Crawford a primeira parte do artigo falava sobre o *anthotype* e, na parte final, ainda falava no cianótipo:

On June 16, 1842, Herschel read to the Royal Society a paper entitled, "On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colors, and on Some New Photographic Processes." The new processes, for which Herschel coined the names cyanotype and chrysotype, were mentioned only at the end. The first part of the paper was about flowers. Herschel had conducted a long series of experiments on the bleaching effect of light on the juices of various flowers. Later called anthotype (from the Greek word for flower). (Crawford, 1979, p. 67)

Uma das motivações das investigações de Herschel era formular um processo colorido de impressão fotográfica, um interesse que também estava presente nos experimentos dos primeiros pesquisadores da fotografia. Herschel fez experiências no campo da reprodução de cores, notando que os raios de luz de diferentes setores do espectro criavam registros diferentes sobre um papel fotográfico. Além disso, Herschel contribuiu com seus estudos na história da fotografia. Não somente no estudo com o *anthotype* como também na invenção do cianótipo, e cunhou também a expressão “positivo e negativo”, além de utilizar pela primeira vez a palavra “fotografia”. Também, uma das grandes contribuições realizadas por ele, foi a descoberta da propriedade do hipossulfito de sódio (hoje, tiosulfato de sódio) como solvente dos haletos de prata. O hipossulfito de sódio é, até hoje, o grande componente de todos os fixadores fotográficos:

No início de 1839, Herschel, atento às notícias que chegavam da França e conhecedor do trabalho do seu amigo Talbot, realizou uma série de experiências com uma camera obscura e papel sensibilizado com cloreto de prata e demonstrou que o tiosulfato de sódio (também conhecido como hipossulfito em contextos fotográficos) efectivamente dissolve os sais de prata e pode servir como fixador da imagem fotográfica. O relatório dos testes foi lido no encontro da Royal Society realizado na Sommerset House, em Londres, no dia 14 de Março de 1839, e foi publicado no *The Athenæum* de 23 de Março. O título da comunicação, «Nota sobre a Arte da Fotografia, ou da aplicação dos Raios Químicos da Luz para obter uma Representação Pictórica», é a primeira referência histórica à palavra fotografia, termo proposto por Herschel e que deriva das raízes gregas *photos* (luz) e *grafos* (desenhar, delinear): desenhar com luz. Apesar de outros termos terem sido sugeridos na mesma altura, como *heliogenia* ou *fotogenia*, a palavra fotografia acabou por conquistar a aceitação universal. O conceito de negativo-positivo é também abordado no texto, mas com uma terminologia preliminar que utiliza palavras como «inversão» para designar a reprodução dos brancos como negros («da luz em sombra») e vice-versa, para além de toda a permuta da gama de cinzentos, ou «transferência», para explicar a passagem de uma superfície fotossensível para outra (e conseqüente inversão da gama tonal). Uma «segunda transferência, ou uma dupla inversão» era necessária «para reproduzir o efeito original». A descrição do mesmo processo usando os termos definitivos «negativo» e «positivo» apareceu mais tarde, na comunicação «Da Acção Química dos Raios do Espectro Solar sobre as Preparações de Prata e outras Substâncias,

Conversas com a Natureza através dos pigmentos das plantas: o processo criativo com *anthotype*

metálicas e não metálicas, e sobre alguns processos fotográficos», publicada no volume 130 da revista *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, a 27 de Fevereiro de 1840.10. (Almeida & Fernandes, 2014, pp. 38-39)

Os estudos dos experimentos fotográficos de Herschel com as plantas foram levados adiante pela cientista escocesa Mary Somerville. Os experimentos descritos por Somerville, publicados por John Herschel nas *Philosophical Transactions of the Royal Society*, colocavam:

Procuram verificar as mudanças causadas nas tinturas vegetais pelas diversas cores do espectro luminoso (...) depois de eleger algumas espécies vegetais — a *plumbago auriculata* (bela-emília), a flor da *pu- nica granatum* (romã), a raiz da *beta vulgaris* (beterraba), o *pe- largonium fulgidium hybrid* (gerânio escarlate), a *glandularia canadensis*, as folhas do *nasturtium officinale* (agrião), a *dahlia* (dália), a *zinnia marylandica*, o suco do figo e o suco de nozes — dilui as tinturas destes vegetais em água, em álcool, em ácido sulfúrico e também as expõe ao calor. O uso da água e do álcool como agentes diluentes das tinturas procurava investigar a relação entre estes dois compostos químicos e a intensidade cromática dos pigmentos vegetais. (Coelho, 2013, p. 32.)

Malli, em seu livro, também comenta sobre os estudos de Somerville, quando acontece a diluição da água ou álcool com os pigmentos vegetais:

*The juice of the same plant would act differently depending on whether the pigment was extracted in water or in alcohol; and they would react differently to different colored rays in the spectrum, that for example, the lavender rays had a different effect than the red rays on the bleaching or color changes in the juice.* (Fabbri, 2012, p. 13)

Dentro dos estudos de Herschel com o *anthotype* começaram a surgir certas limitações. O autor comenta que, por conta das condições climáticas desfavoráveis, no ano de 1839, e também de sua mudança de residência, a sua pesquisa só pôde ser realizada satisfatoriamente a partir do outono de 1840. Tal situação tem um certo paralelismo com a minha mudança para o centro-oeste do Brasil, em que metade é seca e a outra metade é chuva. Esse fator fez com que a minha pesquisa também atrasasse. Não esperava contar com essa variante no meio do processo. Nas palavras de Herschel:

*The ensuing year 1840 was quite as remarkable for an excess of sunshine as its predecessor for the reverse. Unfortunately the derangements consequent on a change of residence prevented my availing myself of that most favourable conjuncture, and it was not till the autumn of that year that the inquiry could be resumed. From that time to the present date it has been prosecuted at intervals as the weather would allow, though owing to the almost unprecedented continuance of bad weather during the whole of the past summer and autumn (1841), it has of late been almost wholly suspended. (Herschel, 1842, p. 181)*

Assim, para os fotógrafos e pesquisadores que investigavam a fotografia neste período histórico, o *anthotype*, em função das características como a impermanência da imagem, o baixo contraste e o longo tempo de exposição necessários para a impressão através das luzes solares, fizeram o processo *anthotype* não compatível com suas expectativas. É importante lembrar que naquele mesmo século a descoberta do processo daguerreótipo estava em alta pela sua riqueza de detalhes, fidelidade de reprodução da imagem e curto tempo de exposição à luz solar para a imagem ser revelada e gravada. Todos esses fatores levaram as pesquisas do processo *anthotype* para outra direção, deixando essa técnica esquecida por um longo período até ser retomada nos séculos XX e XXI por fotógrafos contemporâneos.

Andréa Brächer (2015) pontua que é no final da década de 1990 e dos anos 2000 em diante que se popularizam os cursos, surgem exposições, cunham-se termos para designar a produção de obras artísticas que empregam processos fotográficos históricos no Brasil e no exterior. Jonathan Openshaw (2015), autor do livro *Post Digital Artisans: Craftmanship with a new aesthetic in fashion, art, design and architecture* complementa a afirmação de Brächer, descrevendo esse grupo de artistas, fotógrafos e cineastas como “artesãos pós-digitais” (Openshaw, 2015, pp. 7 - 9), os quais utilizam a tecnologia digital, mas também recorrem a técnicas antigas, utilizando métodos interdisciplinares para criarem os trabalhos.

Neste livro, Openshaw alerta que não podemos esquecer que, mesmo no pós-digital, as necessidades e os desejos humanos básicos continuam os mesmos, o que significa que o tato e a matéria continuam a ser fundamentais. Dessa forma, muitos artistas e fotógrafos na contemporaneidade ressignificam os processos históricos de fotografia com reflexões

que passam pela história do meio, o seu papel na contemporaneidade, o alongamento da imagem fotográfica, a mutação da imagem no tempo, instabilidade, “erros” e contaminações. Desse modo, “além de um recurso de expressão artística, a utilização dos processos fotográficos históricos está ligada a uma crítica à sociedade contemporânea e ao desenvolvimento tecnológico da fotografia” (Brächer, 2015, p.74). Esse tempo ‘alongado’ que os processos fotográficos proporcionam, segundo a artista Rosângela Rennó, geram conversas, reflexões e análises sobre a imagem fotográfica. Conforme coloca Brächer (2015, p. 78), “o tempo alongado de que fala a artista é o oposto do instantâneo – modelo de paradigma que vivemos na contemporaneidade.”

Assim, diante dos procedimentos do fazer fotográfico através do processo artesanal de fotografia, como o *anthotype*, é possível perceber que a fotografia é um campo aberto experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica. Atualmente, tem-se uma lista de fotógrafos/pesquisadores/artistas que se apropriam criativamente desses processos fotográficos históricos. Irei citar alguns que me influenciam para o desenvolvimento da investigação e que trabalham com o *anthotype* em suas criações. Em primeiro momento terei como referência as pesquisas artísticas acadêmicas com o *anthotype* de três brasileiros, Andréa Brächer, Simone Wicca e André Coelho.

Andréa Brächer foi minha primeira professora de fotografia, na época da faculdade de Jornalismo (2001-2006). Com ela aprendi a prática de laboratório com a fotografia analógica. Brächer vem desenvolvendo práticas em fotografia desde 1987. Foi, na época do curso de Jornalismo, que vi pela primeira vez um *anthotype* sendo exposto ao sol. Pelo que eu me lembre, era uma das imagens de seu trabalho *Ilex Matetype*. Na época, achei tudo muito mágico: “Como base para a emulsão fotossensível da minha pesquisa, foi escolhida a erva-mate ou Ilex Mate (produto regional encontrado facilmente o ano todo e de coloração forte esverdeada) que empiricamente acreditava ter forte pigmentação” (Brächer, 2009, p.130).

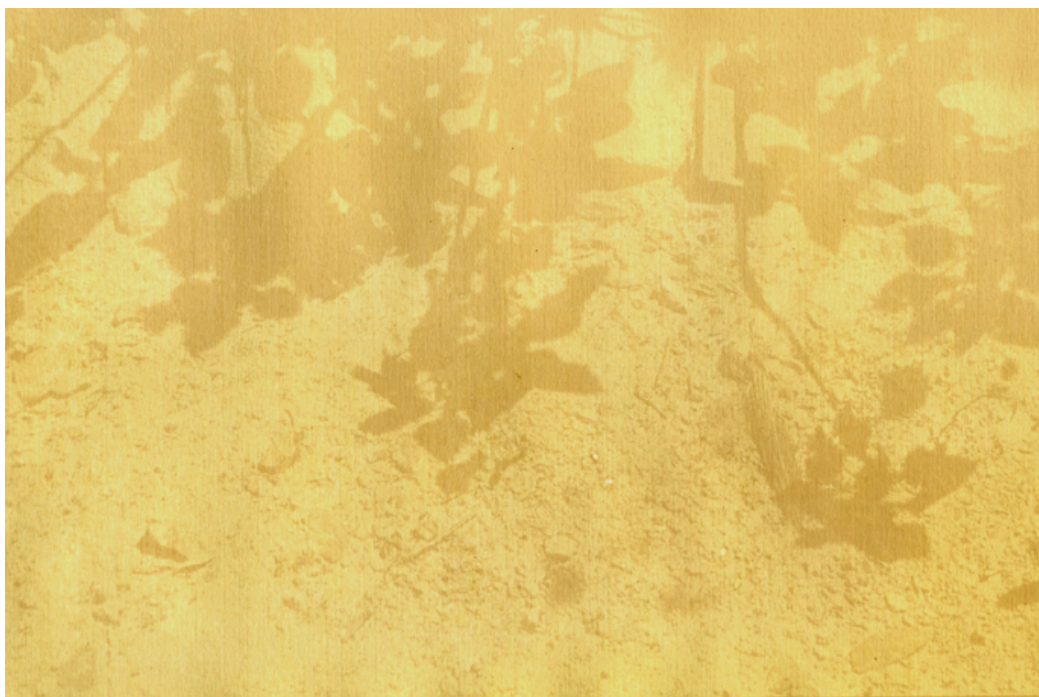


Figura 20- Andréa Brächer, *sem título #3*, série *Shadows*, Ilex Matetype, 2003/4. *Anthotype* de erva-mate sobre papel, 29 x 21cm

Na época, a artista-pesquisadora estava grávida e percebeu no *anthotype* uma alternativa segura quanto à toxicidade. Esta série e suas fotografias tiveram seu início durante uma pesquisa de um ano, iniciada em 2003, “cujo problema inicial era a articulação entre os processos fotográficos históricos e as novas tecnologias digitais, e tinha como objetivo final aplicá-los em sala de aula” (Brächer, 2009, p. 121). Das questões que nasceram nessas séries da pesquisadora-artista, compartilho algumas que entram em consonância com a minha pesquisa, entre elas:

Alguns pontos tornar-se-ão importantes para os trabalhos analisados nesta tese. São eles: ao usar esses pigmentos naturais, colocar em questão o desaparecimento/desbotamento de cada processo fotográfico antigo; Incontrolabilidade e irrepetibilidade da imagem a partir de um mesmo negativo; trabalho manual de emulsionamento, que permite muitas variações entre uma cópia e outra; Substituição/migração de equipamentos e materiais tradicionais do processamento preto-e-branco para equipamentos e materiais contemporâneos digitais, tais como câmera fotográfica digital, arquivos digitais, negativos digitais impressos em materiais e tamanhos diversos; A verificação dos conceitos de: hibridismo, metamorfose; caráter mágico e sobrenatural (maravilhoso ou fantástico) da fotografia; A manualidade e materialidade dos processos artesanais. (Brächer, 2009, p. 133)

Simone Wicca, minha colega no Mestrado na Universidade Estadual de São Paulo – UNICAMP/SP, na época em que eu pesquisava o processo de fotografia cianótipo para a minha dissertação, por sua vez, pesquisava o *anthotype*. Na época realizei com Wicca, uma oficina chamada “Experiências fotossensíveis a partir dos pigmentos das plantas”, na casa Ranzine em São Paulo/SP. Ali foi o meu primeiro contato prático com o processo *anthotype*. Tive oportunidade de trabalhar com vários pigmentos das plantas, entre eles: flor rosa, flor roxa, flor pata-de-vaca, framboesa, mangostim, astromelia, entre outras. Foi com Wicca que aprendi a sistematizar os dados técnicos do *anthotype* em uma ficha catalográfica, o qual utilizo como método para essa pesquisa e também realizei meu primeiro *anthotype* com o pigmento das pétalas de rosas vermelhas.



Figura 21– Oficina Experiências fotossensíveis a partir dos pigmentos das plantas, com Simone Wicca.  
Foto: Simone Wicca.

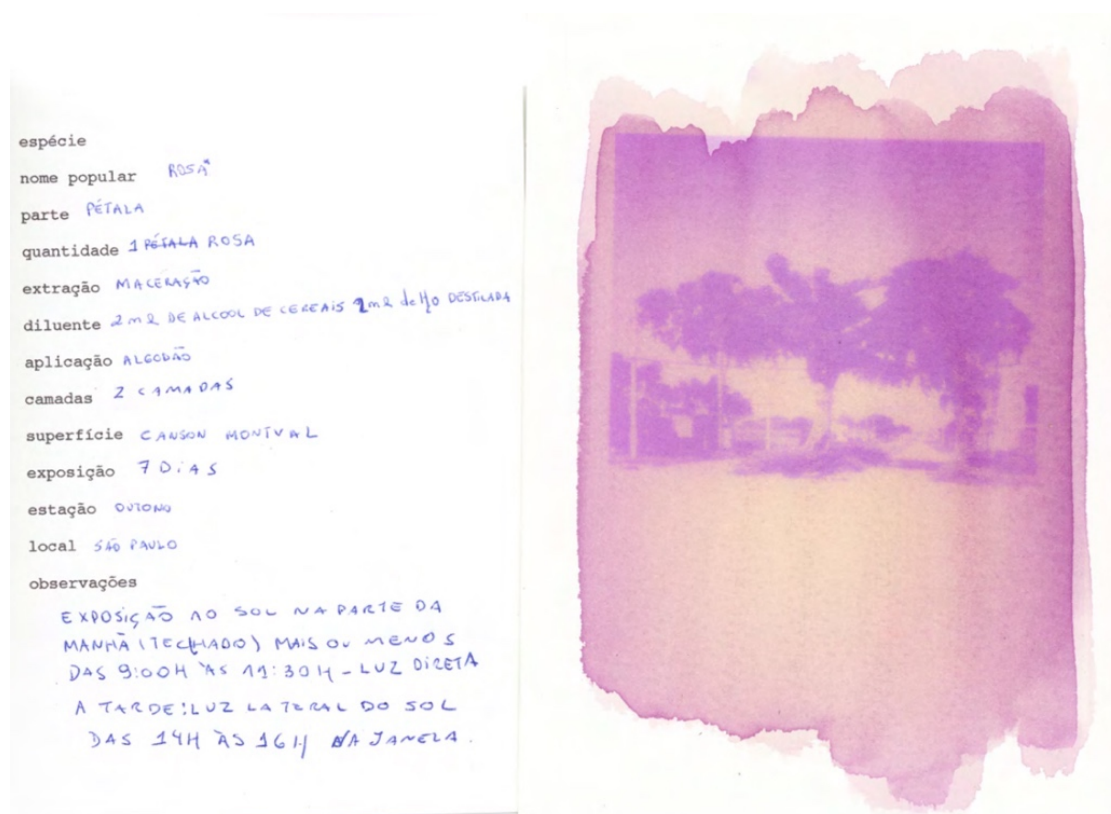


Figura 22– Ficha catalográfica do meu primeiro *anthotype* realizado com o pigmento da rosa, na oficina *Experiências Fotossensíveis a partir dos pigmentos das plantas*, com Simone Wicca.

Wicca ensina fotografia e os processos históricos há mais de 20 anos. Ela se formou no mesmo Bacharelado em Fotografia (SENAC/São Paulo) do que eu, mas uns anos antes. Entre os anos 2016 e 2019 realizou a dissertação intitulada *Efêmeras: experiências visuais com pigmentos de plantas*, resultando em uma espécie de gabinete de curiosidades, com imagens em *anthotype*, desenhos de plantas realizados com o uso de câmara lúcida (dispositivo óptico pré-fotográfico para projeção de imagens), lâminas de histologia vegetal e fotografias microscópicas, com o propósito de criar hibridismos, borrar fronteiras entre registros artísticos e científicos ao refletir sobre a impermanência da matéria-prima. Entro em composição com as ideias de Wicca, no que tange pensar sobre o inacabamento da criação. Ao mesmo tempo que é desconfortável o trabalho não finalizar, como bem colocou Wicca, não se pode apressar esse tempo. É preciso respeitar os ciclos naturais do processo, já que seu aparecimento e desaparecimento estão interconectados aos ciclos do próprio tempo. Assim, para quem lida com esses processos o mais importante está além do resultado em si; o foco está no processo e na experiência vivida:

O fato do trabalho não poder estar finalizado me é desconfortável, porque é uma sensação de que muito do que fiz já não está visível, e ainda há muito a ser feito, mas o que falta

não pode ser feito num ritmo imposto por mim. As imagens precisam de ser feitas ao seu próprio ritmo, e isso precisa ser respeitado. Esse é um grande aprendizado para mim, pois me faz refletir sobre qual a forma como lido com o desaparecimento e na falta de controle dessas situações. Me faz pensar sobre o que há de positivo no apagamento. Nos *anthotypes*, o apagamento é responsável por criar a imagem, mas também a destrói. O processo de construção é feito a partir do apagamento, mas não é possível interrompê-lo. Me lembra que não é possível controlar a efemeridade. E o que fazer diante dessa incapacidade? Para honrar o desaparecimento da forma, minha solução foi dar palco ao processo, ao caminho, ao percurso, à experiência. (Wicca, 2019, p. 88)

Já André Coelho dedicou-se totalmente ao *anthotype* na sua pesquisa de mestrado: *Antotipia: processo de impressão fotográfica*, realizado na UNESP, em 2013. Para quem está começando no universo do *anthotype*, a pesquisa de Coelho se torna bem importante, uma vez que o artista-pesquisador demonstra todo o procedimento técnico do *anthotype* e sua metodologia prática, explicando detalhadamente os materiais utilizados, a escolha dos pigmentos vegetais, maceração, a extração do pigmento, a filtragem, a escolha do suporte, a aplicação da emulsão sobre o suporte, a secagem, a confecção do positivo, a impressão fotográfica, a conservação das impressões em antotipia. Quando comecei a pesquisa com o *anthotype*, sua pesquisa me serviu de bússola, já que, além disso, nas páginas da pesquisa, os métodos utilizados pelo autor encontram-se com imagens que ilustram o processo.

Artistas como Francis Schanberger, Christine Elfmas e a brasileira Beth Lee trabalham também desenvolvendo trabalhos com o *anthotype*. Francis Schanberger é um artista contemporâneo que cria imagens em *anthotype*. Em seu trabalho *Somnambulists - Slipped Twice in Spring (2015)* ele cria imagens com os pigmentos das plantas a partir de contato de roupas, principalmente roupas de dormir. Uma grande curiosidade de seu trabalho é que, para expor ao sol suas fotografias, ele utiliza grandes janelas de seu ateliê. Para o meu processo criativo com os *anthotype*, quando estava experimentando o melhor lugar para as imagens serem expostas ao sol, no meu apartamento/ateliê na cidade de Brasília, tentei expor as minhas imagens nas janelas, mas não deu certo. Acredito que precisaria de um suporte para pensar as imagens como Schanberger procede com as suas imagens.



Figura 23- Trabalho de Francis Schanberger, *Somnambulists - Slipped Twice in Spring* (2015)

Já o trabalho *Dress Project* (2011), da artista de São Francisco, Christine Elfman, foi um dos primeiros em *anthotype* que tive como referência. O conheci na época em que comecei a trabalhar mais profundamente com os processos históricos de fotografia do século XIX. Esse trabalho é composto por uma série de fotografias que registram o processo de criação de um vestido que é feito com o processo *anthotype* através do pigmento da planta lavanda. Por se tratar de um processo em que não há fixação, as imagens do vestido em *anthotype* tendem a desaparecer. Assim, o vestido é exposto na galeria dentro de uma vitrine de vidro, sem ter as partes reveladas mostradas ao público para evitar a sua exposição à luz. Esse aspecto é um dado curioso, uma vez que o público não olha diretamente para os *anthotypes* no vestido e sim para as fotografias das etapas criativas que se encontram junto à exposição. Podemos perceber, neste trabalho, um diálogo entre as linguagens imagéticas: o *anthotype* e a fotografia digital. Atualmente, no site-portfolio da artista<sup>23</sup>, o trabalho *Dress Project* (2011) não se encontra mais exposto, o que vemos são outros trabalhos em *anthotypes* compondo com diferentes imagens fotográficas digitais. Através dos trabalhos de Elfman, sentimos um silêncio

---

<sup>23</sup> <https://www.christineelfman.com>

que nos coloca para dentro desse processo efêmero que é o *anthotype*, percebendo a passagem e o desaparecer dessas imagens, no tempo.



Figura 24- Dress Project (2011), da artista de São Francisco/CA, Christine Elfman.  
<https://lenscratch.com/2011/05/christine-elfman/>

Beth Lee, fotógrafa brasileira, também se formou no Bacharelado em Fotografia, antes de mim e Wicca. Podemos dizer que foi ela a primeira entre nós a começar o estudo com o *anthotype*. Lee teve o mesmo orientador que eu, o fotógrafo Kenji Otta. Em sua pesquisa do bacharelado, chamada *Anthotype – Imagens efêmeras* (2008), ela investiga a efemeridade da vida e da imagem digital. As imagens deste trabalho são sobre objetos que seriam substituídos por outros (câmera de filme), imagens de álbum de família, lugares que de certa forma foram abruptamente tomados por ela. Assim, a partir destas características, foi desenvolvido um trabalho fotográfico sobre a efemeridade das imagens, dos objetos e da vida contemporânea. A captação das imagens foi feita com filme negativo preto-e-branco 35mm, por meio de câmera pinhole feita de caixa de fósforo. Atualmente, Lee oferece cursos de fotografias no Sesc Pompeia, em São Paulo, no qual já realizei o curso de *Fotografia Alternativa: cianótipo e marrom van dayke*, presencialmente. Durante a pandemia, em abril de 2021 fiz o curso on-line de *Fotografia Anthotype*, com Beth Lee. A fotógrafa tem um blog em que escreve sobre o seu processo criativo com os processos alternativos de fotografia e com o *anthotype*. Atualmente, ela participou do novo livro<sup>24</sup> organizado por Malin Fabri sobre o *anthotype*. Para essa publicação, Lee contribuiu junto a Simome Wicca com uma imagem em

---

<sup>24</sup> *Anthotype Emulsions, Volume 1 – The collective research from photographers on World Anthotype Day 2022.*

*anthotype* chamada *Caixa de Pandora* (2022), realizada com o uso de serragem de pau brasil.



Figura 25- *Anthotype* com o pigmento do Pau Brasil, Simone Wicca e Beth Lee. (<https://abethlee.com>)

Antes de finalizar esse capítulo é importante falar da contribuição de Malin Fabbri , já que além dos livros lançados sobre o *anthotype*, que são utilizados como referência para quem pesquisa o *anthotype*, Fabbri tem como meio de comunicação para falar sobre esse processo um site<sup>25</sup> é bem atualizado a respeito do trabalho de vários fotógrafos/artistas/pesquisadores que trabalham com o *anthotype* em seus processos criativos.

---

<sup>25</sup> Ver em: <https://www.alternativephotography.com>

### 3.1 O percurso com o *anthotype* nos trabalhos artísticos do doutoramento

O começo do trabalho criativo com o *anthotype*, para a pesquisa de doutoramento, parte das imagens digitais fotografadas por mim e em alguns trabalhos como *Nhak-krarati* (2022) e a instalação *A terra é o que nos une*, partindo dos frames de vídeos escolhidos da duração. Logo depois, as imagens são trabalhadas nos programas de edição de fotografia *Photoshop* e *Lightroom* e transformadas em positivo em preto-e-branco. É com essa matriz positiva (os tons não são invertidos) que se inicia o processo de impressão com o *anthotype*.

O trabalho de edição das imagens escolhidas pode durar tanto um como vários dias, e entre esses dias surgem muitos pensamentos. Muitas vezes, torna-se algo cansativo, maçante, pois a criação e a edição do positivo no *software* de edição exigem precisão, já que essa será a imagem que, no final, receberá a luz do sol. Nessa etapa pode ocorrer intervenção e manipulação do positivo, retirando algum elemento da imagem que achar necessário, tanto no programa de edição, como logo depois, quando essa imagem é impressa em material translúcido (impressora comum) ou em fotolito por uma gráfica. Nos trabalhos da pesquisa de doutoramento realizei esses dois procedimentos.

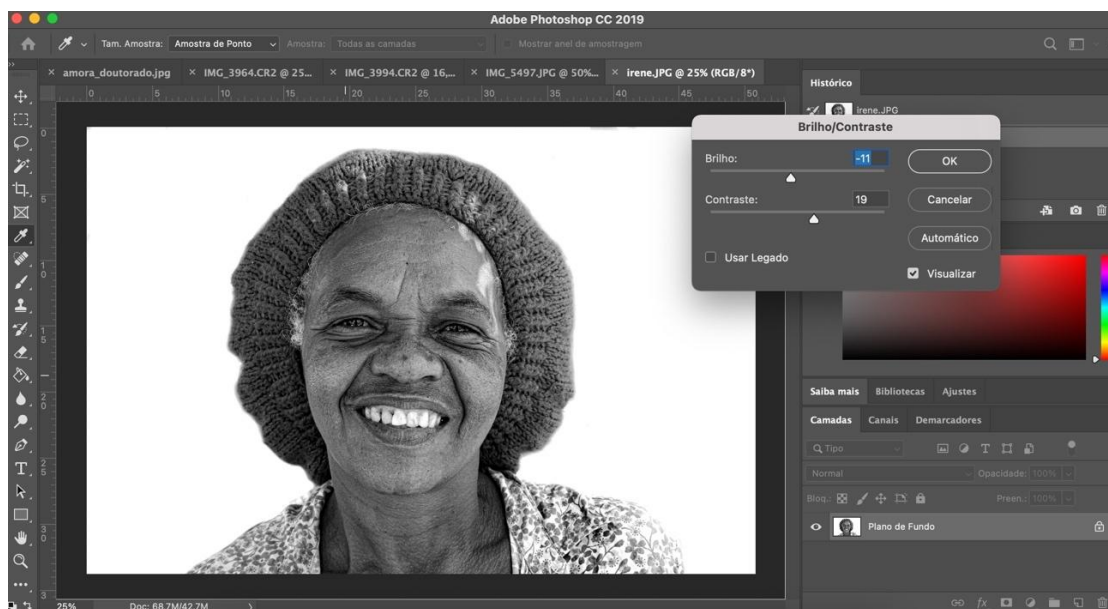


Figura 26– Elaboração da matriz positiva no software Adobe Photoshop. Fotografia da agricultora agroecológica Irene da Silva Carvalho.

Para essa pesquisa, foram experimentados vários alimentos dos agricultores agroecológicos, entre eles: erva-mate (*Ilex paraguariensis*), beterraba (*Beta vulgaris*),

urucum (*Bixa orellana*), amora (*Morus nigra L*), espinafre (*Spinacia oleracea*), repolho roxo (*Brassica oleracea var. capitata f. rubra*), couve (*Brassica oleracea*), uva (*Vitis vinifera L*), açafrão-da-terra (*Curcuma Longa Linn*), hibisco (*Hibiscus L*), entre outros. A grande variedade cromática possível de ser obtida através do *anthotype* depende tanto da espécie vegetal utilizada, quanto da parte da planta da qual se extraem os pigmentos naturais. A correspondência entre o material vegetal utilizado e a cor da impressão final, entretanto, nem sempre ocorre.



Figura 27– Pigmentos de alguns alimentos experimentados na pesquisa de doutoramento.

Depois de escolhidos, os vegetais devem ser macerados com o uso de um almofariz, e adicionar álcool ou água para diluir. A partir daí, abre-se a uma conexão com um outro tempo, um diálogo com os materiais. Um tempo de desaceleração dos gestos, uma possibilidade de afetar-se com a mutação da matéria. Inicia-se, nessa etapa, a preparação da emulsão fotossensível. Segundo Fabbri (2012), nessa fase, é importante descobrir onde está localizada a maior parte do pigmento da planta: “No caso das flores, geralmente são as pétalas que carregam o pigmento; nas folhas, normalmente as folhas inteiras; mas na fruta, a casca pode ser o que se precisa para fazer a tintura” (Fabbri, 2012, p. 31)<sup>26</sup>.

Logo depois, filtro os pigmentos e passo no coador de papel. A partir disso, o pigmento vegetal já está pronto para o uso. Fabbri (2012) chama atenção para essa etapa, pois uma vez que a planta não é devidamente coada ou esmagada, seus pedaços podem grudar na impressão final, causando manchas na superfície do papel.

<sup>26</sup> No original: “With flowers it is most often the petals that carry the pigment; in leaves, the entire leaf; but in fruit, the peel can be what you need to make your paint.” (Fabbri, 2012, p. 31).

O processo com o *anthotype* permite entrar em outro tempo com a imagem fotográfica – um tempo lento e desacelerado, na qual a exposição ao sol, depende das estações do ano e do local onde o artista se encontra. Tive de ter muita paciência nesta etapa. As estações do sul do Brasil, em que estou acostumada por ser minha terra natal, são completamente diferente do centro-oeste do Brasil. Tive de observar muito como aconteciam as chuvas em Brasília, já que muitas vezes atrasou o meu processo criativo este clima de cerrado. Na cidade de Brasília metade do tempo é seco e outra metade é chuva, já no sul do Brasil, as estações do ano são bem definidas. Com isso, podemos perceber que trabalhar com o *anthotype* é um trabalho direto com os tempos da natureza.



Figura 28– Processo criativo do ensaio fotográfico Nhak-krarati (2022) com o pigmento do urucum, plantado e colhido pela agricultora Irene Carvalho da Silva. Foto: Daniela Pinheiro

Diferentemente do processo fotográfico analógico tradicional, em que os negativos são colocados em ampliadores, nos quais são projetados sobre papel fotossensível, no *anthotype* não é possível fazer desta forma, já que sua emulsão, através dos pigmentos das plantas é muito lenta e a luz necessária para a exposição é a luz solar. Para a exposição do *anthotype* à luz, o mais recomendável é o sol, já que é necessário longo tempo de exposição para gravar a imagem: “Quanto mais forte e direta é a luz do sol, mais rápida será a exposição” (Fabbri, 2012, p. 56). O sol muda a todo o instante, fazendo o corpo se deslocar segundo a direção dos raios solares. É preciso observar a incidência da luz, pois a imagem precisa estar direcionada a ela. O corpo caminha, transita, junto com a imagem. Em alguns momentos do dia, a imagem precisa estar no chão, em outras, em

cima de algo. Já tiveram momentos em que os *anthotypes* foram expostos sob o vidro da janela. Podemos observar algumas destas situações, na imagem a seguir (v. fig. 29).



Figura 29– Observações dos raios de sol na cidade de Brasília/DF, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.

Após ter me mudado de cidade, tive dias de observação dos raios de sol, entrando pelas janelas do meu apartamento. Fiz muitas experiências antes de definir onde os *anthotypes* iriam receber os raios de sol. Com isso percebi também que, a cada estação os raios se deslocam. No final da observação, que levou dias, decidi expor os *anthotypes* no parapeito da janela.

Para saber o tempo exato de exposição da imagem aos raios de luz, tenho como metodologia, para essa fase, a sistematização de dados técnicos das fichas catalográficas, nas quais é detalhado o procedimento envolvido no processo, como colheita, diluentes, camadas, aplicação, estação, mês, local, papel e algumas outras observações relevantes.



Figura 30– Processo criativo: pigmento sendo inserido no papel. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.



Figura 31– Anthotype sendo exposto ao sol. Laranjal/RS, 2021. Foto: Daniela Pinheiro.

Cada pigmento vegetal tem um tempo próprio de exposição ao sol. Além disso, também há fatores como papel, camadas dos pigmentos, estação do ano, diluentes, que influenciam no tempo da formação da imagem. Na pesquisa de doutorado, por exemplo, as imagens fotográficas com o pigmento do urucum, demoram em média três dias para se formarem; já a emulsão como hibisco e uva, entre uma semana e quinze dias,

dependendo da incidência dos raios do sol pelas estações, pois dependendo dessa variante, pode ser até mais tempo.

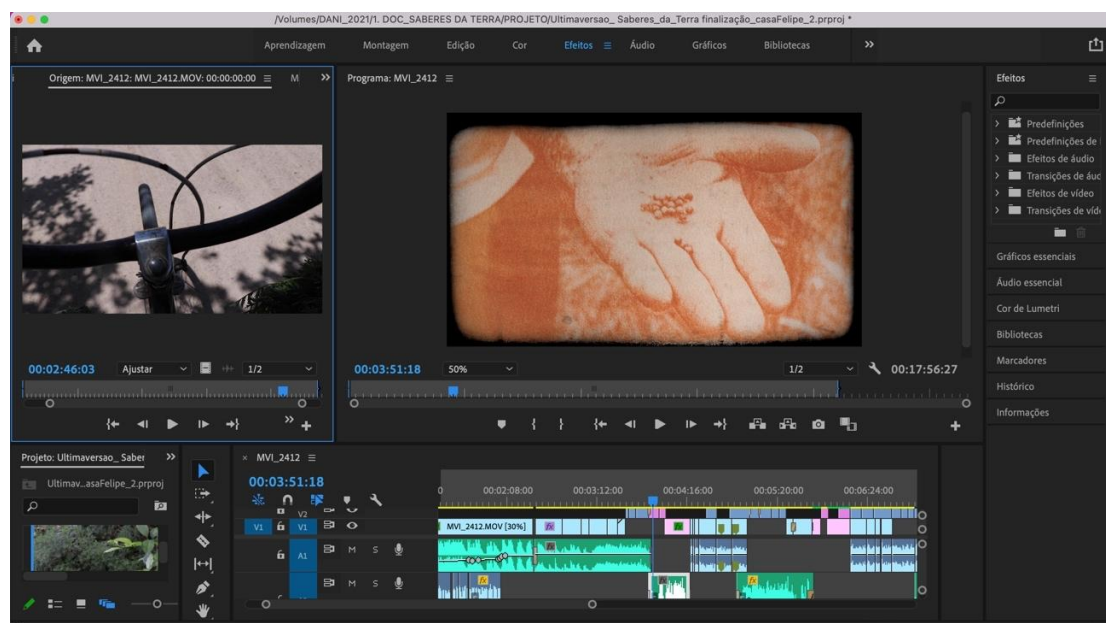


Figura 32– Imagem em *anthotype* com o pigmento urucum, no software Adobe Premiere, durante o processo criativo do documentário Saberes da Terra (2020).

Logo depois de realizadas todas essas etapas, as imagens em *anthotype* encontram-se prontas para integrar as demais imagens em movimento. Essa imagem volta para o computador e para os softwares de edição *Adobe Photoshop*, *Adobe Lightroom* e, por fim, vai ao *Adobe Premiere Pro*, resultando na exploração de um tempo particular e circular, passível de nos fazer refletir sobre a transitoriedade nos processos artísticos e nos ciclos de vida e morte da natureza com procedimentos que provocam, exploram e beneficiam das múltiplas temporalidades inscritas e coexistentes na imagem.

Assim, os trabalhos artísticos da pesquisa de doutoramento vão seguindo essas relações híbridas, expandidas entre as imagens, com a proposta de promover um diálogo entre as linguagens, nas quais elas se potencializam: o instantâneo da fotografia digital, dilatado pela impressão artesanal com o processo histórico *anthotype*, atravessado pelo movimento virtual do vídeo, posteriormente, pelo documentário e logo depois pelas projeções visuais de luz na instalação artística e pelas páginas virtuais e digitais do livro; configurando um campo aberto visual.

## Capítulo 4 - Contexto teórico–conceitual

A pesquisa do doutoramento perpassa alguns eixos investigativos, os quais pretendemos discutir neste capítulo, nomeadamente: O processo criativo com o *anthotype* e a conexão entre os pigmentos das plantas e a agricultura agroecológica; o hibridismo entre linguagens imagéticas; e, por último, a relação entre obra e processo de criação, participante e espaço. Ao longo da escrita deste texto de investigação esses eixos serão novamente abordados entre os capítulos e em diálogos com os trabalhos artísticos. Neste, em especial, será algo introdutório para entendermos o pensamento conceitual que o caminhar vai traçando no desenvolvimento do pensamento.

### 4.1. O processo criativo com o *anthotype* e a conexão entre os pigmentos das plantas e a agricultura agroecológica

A citação do indígena Ailton Krenak (2020), em epígrafe no início deste texto, diz muito sobre a inspiração que me leva à conceitualização da investigação, em que utilizo os pigmentos das plantas para a produção das imagens fotográficas. Diante dessa troca com as plantas se torna visível outra lógica de projetar o mundo, no qual não se está só interessado em representar, mas também se relacionar com os espaços naturais, cuja prática parte da vontade essencial de coexistir, suscitando novos discursos no fazer artístico, no qual se busca desenvolver uma prática artística, entendida como prática de pesquisa: “*la práctica del arte como forma de saber, como proceso de conocimiento*” (Linaza & Sixto, 2018, p. 11).

Emergir, interagir e trocar com os fenômenos naturais implica o deslocamento do processo poético, dando ênfase à experiência vivida em consonância com as temporalidades da natureza. Quando estamos trabalhando com o processo *anthotype*, abre-se uma série de camadas de significados. Assim, a partir da conexão com as plantas, através do *anthotype*, a investigação reflete sobre a relação “homem *versus* natureza”, mostrando como, atualmente, esta é marcada pelo domínio do primeiro. Traz, ainda, questões sobre como o modelo de sociedade permanece influenciado pelo conceito moderno de natureza, e como essa visão dicotômica afeta a maneira como encaramos as questões humanas, a relação com outras espécies e o meio ambiente.

A modernidade acentua a separação entre os âmbitos humano e não humano, natural e cultural, poesia e ciência. A partir daí, a natureza vem sendo tratada como recurso e bem

de consumo, acumulação e concentração de capital, fazendo com que a ação do homem sobre o meio ambiente se torne cada vez mais insustentável e destrutiva. Estamos em meio a uma crise ecológica. O aquecimento global, os eventos climáticos extremos, as extinções e a perspectiva de novas pandemias representam sérias ameaças aos atuais modos de vida do planeta. Estamos em uma era geológica chamada por muitos autores de Antropoceno: “A primeira na qual o impacto de uma espécie – o ser humano – é grande a ponto de alterar sensivelmente indicadores médios referentes aos sistemas naturais da Terra” (Scarano, 2019, p. 16).

A tentativa de superação do paradigma da dicotomia natureza *versus* humano há muito vem sendo discutida por diversos autores de múltiplas áreas do conhecimento. Scarano (2019), por exemplo, trata o conceito de Gaia, desenvolvido nos anos 1960 pelo cientista James Lovelock, sob diversas óticas, abordando a fauna, a flora, o ser humano e as leis naturais que compõem um supra organismo, um ser único. Além disso, o autor discorre como a visão dicotômica levou à crise ambiental. Coccia (2013), propõe uma inversão do pensamento, uma metafísica da mistura, e nos convida a estudar as plantas para nos tornarmos mais sensíveis à ideia de interconexão de tudo com todos os seres. Para Coccia (2013), “Interrogar as plantas equivale a compreender o que significa estar no mundo”.

Davi Kopenawa em seu livro *A queda do céu*, no capítulo chamado “O espírito da floresta”, coloca que o mundo é construído a partir da ideia de floresta. Neste livro ele ficou vinte anos conversando com o antropólogo francês Bruce Albert. Segundo Kopenawa (2015), as pessoas podem viver com o espírito da floresta, viver com a floresta, estar com a floresta. Ele se utiliza da palavra *Urihi*, que em *yanomami* significa, a terra-floresta ou o mundo floresta. Isso precede a ideia de Natureza. O que interessa para o povo *yanomami* é a ideia de Floresta Viva e a importância e persistência da vida dessa floresta e a interligação da vida da floresta com a vida dos humanos, mesmo que muitos dos humanos ainda não percebam. Para ele, a floresta inclui os humanos e todos os existentes, sejam eles orgânicos, inorgânicos, ambientais, animais, humanos: “Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os *xapiris*, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol!” (Kopenawa, 2015, p. 480).

Já Krenak (2020, 2020a), líder indígena brasileiro, acredita que a terra é um organismo vivo e que, caso a humanidade continue com o atual ritmo predatório, entrará na lista de espécies em extinção. No seu livro *A vida não é útil* (2020), destaca-se a ideia da profunda desconexão do ser humano com o organismo Terra, provocando reflexões

sobre a centralidade da espécie humana e a forma como estamos nos relacionando com o planeta. No livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020a), o líder indígena critica a ideia da humanidade como algo separado da natureza e propõe uma nova forma de consumo e de existência, guiada por uma visão cósmica do mundo. Para Krenak:

Fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmo é natureza. (Krenak, 2020a, pp. 16-17)

Ainda segundo Krenak, o aumento da temperatura do planeta vem como uma reação e mostra que o organismo Terra está reagindo às ações predatórias e destrutivas dos seres humanos e que estamos tão centrados em nós mesmos que somos incapazes de ouvir esse descompasso.

Assim, o processo criativo desta pesquisa de doutorado, influenciado por todos esses autores citados acima, propõe uma pausa e um respiro a partir do contato com os pigmentos das plantas e com a materialidade da fotografia. Um ritmo lento e paciente. Com o *anthotype* há mais tempo para descobrir e refletir, nos conectando a uma abordagem interdisciplinar em que não apenas a imagem é importante, mas o processo, o contexto e, principalmente, a interação crítica com o meio que nos cerca.

Ao contrário da imagem digital, que muitas vezes só pode ser vista na tela do computador e nem sempre é impressa, um *anthotype* não pode existir sem um meio físico. Essa existência física em composição com o pigmento das plantas enfatiza o quanto esse tipo de imagem está ligada ao mundo tangível e, sobretudo, à natureza. No processo com o *anthotype* a imagem também cheira com as plantas utilizadas, desde o momento que a colhemos até o momento que maceramos seus pigmentos para estarem sob o papel. Cada planta vai respondendo de maneira diferente à luz durante o processo criativo. Cada uma tem o seu tempo de formação da imagem. Assim, podemos dizer que o tempo lento da formação da imagem, a partir do processo *anthotype* contrasta com o tempo acelerado da era geológica atual, o Antropoceno. Essa imagem carrega toda uma paisagem que passa por todo um processo de equilíbrio com a natureza, através do manejo dos agricultores agroecológicos.

Abro aqui um parêntese para enquadrar o termo Antropoceno, que considero pertinente para a pesquisa. Essa terminologia surgiu em 2000 pelo biólogo Eugene Stoermer e pelo

químico atmosférico Paul Crutzen (Demos, 2017), para nomear a atual era geológica na qual atividades humanas tornaram-se o fio condutor dos sistemas geofísicos da Terra. Atualmente, a discussão sobre qual a terminologia é mais adequada, e qual seria o ponto de partida dessa era está em andamento, seria que: “surgem críticas distintas do argumento Antropoceno – que é na verdade uma família de argumentos com muitas variações” (Moore, 2022, p.14). O termo Antropoceno é contestado por vários teóricos, como o historiador da arte Thomas J. Demos (2017) que, seguindo o geógrafo Jason W. Moore (2022), prefere denominar nossa era de Capitaloceno, já que esse termo ressalta as valorizações econômicas capitalistas de apropriação da natureza e de territórios, e não apenas as ações humanas diretas como causa das transformações ambientais.

Em novo livro chamado *Antropoceno e Capitaloceno?* (2022), Donna Haraway, Jason Moore e outros propõem um passo adiante: concentrar o foco no sistema que produz a “natureza barata” e a extinção de culturas, linguagens e vidas. A bióloga Donna Haraway evita referir-se ao nosso tempo presente como Antropoceno, propõe assim o termo Chthuluceno, já que segundo ela o termo Antropoceno mantém a figura do humano no centro da cena, em detrimento das relações interespecies (Haraway, 2022). O Chthuluceno, explica Haraway (2022, p. 70) “é simpoética, não autopoética”. Haraway associa *Chthulu* com o pensamento tentacular, que adquire um sentido relacional, como no ato de tecer teias, de conectar pontos através de linhas. Através dessas conexões, ela vê possibilidades criativas, diante de uma última era geológica da Terra.

Para essa pesquisa de doutoramento, mais do que entrar em debate sobre essas terminologias, busco através dos trabalhos artísticos da pesquisa contribuir para uma reflexão que possibilite pensar outros modos de existir e de escuta com a terra; outros mundos possíveis e habitáveis que podem surgir quando damos atenção às conexões que mantemos com as plantas através do processo criativo com o *anthotype*, na pesquisa em Artes. Opto em utilizar neste texto da pesquisa, o termo Antropoceno, já que é o mais utilizado, até então, em revistas, livros, artigos científicos, mesmo entrando em consonância com as ideias de Donna Haraway, Jason Moore e Thomas J. Demos, pois o aprofundamento teórico do termo Chthuluceno, proposto por Haraway ou Capitaloceno, proposto por Jason Moore e Thomas J. Demos, exorbita o de minha pesquisa. Como, ainda, esses termos são muito recentes e ainda estão em debates, compartilho com o pensamento de Moore, o qual, no livro *Antropoceno ou Capitaloceno?*(2022), escreve que seu “ ponto de partida é o conceito de Antropoceno, o mais influente dos estudos ambientais da década passada” (Moore, 2022, p.14). Para o pesquisador, mesmo que ele opte por utilizar o Capitaloceno, a intenção é ir além dessa crítica. Para ele: “o Antropoceno é um ótimo ponto de partida não apenas por sua popularidade, mas, mais

importante, porque faz perguntas fundamentais ao nosso tempo: de que maneira nós humanos, nos encaixamos dentro da teia da vida?” (Moore, 2022, p. 14).

## 4.2. Híbridismos entre linguagens imagéticas

Nos trabalhos artísticos da pesquisa de doutoramento recorro à fotografia não apenas no contexto de linguagem fundamental, mas de uma linguagem que se inter-relaciona com outras linguagens: com os *frames* do vídeo, as imagens em movimento, pigmentos vegetais e projeções de vídeo e com as páginas virtuais e digitais do volume, *Conversas com a Natureza II (2023)*. Daí a importância de trabalhar com o conceito de fotografia expandida, enfatizando a importância do processo de criação. Na fotografia expandida o processo criativo está para além do momento do clique fotográfico. Com isso, todas as imagens produzidas estão sujeitas a sofrerem transformações antes, durante e depois de sua revelação (Fernandes Junior, 2002).

Entende-se, conceitualmente, a partir de Fernandes Junior (2002), a fotografia expandida como um modo de fazer fotográfico que valoriza a experiência na sua trajetória criativa e nos procedimentos utilizados pelo artista, livre das amarras da fotografia convencional. Segundo ele, devemos considerar todos os tipos de intervenções na imagem que aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, os quais ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade: “Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica” (Fernandes Junior, 2006, p. 17).

A denominação de “fotografia expandida” tem como base teórica os textos de Rosalind Krauss, em que a autora discute a questão da Escultura no Campo Expandido e o texto de Gene Youngblood que discorre sobre o Cinema Expandido. Krauss (2000) coloca em debate determinados preceitos, como a especificidade e a pureza dos meios - sinalizando para um momento pós-meio, voltado para a expansão, intersecção, contaminação entre as linguagens, que pontua caracterizar algumas produções contemporâneas. Youngblood (1970) apresenta o conceito de expansão da linguagem por meio do livro *Expand Cinema*, a partir da ideia de um código que vai além dos limites preestabelecidos para se expressar, alargando suas possibilidades a partir do desenvolvimento da expressão e da incorporação de novas referências e de novas materialidades.

Além disso, há um texto do artista e editor Andreas Müller - Pohle, *Information Strategies*, publicado na revista alemã *European Photography*, em que ele discute algumas questões para compreender essa fotografia preocupada com o fazer fotográfico. As estratégias propostas por Müller - Pohle (1985) oferecem três níveis de intervenção: o artista e o objeto (a construção e o arranjo do assunto da fotografia); o artista e o aparelho (no sentido de usá-lo contrariamente à sua função preestabelecida); e, por último o artista e a imagem (interferindo na própria fotografia).

Assim, na fotografia expandida, as possibilidades de intervenções em todo o processo criativo fotográfico são inúmeras. Nas imagens fotográficas presentes nesta investigação é possível perceber esse modo de proceder, no qual se busca criar outras conversas com a fotografia, com o propósito de romper com os paradigmas em torno da imagem fotográfica tradicional concebida como algo fixo e estático, fazendo emergirem novas imagens visuais fotográficas, por meio do contato com a materialidade, as intervenções e as experimentações com o processo alternativo da fotografia, como *anthotype* em seu entrecruzamento com a fotografia digital e o vídeo.

Dessa forma, o conceito de fotografia expandida não só questiona os padrões impostos por sua tradição, mas também ultrapassa o fazer fotográfico, podendo criar diálogos entre o vídeo, a instalação, a projeção e os mais diversos recursos tecnológicos. Diante dessa integração de formatos, meios, suportes e linguagens, torna-se importante ter em mente a questão da hibridação. É neste contexto que as características inerentes a cada meio extrapolam o rigor de sua concepção original, criando uma ruptura e permitindo a convivência entre as diferenças.

Assim, as fronteiras entre as linguagens se diluem e as imagens passam a ser híbridas, compostas por diferentes meios e linguagens. A fotografia expandida para Fernandes Junior (2006) é também da ordem dos hibridismos e pode incluir o resgate de técnicas antigas: “As novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, associados ou não às novas tecnologias” (Fernandes Jr, 2006, p. 16). Em relação ao hibridismo entre imagens deve ressaltar o conceito de “*entre – imagens*” desenvolvido por Raymond Bellour (1997):

O entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar físico e mental, múltiplo (...), ele opera entre as imagens no sentido muito geral e sempre particular dessa

expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades(..). (Bellour, 1997, pp. 14-15)

Segundo Ismael Xavier (2022) esse espaço-tempo “entre-imagens” de Bellour envolve a revisão do campo da visualidade em termos de imagens inscritas num suporte ou definidas como imagens mentais. E inclui uma nova relação entre tais imagens em mutações: “Entre-imagens diz respeito, portanto, a uma diversidade de experiências de hibridização, citações de um dispositivo por outro, e corresponde a um novo paradigma estético-cultural” (Xavier, 2022, p. 197).

Fatorelli reconhece as formas híbridas como características do nosso tempo, decorrentes do atual trânsito das imagens e entre as imagens, das assimilações, sobreposições e atravessamentos entre fotografia, cinema, vídeo e imagem digital: “A imagem fotográfica abandona a condição de objeto único compartilhado pelas imagens artesanais para materializar a condição de imagem em trânsito, que tem o seu significado condicionado ao modo de circulação e atualização” (Fatorelli, 2013, p. 34). De acordo com essa citação de Fatorelli podemos observar as imagens fotográficas em *anthotype* nesta pesquisa em suas mutações e atravessamentos entre as imagens: desde a imagem fotográfica sendo apagada pelo tempo, no trabalho *Conversa com a Natureza I* (2020), entrecruzada com as imagens em movimento no documentário *Saberes da Terra* (2020), experienciadas junto aos frames de vídeo e nas intervenções dos positivos, no trabalho *Nhak-kratati* (2020) até a condição de imagem incorpórea, associadas a projeção das imagens fotográficas, no Museu Nacional da República de Brasília, também no ensaio *Nhak-krarati* (2022), e nas páginas digitais e virtuais do volume, *Conversas com a Natureza II*.

Diante da integração de formatos, meios, suportes e linguagens, torna-se importante ter em mente, também, o conceito de hibridação de Couchot (2013), já que, nesta pesquisa, além de estar trabalhando com os gestos manuais e com os tempos da natureza através dos pigmentos das plantas, também utilizo o computador como meio de criação e produção, percebendo também uma estética da hibridação. No processo com o *anthotype* é utilizado o *software* de edição *Adobe Photoshop*, desde a produção do positivo até depois, quando a imagem em *anthotype* é digitalizada e editada novamente, para logo em seguida, ser animada no *software* de edição de vídeo *Premiere Pro*, ou quando retiramos os frames da duração no *Premiere* e depois editamos no *Photoshop/Lightroom*. Para Couchot a arte numérica é, antes de tudo, uma arte da hibridação:

Sua força de contaminação se deve à simulação e ao seu poder de hibridação. Já que decompondo a imagem, o texto, o som, ou o gesto, em seus últimos elementos e os reduzindo a puros símbolos que somente uma linguagem apropriada pode “compreender” e ordenar, o numérico torna-se meio de hibridação muito potente. (Couchot, 2013, p. 268)

Couchot (1993) complementa que a hibridação que ocorre na arte digital está justamente no diálogo que ela permite dentro dos processos computacionais, pois as informações são retiradas no mundo real, sejam elas fotográficas ou cinematográficas e se refazem em combinações que permitem hibridar o universo do cálculo e do gesto expressivo, fazendo do ato artístico uma produção móvel.

Podemos perceber que muitos trabalhos artísticos na contemporaneidade se encontram situados nessa interseção entre as imagens fixas e as imagens em movimento, utilizando o computador como meio de composição e montagem. Temos, como exemplo, o trabalho *Experiência de cinema*, de Rosângela Rennó, o trabalho *Untitled (Single- Channel View)* de David Claerbout e a instalação *Entre os olhos, o deserto* do fotógrafo Miguel Rio Branco, da qual tive a oportunidade de participar, quando esta foi a São Paulo/SP. Todos esses trabalhos artísticos servem de inspiração para a criação dos trabalhos práticos desta pesquisa.

A instalação *Experiência de Cinema* (2004), da artista Rosângela Rennó (v. fig. 33), consiste na projeção de imagens fotográficas sobre uma cortina de fumaça que aos poucos se esvaecem. As imagens fotográficas desta projeção vão surgindo aos poucos, conferindo ao trabalho a noção de movimento, ultrapassando as fronteiras entre cinema, fotografia, vídeo e instalação. Nesse curto espaço de tempo, essa tela volátil propicia uma visibilidade apenas relativa das imagens, distorcendo-as, deformando-as e dando-lhes espessura e movimento. Trata-se, portanto, de um dispositivo maquínico que gera movimento em imagens estáticas. O conceito da instalação de Rosângela Rennó aproxima-se ao conceito do trabalho do doutoramento *Conversa com a Natureza I* (2020), no ponto em que o movimento da imagem fotográfica vai se dando pela lenta desaparecimento do assunto fotografado.



Figura 33- Experiência de Cinema (2004), da artista Rosângela Rennó.  
(<http://www.rosangelarenno.com.br>)

Já David Claerbout, um artista contemporâneo muito atento ao trabalho tecnológico dos interstícios entre o móvel, possui vários trabalhos nos quais me inspiro também. Aqui, particularmente, falarei da instalação de vídeo *Untitled (Single-Channel View)* (1998/2000) (v. fig. 34). Uma imagem que, se olharmos rapidamente, notamos uma sala de aula com crianças olhando apenas para a janela da rua, porém atrás das crianças há uma sombra de duas árvores projetada. O único movimento visível é a sombra na parede do fundo, cujas folhas balançam suave e silenciosamente ao vento. Assim, essa animação da parede do fundo rompe com a imobilidade congelada das crianças na fotografia e nos faz questionar se realmente essa folhagem está se mexendo na imagem. Claerbout transita, assim, entre a fotografia e o cinema, de forma a explorar e tensionar a nossa percepção desses meios, trabalhando na fronteira entre arte, cinema e fotografia.



Figura 34- Instalação de vídeo *Untitled (Single-Channel View)* (1998/2000), de David Claerbout. (<https://davidclaerbout.com/>)

A instalação *Entre os olhos, o deserto* (1997) do fotógrafo Miguel Rio Branco (v. fig. 35) consiste em imagens projetadas, um triplo fluxo constante de imagens. Cada sequência é transmitida por projetores independentes, formando trípticos que nunca se repetem. A cadência das imagens é embalada, a princípio, apenas por uma música clássica que transmite calma e melancolia. Em determinado momento, a música torna-se mais densa e mais tensa na medida em que o observador-participante vai ficando envolto pela atmosfera de passagem do tempo, de memórias, de desgaste, de vida e de morte, a ponto de não mais discernir uma fronteira nesse movimento dialético. Um detalhe muito importante na instalação é o espaço interativo criado por Miguel Rio Branco, propondo uma experiência de imersão, em uma mistura de ambiente lúdico com poltronas de balanço estofadas e objetos postos entre os projetores das imagens e a superfície de projeção. Miguel Rio Branco, desde a década de 1960, é marcado por uma intensa experimentação que se estende a diversos meios (fotografia, pintura, cinema e instalações) e dá concretude a uma poética que explora a vida em seus extremos: dor, morte, erotismo, abandono, beleza. A questão da mistura das linguagens, do tempo e dos seus efeitos (marcas, corrosões, acúmulos, transformações) inspira a criação da instalação desta pesquisa: a terra é o que nos une.



Figura 35- Instalação *Entre os olhos, o deserto* (1997), do fotógrafo Miguel Rio Branco.

[\(http://miguelriobranco.com.br/\)](http://miguelriobranco.com.br/)

Assim, podemos perceber nestes trabalhos que as imagens vão se expandindo e as fronteiras vão sendo diluídas. Notamos, também, que cada obra ou artista pede um tipo de reflexão, uma vez que estabelece conexões singulares, reflexões estas que nos levam a pensar sobre influências e aberturas às quais a obra se propõe, não mais enquadrar em tendências, estilos ou movimentos definidos. É neste cenário que esta pesquisa de doutoramento surge, com o intuito de investigar o cruzamento entre as imagens - uma conexão entre cinema, vídeo, *anthotype*, imagens digitais fotográficas e, por último, a projeção. A questão que interessa a essa pesquisa é trazer à tona quais as possibilidades nas imagens que vão emergindo quando nos instalamos na fronteira e entre elas.

### **4.3 A relação entre obra e processo de criação, participante e espaço**

As dilatações visuais de questões subjetivas, estranhamentos, inquietações, desconstruções, perturbações, incompletudes, ruídos, ausências, no caminhar da criação artística despertaram-me a outros pensamentos, a uma espécie de narrativa visual com o foco na experiência e a atenção voltada ao processo de criação. Durante o processo de criação do filme-ensaio percebi que gostaria de experimentar a desfragmentação das imagens em uma instalação artística, experimentando com os deslocamentos entre as

imagens fixas e em movimento: “decompor o real e reconstituí-lo de outra maneira”(Dubois, 2012, p. 294). Traçar um outro percurso:

[...] os valores não estarão tanto do lado da representação, concebidas como produto acabado de uma atividade (no caso, um produto relativamente realista, figurative, ótico: “retiniano”, diria Duchamp), mas antes do lado da própria atitude criadora, do processo gerador, da ideia e do ato. Em suma, percurso das obras, não como objetos (finitos), mas como processo (em curso). (Dubois, 2012, p. 280)

As imagens, no decorrer do processo criativo da pesquisa, vão oferecendo uma outra dimensão, expandindo e estendendo seus limites, suscitando novos pensamentos, ampliando a percepção de novos tempos e espaços. Enxergar o trabalho de arte como algo em movimento - esta pesquisa de doutoramento se dá assim. A partir das relações e a cada nova filmagem: outros encontros, novas conexões, a rede amplia-se. Um processo contínuo de criação marcado pela troca de informações com o seu entorno:

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em sua busca. (Salles, 2016, p. 32)

A pesquisa de doutoramento propôs-se, também, a pensar a criação como rede – um modo processual que aceita a relação entre obra e processo, percebendo que a cada conexão mais complexo o processo fica. Recorro assim à *Crítica Genética*, de Cecília Salles (2011), através da retomada dos documentos de processo, a cada início de trabalho. Toda vez que me perco no processo criativo, retomo esses documentos. Com os documentos de processo percebo que, à medida que vão surgindo conexões e diálogos entre eles, "a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações" (Salles, 2016, p. 27).

Ainda, percebo através desses documentos de processo que são as relações que vão sendo estabelecidas que vão constituindo a obra. Salles (2016), a respeito desses elementos de interação, coloca que, ao adotarmos o paradigma dessas interações como rede sob forma de ramificação de novas possibilidades, estamos pensando o ambiente das interações, dos laços da interconectividade. Nas páginas do volume *Conversas com a Natureza II*

(2023), os QR Codes entre as páginas foram inspirados por esse eixo investigativo com a intenção de propor ao leitor-participador deste volume uma interação com os documentos de processo. Um lugar de troca entre o leitor-participador, as imagens, os vídeos e o processo criativo.

Surge, assim, a vontade de criar trabalhos artísticos como lugares imersivos, possibilitando um lugar de troca entre o corpo do participante, as imagens e o processo criativo: “A arte contemporânea abre-se para a multiplicidade de manifestações, experimenta, mistura técnicas, ultrapassa fronteiras, diluindo-as, contaminando-se de um poder hibridizante que, precisamente, as reinventa a todo instante” (Pinheiro, 2022, p. 11).

Como referência para pensar a hibridização e a participação do público com a obra, tenho o trabalho do duo de artista VJ Suave, no curta-metragem *Homeless*<sup>27</sup>, onde acontece o encontro entre desenho, cinema e projeção, mapeados em uma interação em movimento pelas ruas da cidade. Com essas misturas de técnicas, ressaltam-se os desdobramentos na arte, ao compor com os novos recursos contemporâneos, como a projeção mapeada. O curta-metragem *Homeless* vai além da produção audiovisual, pois o ato de gravação do curta também é uma performance. O espectador pode assistir o filme em uma tela, como também na própria gravação, junto ao espaço público. Os desenhos da animação são feitos à mão, depois digitalizados, para logo em seguida serem projetados de acordo com a arquitetura do espaço urbano:

No curta-metragem *Homeless*, o corpo do espectador pode transitar e interagir com as imagens projetadas pela cidade. Trata-se do desenvolvimento gradual da linguagem cinematográfica, de sua hibridação com outras artes e tecnologias e de sua adequação ao contexto e características da sociedade contemporânea (Pinheiro, 2022, p. 14).

Katia Maciel (2017) utiliza o conceito de “transcinema” para definir uma imagem que gera ou cria uma construção do espaço-tempo cinematográfico, e na qual a presença do participante ativa a trama desenvolvida. Para a autora, tratam-se de imagens em metamorfose que podem ser projetadas em múltiplas telas, em blocos de imagem e de som, e em ambientes interativos e imersivos, dispensando a literalidade e linalidade clássicas, produzindo novas circunstâncias de visibilidades. Para Maciel (2009, p. 17): “transcineas são formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na

---

<sup>27</sup> <https://vjsuave.com>

criação de espaço para o envolvimento sensorial do espectador”. Surge, assim, a ideia da instalação *A terra é o que nos une*, a ser comentada, mais profundamente, no capítulo final dessa escrita.

Quando o artista rompe a lógica material, ele deflagra a ideia de que importa menos o objeto de arte, a obra acabada, e mais o processo de criação. A partir dessa noção, ele passa a gerar trabalhos em que o sentido não é mais dado só a partir do espaço material escultório ou do espaço bidimensional da tela, mas também pela inclusão da dimensão temporal da obra, a dimensão da vivência, e por uma comunicação mais direta tanto do seu corpo quanto do corpo de quem se relaciona com a obra. (Mello, 2008, p. 20)

Foi com Marcel Duchamp, no século XX, que se deram importantes mudanças nos paradigmas e na atitude artística. Ele procurava um outro tipo de arte em que o espectador não se tornasse um sujeito passivo diante da obra, e sim participativo. Para ele, importava produzir novos sentidos, o que repercurte até os dias atuais na arte contemporânea, inclusive na fotografia:

A obra de Duchamp, por mais complexa e múltipla que seja, aparece bem, historicamente, como a pedra de toque das relações entre fotografia e a arte contemporânea, como o lugar e o momento da reviravolta, em que se passa a ideia mais paradoxal e nova, segundo a qual a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais. (Dubois, 2012, p. 258)

Assim, foi através do trabalho de diferentes artistas, pertencentes aos mais variados campos de expressão, e com a forte presença de Duchamp, que a concepção de espaço e tempo experimentou uma mutação radical: deixam de ser compreendidos de modo separado para serem concebidos desde a interferência de um no outro, convocando o público a abandonar a postura de observador passivo diante da manifestação artística. “Nesse âmbito, a obra de arte passa a ser compreendida não apenas como produto, mas também como processo, como acontecimento, como comunicação de ideias e informações, sendo o seu significado determinado pelo contexto do trabalho” (Mello, 2008, pp. 41-42).

Ao diferenciar o moderno e o contemporâneo na arte, Bourriaud afirma que este último se configura pelo desejo de mudar a forma como nos relacionamos com as coisas ao nosso redor, ao invés de superá-las:

Aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica (...) as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (Bourriaud, 2009, p. 18)

A instalação *A terra é o que nos une* tem a proposta de promover um diálogo entre as linguagens em uma contaminação mútua, em que elas se potencializem mutuamente. A fotografia junto com o vídeo, configurando um campo aberto à experimentação, expandindo o registro documental inicial em busca de uma poética visual em composição com o espaço e com o público participador, pois, como pontua Fatorelli (2013, p. 48), “A história recente dos meios visuais e audiovisuais é a de uma trama de assimilações, contágios e refutações recíprocos”.

Para esta investigação considero a concepção da instalação artística como um desdobramento da imagem expandida. Em uma entrevista realizada posteriormente à publicação de seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios*, Philippe Dubois comenta da mudança de paisagem na imagem fotográfica e a relação com outras formas visuais:

Hoje, decorridos mais de 10 anos, a paisagem mudou. Recentemente, a teoria tem sido cada vez mais substituída pela estética e pela história, e o específico da linguagem substituído por um discurso sobre o não específico, isto é, sobre o transversal, sobre o que passa de uma categoria para outra. A atenção não recai mais sobre as categorias isoladas, mas, pelo contrário, naquilo que é comum a várias categorias. Então, não existe mais o interesse pela fotografia como modo autônomo. Percebe-se, ao contrário, que a fotografia não pode ser pensada por ela mesma, que é preciso pensá-la em relação à pintura, às novas tecnologias da informática, das imagens magnéticas. Não é mais uma questão de especificidade, mas uma questão de integração das artes, integração das imagens. (Dubois *apud* Fatorelli, 2013, p. 46)

Em seu livro *Fotografia contemporânea entre cinema, o vídeo e as novas mídias*, Antonio Fatorelli se refere a vários artistas, mostrando obras expandidas na interseção entre as imagens fixas e os movimentos, e entre os corpos dos participantes em relação às obras. Ao pesquisar imagens e vídeos dos processos criativos de alguns artistas, chamou-me a atenção a obra de Hélio Oitica e Neville d'Almeida, especialmente na criação de uma série de cinco instalações pioneiras (*Quasi-Cinemas*), conhecidas como *Bloco de experiências in Cosmococa – program in progress*, elaborados entre os anos de 1973 e 1974, que transgrediu a percepção sensorial de áudio e vídeo na arte. Esta obra se utilizava de texturas e incluía um “participador”, termo usado por Hélio Oitica para caracterizar o espectador como parte da obra.

A obra mostrava a soma de diversas mídias para a configuração de outra dimensão da linguagem, os ambientes relacionais midiáticos, e a expansão do espaço com colchões ao chão para o participante deitar-se. Essas obras constituem ambientes plurissensoriais onde o espectador é convidado a participar. Ambientes instalativos em espaços de troca e sensorialidade com o visitante. Transcrevo abaixo as palavras de Neville d'Almeida; Palavras que me dão incentivo para a construção da instalação *A terra é o que nos une*:

A arte é transformação... a arte é transmutação... é não ficar preso... é ter liberdade para interagir... é ter liberdade para se soltar... É ter liberdade para se entregar... é liberdade para amar... é liberdade para ser amado... Transformar a obra em uma poesia viva... em um movimento que não para... em um movimento que não acaba. [...] Aqui você pode encostar na obra... aqui você pode deitar na obra... aqui você pode deitar, mexer... [...]. (D'almeida, 2010, transcrição de áudio de vídeo)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup>Neville d'Almeida fala das Cosmococas: <https://www.youtube.com/watch?v=k9EaeN8h4yE>

## Capítulo 5. O olhar acerca da pesquisa em Artes e modos de fazer: caminhos metodológicos



Figura 36 – Documentos de processo, os diários de criação. Foto: Daniela Pinheiro.

O entendimento da pesquisa em artes encontra sua expressão em Lancri quando este afirma que uma pesquisa em Artes tem, por originalidade, entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual, “ela não se completa senão quando consegue ligá-las por traves” (Lancri, 2002, p. 19). Ele continua seu raciocínio afirmando que “o ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita” (ibid: 20). Sandra Rey (2002), em se tratando da pesquisa em Artes também, coloca que “os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa” (Rey, 2002, pp. 125-126).

Assim, no entrecruzamento do trabalho visual e reflexivo que parte da prática artística, escolho a relação com a matéria estimulada pelo potencial criador como o elemento que conduz a pesquisa e que indica as abordagens metodológicas. Essa relação com a matéria é um fazer constante em que o tempo se faz visível nas permanentes modificações das formas da materialidade das coisas. A formatividade é como uma questão sensível que

se forma durante o percurso, encontrar fazendo, executando: “Formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar, e por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir” (Pareyson, 2019, p.19).

Segundo, Fayga Ostrower, o caminho da criação somente é revelado após várias experimentações ao longo do processo, em que o próprio artista discrimina os avanços, os recuos, as opções e as decisões que levarão ao seu destino: “(...) seu caminho cada um o terá que descobrir por si. Descobrirá caminhando” (Ostrower, 1978, p. 77). No processo de criação, observando o significado da matéria, Salles comenta que “na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se” (Salles, 2011, p. 77). A prática artística é, pois, essencial nesta investigação, surgindo, assim, diferentes experiências que a prática gera, tornando-se cada vez mais importante refletir sobre “el lugar del sujeto y su acción tanto en el ámbito artístico como académico” (Linaza & Sixto, 2018, p. 10).

A experiência de cada artista é algo subjetivo e pessoal, pois parte das conexões ao longo de seu percurso criativo e de sua vivência. Gosto de pensar na metáfora do caminhar que Jonh Dewey comenta em seu livro *Arte como experiência* (2010), no qual relata o deslocamento de uma pedra e as trocas que ela vai tendo, ao rolar morro abaixo:

Maybe we can have a general illustration, if we imagine that a stone rolling down a hill has an experience. Certainly, it is engaged in a sufficiently “practical” activity. The stone starts from some place and moves, with the consistency permitted by the circumstances, to a place and a state in which it will rest - in a direction toward a goal. Let us add to these external facts, in the way of imagination, the idea that the stone yearns for the final result; that it is interested in the things it encounters on the way, in the conditions that accelerate and retard its advance, with respect to the influence of these on the final goal; that it ages and feels in relation to them as if they were obstacles or aids that it has attributed; and that the final arrival at rest is related to everything that has come before, as the culmination of a continuous movement. In this case, the stone would have an experience, and an experience of aesthetic quality. (Dewey, 2010, pp. 115-16)

Trocas, múltiplas direções, proporcionadas pelo caminho criativo. A experiência é uma força em movimento. A pesquisa em artes, segundo Rey (2022), pressupõe parâmetros

metodológicos que se distinguem da pesquisa científica, mas que também se diferencia da pesquisa da área social, como até mesmo se diferencia da pesquisa sobre arte, concebida a partir do produto:

A metodologia da pesquisa em artes visuais pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. (...) O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo. (Rey, 2002, p. 132)

Sobre a Metodologia em Artes, Cattani também comenta que se diferencia das pesquisas em outras áreas das Ciências Humanas. Para Cattani, em Artes, mais do que as hipóteses, o que conta em termos metodológicos são os objetivos: “(...) o objeto vai sendo conhecido, descoberto à medida que o estudo avança, o que faz com que as hipóteses sejam constantemente revisitadas e reavaliadas” (Cattani, 2002, p. 40).



Figura 37 – Manhã, tarde e noite - processo de criação da escrita, Brasília (2022). Foto: Daniela Pinheiro.

Esta pesquisa do doutoramento acredita em uma metodologia do caminhar em que se percebe a criação enquanto rede em processo, na qual tece relações entre os seus fios. À medida que novas conexões vão sendo estabelecidas, a rede vai ganhando complexidade. Salles (2014), ao pensar a criação artística, comenta sobre alguns pontos para compreender as implicações de adotar o conceito de criação como rede em processo, entre eles: a dinamicidade onde a criação artística nos põe em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade; ao inacabamento no sentido que olha para todos os objetos como uma possível versão daquilo que pode ainda ser modificado e, por fim, os elementos de interação que são os nós das redes que estão ligados entre si e que vão se modificando. É através das linhas rizomáticas, relações e conexões, que o processo criativo vai sendo construído.

Quando estamos em relação com o processo *anthotype* percebemos que ele é um processo aberto ao acaso e ao “erro”, pois lidamos diretamente com os tempos da

natureza. Nesta pesquisa, acredito que através do “erro”, pode-se encontrar a poética, a estética e a linguagem do trabalho artístico que se está sendo desenvolvido: “acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade – geram novas possibilidades de obras na perspectiva temporal do processo criador” (Salles, 2016, p. 133). Brächer também compartilha dessa ideia, uma vez que a pesquisadora/artista acredita que quando se está trabalhando com os processos históricos de fotografia do século XIX, “os erros trazem novos elementos a serem explorados também”. Complementa, ainda, com a ideia de que o acaso pode ser inesperado como construído, e que ambos fazem parte de suas estratégias de trabalho, “por consequência, há um certo grau de incontabilidade, irrepetibilidade, instabilidade e indeterminação” (Brächer 2009, p. 49).

O processo com o *anthotype* possibilita diversas transformações na imagem, uma vez que podem acontecer manchas provocadas por excesso dos pigmentos, descoloração decorrente do excesso da luz, riscos, impurezas do papel, e ainda o próprio papel pode encolher, sofrer ondulações, rasgar na secagem. Nesse contexto, as interferências no resultado da imagem podem ser entendidas como essa abertura ao “erro”, mas no sentido de ser explorada uma linguagem, em que “[...] aceitar a presença desses polos tensionados é admitir que diferentes modos de concretização são possíveis” (Salles, 2011, p. 68). No trabalho *Tasogare*, realizado com o processo histórico de fotografia do século XIX, *dusting on*, o “erro” foi justamente a linguagem da poética da instalação fotográfica. Sobre esse trabalho escrevi:

Quando comecei o trabalho buscava a perfeição das imagens nos vidros, mas as primeiras imagens ficaram com as marcas de meus gestos, o que me causou um desconforto enorme. Ao longo do processo fui descobrindo que buscava para compor a minha poética justamente o contrário do que inicialmente havia me desestabilizado: transferir para a superfície do vidro as marcas, um desfazer das camadas do corpo da dançarina de butô e, de certa forma, do meu também. (Pinheiro, 2018, p. 129)

Dessa forma, a fotografia, como um ser mutável e vivo, é percebida em cada etapa de criação nesta pesquisa: na captura com a máquina digital, no trabalho com o software de edição Photoshop, na transformação em positivo, na preparação dos pigmentos, com a luz do sol da emulsão, formando a imagem no papel, e depois, quando essa mesma imagem volta ao computador para interagir com as imagens em movimento. Entretanto, mesmo aberta a essas transformações e mutações do acaso e do “erro” do processo criativo, a pesquisa com o *anthotype* exige uma sistematização metodológica, pois cada pigmento vegetal tem um tempo próprio de exposição ao sol. Além disso, fatores como

lugar da colheita, diluentes, aplicação, exposição, estação do ano, mês, local, papel, influenciam na formação de cada imagem.

Assim, essa pesquisa entra em consonância com a *Crítica Genética* de Cecília Salles (2011), uma vez que considera os documentos de processo como uma parte importante do processo criativo, já que, através deles, podemos conhecer os rastros de uma obra em construção e transformação, sendo uma investigação processual. Desse modo, para o procedimento metodológico da investigação do doutorado, são realizadas três formas de registros: fichas catalográficas, diários de criação e registros com câmeras DSRL para a captação das imagens do documentário, filme-ensaio e *making of* do processo criativo.

A partir disso, surgem também os próprios *anthotypes* inacabados, as matrizes positivas e os roteiros de decupagem que podemos considerar também documentos de processo. A partir da retomada dos documentos de processo, durante o meu percurso criativo vou encontrando novos sentidos e configurações que me auxiliam a cada nova materialização artística. Essa retomada aos documentos de processo foi fundamental para o começo da construção em andamento da instalação artística *A terra é o que nos une*, veremos no capítulo 10 deste texto, sobre o processo criativo da instalação, em que mostro e reflito a retomada destes documentos da pesquisa, e também para a criação do volume *Conversas com a Natureza II (2023)*. A partir do contato com eles, encontram-se possibilidades de diálogos e de relações intersemióticas entre os próprios documentos utilizados na criação. Acham-se linhas, caminhos e direções do movimento criador e das ideias. Desse modo, desenhos, esboços, anotações, roteiros de decupagem, fichas catalográficas, matrizes positivas, revelam-se como índices do percurso de natureza intersemiótica do pensamento em criação.

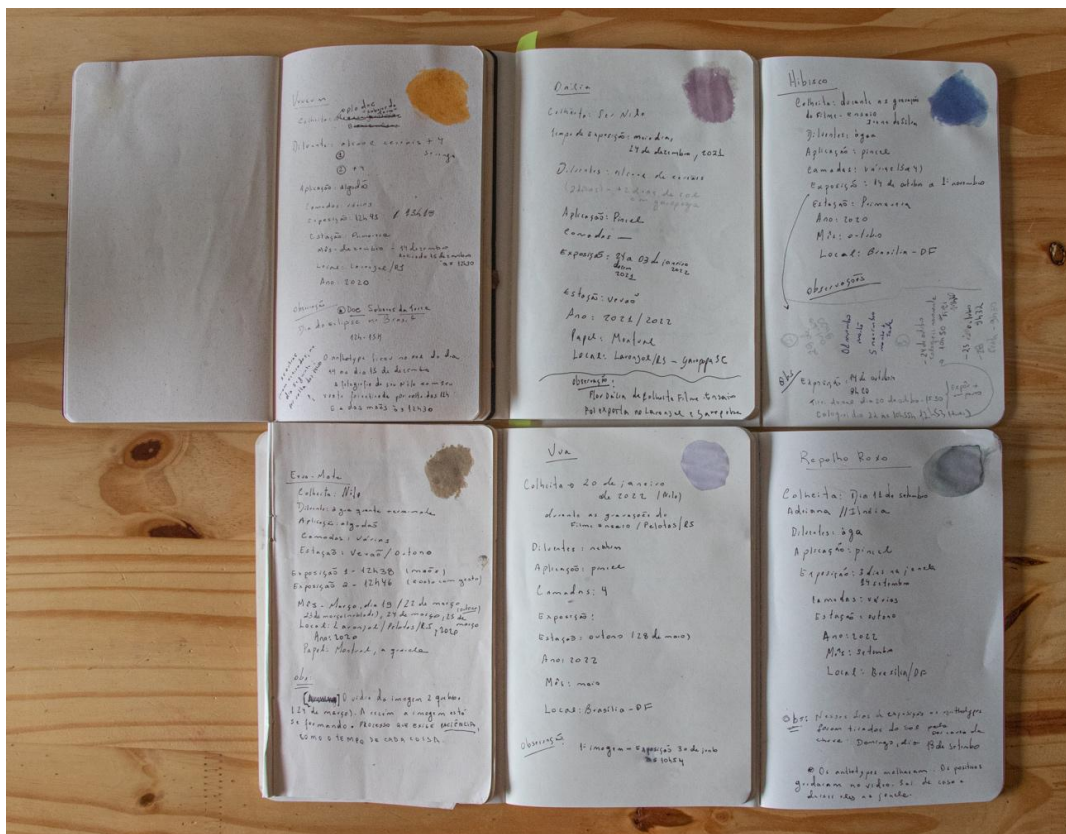


Figura 38– Fichas catalográficas do processo criativo com os pigmentos. Foto: Daniela Pinheiro.

Também é importante que se diga que lidar com os diferentes sistemas semióticos que compõem os documentos de processos não implica na desvalorização da obra em si. O que este movimento evidencia é que cada trabalho artístico já apresentado publicamente é apenas o resultado provisório de um conjunto de escolhas de um pensamento em construção; uma versão possível – ou um possível necessário. Esse ponto consegui perceber com o ensaio fotográfico *Nhak-krarati* (2022), e com os múltiplos desdobramentos que ele foi atravessando no decorrer do processo.

Dessa forma, nota-se que são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. Salles, a respeito desses elementos de interação, coloca que, ao adotarmos o paradigma dessas interações como rede sob forma de ramificação de novas possibilidades, estamos pensando o ambiente das interações, dos laços da interconectividade. Compreende-se que o processo de criação está localizado em um campo relacional “uma rede complexa em permanente construção” (Salles, 2016, p. 169).

## Capítulo 6. *Conversa com a Natureza I: os ciclos da matéria em mutação*

Devido ao isolamento social decorrente da pandemia mundial da covid-19, causada pelo vírus SARS-CoV-2 ou o Novo Coronavírus, acabamos ficando mais confinados em nossos lares e nos relacionando com o ambiente à nossa volta. Por conta disso, surgiu o trabalho *Conversa com a Natureza I*, no início da pandemia, no ano de 2020. Todas as imagens da série se conectam pelas plantas colhidas de minha horta. Assim, escolho trabalhar com pigmentos vegetais que fazem parte do ambiente em que vivo, colhidos e extraídos das plantas que cuido, entre eles estão: urucum, amora, couve, sálvia, jambolão, manjerona e tomilho.



Figura 39– Processo criativo do trabalho *Conversas com a Natureza I*, com o pigmento da amora (2020).  
Foto: Daniela Pinheiro.

As imagens fotográficas dos trabalhos são realizadas pelos processos históricos de fotografia do século XIX, chamados *anthotype* e *chlorophyll print*, nos quais são utilizados os pigmentos das plantas para a formação da imagem fotográfica. Na imagem que abre esse trabalho, utilizo o processo de *chlorophyll print*, e nas demais imagens o *anthotype*. *Chlorophyll print* são fotografias feitas diretamente sobre a superfície da folha, utilizando uma matriz positiva também. A imagem fotográfica na planta é obtida através do processo da fotossíntese. Ao procurar bibliografias sobre esse assunto, ainda se encontram poucas informações sobre essa técnica. Pode-se dizer que o processo é uma variação da técnica *anthotype*, mas não um sinônimo. Segundo Christopher James (2015) é através dos estudos científicos sobre fotossíntese de Jean Senebrer (1742 – 1809) que se tornam públicos os resultados: “Senebrer demonstrou que era a luz do sol, não o calor, o fator necessário para a fotossíntese ocorrer” (James, 2015, p. 58).

Uma das primeiras questões surgidas no início do processo criativo deste trabalho foi: o

que fotografar para o começo da experimentação prática da pesquisa? Estávamos no meio da pandemia, no momento mais caótico e envolver um outro a ser fotografado seria algo quase impossível. Escolho, então, trabalhar com imagens dos meus arquivos fotográficos. O primeiro ponto, em relação à escolha das imagens para o trabalho *Conversa com a Natureza I* (2020), seria selecionar fotografias que demonstrassem a passagem do tempo, mostrando os ciclos de vida e morte da natureza e que pudesse refletir sobre o que venha mesmo ser o humano, já que este se descolou da natureza e da sintonia com a terra. Assim, procurei também me conectar a cosmovisões indígenas, a fim de pensar e experimentar outros modos de existir, mais conectados a uma escuta, junto da terra.



Figura 40 – Daniela Pinheiro, *Conversa com a Natureza I*, 2020. Chlorophyll Print. Folha de Couve. 10 cm x 5 cm.

Segundo o líder indígena Krenak (2020), os indígenas não se veem separados da natureza, se sentem parte integrante dela. Por isso, as pedras, as montanhas, as árvores, são tratadas como pessoas, como sendo seus pais, mães, filhos, parentes. Assim, a pandemia revelou a urgência de ouvir o que pensadores indígenas, os guardiões das Florestas, estão dizendo sobre a vida aqui na Terra, já que suas experiências e saberes consideram o universo em sua totalidade e inserem o ser humano em uma complexa rede de relações que envolvem os seres - naturais e sobrenaturais -, integrando a vida como

um todo. Essas cosmologias não se confundem e nem podem ser contidas dentro da lógica materialista e mercadológica com a qual estamos habituados.

Assim, escolho trabalhar, em um primeiro momento, com a fotografia que realizei em 2019 de Dona Francisquinha, indígena da etnia Arara Shawãdawa, do Vale do Juruá, no Acre, no Brasil. A escolha dessa imagem foi pensada com a proposta de levantar questões sobre o apagamento dessa cultura e saberes ancestrais que vêm sumindo cada vez mais a passos largos, rumo à destruição com a atual conjuntura social, política e ambiental do Brasil e do planeta.



Figura 41– Processo criativo do trabalho *Conversa com a Natureza I* (2020). Foto: Daniela Pinheiro.

*Conversa com a Natureza I* (2020) propõe, assim, pensar outros mundos, outras realidades menos corrompidas do que esta imposta pelo modelo hegemônico e destrutivo da sociedade atual, em que o pensamento está focado na destruição da Terra em prol dos delírios capitalistas da mera mercadoria. Sobre isso, o líder indígena Ailton Krenak comenta que termos chegado a esse ponto da humanidade, em que nossas pegadas nesse mundo já estão de tal modo impregnadas nele que são passíveis de definir toda uma era, deveria ser motivo de assombro para nós: “a conclusão ou compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como Antropoceno deveria soar como um alarme nas nossas cabeças” (Krenak, 2019, p. 46). Segundo o líder indígena, a proposta de desacelerar nosso uso de recursos naturais pode sugerir a ideia de adiar o fim deste mundo; para ele, em alguns lugares, esse fim já aconteceu - ontem, hoje cedo e vai acontecer depois de amanhã:

Nós estamos, devagarinho, desaparecendo com os mundos que nossos ancestrais cultivaram sem todo esse aparato que hoje consideramos indispensável. Os povos que

vivem dentro da floresta sentem isso na pele: veem sumir a mata, a abelha, o colibri, as formigas, a flora; veem o ciclo das árvores mudar. (Krenak, 2020, pp. 98-99).

No livro *A queda do céu*, o xamã indígena yanomami Davi Kopenawa realiza alertas para mudanças urgentes na forma como nos relacionamos com o planeta, um importante manifesto em prol da preservação da floresta e dos seres que nela habitam, bem como da continuidade da existência humana nesse mundo.

Os brancos não temem, como nós, ser esmagados pela queda do céu. Mas um dia talvez tenham tanto medo disso como nós! Os xamãs sabem das coisas más que ameaçam aos humanos. Só existe um céu e é preciso cuidar dele, porque, se ficar doente, tudo vai se acabar. Talvez não aconteça agora, mas pode acontecer mais tarde. Então vão ser nossos filhos, seus filhos e os filhos dos seus filhos morrer. É por isso que eu quero transmitir aos brancos essas palavras de alerta que recebi de nossos grandes xamãs. Através dela quero fazer com que compreendam que deviam sonhar mais longe e prestar atenção na voz dos espíritos da floresta. (Kopenawa, 2015, p. 498)

As demais imagens que compõem o trabalho *Conversa com a natureza I* (2020) são imagens de árvores fotografadas em suas diferentes estações do ano, no Brasil e em Portugal. Essas imagens também fazem parte do meu banco de imagens e são fotografias realizadas no ano de 2019 e 2020. Em uma delas, por exemplo, tem-se a árvore *Platanus hispanica*, fotografada em Covilhã, Portugal, no ano de 2019.

A escolha dessa imagem se deve por esse tipo de árvore viver intensamente as estações do ano. Observar um plátano, é ver o andar do tempo. Além disso, essa árvore sempre esteve muito presente em minha vida, tanto na infância, no Brasil/BR, como quando fui morar em Portugal/PT. Ela é uma referência de tempo transcorrido para mim. Se tivesse somente eu e ela conseguiria saber que época do ano estava, já que no outono suas folhas caem sobre o chão, no inverno ela fica depenada, na primavera começa o nascimento de suas plantas e no verão ela está cheia, verdinha na sua cúpula. Relacionar-se com a terra e a floresta, respeitando os seus ciclos e o seu tempo é uma aprendizagem que, de certa forma, desde criança, o plátano trouxe para mim. Também, observando-o consigo entender em mim as passagens das estações, uma vez que coexistimos com todos esses ciclos da natureza.

Com essas imagens das árvores selecionadas para compor esse trabalho, de certa forma sigo de forma inconsciente a mesma tessitura da linha da investigação prática do Mestrado em Artes, *Areias do tempo* (2019), em que realizo uma figueira de memórias atemporais com o referido processo histórico de fotografia do século XIX, chamado cianótipo.

Em *Conversa com a Natureza I* (2020), celebro, além do plátano, diversas árvores de espécies diferentes, recriando também uma outra que já não é a mesma fotografada e sim integrada com o meu ser e com o espaço em minha volta. Nestas imagens, além de utilizar o processo *anthotype* para a impressão da imagem, trabalho com matérias vivas de plantas sob as imagens. São folhas de tomilho, sálvia, manjerição que eu mesma plantei. Assim, *Conversa com a Natureza I* experimenta a conexão com ideias de uma filosofia que nos redescobre, aceita e celebra como parte da natureza.



Figura 42– Daniela Pinheiro, *Conversa com a Natureza I*, 2020. Anthotype. Amora. Folhas de Tomilho. Papel Aquarela. 30 cm x 21 cm.

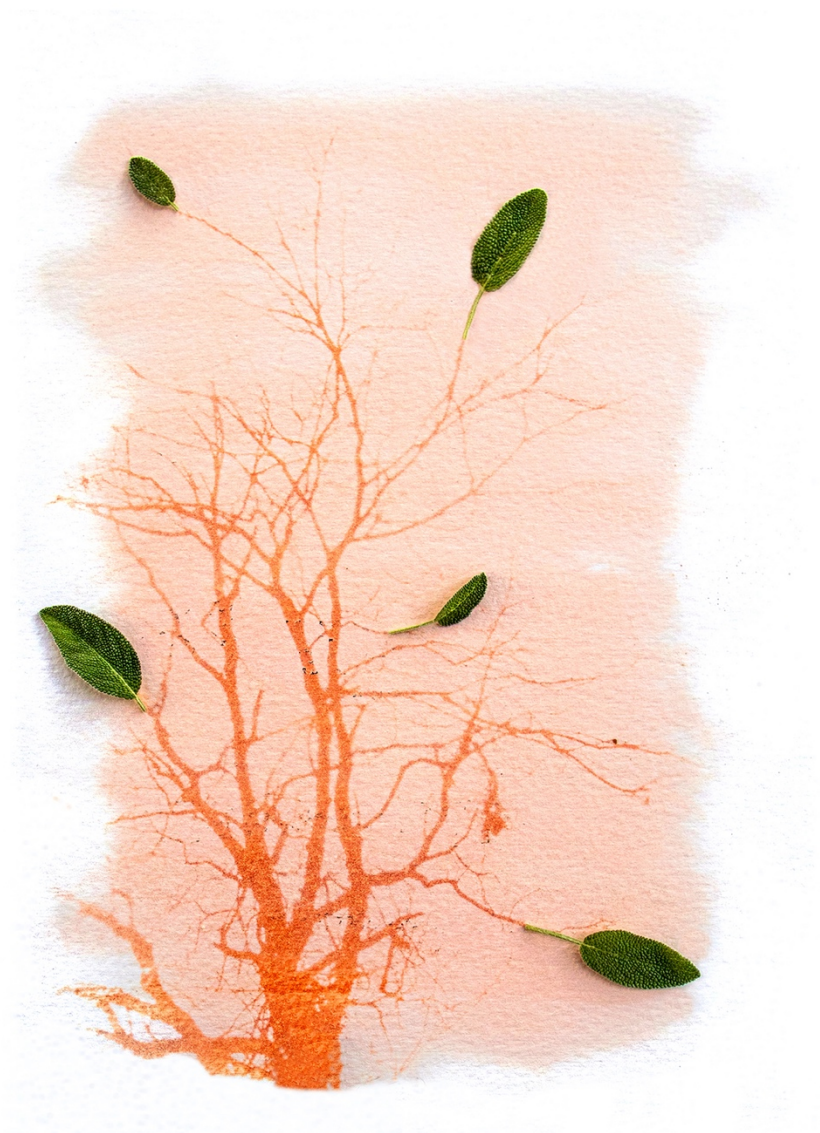


Figura 43– Daniela Pinheiro, *Conversa com a Natureza I*, 2020. Anthotype. Urucum. Folhas de Sálvia.  
Papel Aquarela. 30 cm x 21 cm.

## 6.1 A luz que revela a imagem é a mesma que a apaga e movimentada

A investigação feita a partir do pigmento das plantas em *Conversa com a Natureza I (2020)* para a elaboração de imagens efêmeras é o fio condutor desse trabalho. Todas as imagens sugerem pensar sobre a metafísica da mistura, ao trazerem os ciclos da matéria em transmutação através do seu apagamento. Cada imagem, neste trabalho, tem o seu tempo próprio para se formar e desaparecer, já que cada imagem é experimentada com um pigmento diferente. O apagamento da imagem vai se dando ao ser confrontado com a mesma luz que a revelou. Apesar desse paradoxo, a imagem se potencializa a partir desse movimento sob a superfície da imagem e vai afetando também com o observador vai percebendo.

O movimento na imagem fotográfica em *Conversa com a Natureza I (2020)* vai se dando pela lenta desaparecimento do motivo fotografado. Aqui, temos uma maneira reversa de pensar, já que um dos maiores paradigmas da fotografia é fixar o instante. O que acontece, então, se a imagem fotográfica parece nos dar o movimento e o apagamento desses instantes? É possível termos uma fotografia que se move? E uma fotografia que não é permanente? A imagem fotográfica pode comportar a passagem dos tempos?

No livro *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*, Bellour considera a fotografia nas suas inúmeras variações e formatos. Para Raymond Bellour uma nova maneira de pensar e de fazer imagem decorre dessas aproximações e também dos entrecruzamentos entre as imagens. É com esta perspectiva que o trabalho *Conversa com a Natureza I (2020)* vai se desenrolando. Assim, o que importa aqui é entender o que essas transformações podem significar nos termos da renovação das narrativas fotográficas: “O que me agrada nessas imagens “tremidas” ou melhor, o que me interessa é que restituem à fotografia as aventuras da linha e da profundidade, que induzem a uma duração, para lá da captação do olhar” (Bellour, 1997, pp. 100 -101).

Bellour acredita nas multiplicidades dos formatos da fotografia: o tremido, borrão, a longa exposição e nas misturas das imagens, contrária a qualquer ideia de especificidade do meio, segundo o autor é nos diferentes deslocamentos das imagens que a imagem se potencializa. *Conversa da Natureza I* compartilha desse pensamento. É uma obra aberta que, ao longo do tempo, vai se potencializando, já que essa imagem, ao passar dos anos vai sendo fotografada, a cada transformação visível da imagem. Assim, as imagens deste trabalho ganham força ao passar dos anos, ou quando entrecruzam com outra tecnologia, como o vídeo.

Em um primeiro momento, o trabalho fotográfico *Conversa com a Natureza I* participou da exposição fotográfica *Lumen: poéticas fotográficas*, na Galeria Duque, na cidade de Porto Alegre, no ano de 2021 e do catálogo: *Lumen : poéticas fotopictóricas*<sup>29</sup>. Ao longo do tempo o apagamento foi acontecendo nas imagens, afetando a sua inscrição e o modo como o trabalho foi sendo percebido e apresentando ao público. Acompanhei a mudança da imagem de Dona Francisquinha, ao longo do tempo. Assim, o trabalho prosseguiu com a imagem de Dona Francisquinha, participando, no início de 2022, da exposição *Janela da Diversidade*, que faz parte da programação do I\*A - Jornadas de Investigação em Artes (Paiva; Penafria, Orgs. - [www.iartes.ubi.pt](http://www.iartes.ubi.pt)), na Universidade da Beira Interior, UBI, Covilhã, Portugal, 2022. O trabalho foi apresentado nesta exposição como um tríptico. Da primeira imagem para a segunda de Dona Francisquinha passaram-se seis meses, e da segunda imagem para a terceira imagem, um ano (v. fig. 44), Dessa forma, dispondo as imagens lado a lado, percebermos a transformação e o apagamento da imagem pelos dos traços da luz do sol.



Figura 44– Daniela Pinheiro, *Conversa com a Natureza I*, 2020 - 2022. Tríptico. Fotografia em Papel FineArt Hahnemuhle Photo Rag, 90 X 20 cm.

Atualmente, mais de três anos volvidos, essa imagem fotográfica irá se misturar ao vídeo e a suas múltiplas mutações, na instalação artística *A terra é o que nos une*. Ao inserir em outro suporte como o vídeo, podemos perceber outras sensações e deslocamentos na imagem fotográfica. Bellour, tratando dessas passagens entre as imagens, discorre sobre as múltiplas sobreposições que atuam ao entrecruzar o vídeo com a fotografia: “Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições” (Bellour, 1997, p. 14). Assim, é nesse espaço de não nitidez, de intersecção e de fusões que percebemos a força de cada imagem. Interessa-me, portanto, o próprio movimento

---

<sup>29</sup> *Lumen : poéticas fotopictóricas*. / Curadoria de Niura Aparecida Legramante Ribeiro; Organização de Andréa Brächer e Sandra Maria Lucia Pereira Gonçalves. — Porto Alegre : UFRGS, 2020. (ISBN: 978-65-86232-73-8)

vivo que atua nas múltiplas temporalidades inscritas e coexistentes das imagens, considerando a impermanência viva, o impulso da criação.



Figura 45– Exposição fotográfica Lumen: poéticas fotopictóricas, na Galeria Duque, em Porto Alegre/RS, 2021.



**daniela pinheiro**

@daniela\_pinheiro

Daniela Pinheiro (Pelotas, 1983) é artista multimídia e fotógrafa. Atualmente cursa o Doutorado em Media Artes, na UBI, em Portugal. Possui Mestrado em Artes Visuais pela UNICAMP/ SP (2019); Graduação em Fotografia pelo SENAC / SP (2016) e Graduação em Jornalismo pela ULBRA/ RS (2006). A sua pesquisa centra-se em torno de questões sobre o tempo, a memória, a impermanência e a duração, através dos processos históricos de fotografia do século XIX e seus entrecruzamentos com a fotografia digital, o vídeo e a instalação. Participa de exposições de arte no Brasil, Argentina, Espanha, Nepal, Alemanha, Estados Unidos e Portugal. Entre os lugares que seus trabalhos já foram expostos destacam-se: 8º Bimial do Mercosul de Porto Alegre/RS; Museu da Imagem e do Som - MIS, São Paulo/SP; Exposição internacional Multitude: quando a arte se soma à multidão, Sesc Pompéia, São Paulo/SP; Revista OLD de fotografia; Arte Londrina 6, Londrina/PR; 4ª Foto em Pauta, Tiradentes/ MG. Faz parte do Lumen, desde o início de 2020.

Figura 46 – Catálogo Lumen: poéticas fotopictóricas, Porto Alegre/RS, 2021.

**daniela pinheiro**  
CONVERSA COM A NATUREZA I



Série Conversa com a natureza I, 2020.  
Chlorophyll print, 20 x 30 cm.

Essa série faz parte de minha pesquisa de doutorado em Media Artes, na UBI/Portugal. Essas imagens conectam com práticas ancestrais, realizadas no passado por nossos antepassados, correlacionando assim a uma memória coletiva e afetiva. Todas as imagens da série se conectam pelas plantas, colhidas de minha horta. Diante dessa troca com as plantas se torna visível outra lógica de projetar o mundo, no qual não se está só interessado em representar, mas também se relacionar com os espaços naturais, cuja prática parte da vontade essencial de coexistir, suscitando novos discursos no fazer artístico.

A série propõe um abrandamento do ritmo da respiração e dos gestos através da exploração da materialidade da fotografia e da componente somática das plantas, que apresentam um metabolismo próprio, um ritmo lento e paciente. A investigação através dos pigmentos das plantas para elaboração de imagens efêmeras é o fio condutor dessa pesquisa.

A imagem que abre a série é realizada pelo processo de chlorophyll print. Quem está na folha de couve é Dona Francisquinha, indígena da etnia Arara Shawáwawa, do Vale do Juruá, no Acre, fotografada por mim, em 2019. Esse processo para essa imagem foi pensando com a proposta de levantar questões sobre o apagamento dessa cultura ancestral que está sumindo, na atual conjuntura do Brasil.

Já a outra imagem foi realizada pelo processo anthotype, através do pigmento da amora. A imagem da árvore Platanus foi fotografada, no inverno de Portugal, em 2020.

Série Conversa com a natureza I, 2020.  
Anthotype, 20 x 13,7 cm.



Figura 47– Catálogo Lumen: poéticas fotopictóricas, Porto Alegre/RS, 2021.



Figura 48– Exposição Janela da Diversidade, I\*A - Jornadas de Investigação em Artes (Paiva; Penafria, Orgs. - [www.iartes.ubi.pt](http://www.iartes.ubi.pt)), na Universidade da Beira Interior, UBI, Covilhã, Portugal, 2022.

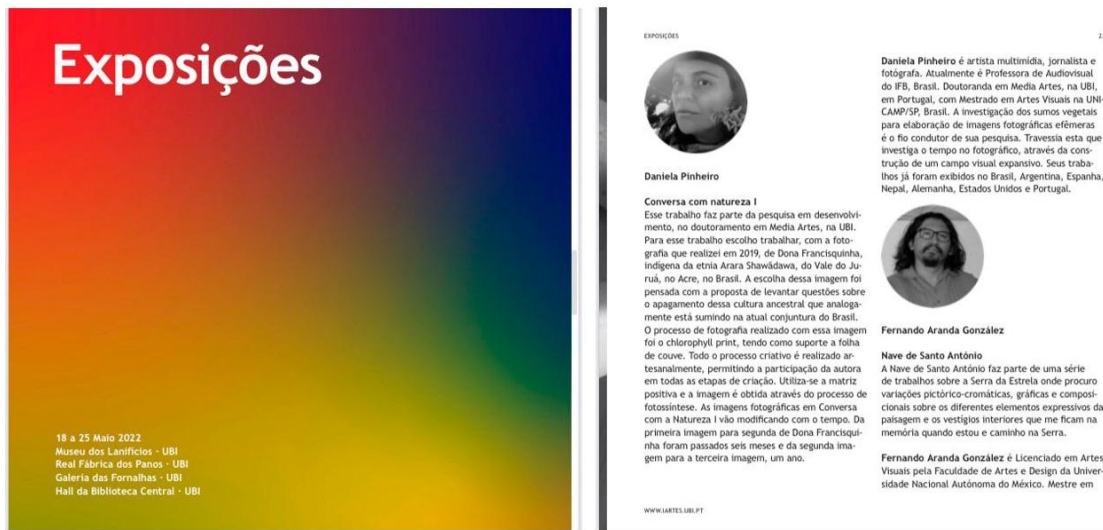


Figura 49 – Catálogo da Exposição Exposição Janela da Diversidade, I\*A - Jornadas de Investigação em Artes, 2022.

## Capítulo 7. O documentário *Saberes da Terra*: um processo criativo colaborativo



Figura 50– Cartaz do documentário *Saberes da Terra* (2020), realizado com *anthotype*, 2020.

O documentário *Saberes da Terra* (2020) surgiu da vontade de conhecer mais pigmentos vegetais para experimentar com o *anthotype* e seguir a investigação prática do doutoramento com os pigmentos vegetais. Para isso, concluí que precisava, em meu processo de criação, de outros pigmentos, além dos que já tinha utilizado em minha horta para o trabalho *Conversa com a Natureza I* (2020). Com isso, busquei os agricultores agroecológicos do sul do Brasil, pois, como atrás referi, havia retornado para o lugar de onde nasci, devido à pandemia. Assim, as imagens em *anthotype* que fazem parte do documentário, são realizadas pelos pigmentos vegetais dos alimentos dos agricultores agroecológicos que participaram do filme, fazendo com que essa imagem produzida faça parte de um viés colaborativo entre o meu processo criativo e os agricultores.

De acordo com o crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009), as produções artísticas contemporâneas buscam formas de estarem no mundo, na ideia de arte como um campo de trocas. Segundo o autor, o trabalho artístico é entendido como princípio dinâmico, construído por meio da interação entre autor, espectador e obra. A obra existe

exatamente nessa relação em que o outro é elemento importante para a realização do objeto artístico: uma estética relacional (Bourriaud, 2009). O documentário *Saberes da Terra* vai ao encontro das ideias de Bourriaud, que defende uma espécie de ligação da arte com a esfera das relações humanas e seu contexto social.



Figura 51– *Making of* do documentário *Saberes da Terra*, 2020. Foto: Desirée Fripp.

À medida que as gravações das colheitas dos alimentos iam acontecendo nas propriedades agroecológicas dos agricultores, estes alimentos eram os mesmos que logo depois utilizava para trabalhar com o processo *anthotype*. Para isso, em seguida do término das gravações, já tinha que entrar para o processo de edição das imagens no *software* de edição *Adobe Photoshop* e imprimir as matrizes positivas. Isto possibilitava trabalhar com os alimentos fresquinhos, o que facilita a extração dos pigmentos vegetais destes alimentos para o processo *anthotype*.

O documentário *Saberes da Terra (2020)* tem como proposta mostrar a importância da agricultura agroecológica para a alimentação saudável da população e do consumo consciente dos alimentos plantados e colhidos na região sul do Rio Grande do Sul, no Brasil, com o propósito de inspirar o consumo consciente, nas práticas humanitárias, sociais e ecológicas. Este documentário recebeu financiamento brasileiro através do Prêmio de Reconhecimento da Cultura Pelotense, por meio da Lei Aldir Blanc, devido a uma lei emergencial da pandemia, publicada em finais de 2020. A produção para esse filme teve apenas três meses de criação, entre: pré-roteiro, pesquisa, produção, gravação, edição e lançamento.

Para isso, contei com uma equipe de produção. Dirigi, produzi, captei as imagens e editei filme, mas também contei com uma assistente de produção, uma profissional que colaborou com a captação de imagens, junto a mim, um designer, os músicos que criaram a trilha sonora para a construção do documentário e um profissional que realizou a coloração da cor (ver em equipe na Fig.52).. O processo foi bem turbulento, uma vez que no início de dezembro tivemos que mudar o caminho criativo e planejado de produção, devido ao agravamento do coronavírus. Assim, apenas dois agricultores agroecológicos participaram do documentário, e mesmo depois de ter finalizado a montagem e acontecido o lançamento no Youtube<sup>30</sup>, para mim ainda permaneceu como um processo em aberto.



Figura 52– *Flyer* de divulgação do documentário Saberes da Terra (2020) para os stories do Instagram. Anthotype com o pigmento da beterraba.

<sup>30</sup> Lançamento do documentário : <https://www.youtube.com/watch?v=KiZN7nAEuY>. O filme já passou por uma segunda versão: <https://www.youtube.com/watch?v=rra-DqilfXs>

Assim, por estar ainda em um processo aberto de construção, o material bruto de gravação do documentário serviu, no ano de 2022, como material pedagógico aos estudantes, em minhas aulas de edição de vídeo no Instituto Federal de Brasília, IFB. Com estes materiais realizamos roteiros de decupagem e logo editamos esse material no *software* de edição *Adobe Premiere Pro*. Cada aluno construiu sua própria narrativa com essas imagens.

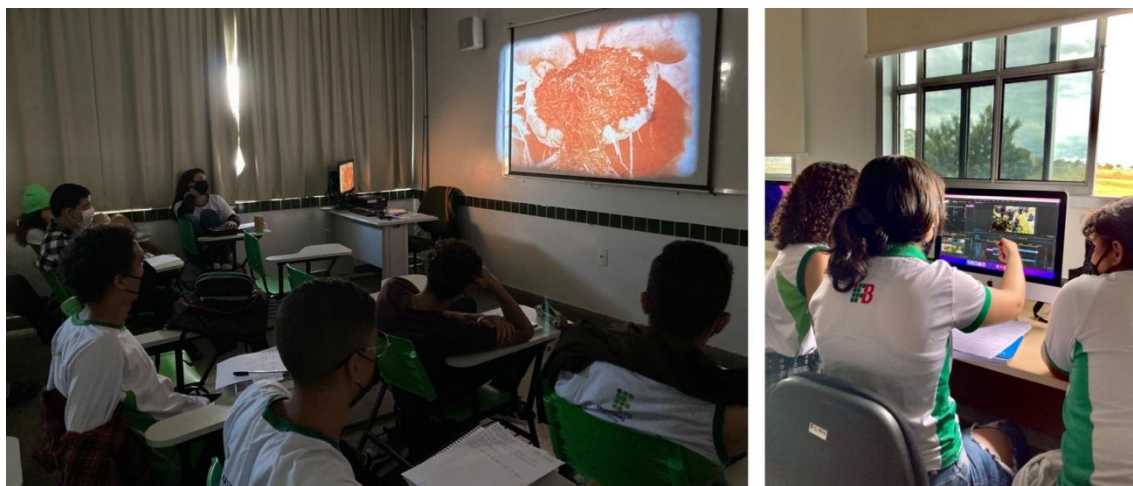


Figura 53– Alunos do 3º ano do IFB, assistindo ao documentário *Saberes da Terra* (2020), e logo em seguida, realizando nova versão com os materiais brutos do filme, nas aulas de finalização audiovisual, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.

Toda essa experiência em sala de aula possibilitou novos modos de olhar para esse material imagético, colaborando, logo mais, para a construção da instalação artística *A terra é o que nos une*. Mais uma vez, a criação entra aqui em um processo colaborativo de criação, fazendo com que ela se potencialize pelo o olhar do outro:

(...) julgamos que a forma só assume sua consciência (e adquire uma existência real) quando coloca em jogo interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito. (Bourriaud, 2009, pp. 30 -31)

## 7.1. O processo criativo do documentário e as relações entre as imagens

O documentário *Saberes da Terra* (2020) inicia-se com a minha voz em *over*, narrando em primeira pessoa a relação com o consumo consciente e a agricultura agroecológica, sobrepondo com imagens em movimento em planos subjetivos de meu pedalar na bicicleta, depois de ter buscado os alimentos agroecológicos em um ponto da Rede Bem da Terra, no Laranjal/RS. A Feira Virtual Bem da Terra tem como princípio norteador os ideais da economia solidária e do comércio justo, que busca uma prática humanitária e ecológica. Todas as encomendas são feitas primeiramente via internet e, posteriormente, a entrega dos produtos é realizada em ponto fixo.



Figura 54– Frame do documentário Saberes da Terra (2020).

O começo do trabalho criativo com o *anthotype* para o documentário *Saberes da Terra* (2020) parte das imagens digitais fotografadas dos agricultores agroecológicos no seu contato com a terra, em suas plantações. As fotografias foram realizadas no momento da gravação do documentário. Logo depois, as imagens são trabalhadas no programa de edição de fotografia *Adobe Lightroom* e *Photoshop* e transformadas em positivo em preto-e-branco. É com essa matriz digital (os tons não são invertidos) que se inicia o processo de impressão para o *anthotype*.

Para o documentário *Saberes da Terra* (2020), foram experimentados vários alimentos dos agricultores, entre eles: erva-mate, beterraba, urucum, amora e espinafre. Cada emulsão vegetal tem um tempo próprio de exposição ao sol. Devido ao tempo curto de

criação tive que escolher para o trabalho final os pigmentos da beterraba e do urucum. As imagens com os outros pigmentos vegetais não ficaram boas para serem utilizadas no trabalho. Precisaria de mais tempo de exposição ao sol, experimentação e estudo.

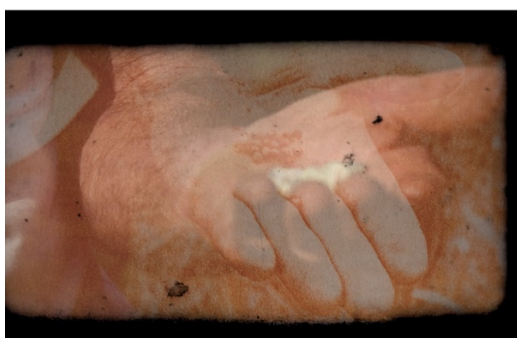


Figura 55– Frames do documentário Saberes da Terra (2020). Imagens digitais entrecruzadas com as imagens em anthotype com o pigmento urucum.



Figura 56– Processo de criação do documentário Saberes da terra (2020), com o pigmento da beterraba.  
Foto: Daniela Pinheiro.

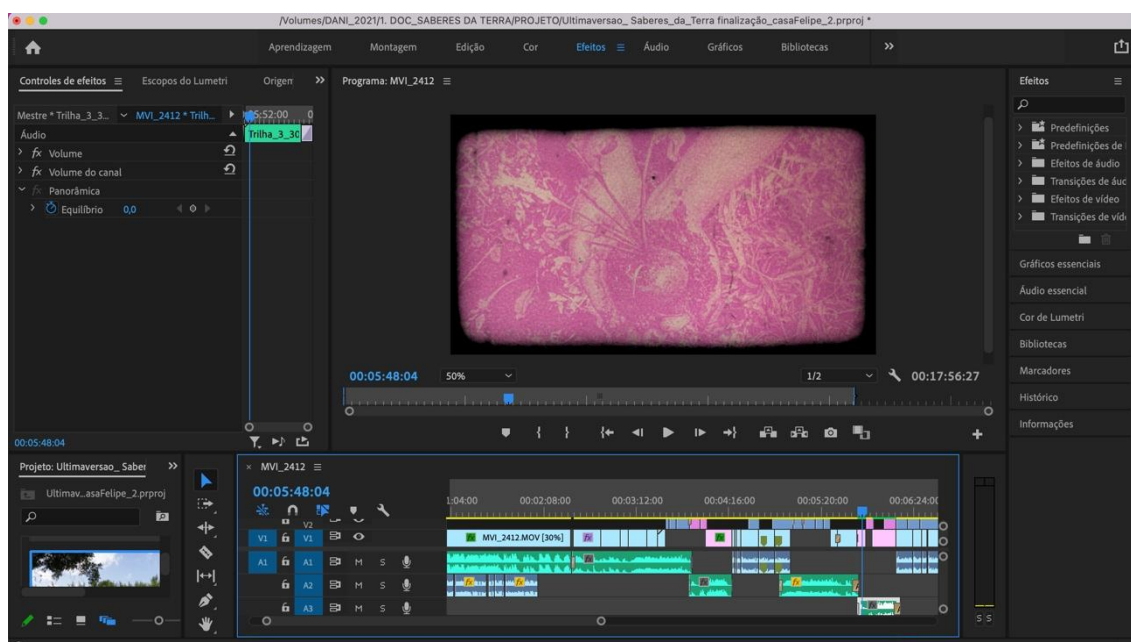


Figura 57– Processo de criação do documentário Saberes da terra (2020), no programa de edição de vídeo Adobe Premiere Pro.

Esse território de passagens nomeado por Raymond Bellour de “entre–imagens” é exatamente o ponto que interessa para a criação do documentário *Saberes da Terra* (2020). A intenção inicial era experimentar as relações entre as imagens em *anthotype* e as imagens em movimento durante uma boa parte da duração do documentário, mas como o tempo de criação foi curto, acabou que os atravessamentos entre as imagens ocorreram somente na apresentação de cada agricultor agroecológico. Mesmo assim,

podemos sentir a quebra de um ritmo no decorrer da duração, provocando uma desestabilização do olhar, como uma parada no meio do fluxo das imagens em movimento.

Bellour (1997) levanta uma pergunta em seu livro que achei muito pertinente estar aqui neste capítulo: O que ocorre quando o espectador de cinema encontra a fotografia? Para Bellour, a presença da foto na tela produz uma emoção particular para nós também e, além disso: “Sem deixar de prosseguir em seu ritmo, o filme parece congelar-se, suspender-se, criando no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento de fascínio” (Bellour, 1997, p. 85).

Percebe-se, assim, que o conjunto destes recursos resulta na criação de um tempo particular e circular, no qual as etapas de criação passam por diferentes momentos, na coexistência dos tempos, com procedimentos que vão provocar as múltiplas temporalidades na imagem. Dessa forma, o tempo e a duração em *Saberes da Terra* (2020) se dilatam na produção e na construção das imagens, que passam entre *pixels*, afetos, relações, pigmentos vegetais, atravessamentos e gestos.

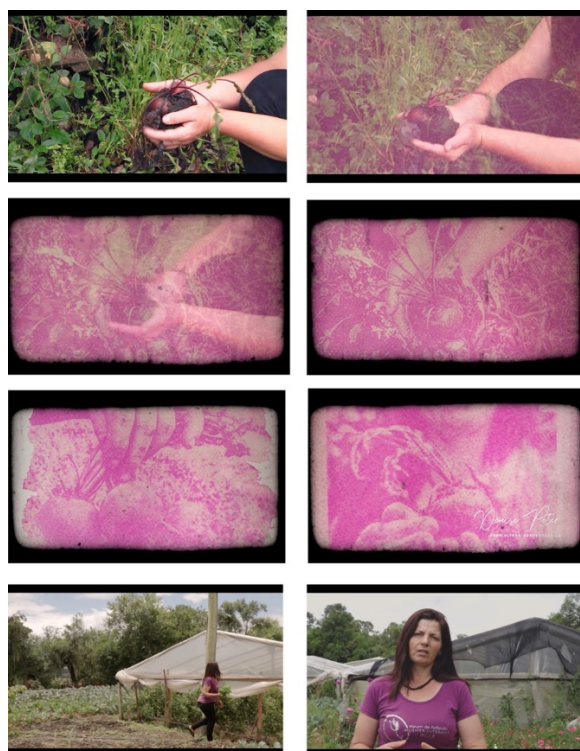


Figura 58 – Frames do documentário *Saberes da Terra* (2020). Imagens digitais entrecruzadas com imagens em anthotype. Anthotype realizado com o pigmento da beterraba da própria agricultora.

## Capítulo 8. Processo criativo do ensaio fotográfico *Nhak-krarati*

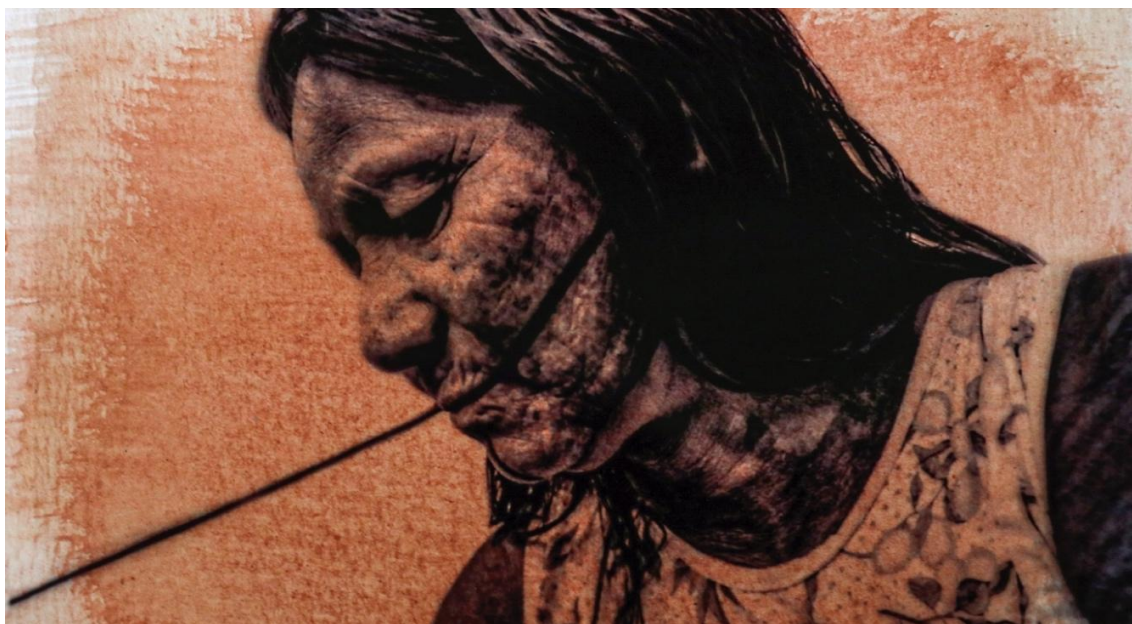


Figura 59 – Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.

*Nhak-krarati* (2022) parte da vivência e da conexão com a indígena Nhak-krarati, da etnia Mebêngôkre–Kayapó. Este encontro aconteceu no 18º Acampamento Terra Livre (ATL) no mês de abril de 2022, em Brasília. No ensaio *Nhak-krarati* recorro à fotografia não apenas no contexto de linguagem fundamental, mas de uma linguagem que se inter-relaciona com outras linguagens. A manipulação das matrizes positivas é o grande ponto dessa criação, já que, através dela, intervenho nas imagens retirando alguns elementos que nela existem. Além disso, a matriz positiva parte tanto da imagem fotográfica como dos frames retirados da duração.

Em maio de 2022, o ensaio *Nhak-krarati* (2022) foi premiado no Festival *Photothings* de fotografia, em São Paulo/SP, ficando classificado entre os cinco melhores ensaios fotográficos dos mais de 300 recebidos pelo festival. O ensaio ganhou como prêmio um fotolivro impresso pela editora Porto de Cultura (ISBN 978-65-995763-4-8) além de uma exposição fotográfica na estação de metrô Paraíso, em São Paulo/SP. Em junho deste mesmo ano, também ganhou o segundo lugar, no concurso fotográfico do Festival Cerratense, em Planaltina/DF, o qual, além do prêmio, teve uma exposição fotográfica no Museu Histórico e Artístico de Planaltina/GO. O ensaio fotográfico transitou por vários espaços e teve diversos desdobramentos.



Figura 60– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm

A relação com a indígena Nhak-krarati se deu através de nossas expressões artísticas, pela pintura, pela fotografia e pelo vídeo. Minha intenção primeira no 18º Acampamento Terra Livre (ATL) era captar imagens em vídeo para o filme-ensaio *A terra é o que nos une*. À medida que Nhak-krarati ia traçando o jenipapo em meu braço, eu tentava, ao mesmo tempo, fotografar e filmar, sentindo aos poucos os traços de sua pintura em meu corpo: “não nos entendíamos pela fala, assim nos conectamos pelo olhar, pelo gesto, pelo afeto e, principalmente, pela arte” (Pinheiro, 2022, p. 7). Com a pandemia, muitos de nós perdemos o toque pela pele e, nesse momento, de certa forma, esse toque era retomado. No final da pintura, quando senti mais profundamente Nhak-krarati, pedi a ela um retrato seu e, logo, o fiz. A partir daí estabelecemos uma relação que nos acompanhou até o final do Acampamento Terra Livre (ATL), Brasília/DF, em abril de 2022.

A partir da ligação com Nhak-krarati, tive a oportunidade de acompanhar as mulheres Kayapó em um dos atos que fizeram parte da programação do ATL. Na marcha, elas saíram na linha de frente e com o corpo todo pintado de jenipapo e urucum. Cantavam, reivindicavam e (uma das coisas que mais me chamou atenção) entrelaçavam suas mãos umas nas outras, à medida que caminhavam rumo à Esplanada dos Ministérios. Estar com a máquina junto a elas, naquele momento, me proporcionou uma sintonia com o que estava em minha volta: a ancestralidade de nossa terra.



Figura 61– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



Figura 62– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.

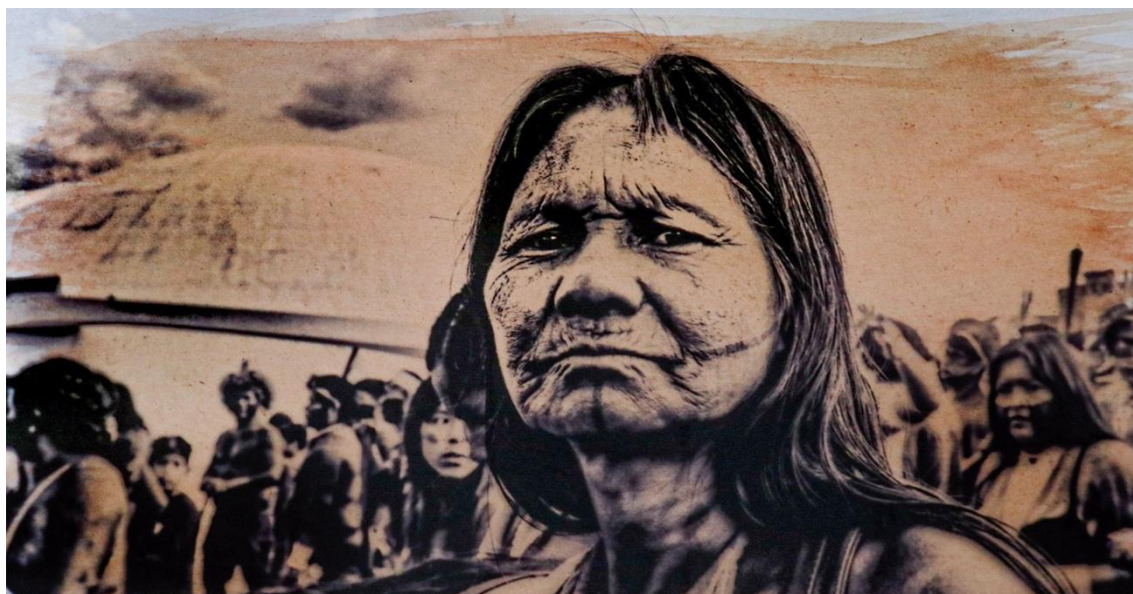


Figura 63– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



Figura 64– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



Figura 65– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



Figura 66– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



Figura 67– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



Figura 68– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.

As mulheres Kayapó são conhecidas no Brasil e no mundo como mulheres guerreiras, valentes e que estão sempre na linha de frente das lutas pela justiça e proteção de seus territórios e na defesa dos direitos individuais e coletivos. Sua casa é a Floresta. Elas moram no sudoeste do estado do Pará e no norte do Mato Grosso, vivendo na área de transição entre o Cerrado e a Floresta Amazônia. O destino da marcha foi o Congresso Nacional, onde tramitam projetos que violam os direitos dos povos originários. Presenciar junto às indígenas Kayapó a manifestação de suas vozes contra a agenda anti-indígena do Governo Federal (1 janeiro de 2019 – 31 de dezembro de 2022) fez com que eu materializasse esse ensaio fotográfico, que conta com 20 fotografias.

### 8.1. As intervenções nas matrizes positivas



Figura 69– Daniela Pinheiro, *Nhak-krarati*, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.

O processo criativo de *Nhak-krarati* começa com os registros imagéticos no Acampamento Terra Livre (ATL), em Brasília/DF, 2022. Logo em seguida, acontece a criação das matrizes positivas que são tanto fotografias digitais quanto *frames* de vídeos escolhidos da duração das gravações. Para retirar os *frames* dos vídeos, é utilizado o programa de edição *Adobe Premiere Pro*. As imagens, depois desta etapa, são editadas em programas de edição como o *Photoshop* e o *Lightroom* e transformadas em positivo em preto-e-branco. É com esta matriz positiva que se inicia o processo de impressão com o *anthotype*. Escolho trabalhar, primeiramente, com o pigmento do urucum, que havia sido plantado e colhido por Irene Carvalho da Silva, agricultora agroecológica de Planaltina/ Brasília, do assentamento Sem Terra que acompanho também para a

pesquisa do doutorado. Com as sementes de urucum (*urucum macero*), extraio o sumo vegetal, criando a emulsão fotossensível, que logo em seguida é inserida no papel com um pincel.



Figura 70– Urucum plantado e colhido pela agricultora agroecológica Irene da Silva, Brasília, 2022.

O processo com o *anthotype* passa por várias etapas: a criação da fotografia digital, a construção da matriz positiva no Adobe *Photoshop*, a preparação da emulsão, a aplicação no papel do pigmento e a exposição da imagem ao sol. O ensaio fotográfico *Nhak-krarati* (2022) acabou não seguindo todas as etapas do processo, e foi interrompido antes de sua exposição ao sol.

Durante o 18º Acampamento Terra Livre em Brasília, em abril de 2022, a indígena *Nhak-krarati* do povo *Mebêngôkre* – *Kayapó* fez pinturas com jenipapo no braço da artista. A partir de frames do vídeo e fotografias, foram impressos positivos em transparências para a realização de antotípias com urucum (trata-se de um processo fotográfico histórico, cuja base da emulsão empregam-se flores, folhas, frutas silvestres, etc.), primeiro intento da

artista; mas, durante o processo misturaram-se água e tinta da impressora. (Brächer, 2022, p. 9)

A manipulação das matrizes positivas é o grande ponto dessa criação, já que, através delas, intervenho na imagem retirando alguns elementos que nela existem, além de intervir com o pincel na manipulação da tinta preta da impressora, do urucum e da mistura com a água. As cores das imagens criadas do ensaio *Nhak-krarati* (2022) se constroem a partir da predominância do urucum, através do processo com o *anthotype* e do preto, com a tinta da impressora representando o jenipapo. Essas são as cores que as mulheres indígenas utilizam em sua pele. O efeito do resultado desse processo é reforçado pela artista visual e docente da UFRGS, Andréa Brächer, no fotolivro *Nhak-krarati*:

Suas intervenções nas matrizes positivas reforçam a coloração preta; as diluições provocadas pela água provocam às vezes a dissolução da imagem e por vezes a pintura reforça o preto da imagem – a ancestral pintura corporal com jenipapo. A autora procurou retratar com sua sensibilidade tanto a conexão humana entre ela e Nhak-krarati, quanto à realização do processo de produção fotográfica que personifica ambos os saberes. (Brächer, 2022, p. 7)

Em seu livro *Estética da Fotografia: perda e permanência* (2010) o filósofo francês François Soulages trabalha o conceito de fotograficidade através da articulação do irreversível com o inacabável. Para pensar a criação da matriz positiva em *Nhak-krarati* vamos dialogar com o conceito do “inacabável”. Segundo Soulages é importante se preocupar:

(...) não só com a fotografia real, mas com a fotografia possível, e até com as potencialidades fotográficas; ora, justamente uma das características da fotograficidade é o inacabável, ou seja, o fato de ter potencialidades sempre manifestáveis ao infinito: a fotografia é, portanto, a arte do possível, tomada em seu sentido próprio. (Soulages, 2010, p. 129)

Para Soulages, a partir do negativo/positivo, pode-se fazer um número infinito de fotos diferentes ao intervir de maneira particular em cada etapa de criação. Percebemos aqui o encontro desse conceito com a criação em *Nhak-krarati*, já que a cada intervenção nas

matrizes positivas descubro outras leituras na imagem. Tanto na edição dessa imagem no computador através do *Adobe Lightroom* e *Photoshop*, quanto na intervenção na matéria dessa imagem já impressa.



Figura 71– Processo criativo do ensaio *Nhak-krarati* (2020).

Em muitos momentos, no processo criativo, intervinha com a água e o pincel, fazendo com que a tinta preta da impressora pudesse diluir algumas partes da superfície da imagem. Ao refotografá-la para ser editada novamente no *Lightroom* e *Photoshop*, achava que ela não estava passando a sensação que gostaria. Assim, voltava ao positivo e intervinha mais na imagem, gerando uma outra percepção e recepção. Também, em muitos momentos, a manipulação da água com o pincel encharcava a imagem e os traços imagéticos sumiam-se e tinha que imprimir novamente esse mesmo positivo para começar o trabalho de intervenção do início. Também, em muitas imagens, a matriz positiva grudava no papel e, quando eu ia puxar a imagem, as marcas das superfícies se desfaziam, fazendo com que fossem tirados alguns elementos da imagem. Intervenções e combinações múltiplas. O trabalho com os positivos é um processo inacabável “à medida que pode sempre ser retomado e realizado outra vez, e isto de maneira potencialmente diferente” (Soulanges, 2010, p. 131).

Assim, a construção das imagens foi se definindo ao longo do processo de criação; uma linguagem foi sendo atravessada pela outra: a fotografia digital, a matriz positiva, o *anthotype* com a emulsão preparada com o urucum, os *frames* dos vídeos retirados da

duração, a tinta preta da impressora. Fluxos, entremeios, elementos do caos, rizomas que, aos poucos, revelam-se por operações recorrentes da fusão entre imagens:

[...] os limites de nossa linguagem significam os limites de nosso mundo. Um novo significado é equivalente a um novo mundo. Um novo mundo é o começo de uma nova linguagem. Uma nova linguagem é a semente de um novo mundo. Fazemos uma nova linguagem para expressar nossa consciência inarticulada. Nossa intuição voou além dos limites de nossa linguagem. (Youngblood, 1970, p. 419)

O entrecruzamento entre as diferentes linguagens faz com que, aos poucos, a fotografia vá se transformando, criando deslocamentos em relação ao modelo de representação instituído da fotografia tradicional. A multiplicidade de linguagens, tanto manuais com o urucum e a tinta preta, como o digital pelo uso do computador, abre-se a múltiplas conexões e contaminações. Segundo Fernandes Junior, é nessa fase de intervenção que a fotografia vem desenvolvendo seu campo mais fértil de expansão:

[...] atuando ora na matriz negativa, ora na matriz positiva, ora combinando diferentes procedimentos, em busca de um esgarçamento da linguagem. As experiências visuais mais intrigantes nos últimos anos devem-se a essas inúmeras intervenções possíveis a partir do positivo e/ ou negativo fotográfico. (Fernandes Junior, 2006, p. 18)

Cada matriz positiva teve uma intervenção diferente no ensaio fotográfico *Nhak-Krarati* (2022). Pela água com o pincel junto à tinta da impressora preta, ou pela retirada de algum elemento da imagem, ou pelo gesto do pincel com a emulsão vegetal do urucum: uma alquimia de combinações mais ou menos imprevistas e, às vezes, ocasionais. Assim, o processo criativo fotográfico depende dessa rede de escolhas dos procedimentos de manipulação. Essa escolha não se esgota e está aberta a possíveis metamorfoses nas imagens. Podemos também perceber esse ponto, quando o trabalho *Nhak-krarati* começa a se desdobrar em outros tipos de recepção.

Num primeiro momento, *Nhak-krarati* é transformado em ensaio fotográfico. Logo, transforma-se em fotolivro, exposição fotográfica em diversos locais físicos e virtuais (como o metrô de São Paulo, o Museu de Planaltina, o festival de Paranaciacapa), projetado como vídeo junto às imagens videográficas (também no festival de Paranapiacaba, no Pequeno Encontro da Fotografia) e participando de exposição virtual

e também do espaço de pesquisa, no Pequeno Encontro da Fotografia com um artigo e uma fala minha durante o festival. Por fim, se transforma em imagens projetadas na cúpula do Museu Nacional de Brasília. Percebemos, assim, que a forma de apresentar uma fotografia também a torna diferente. Para Soulages, o inacabável segue também na recepção, que tem papel fundamental na criação.

Dessa forma, podemos perceber que é através das relações entre as imagens que se encontram as principais questões e potências. Todas as etapas de escolha ao longo dessa construção, seja antes, durante ou depois da “finalização” de uma imagem fotográfica, “abrem-nos para infinitos de infinitos” (Soulages, 2010, p. 151).



Figura 72– Ensaio *Nhak-krarati* sendo projetado no Museu Nacional da República, durante o Festival de Fotografia BSB, Brasília, 2002. Foto: Festival BSB.



Figura 73–Fotografias do ensaio fotográfico *Nhak-krarati* no metrô Paraíso, em São Paulo, durante o Photothings, 2022.



Figura 74- Apresentação de *Nhak-krarati* no Pequeno Encontro da Fotografia, 2022 <sup>31</sup>.

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Br-qp2Snfrw>

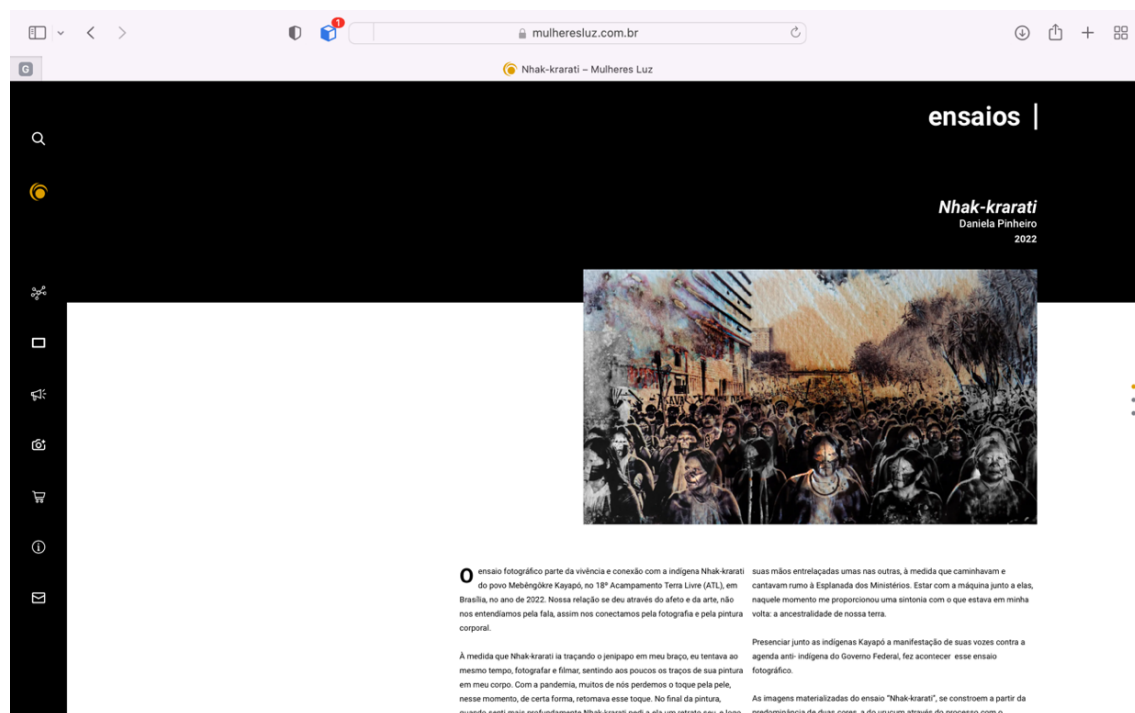


Figura 75– Ensaio *Nhak-krarati* selecionado para compor a plataforma “Mulheres Luz”, 2022<sup>32</sup>.



Figura 76- Fotografias do ensaio *Nhak-krarati* voltam ao metrô Paraíso de São Paulo, no Festival de Fotografia Paranapiacaba, 2022.

<sup>32</sup> <https://www.mulheresluz.com.br/ensaio/nhak-krarati/#inicio>



Figura 77– Capa do fotolivro *Nhak-krarati*, 2022.



Figura 78– Durante o Photothings, dia da premiação e bate-papo com os fotógrafos-artistas ganhadores. Unibes Cultural, São Paulo, 2022. Foto: Andréa Bracher.

## **Capítulo 9. Articulações entre a atuação docente e a pesquisa com o processo criativo *anthotype***

Apesar do *anthotype* ser um processo histórico inicialmente descrito em 1842, este vem sendo ressignificado na contemporaneidade por vários artistas-pesquisadores-professores. O *anthotype* proporciona uma reflexão que passa pela compreensão do processo estético, técnico e poético, bem como da história da fotografia, sendo inclusive uma experiência em consonância com a natureza e uma postura crítica em relação à crise ambiental e à sociedade contemporânea, tão saturada de imagens.

Diante de todas essas questões, percebi a importância de realizar a experiência com o processo criativo *anthotype* em sala de aula com os meus alunos do ensino médio do Instituto Federal de Brasília/ IFB – Recanto das Emas, na disciplina de Fotografia. Além disso, o *anthotype* contribui na formação do olhar artístico e na construção do sensível fotográfico do aluno, a prática com esse processo envolve diferentes disciplinas como: arte, ciência, ecologia e biologia.

Para essa experiência em sala de aula com os alunos do ensino médio do Instituto Federal de Brasília – IFB, foram realizadas diversas etapas entre aulas práticas e teóricas, apontando para a necessidade de o processo de ensino-aprendizagem se centralizar nas experiências vivenciadas e na ressignificação destas, chegando a um fazer artístico no qual se acredita no “aprender da experiência” (Dewey, 1979) através de seus encontros entre teoria–prática e arte-vida.

É importante colocar que, antes de realizar essa prática em sala de aula com os alunos, eu já havia desenvolvido vários trabalhos artísticos com o *anthotype*, entre eles: *Conversa com a natureza I* (2020), *Saberes da Terra* (2020) e *Nhak-krarati* (2022). A partir dessas vivências, os pigmentos das plantas escolhidos para trabalhar com os alunos foram o urucum e o hibisco. Escolhi estes pois, na época, estava pesquisando e acompanhando a agricultora agroecológica assentada da reforma agrária, Irene Carvalho da Silva de Planaltina, Brasília – DF. Ambos foram plantados e colhidos por ela. Também, a escolha desses alimentos permitiu que eu levantasse questões sobre agricultura agroecológica junto aos alunos.

Anteriormente à experiência em sala de aula, já havia desenvolvido várias experimentações com esses dois sumos. Mesmo assim, tive que realizar novas investigações, já que o papel que iríamos utilizar em sala de aula não era o mesmo que eu utilizava em minha pesquisa. Normalmente, uso um papel de aquarela de 100% algodão. Por se tratar de uma instituição federal, tivemos que utilizar um papel mais acessível e que a escola já dispunha no almoxarifado.

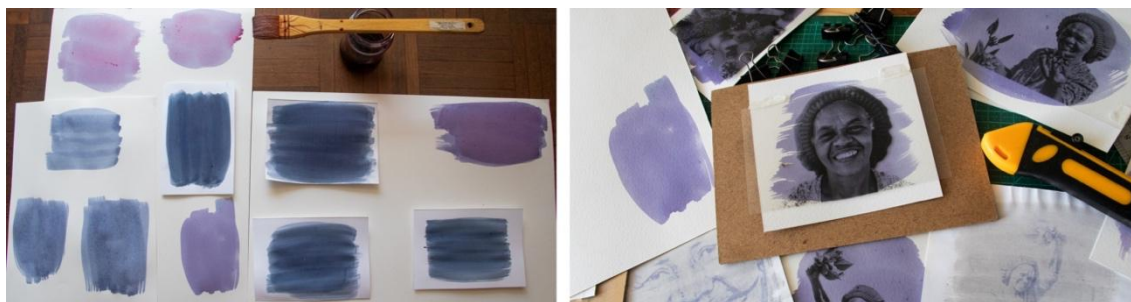


Figura 79– Testando os papéis com o pigmento do hibisco. Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.

Antes de começar a experimentação com o *anthotype* em sala de aula, realizei várias tentativas para ter certeza de que poderíamos usar aquele papel. Precisava saber o tempo certo que as imagens necessitavam para serem reveladas pelos raios do sol naquele material. Assim, coloquei todos esses pontos nas fichas catalográficas. Para essa variante considerei um clima ensolarado, pois esse era o predominante em Brasília-DF na época em que iríamos realizar as experimentações. Com isso, verifiquei que com o urucum eram necessários, mais ou menos, três dias, e com o hibisco a formação da imagem pelo sol levava, em média, de uma semana a 15 dias. Durante a experiência com os alunos, eles puderam escolher com qual emulsão gostariam de trabalhar na sua imagem.

Quanto à preparação da emulsão, realizei testes em meu ateliê, diluindo água e álcool, para que eu conseguisse levar para a sala de aula uma fórmula mais precisa. O hibisco, como exigia um fogão para o preparo da emulsão, achei melhor preparar no ateliê. Entretanto, não finalizei o processo, deixando para os alunos coarem as folhas. Uma característica importante do processo *anthotype* é o contato direto das mãos nos materiais, proporcionando a entrada em outro tempo com a matéria fotográfica. Assim, atentei os alunos a essas questões para que eles vivenciassem todas essas etapas criativas. Por fim, foi depois de todos esses processos práticos e teóricos que me senti segura para desenvolver um plano de ensino com foco no processo e experiência com o *anthotype* em sala de aula.

## 9.1. Uma experiência com o *anthotype* junto a alunos de ensino médio

A experiência em sala de aula com os alunos da turma A do 2º ano do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo Integrado ao Ensino Médio, no Campus Recanto da Ema – Instituto Federal de Educação em Ciência e Tecnologia de Brasília – IFB, foi desenvolvida ao longo de um semestre do ano de 2022. Para essa prática foram abarcadas diversas etapas entre aulas práticas e teóricas.

Para Dewey, no percurso de ensinar e aprender, seria importante romper com a fronteira que separa a prática da teoria. Segundo o autor, é nessa relação de continuidade entre experiência, pensamento e vida, que os seres humanos aprendem. Para ele, “a função do conhecimento é tornar uma experiência livremente aproveitável em outras experiências” (Dewey, 1979, p. 373). Entender a experiência como construção de conhecimento foi um dos objetivos dessa exploração em sala de aula.

Aprender da experiência é fazer uma associação retrospectiva e prospectiva entre aquilo que fazemos às coisas e aquilo que em consequência essas coisas nos fazem gozar ou sofrer. Em tais condições a ação torna-se uma tentativa; experimenta-se o mundo para se saber como ele é; o que se sofrer em consequência torna-se instrução — isto é, a descoberta das relações entre as coisas. (Dewey, 1979, p. 153)

As aulas teóricas dividiram-se entre conceitos sobre os elementos da fotografia, os três pilares da fotografia, enquadramento, composição fotográfica, operação de câmera, História da fotografia, discussões sobre a agricultura agroecológica e escritas sobre o processo criativo nos diários de criação. Já as aulas práticas se dividiram entre a edição de uma imagem para transformar em positivo através do *Adobe Photoshop* e *Lightroom*, a prática com os pigmentos vegetais urucum e hibisco, e os registros do *making of* da feitura do processo *anthotype* e de depoimentos com os próprios alunos. É importante destacar que os alunos, em sua maioria, nunca tinham manuseado câmeras profissionais ou tido qualquer contato com a linguagem fotográfica.

A metodologia utilizada foi a mesma da pesquisa de doutorado em curso: a sistematização dos dados em fichas técnicas do processo, os diários de criação com anotações sobre as criações e o registro com câmeras fotográficas DSRL para filmar e fotografar o processo e o *making of* do processo criativo. Esses últimos registros têm,

como objetivo, a realização de um documentário colaborativo de nossa experiência em sala de aula. Através de todos esses registros pude perceber a importância do caminho criativo através da influência de minha pesquisa de doutorado, na qual um dos autores estudados, coloca que:

O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento. (Salles, 2016, p. 65)

Para Salles, os documentos de processo como os diários de criação, as fichas catalográficas, os registros do *making of*, são “registros materiais do processo criador e retratos temporais de uma construção, que agem como índice do percurso criativo” (Salles, 2016, p. 26). Para a nossa prática na sala de aula também consideramos esse conceito de Salles.

O começo do trabalho criativo com o *anthotype* na escola partiu de imagens digitais fotografadas pelos alunos com as câmeras fotográficas profissionais do Instituto Federal de Brasília/IFB. Nesta prática os alunos puderam executar o que haviam aprendido nas aulas teóricas e práticas sobre os conceitos básicos da fotografia. Logo depois, as imagens fotográficas foram trabalhadas nos programas de edição *Adobe Photoshop* e *Lightroom* e transformadas em positivo p/b. Todo esse processo aconteceu durante as aulas, nas ilhas de edição do próprio IFB. Cada aluno realizou a edição do seu material e, nela, foi preciso transformar a imagem fotográfica em preto-e-branco e ajustar os níveis de brilho/contraste, sombras/altas-luzes.

Também, nesta etapa, vários alunos realizaram intervenções nas matrizes positivas, descobrindo traços, gestos, memórias – sinais de construção do seu pensamento fotográfico. A partir disso, o aluno pôde perceber que essa fotografia é um processo que se constrói em etapas, um modo de fazer fotográfico que valoriza a experiência do artista na sua trajetória criativa, além de ter seus procedimentos livres das amarras da fotografia convencional.

Logo depois dessa parte, os positivos foram impressos em fotolito. Acabei realizando esse processo em uma gráfica por sua precisão aos pontos de preto e branco, obtendo, assim, mais qualidade na imagem. Na espera da impressão das imagens pela gráfica, propus aos

alunos que observassem os raios de sol entrando em seus lares. Cada aluno, individualmente, fotografou a incidência da luz em seus cômodos, anotando essas informações em seus diários de criação. Na sala de aula eles apresentaram essas imagens fotografadas e conversamos sobre a direção da luz.



Figura 80– Etapas do processo *anthotype* trabalhadas em sala de aula. Instituto Federal de Brasília, 2022.

Com os positivos prontos chegou o dia da experimentação com os pigmentos das plantas: urucum e hibisco. No processo com o *anthotype*, depois de escolhidos os pigmentos vegetais, estes devem ser macerados com o uso de um almofariz e com a adição de álcool ou água. Inicia-se, nesse momento, a preparação da emulsão. Logo depois, é preciso filtrar os pigmentos vegetais e passar por um coador para retirar as impurezas. A partir daí, os pigmentos das plantas já estão prontos para o uso. Abre-se uma conexão com um outro tempo, um diálogo com as ferramentas e com os materiais; um tempo de acalmamento dos gestos, possibilitando afetar-se com a mutação da matéria. Dessa forma, o processo criativo desta experiência é um pensamento processual e relacional, no qual os rastros dos pensamentos em construção são levados em consideração. A cada olhar e observação, se percebe algo diferente.



Figura 81– Etapa do processo *anthotype* trabalhada em sala de aula: o corte das matrizes positivas.

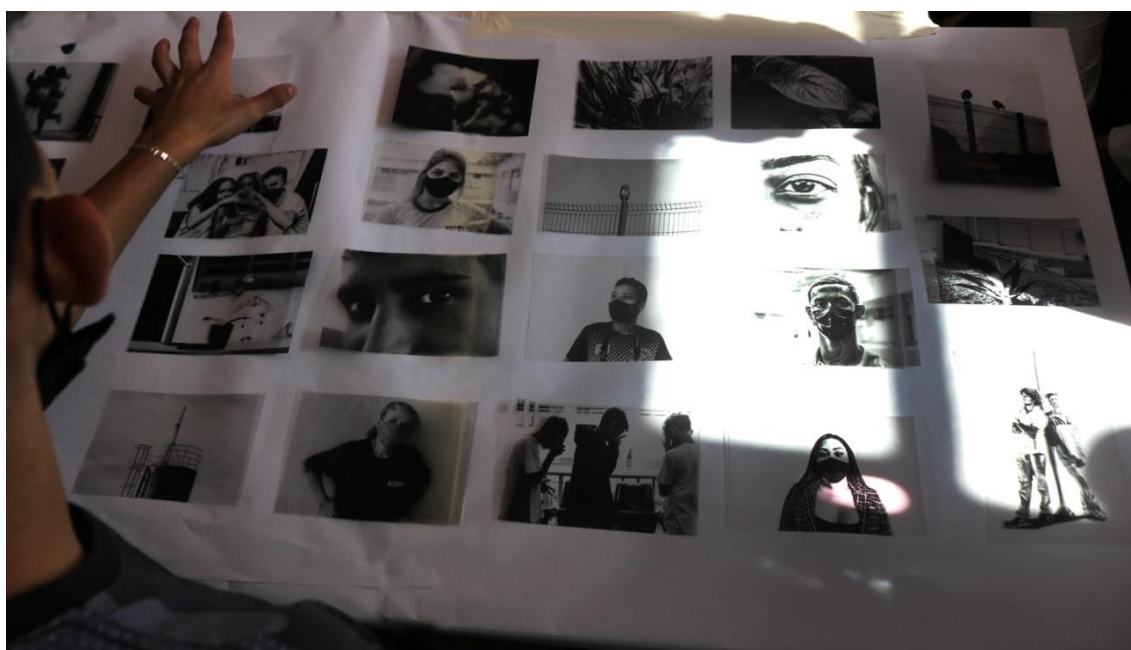


Figura 82- Matrizes positivas impressas. Brasília, 2022.



Figura 83– Maceração do pigmento urucum. Brasília, 2022. Foto Marco Antônio.



Figura 84– Etapas do processo *anthotype* trabalhadas em sala de aula com o pigmento do hibisco. Brasília, 2022. Foto Marco Antônio.

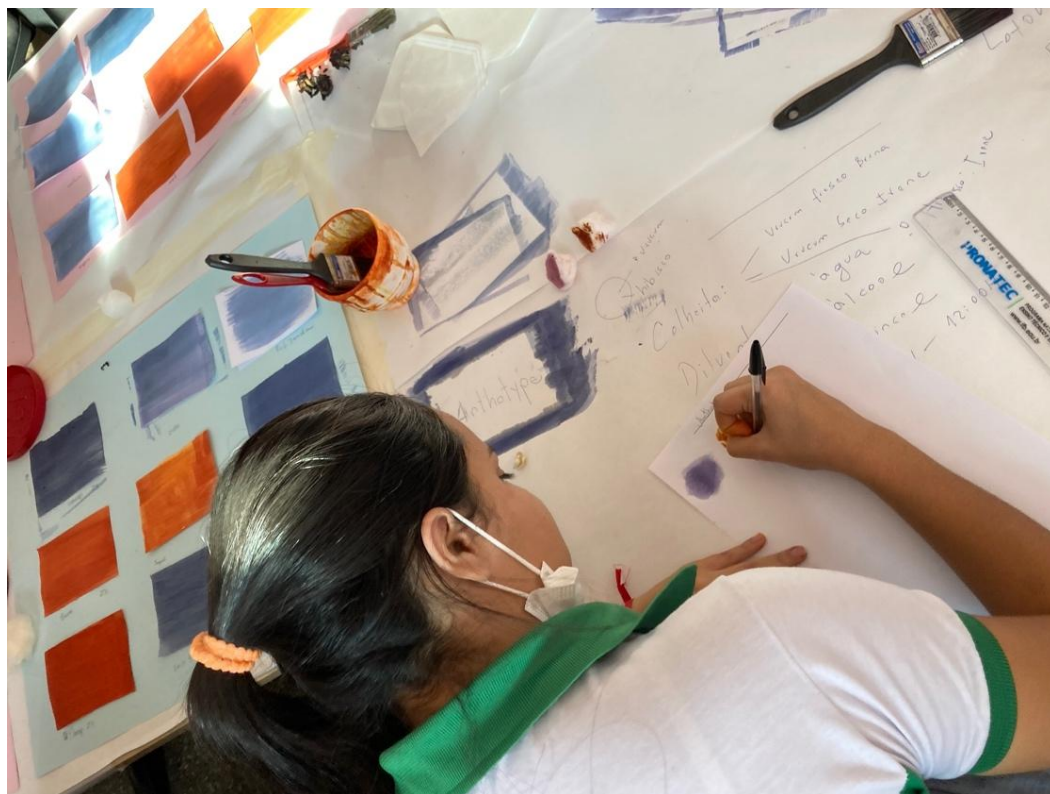


Figura 85– Etapas do processo *anthotype* trabalhada em sala de aula: anotações nas fichas catalográficas. Brasília, 2022.

Cada aluno apresentou, como finalização, um trabalho escrito, contendo a sua percepção criativa, o *anthotype* e a ficha catalográfica do processo. Além disso, os alunos, no encerramento da disciplina, assistiram a um depoimento da agricultora agroecológica Irene Carvalho da Silva sobre o plantio do urucum e do hibisco, materiais que eles utilizaram em suas criações.

Também realizaram registros finais dos depoimentos sobre a percepção em relação a todo o processo, material esse que foi gravado por eles e que resultará em um documentário colaborativo que está em fase de montagem por mim (outro desdobramento que o doutorado vai abarcar). Ao retomar essas filmagens e a decupagem do material, novas relações surgem no percurso de criação da pesquisa: “uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo” (Salles, 2016, p.19).

Por fim, no final do semestre, realizamos uma exposição fotográfica no próprio Instituto Federal de Brasília - Recanto das Emas. Na exposição, além dos *anthotypes* apresentamos algumas matrizes positivas e fotografias de *making of* do processo criativo, além de um texto escrito por mim.



Figura 86– Alunos assistem ao depoimento da agricultora agroecológica Irene da Silva, no Instituto Federal de Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.

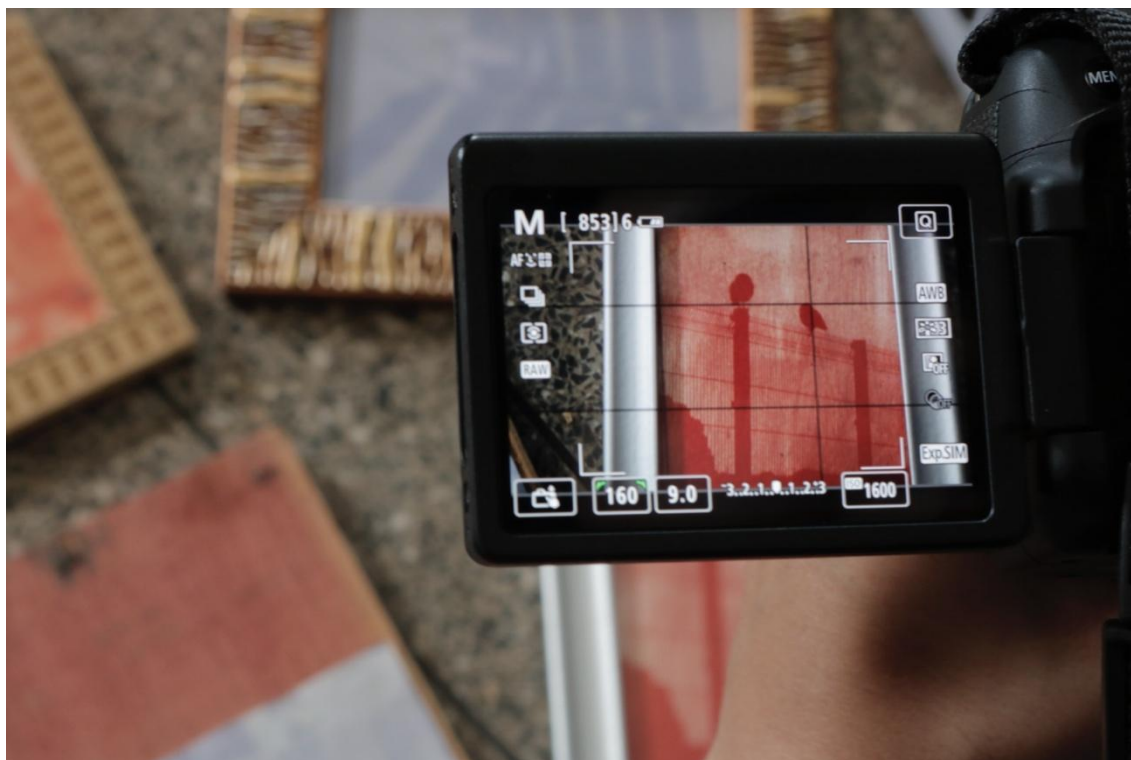


Figura 87– *Making of* do Documentário Colaborativo, 2022.



Figura 88– *Making of* do Documentário Colaborativo, junto aos alunos do IFB, 2022.

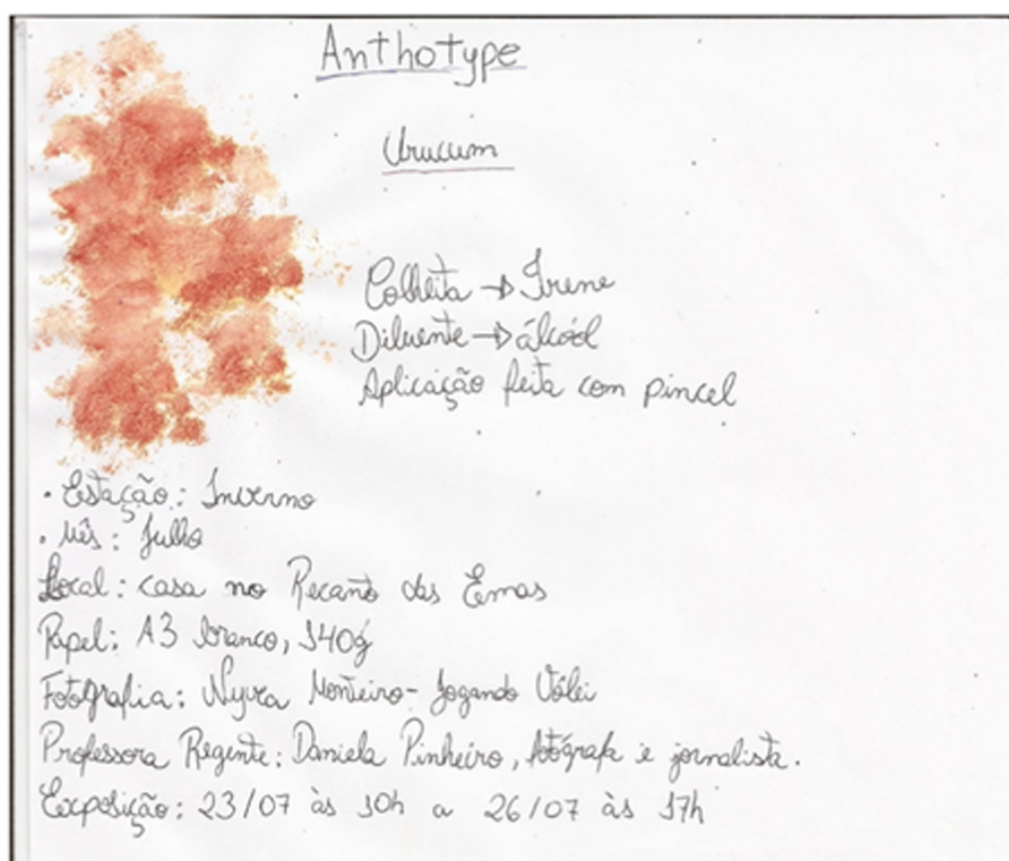


Figura 89– Print do trabalho final de aluna com o *anthotype* final, anotações do processo criativo e ficha catalográfica.

## Capítulo 10. Processo criativo da instalação: retoma

Chegamos até aqui. No caminho da pesquisa tivemos muitas conversas, encontros, partilhas. Muitos trabalhos artísticos foram materializados, entre eles: *Conversa com a Natureza I* (2022), *Saberes da Terra* (2020), *Nhak-krarati* (2022), *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype* (2023), também múltiplos desdobramentos e reflexões, inclusive nas experiências realizadas em sala de aula com os alunos do Ensino Médio do Instituto Federal de Brasília - IFB, antes relatadas. Como mencionei na Introdução, estes passos derivaram em rizomas, constituindo redes de criação, acompanhando a vida vivida: “O processo de criação, como uma rede complexa em permanente construção” (Salles, 2016, p. 169).

Em cada trabalho materializado há problematizações que vão sendo mais claras com as transformações das imagens no tempo, como sucedeu, a título de exemplo, no trabalho *Conversas com a natureza I*, no qual percebemos a mutação na imagem seis meses após a sua criação, ou mesmo quando o trabalho vai registrando diversos desdobramentos, como aconteceu com o ensaio fotográfico *Nhak-krarati* — de fotolivro passou por exposições físicas e virtuais como, por exemplo, a projeção na cúpula do Museu da República em Brasília - DF. *Saberes da terra* (2020) também se transmuta — sendo um documentário lançado no Youtube veio informar o material pedagógico usado em sala de aula. Assim, nas relações com os outros, nem sempre de forma linear, os trabalhos potencializam-se e questões, inicialmente imponderáveis, vão surgindo.

Desde o ano de 2021, após o lançamento do documentário *Saberes da Terra* como acima mencionei, ando captando imagens para o filme-ensaio. As experimentações com os pigmentos das plantas nunca pararam. No âmbito desta pesquisa experimentei os pigmentos do urucum (*Bixa orellana*), beterraba (*Beta vulgaris*), amora (*Morus alba*) erva-mate (*Ilex paraguariensis*), açafrão da terra (*Curcuma longa*), flor dália (*Dahlia pinnata*), uva (*Vitis spp*), repolho roxo (*Red cabbage*), couve (*Brassica oleracea L*), hibisco (*Hibiscus sabdariffa*), jabolão (*Syzygium cumini Lamarck*) e espinafre (*Spinacia oleracea*).

Ao longo do período de pesquisa, muitos registros do processo criativo foram realizados. Entre eles as fichas catalográficas, anotações nos diários de criação, arquivos digitais das

gravações com os agricultores e com os indígenas, *making-of* do processo criativo, roteiro de decupagem, *anhotypes* inacabados “errantes”, matrizes positivas. Perante todos esses documentos de processo, o objetivo nesta fase é organizar o pensamento a partir da *Crítica Genética* com base semiótica da estudiosa Cecília Salles (2011), com o fito de encontrar nestes documentos de processos novos sentidos, eventuais configurações e motivações que auxiliem para a criação da instalação artística *A terra é o que nos une*.

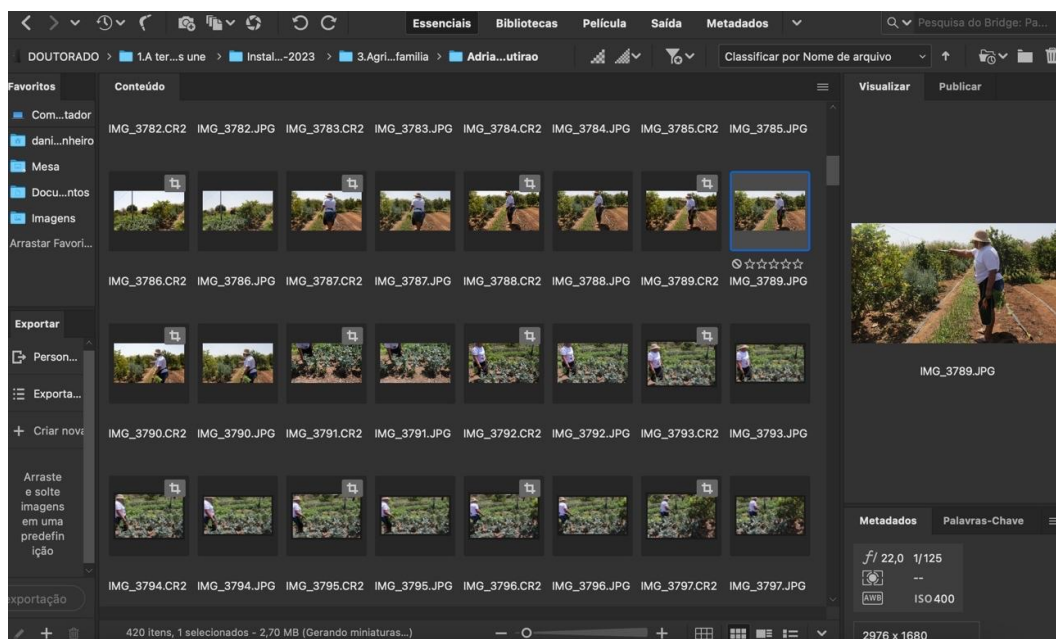


Figura 90– Documentos de processos: arquivos digitais das gravações do filme-ensaio, 2022.

Segundo Cecília Salles (2011), o método denominado de Crítica Genética se utiliza do percurso de criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. Assim, os registros dos documentos de processo da pesquisa são utilizados como indicadores; como forma de entender os tipos de relações que se estabelecem com o meio que o cerca. Ainda para Salles, “os documentos de processo são registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índice do percurso criativo” (Salles, 2011, p. 26). Conforme estabelece esta autora, havendo a questão do registro nos direcionando, encontramos duas constantes nesses documentos que acompanham o movimento criador: “em termos gerais, os documentos de processo desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: o armazenamento e a experimentação” (Salles, 2011, p. 27).

Além de uma certa pulsão contraditória existente entre o arquivo e a experimentação, outra questão à qual iremos recorrer na observação dos documentos de processo é a

relação intersemiótica entre esses mesmos arquivos. Assim, é importante observar a relação dos documentos de processo de cada índice com o todo, como Salles destaca no seguinte trecho: “Cada índice, se observado de modo isolado, perde seu poder heurístico: deixa de apontar para descobertas sobre criações em processo” (Salles, 2011, p. 29). Portanto, nesta parte, assumem especial importância as relações entre os documentos de processo: rascunhos e desenhos com anotações em diários de criação, roteiros de decupagem nos diários de criação com os arquivos imagéticos digitais, matrizes positivas com as anotações e com as fichas catalográficas, *anthotypes* com as anotações nas fichas catalográficas. Como ponto de partida para o estudo aqui posto, vejamos uma citação de Salles a respeito da multiplicidade das relações e como ela compõe uma criação a partir de suas inter-relações:

(...) pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (Salles, 2016, p. 17)

Ao abordar a diversidade de concretizações dos vestígios da criação, Salles comenta que muitos artistas encontram no computador um meio facilitador de seu percurso, contribuindo para o aumento da multiplicidade nos documentos de criação: “as novas tecnologias, em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento de sua diversidade” (Salles, 2008, p. 41). No que concerne ao processo criativo da nossa pesquisa, temos vários modos de armazenar, desde arquivos virtuais (os fotográficos e os audiovisuais) até arquivos físicos (diários de criação, matrizes positivas, fichas catalográficas dos *anthotype*, *anthotypes* que deram “errado” e roteiros de decupagem).

Assim, o processo criativo desta pesquisa é processual e relacional, no qual os rastros dos pensamentos em construção vão sendo deixados nos documentos de processo. Os índices que fazem parte desses arquivos vão dando pistas sobre um processo em desenvolvimento. A cada olhar e observação nos documentos de processo, percebo algo diferente que pode ser trabalhado para o processo da construção da instalação artística *A terra é o que nos une*.

Na retomada das filmagens, em 2021, novas relações e documentos de processo surgiram no percurso de criação e pesquisa, fenômeno que vai ao encontro do modelo de pensamento proposto por Salles: “uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo” (2016, p. 19).

Nesta nova fase da pesquisa para a construção da instalação, observo primeiro os diários de criação, havendo neles desenhos e anotações de *time-code* das imagens brutas do filme. Nestes diários de criação, além das fotografias selecionadas, percebi as duas características comuns constantes nesses documentos: precisamente o armazenamento e a experimentação. Em um deles, percebo alguns apontamentos escritos em amarelo, transparecendo a natureza indutiva da criação. No esboço escrito com uma canetinha amarela, repetem-se escritas como “retirar os *frames* da duração do vídeo para os *anthotype*”. Através disso, percebo uma tendência de meu processo criativo, uma vez que na estruturação do ensaio fotográfico *Nhak-krarati* (2022) o gesto de retirar os *frames* da duração é realizado para a criação das imagens do ensaio.

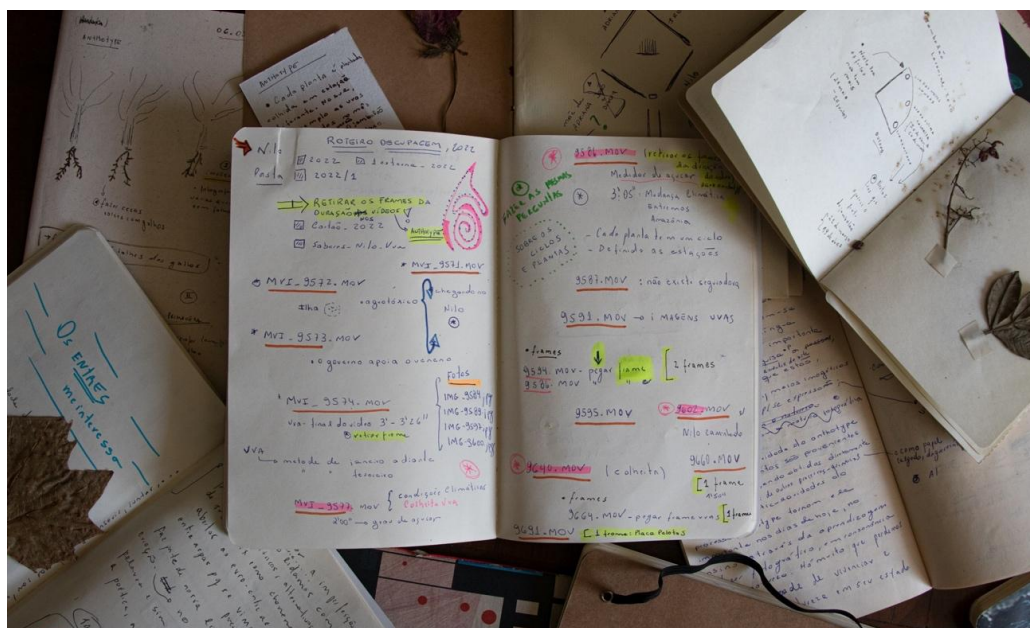


Figura 91– Diários de criação e apontamentos em amarelo, Brasília, 2022. Foto: Daniela Pinheiro.

No percurso criativo desta fase de criação, começo a busca pelas imagens selecionadas nos diários de criação para, então, ir para os arquivos digitais armazenados no computador. Ao retornar aos diários, percebi que eles indicavam a prenúnciação da ideia que passaria a ser desenvolvida dali para a frente, no processo criativo com a pesquisa do doutorado. A partir desse momento, as imagens que começam a ser trabalhadas em

*anthotype*, serão retiradas da duração dos registros audiovisuais das gravações realizadas. Tudo isso vai ao encontro do que coloca Salles: “diários e anotações deixam às vezes que nos aproximemos de momentos de desenvolvimento daquilo que o artista pretende dizer, ainda sem a roupagem que receberá da obra” (2011, p. 80).

Depois da matriz positiva ser exposta ao sol e a imagem se transformar em *anthotype*, em muitos casos, durante o processo, percebo que preciso refazer esse mesmo positivo, pois constato que posso chegar à cor desejada da imagem se editar nos *softwares Photoshop e Lightroom* novamente. Soulages, em seu livro *Estética da fotografia: perda e permanência*, explica que a criação fotográfica se relaciona com o conceito de “fotograficidade”. A fotograficidade, segundo Soulages, é a articulação entre o irreversível, a obtenção da imagem fotográfica e o inacabável, o trabalho após o registro da imagem: “a partir do mesmo negativo inicial, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes” (Soulages, 2010, p. 132). Logo abaixo, percebe-se o que comenta Soulages, através do estudo de um mesmo positivo.

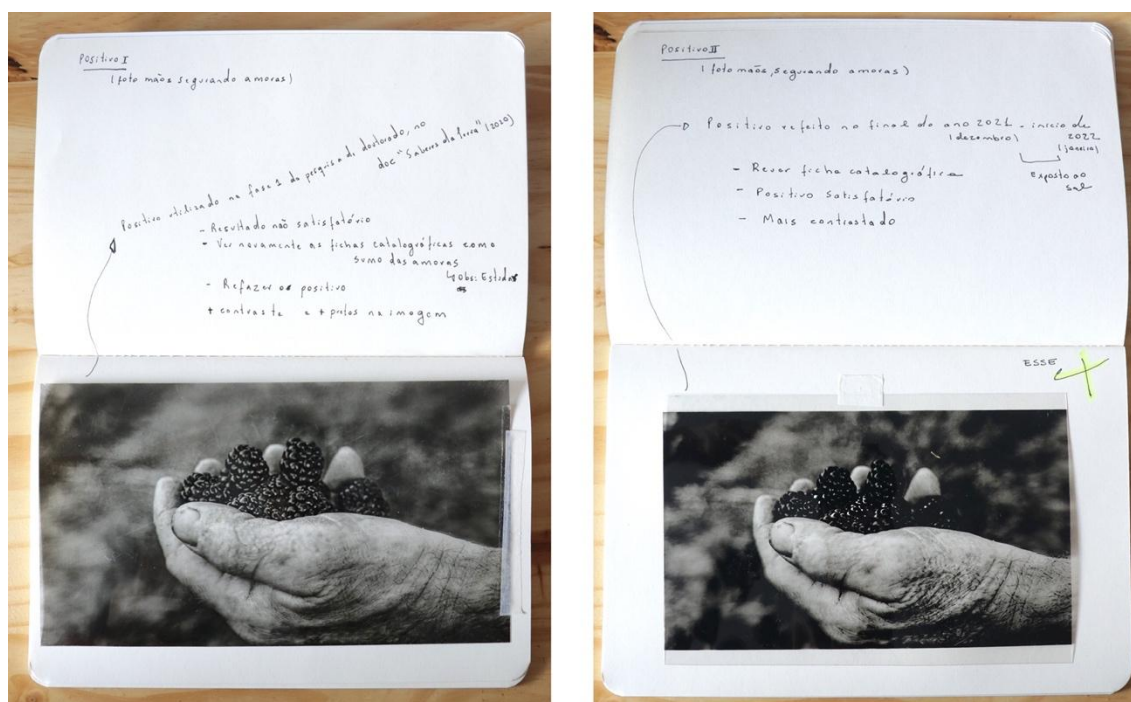


Figura 92– Estudo das matrizes positivas, 2020 - 2021.

Os próximos documentos de processo a serem observado foram as matrizes positivas. Coloquei todas as matrizes em uma mesa (v. fig. 106), Percebi a potência de criação que esse documento de processo tem por si só. E senti que gostaria de aproveitá-las para a instalação *A terra é o que nos une*. Analogamente, durante o processo, percebi que foram produzidas inúmeras matrizes desse tipo e que esses positivos acompanham a nossa investigação desde o início.

Após vagarear em uma mesma imagem, muitas vezes selecionei a matriz positiva de uma mão, em primeiro plano, segurando uma muda para ser a imagem utilizada de apresentação da instalação (v. fig. 93). A imagem faz parte de um mutirão de replantio, organizado pelo Movimenta de Brasília, do qual participei no Sítio Portal do Sol, em Brasília - DF, junto à agricultora Adriana Rocha Barros, sua mãe Ilneia Alves Rocha Barros e seu pai Claudionor Barros de Abreu. O mutirão foi realizado em razão de um incêndio que afetou a região do Sítio e uma importante Área de Preservação Permanente. Essa imagem, dentro do processo desta pesquisa, para mim significa o nascimento, o recomeço e a resistência.



Figura 93– Matriz positiva da fotografia de uma muda. Brasília, 2022.

Quanto às fichas catalográficas, veremos como elas vão desenvolvendo relações com os *anthotypes* e com as matrizes digitais. As fichas catalográficas têm, como finalidade, sistematizar os dados do processo dos *anthotypes* executados, contendo informações como a colheita, os diluentes, a aplicação, as camadas, o tempo de exposição ao sol, a estação do ano, o mês e o local e, ao final, também são descritas algumas outras observações significativas do processo. Todos esses fatores influenciam a materialização do *anthotype* final, religando-nos naturalmente aos clássicos “elementos”.

Retomei as fichas catalográficas das últimas experimentações com os pigmentos da uva do agricultor agroecológico Nilo Schiavon. A melhor maneira da formação da imagem

com o pigmento da uva se deu em passos lentos e de muita paciência. Em janeiro de 2022, fui gravar com o agricultor a colheita da uva. Nesta época, no sul do Brasil, as uvas estão prontas para serem colhidas. Retornei a Brasília (cidade onde, atualmente, moro e trabalho) e deixei as uvas na geladeira, no sul do Brasil. Por causa disso, tive de testar com outros tipos de uvas já em Brasília. Todas essas informações foram anotadas nas fichas catalográficas. Em nenhuma das experimentações encontrei o tipo de uva da colheita realizada com o agricultor. Todos os experimentos que fui fazendo com outros tipos de uvas não deram em um resultado satisfatório.

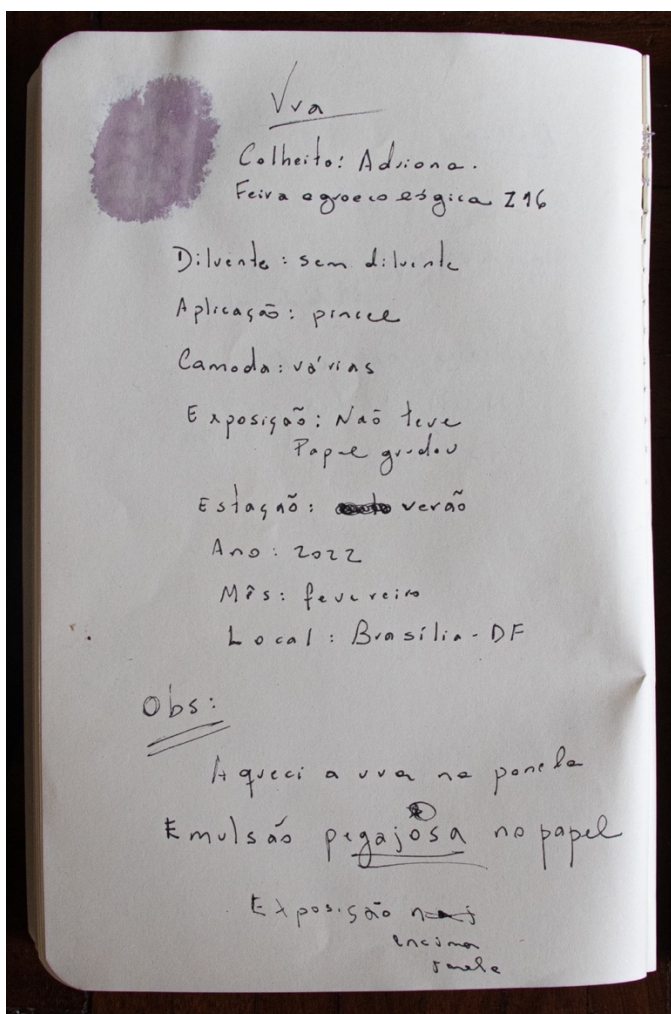


Figura 94– Ficha catalográfica com o pigmento das uvas da agricultora agroecológica,

Até achar a causa do erro tive de consultar e estudar as fichas catalográficas diversas vezes, retomando esses documentos de processo. Descobri alguns erros após um estudo mais aprofundado. Um deles foi que eu deveria testar uma outra maneira para extrair o pigmento das uvas, já que, em um primeiro experimento, este pigmento ficou pegajoso no papel, fazendo com que a matriz positiva grudasse no suporte e que a formação da imagem não saísse, como é visto na (v. fig.95 ).

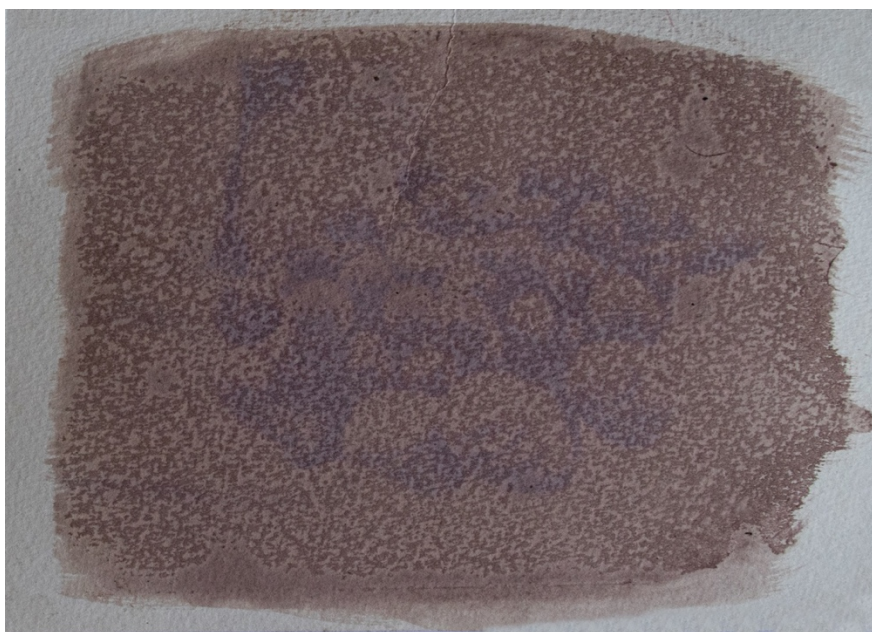


Figura 95– *Anthotype* “errante”; pigmento da uva pegajoso no papel, como descrito na ficha catalográfica na figura 94.

Após três meses da colheita com o agricultor agroecológico Nilo Schiavon, meu pai e minha mãe vêm me visitar em Brasília/DF e me trazem as uvas congeladas em uma bolsa térmica. Experimentei com os pigmentos das uvas que descongelaram e viraram um suco. Após esse experimento consegui obter um resultado adequado nas imagens (v. fig.96 ). Percebo, nas anotações indicadas na ficha catalográfica, que o tempo de exposição pode ser menor. Assim, seguirei experimentando, pois ainda tenho uma parte das uvas congeladas na geladeira. E quero utilizar os *frames* dos vídeos da colheita das uvas para a instalação *A terra é o que nos une*.

Também retomei o documento de processo dos *anthotypes* “errantes” - imagens que não deram certo, durante o processo. São imagens que grudaram os pigmentos no papel como aconteceu com o pigmento da uva, ou porque o papel não era adequado para receber o pigmento, ou também não receberam sol o suficiente para a formação da imagem. Retomei as fichas catalográficas para verificar em qual variante teve falha no processo. Coloquei todos os *anthotypes* errantes em cima da mesa (v. fig. 104 ) e, logo depois de visualizar em seu conjunto, verifiquei que eles também poderiam servir de matéria para compor as projeções da instalação *A terra é o que nos une*.



Figura 96- Ficha catalográfica e *anthotypes* com o pigmento da uva de Nilo Schiavon. Fotografias realizadas durante as gravações do filme-ensaio, 2022.



Figura 97- Pote de uvas, vindas do sul do Brasil/BR.

Dessa forma, a construção da instalação artística *A terra é o que nos une* não para de mudar e se atualizar, indo e voltando nas diferentes relações nos diferentes tempos e movimentos do movimento criador através dos documentos de processo. Índices em ação, uma criação em processo, um pensamento em movimento – diante dos documentos de processo, observo a própria continuidade do processo criativo em transformação e mutação.

## 10. 1 Instalação *A terra é o que nos une*

Para pensarmos a concepção da instalação artística *A terra é o que nos une* retorno a dois conceitos já aludidos durante o processo da investigação escrita deste texto, sendo o conceito de “rizoma”, proposto por Deleuze & Guatarri (2004) o de “criação como rede em processo” de Cecília Salles (2016). Além destes, entram para dialogar outros dois conceitos: o de “ecosofia” de Guatarri (2012) para pensar uma busca de uma dimensão ecossistêmica e não mais antropocêntrica das relações do homem com o meio ambiente, onde tudo está interligado a tudo; e o conceito de “*sympoiesis*” formulado por Donna Haraway's (2016) - O prefixo grego “syn” indica junto e o sufixo “*poiesis*” criação, ou seja criar junto: “*is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is word for worlding-with, in company*” (Haraway, 2016, p. 59).

Segundo Guattari (2009), o ser humano precisa aprender a desenvolver um pensamento transversal, a fim de entender as relações que regem nossa integração com o universo. Guattari propõe, através do conceito de “Ecosofia”, estimular o homem a observar e compreender o mundo, como sendo parte integrante dele, oferecendo assim, a possibilidade de agir com respeito e consciência. Guattari considera que a arte e os artefatos culturais produzidos a partir de manifestações artísticas são entendidos como elementos inseridos em práticas de produção de subjetividades. Assim, quando esses materiais remetem também a questões sobre a natureza e nossa convivência em um planeta tomado por incertezas sobre o meio ambiente, as problemáticas da educação ambiental e da arte se cruzam. “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura, e precisamos aprender a pensar “transversalmente” as interações entre ecossistemas, mecanosfera e Universos de referência sociais e individuais” (Guattari, 2012, p. 25).

A ecosofia de Guatarri visa substituir os conceitos modernos de natureza, sociedade e indivíduo enquanto entidades separadas. Esse tema, aliás, tem sido fundamental para pensar nossa origem e nosso lugar no mundo, e é agora mais importante do que nunca, já que vivemos um momento em que nosso profundo distanciamento da natureza está trazendo mudanças drásticas à Terra.

As notícias não são boas para o planeta Terra. A humanidade – e todo o restante da vida que a acompanha – encontra-se agora no limiar do que os cientistas do Sistema Terra chama de “mudança de estado”. Esse momento está representado na consciência

crecente acerca das mudanças climáticas – entre pesquisadores e também entre um amplo público preocupado. Mas o nosso momento envolve muito mais do que apenas um problema climático. Estamos vivendo uma transição na vida planetária com “o potencial de transformar a Terra rápida e irreversivelmente num estado desconhecido até então pela experiência humana. (Moore, 2022, p. 13)

No *Capítulo 4 - Contexto teórico–conceitual* dessa tese, falamos um pouco sobre o conceito de simpoética de Haraway, quando comentamos e criticamos a noção de Antropoceno. Haraway prefere se referir ao termo Chthuluceno, associando *Chtulu* com o pensamento tentacular, que adquire um sentido relacional, como no ato de tecer teias, de conectar pontos através de linhas. Através dessas conexões, ela vê possibilidades criativas diante de uma última era geológica da Terra. Haraway não nega que a ação do homem e do capitalismo teve efeitos terríveis no planeta, mas propõe as dinâmicas de Chthuluceno – inspirado no nome da aranha *Pimoa Cthulhu* – para superá-las:

O Chthuluceno não se fecha em si mesmo; ele não se encerra; suas zonas de contato são ubíquas e prolongam continuamente tentáculos retorcidos. A aranha é uma figura muito melhor do que qualquer vertebrado de pernas inadequadas de qualquer panteão. A tentacularidade é sintonica, enrolada em apreensões abissais e temerosas, desgastes e teceduras, transmitindo algo de novo e de novo, nos reajustes generativos que fazem a manutenção do viver e do morrer. (Haraway, 2022, pp. 70-71)

As aranhas inspiram o pensamento da autora, podendo inspirar práticas tentaculares, simpoiéticas, em arte e na instalação *A terra é o que nos une*. Simpoiética parece-nos, pois, uma palavra adequada para sistemas complexos e dinâmicos, análoga à expressão *worlding with*, isto é, “fazer mundo com”. Não apenas o mundo não acabou, como seguimos fazendo mundos com os outros. Haraway (2016) sugere, assim, que todas as articulações que constituem o “fazer com” também promovem alterações. Ao viver e lutar com os outros, nos afetamos e nos transformamos.

Assim, a instalação artística *A terra é o que nos une* experimenta a conexão com ideias de uma filosofia que nos redescobre, aceita e celebra como parte da natureza. As imagens se conectam com práticas ancestrais, correlacionando a uma memória coletiva e afetiva, sugerindo conversas de diferentes meios, cosmovisões, filosofias ancestrais, linguagens

e saberes para que juntos possam trazer novos modos de existir, modos de habitar e se relacionar com a natureza.

Dessa forma, a instalação artística *A terra é o que nos une* tem como proposta trazer a pergunta: o que, da terra, é possível escutar a partir dos encontros com os indígenas e com os agricultores agroecológicos? A instalação propõe, assim, um engajamento social, político e espiritual - uma reconexão com a esfera do que de mais sutil está em nós e entre nós, com a intenção de colocar em diálogo e conversa o espaço expositivo, propondo ao público um espaço de convívio, partilha, troca e respiro: um “fazer mundo com”.

A instalação abordará questões sobre a importância da agricultura agroecológica e do equilíbrio com o meio ambiente na produção do alimento vivo. Além de passar por questões sobre o ambiente político das queimadas criminosas, o desmonte de leis ambientais, as liberações agressivas dos agrotóxicos. Todas essas questões serão mostradas entre as imagens dos agricultores e suas vozes. Além disso, a instalação vai contar com a minha voz, lendo alguns fragmentos da tese e também cantos ancestrais indígenas. Cantos para a terra, para todos os seres vivos por aqui.

## **10. 2. Construção da instalação: entre as imagens**

A instalação é composta por documentos de processos: os digitais (os fotográficos e os audiovisuais do filme-ensaio com os agricultores agroecológicos e indígenas - que serão projetados) e físicos: matrizes positivas, fichas catalográficas dos *anthotypes*, diários de criação, roteiros de decupagem e *anthotypes* “errantes”. Os materiais imagéticos que serão projetados na instalação estão, aos poucos, sendo experimentados e construídos. Veremos ao longo deste subcapítulo a montagem/desmontagem entre imagens, na busca de uma narrativa não-linear para ser projetada na instalação *A terra é o que nos une*. A partir disso, a instalação propõe um abrandamento do ritmo da respiração, em conexão e sintonia com o processo *anthotype* que é realizado pelos pigmentos das plantas dos próprios agricultores agroecológicos.

Dessa forma, chegou o momento da escuta das imagens brutas gravadas durante o filme-ensaio. Assistir e ouvir todo material é uma árdua tarefa. Neste momento, a decupagem do material será pensada com a proposta da construção da instalação artística *A terra é o que nos une*, então o objetivo aqui é desfragmentar, desmontar e remontar as imagens de uma forma não narrativa.

Primeiramente, experimento com o entrecruzamento das imagens em *anthotype* e as imagens em movimento do vídeo. Assim, os *frames* serão retirados da duração dos vídeos. Ideia essa que foi extraída da retomada dos documentos de processo e que já vimos no início deste capítulo. Para saber o tempo exato do *frame* que retiro da duração, preferi utilizar, nesta etapa, roteiros de decupagem, colocando nestes: a descrição do arquivo, a extensão do arquivo, as sequências e o *time-code* com o tempo exato da retirada do *frame*.

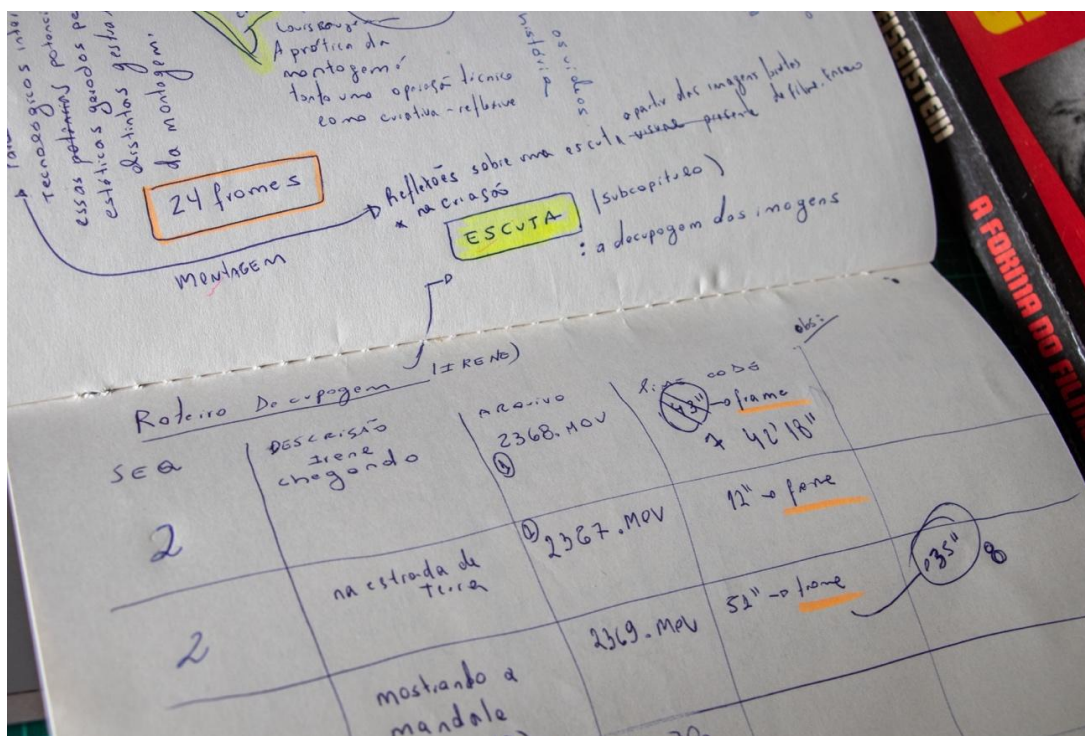


Figura 98– Roteiro de decupagem para a instalação *A terra é o que nos une*. Brasília, 2022.

O primeiro arquivo virtual que retomo é das gravações com a agricultora agroecológica Irene de Carvalho da Silva. Logo após escolher os *frames* retirados da duração no *software Adobe Premiere Pro*, as imagens são trabalhadas nos programas de edição de fotografia *Photoshop* e *Lightroom* e transformadas em positivo preto-e-branco. É com esta matriz positiva que se inicia o processo de impressão com o *anthotype*. Escolho trabalhar com o hibisco que a agricultora agroecológica Irene da Silva plantou e colheu. A colheita desses hibiscos aconteceu em uma das gravações que realizei com ela. Terminado esse processo com o *anthotype*, a imagem fotográfica em *anthotype* é refotografada ou escaneada e inserida novamente entre a duração do vídeo pelo *software Adobe Premiere Pro*.

Este gesto criativo de remendar acompanha o caminhar criativo desta investigação. Percebemos no trabalho *Nhak-krarati* (2022) também esse movimento, mas não de uma

forma tão intensa como nesta fase que emendamos e remendamos: da duração do vídeo, para a fotografia digital, para o *anthotype*, fotografia digital e novamente para vídeo. Essa operação alude ao processo de “re-mediação”, teorizado por Jay Bolter e Richard Grusin (2000). “Remediar” é entendido como “a lógica formal através da qual os novos média reformam as formas dos média anteriores” (Bolter & Grusin, 2000, p. 273). Dentro desta perspectiva, percebemos que não se trata apenas de uma mudança de material, meio e suporte, mas da retomada, invenção e procura de sentido.

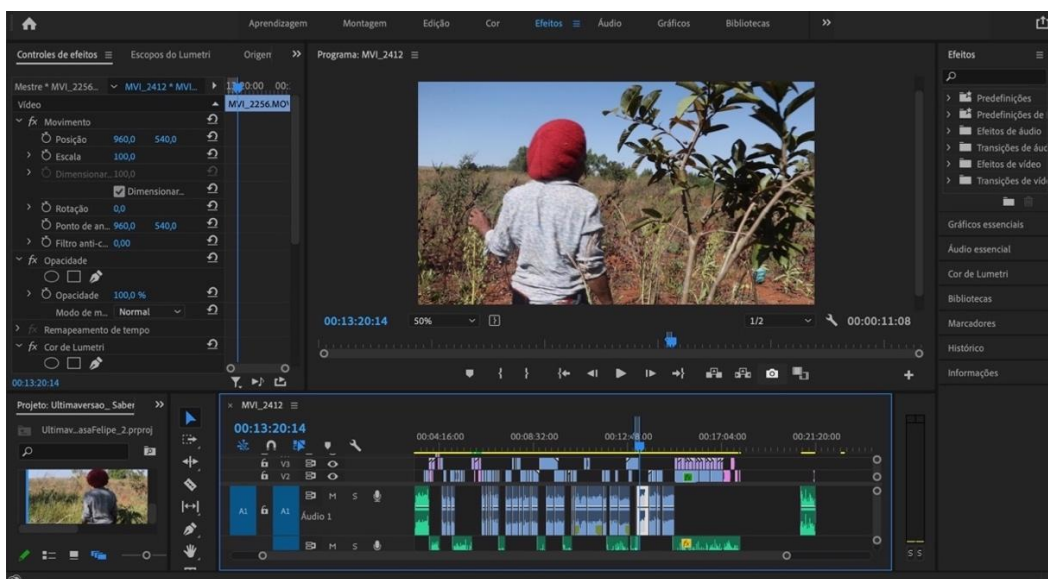


Figura 99– Retirada do frame da duração da gravação do filme-ensaio no Adobe Premiere Pro.



Figura 100–Matrizes positivas: processo de criação com o *anthotype*, Brasília, 2022.

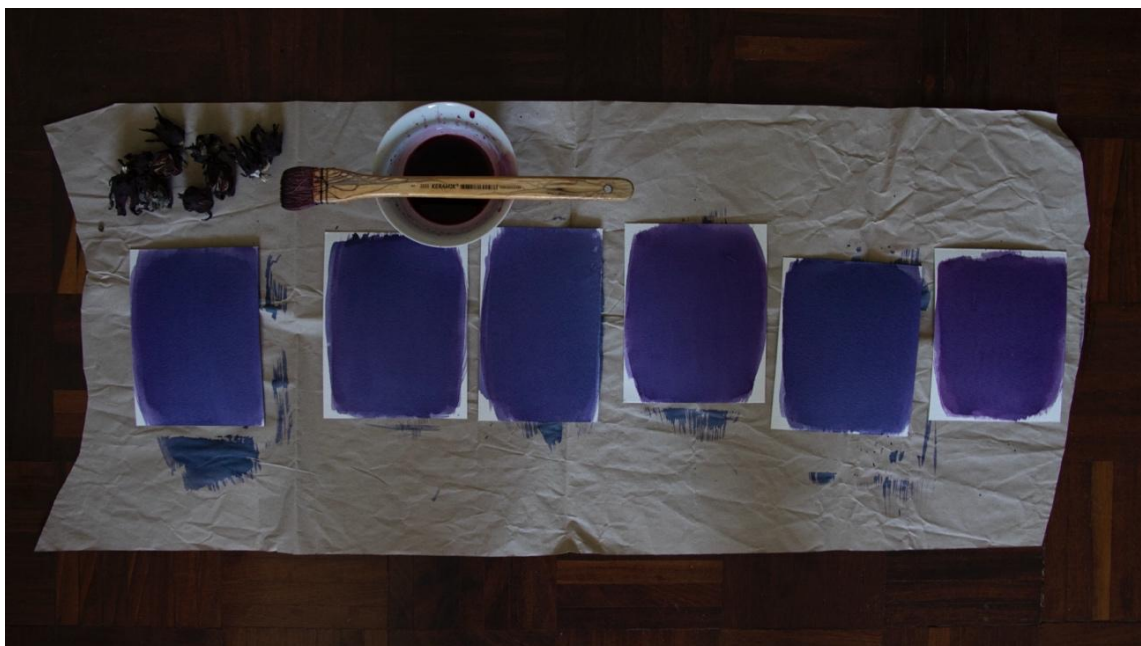


Figura 101– Pigmento hibisco: processo de criação com o *anthotype*, 2022.

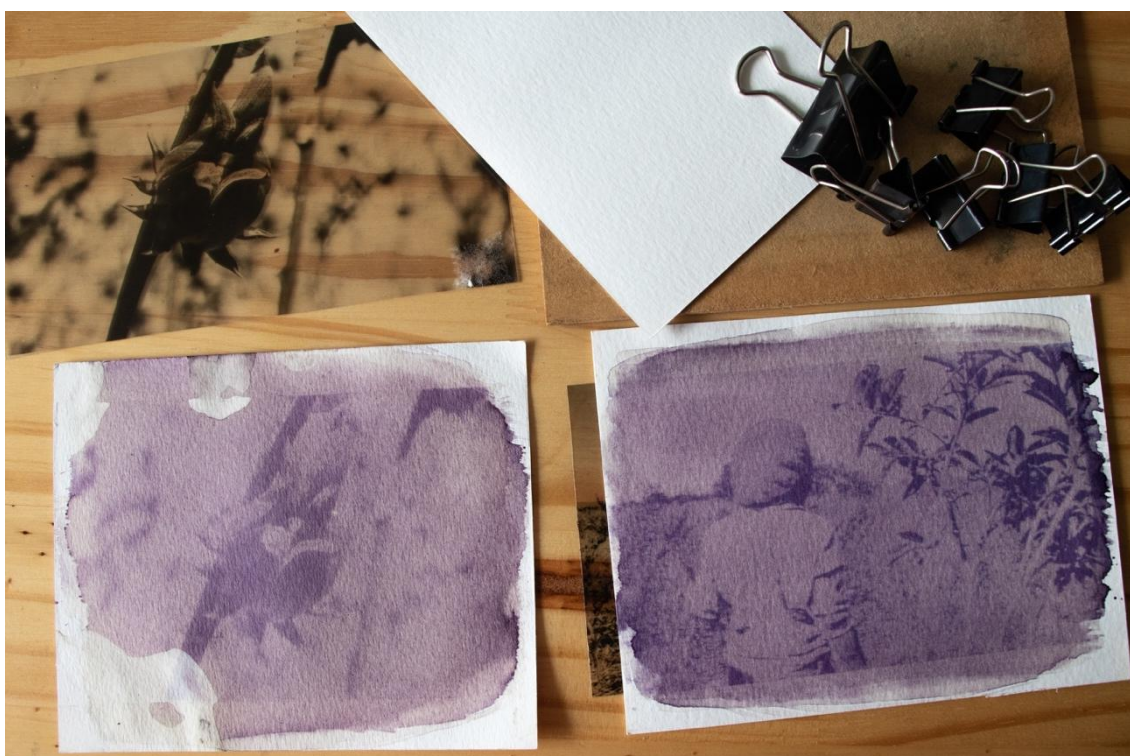


Figura 102- Anthotypes com o pigmento do hibisco, após a exposição do sol, Brasília, 2022.

As imagens criadas em *anthotypes* e retiradas da duração dos vídeos se misturam com as imagens em movimento do vídeo. É geralmente de modo muito suave que essas imagens se sucedem, através de lentas fusões, dando a impressão de que se transmutam umas nas outras. Aqui os participantes poderão perceber a dilatação do tempo, possibilitado através das fotografias em *anthotype* entre os vídeos. Ao colocarmos uma fotografia entre as imagens em movimento possibilitamos a percepção de pequenas

variações na imagem que passariam despercebidas, em um vídeo normal. Nos atravessamentos dos *anthotypes* com os vídeos, múltiplas sobreposições vão atuando nas imagens como, também, no plano mental: “o espaço do *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar físico, mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições” (Bellour, 1997, p. 14). Nesse espaço de interseção e de fusões, cada imagem em *anthotype* expõe sua força.

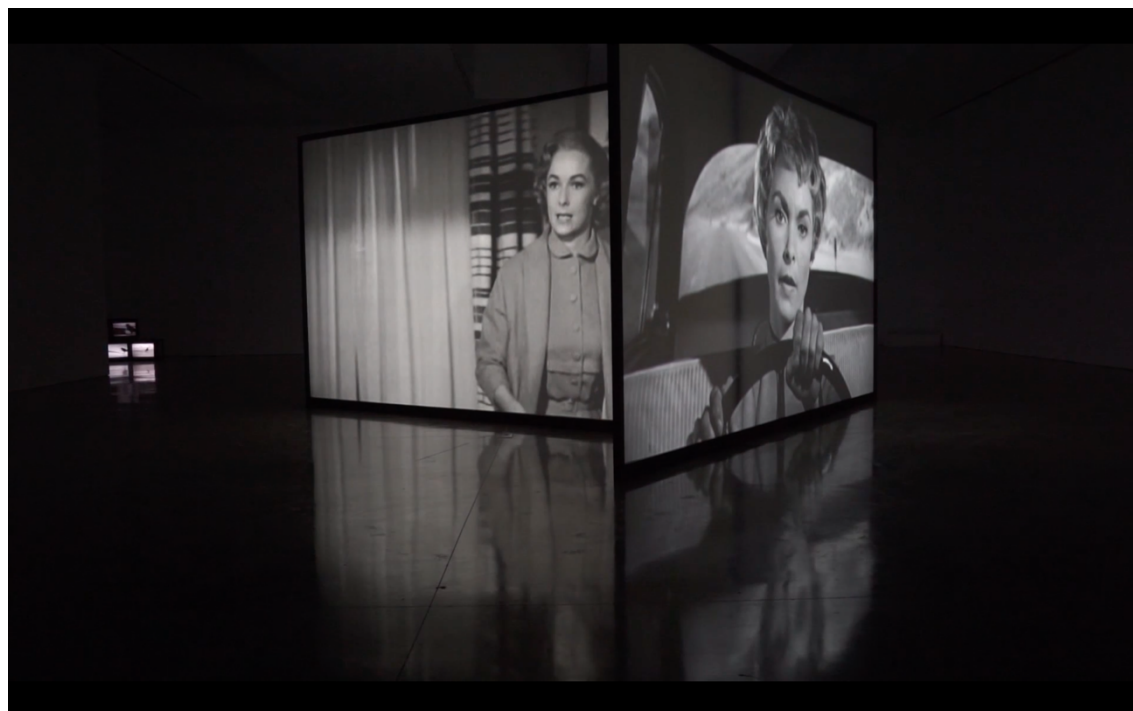


Figura 103- 24 Hour Psycho (1993), de Douglas Gordon.

(<https://gagosian.com/exhibitions/2017/douglas-gordon/>)

Esse procedimento na criação com as imagens em *anthotype* que estarão entre as imagens em movimento do vídeo, me faz lembrar do trabalho *24 Hour Psycho (1993)*<sup>33</sup>, de Douglas Gordon, no qual o artista sugere uma versão desacelerada do clássico *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock, reduzindo a velocidade do vídeo de 24 para 2 quadros/*frames* por segundo, fazendo com que a duração do filme pule para 24 horas. Gordon transforma tudo isso em um tipo de relação que é contemplativa, que convida o sujeito a ver a mudança de sentido, a olhar de maneira diferente para essa mesma narrativa, descobrindo detalhes e nuances de outro modo inacessível.

---

<sup>33</sup> Ver trabalho: <https://gagosian.com/exhibitions/2017/douglas-gordon/>

Além dessas experimentações com as imagens, as projeções da instalação vão contar com a imagem da Dona Francisquinha sob a folha de couve do trabalho artístico *Conversa com a Natureza I* (2020). Vimos esse trabalho no capítulo 6 – *Conversa com a Natureza I: os ciclos da matéria em mutação*. Neste trabalho, o movimento se apresenta pela imagem se esvanecendo ao longo do tempo na superfície da folha de couve. Com o passar do tempo, a imagem se transforma, transmutando-se. A imagem foi sendo acompanhada ao longo de três anos com registros fotográficos e audiovisuais, numa espécie de cronografia demonstrativa de cada mutação e inscrição na imagem. Esta transmutação da imagem foi materializada no vídeo *chamado A luz que revela a imagem é a mesma que a apaga e movimenta* (2023) que compõe as páginas do livro, *Conversas com a Natureza II pós-fotografia com anthotype* (2023), e mais tarde fará parte da instalação *A terra é o que nos une* (2023 – *work in process*). Ao inserir essa imagem fotográfica em outro suporte como o vídeo e na instalação, podemos perceber outras sensações e deslocamentos da imagem fotográfica.

Além dessas experimentações e questionamentos nas imagens e entre elas, muitos outros recursos serão realizados na experimentação com e entre as imagens para compor a instalação *A terra é o que nos une*. Esse capítulo teve a proposta de mostrar algumas experimentações e problematizações; o processo está em aberto, podendo vir a ter outros procedimentos nas imagens, como um retardo do filme, congelamento, a suspensão, e a dilatação da fotografia, revelando no entre-imagens. Dessa forma, durante o período da entrega desta parte escrita até a defesa em provas públicas da Tese, estarei experimentando com as imagens através da edição de vídeo, com o programa *Adobe Premiere Pro, Photoshop e Lightroom* e com o processo criativo com os pigmentos das plantas através dos *anthotypes*.

### **10.3 Montagem da instalação**

A instalação artística *A terra é o que nos une* está em desenvolvimento de criação e montagem. A instalação artística *A terra é o que nos une* é composta por documentos de processo. Os materiais dos documentos de processo digitais estão sendo trabalhados, como acabamos de ver no subcapítulo anterior.

O público-participante, à medida que vê e escuta as vozes dos agricultores agroecológicos e dos indígenas vindos da projeção sob a mesa, poderá também manusear os documentos

de processos que estarão dentro das gavetas desta “mesa de jantar”. Uma mesa comunitária, como aquelas que já foram um dia utilizadas em refeições pelos próprios agricultores agroecológicos.



Figura 104– *Anthotypes* “errantes” um dos documentos de processo que estará na instalação.

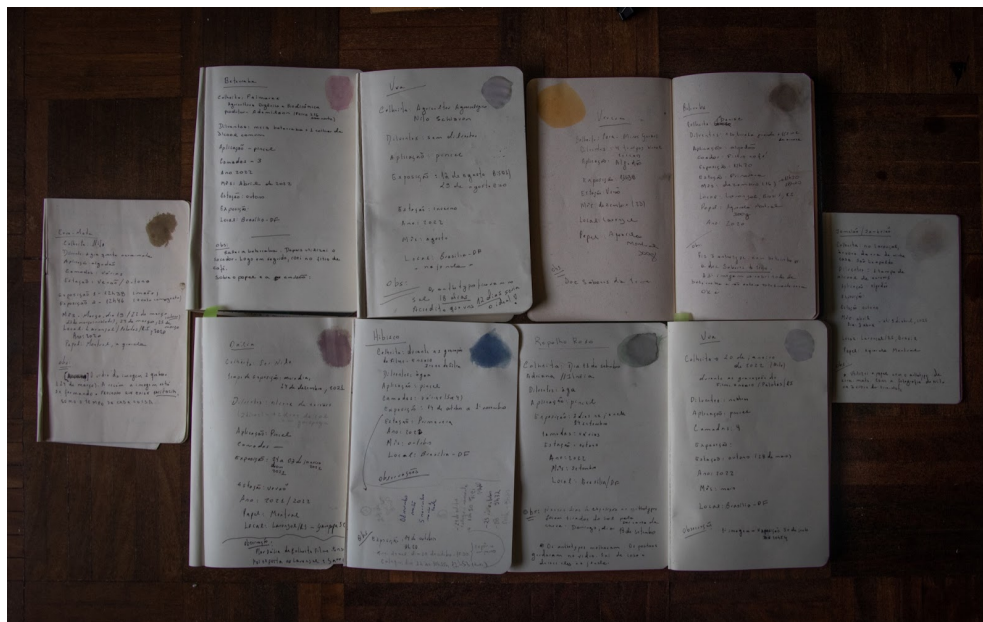


Figura 105– Fichas catalográficas, um dos documentos de processo que estará na instalação.



Figura 106– Matrizes positivas, um dos documentos de processo que estará na instalação.

As imagens da projeção vêm de cima e têm a finalidade de expandir o plano da imagem: “abandonar o uso do monitor em prol da imagem projetada diretamente no espaço instalativo” (Mello, 2008, p.173). Já os documentos de processos físicos desta pesquisa, se configuram como materialidade que compõe o corpo da instalação. O público participante poderá retirar os documentos de processo das gavetas e colocá-los sobre a mesa. Dessa maneira, a interação com os documentos de processo da instalação transforma o observador em participante, fazendo com que este crie sua própria relação com a instalação por meio da sua vivência e gestualidade. A arte como um meio de colocar em contato, em relação. Essa maneira de montagem/desmontagem e proposição traz a possibilidade de experimentar, “o espaço fora da moldura e dos limites lineares da narrativa, proporcionando o surgimento de estruturas abertas à participação do espectador” (Maciel, 2009, p. 15). A cada montagem e desmontagem dos documentos de processo pelos participantes sobre a mesa, outras relações com as imagens surgem.

Dessa forma, a instalação *A terra é o que nos une* foi sendo pensada como um espaço de troca entre as linguagens imagéticas e o corpo dos participantes: “Movidos pela idéia do corpo em deslocamento e do senso de que mente/corpo interagem com uma grande gama de realidades para além da materialidade do corpo biológico” (Mello, 2008, p. 142). A arte como um meio de colocar em contato, em interação, fazendo desta relação uma forma de expressão. Diferente da sensação exercida pelo cinema das grandes salas de

exibição, em que o corpo está imobilizado nas cadeiras fixas da sala; na instalação *A terra é o que nos une*, o corpo do público pode se locomover pelo espaço, entre uma e outra situação.

Um gesto de compartilhamento com o ambiente-espaço, um deslocar no espaço sensorio, fazendo com que o participante da instalação seja parte do processo gerador da obra, “podendo muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar o suficiente para que seus estímulos sensorios mantenham diálogo com o trabalho” (Mello, 2008, p. 171). Assim, a instalação é compreendida como um espaço de percepção e mistura entre o vídeo, a fotografia, os documentos de processo, o ambiente e o corpo do participante:

Trata-se de um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se desloca do epicentro da sua linguagem (o plano da imagem e do som em meio eletrônico), para gerar sentidos com o espaço arquitetônico, com os demais elementos que constituem esse espaço físico e com a ação participativa do público. (Mello, 2008, p. 172)

Por fim, ainda em relação com as imagens – elas seguem se movimentando dentro de mim, promovendo reflexões, conversas e diálogos -, estas são apresentadas e comentadas até aqui e têm como proposta mostrar o percurso de experimentação desta parte prática da instalação *A terra é o que nos une*. É importante dizer que esta instalação não pressupõe uma obra final acabada, sendo antes um processo em permanente transmutação que a interação com o outro complementa e expande - um “campo expandido”, termo que remonta ao célebre artigo da Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (1979), publicado na revista *October*. Krauss logra abrir e extrapolar a concepção canônica, disciplinar e objectual da escultura a partir do que ela chama de campo expandido, ou campo ampliado<sup>34</sup>. Concepção que implica uma revolução na forma de ver e entender a obra de arte. O campo expandido é, portanto, a expansão de possibilidades para a prática artística a partir da ampliação dos territórios em que as obras podem transitar. É, ainda, a assunção da contaminação entre fronteiras, o que permite a hibridação e a experimentação, entre as linguagens.

---

<sup>34</sup> Krauss, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Texto originalmente publicado no número 8 da revista *October* com tradução publicada em 1979 no número 1 de *Gávea*, revista do *Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, da PUC-Rio em 1984.

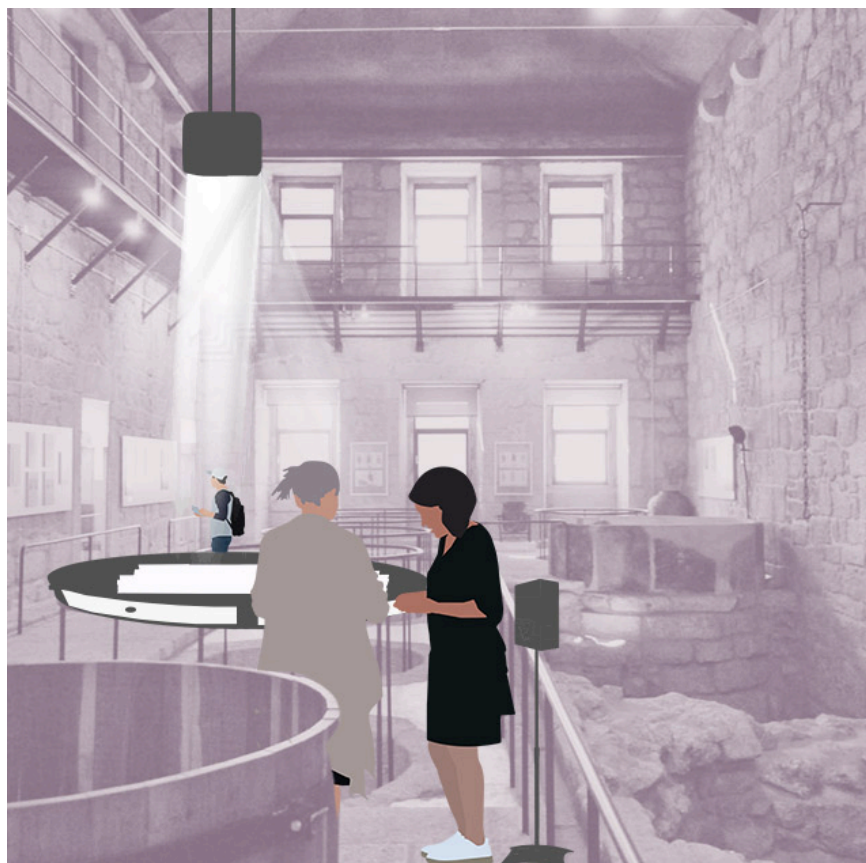


Figura 107 -Imagem ilustrativa da instalação *A terra é o que nos une*, no espaço expográfico, 2023.

## Considerações Finais

“Apesar das ruínas e da morte,  
Onde sempre acabou cada ilusão,  
A força dos meus sonhos é tão forte,  
Que de tudo renasce a exaltação  
E nunca as minhas mãos ficam vazias”  
(Andresen, 2018, p. 45).

A pandemia nos pegou de surpresa, obrigando ao contínuo reajuste da nossa caminhada, impondo a incerteza como condição. Desde pequena ouço a minha avó contar histórias de sua ancestralidade portuguesa e das relações que eles tinham com a terra e a agricultura. Sempre tive em meu imaginário essas memórias alegres contadas por ela e com isso me envolvi em sua imaginação, fazendo despertar em mim a vontade de morar em Portugal. Em setembro de 2019, vendi quase tudo que eu tinha de objetos materiais (sobraram apenas os livros) e me mudei definitivamente para morar, durante um longo tempo, em Portugal (a minha intenção era morar até o final da minha vida, já que tenho cidadania portuguesa).

Junto a isso começo a realizar a pesquisa de doutoramento chamada *Conversas com a natureza através dos pigmentos das plantas: o processo criativo com o anthotype*. Caminhava pelas ruas da Covilhã ao ritmo de sua paisagem e história, e aos poucos tentava entrelaçar as plantas tintureiras com a pesquisa do doutoramento. Mas veio a pandemia e tudo mudou. Cruzei o Atlântico, voltei ao lugar onde nasci depois de muito tempo sem voltar. Foi uma mudança tremenda, psicológica, espiritual e material também. Tive que recomeçar novamente a vida. O que me deu força de sustento no meio desse caos pandêmico foi minha conexão com a arte e com as plantas para a pesquisa do doutoramento. Plantava e colhia as próprias plantas no início da pesquisa, ao ritmo do próprio tempo da natureza, das estações do ano, e aos poucos entendia que nada é para sempre. Ao observar e experienciar desde a sementinha que cai no fundo da terra até o florescimento, e depois quando essa planta vira flor e cai novamente na terra, realmente me fez perceber um ciclo que também faz parte de nossa existência. O plátano já me

contava isso. O processo e o caminhar me trouxeram maturidade artística, profissional e espiritual.

Com o tempo quis ir além, pesquisar novas relações. E foi assim que surgiu a vontade de conectar os agricultores agroecológicos e convidá-los para entrar em um processo colaborativo com as minhas criações. Conecto amigos e profissionais ligados ao cinema para integrar a equipe de um documentário. A cada nova relação com o outro, com os outros, a cada conexão com os pigmentos das plantas dos agricultores, a cada gesto, mais uma linha, a criação como rede em processo (Salles, 2016), como um rizoma (Deleuze & Guatarri, 2011). A rede de criação amplia-se como os ciclos, como a vida. No meio disso, o número de infectados aumenta e é preciso finalizar a montagem do documentário. Novamente o corte. Para mim, o processo fica em aberto, como uma cicatriz que ainda não o é.

Saber interagir com a força da onda e, a partir dela, conduzir uma trajetória, uma linha – me deixando levar pelo fluxo dos acontecimentos, pelo silêncio e pela pausa na escuta dos ruídos para a conexão com as pessoas que participam da pesquisa. Com isso, priorizo, neste trabalho, o processo de criação e a experiência vivida com as relações encontradas neste caminho criativo. Dessa forma, esse contato que celebra a diferença que surge quando um corpo encontra o outro é o que produz ideias, tornando o homem mais consciente de si e das coisas ao seu redor. E isso não foi diferente também nos encontros com os orientadores, professor Dr. Francisco Paiva e com a professora Dra. Andréa Brächer. A partir de nossas conversas e de suas leituras e escutas, esse trabalho se potencializa, e ganha novas problematizações, conexões: amplia-se.

Paciência, espera, calma. Entender o processo, o meio, o caminhar. A partir disso, percebo que o processo criativo é muito importante em meu caminho. Paiva, no guião de síntese a partir de sua tese apresentada à Universidade do País Basco, em que teve como um dos objetivos discutir a pertinência do desenho como instrumento de estudo e criação, destaca a palavra “processo”, com a qual entro em ressonância à sua descrição. Para o autor:

Processo – o desenho não se limita, pois, à descrição gráfica, intromete-se no intrínseco, desvela as coisas, impõe uma hierarquia e orienta o olhar para além das imagens. Como processo teleológico e heurístico, discorre na contínua interação de factores psíquicos, emocionais e ambientais. Sedimenta diversas camadas, dispostas num precário equilíbrio. (Paiva, 2012, p. 12)

Trabalhar com o *anthotype* proporciona uma velocidade mais lenta na produção das imagens, e é preciso respeitar o caminhar e o processo com os tempos da natureza e da materialidade que o processo exige. O contato com a matéria pelo toque torna-se um respiro frente ao mundo tão saturado de imagens virtuais. Através do *anthotype* percebe-se a desaceleração dos gestos, o intervalo, a pausa em cada etapa do processo prático. Dessa forma, o tempo alongado proporcionado pela artesanania abre-se à constante impermanência da matéria, nas diferentes durações dos tempos na imagem fotográfica.

Caminho, caminho e caminho.... mudo de cidade. Chego à capital do Brasil, Brasília/DF como professora de audiovisual e fotografia. Encontro no *anthotype* um grande recurso pedagógico contemporâneo que pode ser aplicado em sala de aula, já que o *anthotype* é livre da alta toxicidade comumente usada em outros processos fotográficos, igualmente descoberta e propagada no século XIX. Trabalhar com o *anthotype* contribui para a formação e a construção sensível do olhar fotográfico político, social e ambiental do/a aluno/a, já que esse processo proporciona uma conexão com os ciclos de vida e morte da natureza, sendo o material fotossensível para a formação da imagem, os próprios pigmentos da natureza.

Ainda na capital do Brasil, me conecto com os povos originários, os indígenas, e ouço suas vozes através de seus cantos de cura. Esses cantos sagrados fazem uma reconexão comigo. Me conecto também com outros agricultores agroecológicos. Recomeço e inicio, assim, as gravações para o filme-ensaio *A terra é o que nos une*. Linhas rizomáticas, e no meio disso surge o ensaio fotográfico com as indígenas Mebêngôkre – Kayapó.

Vivencio o plantio, a colheita com os agricultores agroecológicos da capital do Brasil e com eles aprendo sobre essa relação equilibrada de escuta da terra. A arte me leva a outros mundos, a outras conexões, mais interligadas com a natureza, à nossa essência.

Um dos principais motivos pelos quais utilizo o *anthotype* como processo criativo na pesquisa do doutoramento, é por esse processo proporcionar o “repensamento” de todas essas relações, interligadas com os tempos da natureza. Dessa forma, o *anthotype* proporciona essa integração do homem com a natureza, consistindo em maneiras do homem pensar sua relação com o meio ambiente, com a sociedade e até mesmo com a sua subjetividade.

Se engana quem afirma que trabalhar com o *anthotype*, atualmente, é uma visão nostálgica da história da fotografia. Acredito ser bem mais uma postura crítica em

relação à era digital tão carregada de imagem e a percepções despertadas durante o processo criativo. Em um mundo em que tudo deve andar mais rápido, é um alívio construir na lentidão. Interessa, portanto, o próprio movimento vivo que atua nas múltiplas temporalidades inscritas e coexistentes das imagens, considerando a impermanência viva, o impulso da criação: uma fotografia expandida – uma espécie de resistência e liberdade. Resistência por utilizar procedimentos e um fazer diferente dos automatismos generalizados, e liberdade porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações (Fernandes Junior, 2006).

Atualmente, como vimos na tese, muitos artistas–fotógrafos utilizam o *anthotype* na contemporaneidade, alguns também misturam métodos interdisciplinares para criarem os seus trabalhos. Trabalhar com os processos históricos de fotografia, hoje em dia, desperta muitas questões, gera conversas, reflexões e análises sobre a imagem fotográfica. Assim, diante dos procedimentos do fazer fotográfico através do processo artesanal de fotografia, como o *anthotype*, é possível perceber que a fotografia é um campo aberto experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica.

Dessa forma, a imersão e a troca com os pigmentos das plantas nesta investigação são uma parte importante do processo artístico que envolve diferentes disciplinas entre arte, ciência, tecnologia e ecologia, na tentativa de criar novas formas de existir, interagir e fazer parte do ambiente natural, por meio do fazer criativo e da interação com os agricultores agroecológicos. Tudo está misturado com tudo, nada está ontologicamente separado do resto: “No mar do pensamento, tudo comunica com tudo, cada saber penetra e é penetrado por todos os outros. Todo objeto pode ser conhecimento por qualquer disciplina, todo o conhecimento pode dar acesso a qualquer objeto” (Coccia, 2013, p. 173).

Os três eixos investigativos da pesquisa: (1) O processo criativo com o *anthotype* e a conexão entre os pigmentos das plantas e a agricultura agroecológica, (2) *Hibridismo entre linguagens imagéticas* e, por último, (3) *A relação entre obra e processo de criação, participador e espaço* ficam mais evidentes ao longo da materialização dos trabalhos artísticos:

*Conversa com a Natureza I* (2020) respeita o tempo da formação da imagem pelos raios de sol, para, logo em seguida, esperar o tempo inverso pelo apagamento da imagem:

todas as imagens de *Conversa com a Natureza I* (2020) sugerem pensar sobre a metafísica da mistura, ao trazerem os ciclos da matéria em transmutação, já que essas imagens se apagam com o tempo. A imagem que foi sendo fotografada, há mais de três anos, foi da indígena Dona Francisquinha. Ela ainda não desapareceu por completo, mas podemos perceber que o movimento na imagem fotográfica vai se dando pelo lento apagamento do motivo fotografado. Aqui, temos uma maneira reversa de pensar, já que um dos maiores paradigmas da fotografia é fixar o tempo. Percebemos esse movimento da imagem através do tríptico, e logo depois no hibridismo com o vídeo, percebendo neste entrecruzamento *entre-imagens* (Bellour, 1997) outras sensações e deslocamentos - múltiplas sobreposições. As imagens de *Conversa com a Natureza I* vai comportando, assim, a passagem dos tempos, afetando também como essa imagem é percebida a quem a olha. Além disso, através da mutação e quase desaparecimento da imagem da indígena Dona Francisquinha, são levantadas questões sobre o apagamento dessa cultura e saberes ancestrais que vêm sumindo cada vez mais a passos largos, rumo à destruição com o atual momento social, político e ambiental do Brasil e do planeta.

O documentário *Saberes da Terra* (2020): integra a agricultura agroecológica, fazendo com que os agricultores entrem em um processo colaborativo de criação (Bourriaud, 2019) junto à criação do documentário. A matéria fotossensível dos *anthotypes* é a dos próprios agricultores, sem agrotóxicos. Alinho a agricultora agroecológica na criação para repensarmos nossa existência, interligada a uma crise ecológica, ao Antropoceno. Neste trabalho é explorada as relações entre as imagens em *anthotype* e as imagens em movimento, em um território de passagens nomeado por Raymond Bellour de *entre – imagens*. Nestes entrecruzamentos entre as imagens podemos perceber uma quebra de ritmo, uma desaceleração, provocando uma desestabilização do olhar, no meio do fluxo das imagens em movimento. Criação de um tempo particular e circular, no qual as etapas de criação passam por diferentes momentos, na coexistência dos tempos, com procedimentos que vão provocar as múltiplas temporalidades na imagem. Dessa forma, o tempo e a duração em *Saberes da Terra* se dilatam na produção e na construção das imagens, que passam entre *pixels*, afetos, relações, pigmentos vegetais, atravessamentos e gestos.

*Nhak-krarati* (2022): aproxima-se das mulheres indígenas Mebêngôkre – Kayapó para conectar a outros modos de existir e perceber o mundo. Através de seus cantos, me conecto a uma escuta junto à terra. Com esse trabalho podemos perceber que, a cada experimentação com as matrizes positivas, as imagens adquirem outros significados, outras dimensões e entendimentos. Uma mesma matriz positiva pode gerar uma

infinidade de fotos diferentes (Soulages, 2010). Mutações que acompanham o olhar, o pensamento, a escrita. Intervenções, recortes, inclusão, exclusão, sobreposição, novas formas surgem com esses gestos. A construção das imagens, em *Nhak-krarati*, foram se definindo ao longo do processo de criação; uma linguagem foi sendo atravessada pela outra: a fotografia digital, a matriz positiva, o *anthotype* com a emulsão preparada com o urucum, os *frames* dos vídeos retirados da duração, a tinta preta da impressora. O entrecruzamento entre as diferentes linguagens faz com que, aos poucos, a fotografia vá se transformando, criando deslocamentos em relação ao modelo de representação instituído da fotografia tradicional.

*A terra é o que nos une* (2023 – *work in process*): ainda em processo de construção, parte do gesto de retirar um frame de dentro da duração do vídeo, logo após esse frame é transformado em matriz positiva, em *anthotype* e volta para a duração do vídeo, para, logo depois, fazer parte da instalação. Dentro do ritmo das imagens em movimento, esta imagem em *anthotype* aparece e desestabiliza o movimento, produzindo uma pausa a quem vê, uma dilatação do tempo. Ao colocarmos uma fotografia entre as imagens em movimento possibilitamos a percepção de pequenas variações na imagem, que passariam despercebidas em um vídeo normal. Nos atravessamentos dos *anthotypes* com os vídeos, múltiplas sobreposições vão atuando. Assim, baseada nos conceitos de “rizoma”, proposto por Deleuze & Guatarri (2011), e de “criação como rede em processo”, de Cecília Salles (2016), além de “ecosofia” de Guatarri (2012) e de “*symptoiesis*”, formulado por Donna Haraway (2016), a instalação *A terra é o que nos une* deseja despertar os participantes para que, através de uma desestabilização do olhar (já que estamos acostumados aos padrões midiáticos), possam explorar suas subjetividades de maneira mais livre, por intermédio das conexões de sentidos engendradas durante a experiências em conexão com as imagens e vozes dos agricultores agroecológicos e dos indígenas, sugerindo conversas de diferentes meios, cosmovisões, filosofias ancestrais, linguagens e saberes, para que, juntos, possam trazer novos modos de existir, habitar e se relacionar com a natureza. A instalação também coloca em diálogo e conversa com o espaço expositivo, propondo ao público um espaço de convívio, pausa e tomada de consciência. Assim, a instalação tem a proposta de trazer a pergunta: o que da terra é possível escutar a partir do encontro com os indígenas e com os agricultores agroecológicos?

### **(1) O processo criativo com o *anthotype* e a conexão entre os pigmentos das plantas e a agricultura agroecológica**

Durante o processo criativo desenvolvido nos trabalhos artísticos do doutoramento, percebi diversas afinidades com o que relata Flusser (2002), quando este escreve sobre

o vaguear pela imagem: “O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar é o eterno retorno” (Flusser, 2002, p. 8). Durante todas as etapas de criação com o *anthotype* olho muitas vezes para a mesma imagem durante o processo, tanto na criação do positivo no computador, quanto durante a formação da imagem pelos raios do sol, na qual volta e meia preciso ver se a imagem já está revelada. Todo esse processo vai estabelecendo um tempo não linear e sim circular, em que o “contexto das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis” (Flusser, 2002 p. 8).

Com o *anthotype* há mais tempo para descobrir e refletir sobre as imagens e seus entrecruzamentos, nos conectando a uma abordagem interdisciplinar em que não apenas a imagem é importante, mas o processo, o contexto e, principalmente, a interação crítica com o meio que nos cerca. O tempo lento da formação da imagem, a partir do processo *anthotype* contrasta com o tempo acelerado da era geológica atual, o Antropoceno. Assim, nesta pesquisa de doutoramento, através dos trabalhos artísticos da pesquisa, buscou-se contribuir para uma reflexão que possibilite pensar outros modos de existir e de escuta com a terra, outros mundos possíveis e habitáveis que podem surgir quando damos atenção às conexões que mantemos com as plantas através do processo criativo com o *anthotype*, na pesquisa em Artes.

Segundo Demos (2018, p. 559), “as artes já não existem mais fora ou para além da preocupação com a mudança climática, elas são e precisam ser consideradas parte integrante de sua análise crítica e abordagem criativa”. Refletir sobre o modelo que diariamente nos contamina pelos mesmos produtos que nos nutrem, devastam nossos solos, afetam os corpos, a terra, a água, os seres, corroem os tecidos sociais e o trato com nosso entorno, é um dos questionamentos que pretendo trazer quando convidado os agricultores agroecológicos a entrarem em processo colaborativo junto ao meu processo criativo através de seus alimentos agroecológicos. Precisamos levantar alternativas para esse ambiente político de queimadas criminosas, desmonte de leis ambientais e de liberações agressivas de agrotóxicos. Acredito que pela arte e pelos trabalhos artísticos apresentados, ao longo do doutoramento posso contribuir um pouco para uma abertura de diálogo com a proposta de pensarmos essas questões:

Não podemos nos dar ao luxo de deixar as questões de interesse ambiental para as racionalidades científicas e de engenharia; em vez disso é crucial pensar de forma interseccional sobre a mudança climática, na qual os climas sob alteração, incluem

campos sociopolíticos, econômicos e tecnológicos, bem como a própria definição e prática da arte. (Demos, 2018, p. 559)

## **(2) Hibridismo entre linguagens imagéticas**

O entrecruzar das imagens em movimento junto à imagem fotográfica em *anthotype*, a retirada dos frames da duração do vídeo e o retorno dessa imagem (agora em *anthotype*) novamente para a duração do vídeo, me levam a pensar por quê colocar uma imagem fotográfica em *anthotype* no meio da duração do vídeo, e percebo que tem muito a ver com a minha inquietação e meus questionamentos com a imagem fotográfica - modelos muitas vezes engessados que nos congelam, fazendo-nos cair em uma forma pré-estabelecida. Escolho algumas das imagens entre várias que estão na duração do vídeo para retirar da duração. Mas entre as que escolho, têm aquelas que significam algo que muitas vezes nem conseguimos descrever o porquê da escolha, somente sentir. Cada um, ao observar a imagem fotográfica no curso de sua leitura, vai acrescentar algo à foto quando estiver vivenciando essa experiência. Bellour comenta sobre esse ponto, dizendo que ao colocarmos uma imagem fotográfica na duração do vídeo começamos a acrescentar algo à imagem, e segue (Bellour, 1997, p. 93): “a foto tem um privilégio sobre todos os efeitos por meio dos quais o espectador de cinema, esse espectador apressado, torna-se também um espectador pensativo”.

Percebe-se, através dos trabalhos artísticos desta investigação, que o processo criativo percorre um trânsito de ir e vir, um contágio, a partir de encontros, conexões e combinações com linguagens imagéticas diversas. A multiplicidade de técnicas, tanto manuais — *anthotype* e *chlorophyll print* — como digitais - pelo uso do computador -, abrem-se a novas conexões e hibridizações. Assim, não se trata somente de produzir fotografia, mas também de integrar diversos meios imagéticos que potencializam uns aos outros, alcançando novas aberturas e dilatações, ampliando, assim, o espaço de experimentações poéticas.

Dessa forma, os trabalhos artísticos do doutoramento escapam dos paradigmas da fotografia e do cinema tradicional, abrindo a outros campos de questionamentos, nos quais os seus atravessamentos pela experimentação e pelas relações entre imagens é o que interessa. Assim, os questionamentos que importam a essa pesquisa estão entre a imagem fixa e a imagem em movimento, se realizando “sob o signo do estranhamento, desestabilizando as convicções tradicionalmente associadas aos meios, sempre de modo a acrescentar uma interrogação e uma suspeita por parte do observador” (Fatorelli, 2023, p. 87).

### **(3) A relação entre obra e processo de criação, participante e espaço**

Durante o processo criativo da investigação recorro à *Crítica Genética*, de Cecília Salles (2008), através da retomada dos documentos de processo da criação desta investigação. Essa metodologia foi muito importante durante o processo, já que a partir desses documentos foi possível desenvolver as linhas criativas para a instalação *A terra é o que os une*. A partir desse movimento, compreende-se que o processo de criação está localizado em um campo relacional “uma rede complexa em permanente construção”. (Salles, 2016, p. 169). Com isso, despertou em mim a vontade de criar uma instalação que possibilitasse um lugar de troca entre o corpo do participante, as imagens e o processo criativo.

Atualmente, no século XXI, com a aceleração produzida pelas novas tecnologias da imagem, percebemos várias experimentações não lineares com as imagens. Novas conexões tornaram a fotografia e o cinema um híbrido de imagens passadas e futuras. Essas “novas” imagens dispensam os paradigmas tradicionais, produzindo outras configurações e possibilidades ao público-participante, que agora está imerso na experiência entre as imagens: “Não mais aquele que está diante de, como o sujeito renascentista, mas aquele que está no meio (...) O participante é parte constitutiva da experiência proposta, não mais aquele espectador que assiste àquilo que passa” (Maciel, 2006, p.2).

Os trabalhos artísticos realizados nesta investigação integraram diversas exposições, apresentações e encontros com o público, entre os principais estão: o lançamento virtual da exposição e catálogo *Lumen: poéticas fotopictórias*, a 12 de dezembro de 2020 (*Conversa com a natureza I*); exposição *Lumen: poéticas fotográficas*, na Galeria Duque, em Porto Alegre/RS, 2021 (*Conversa com a Natureza I*); Exposição *Janela da Diversidade*, " I\*A 2022, Universidade da Beira do Interior, 2022 (*Conversa com a Natureza I*). Lançamento no Youtube do documentário no dia 30 de dezembro de 2020 (*Saberes da terra*); Premiação no Festival Photothings, com lançamento do fotolivro e bate-papo com os premiados, na Unibes Cultural, na cidade de São Paulo, no dia 5 de junho de 2022 (*Nhak-krarati*); Prêmio de 2º lugar no concurso fotográfico do Festival Cerratense de Fotografia e participação da exposição fotográfica *Olhar Cerratense*, no dia 19 de junho de 2022 (*Nhak-krarati*); exposição Photothings, no metrô Estação Paraíso, em São Paulo, 2022 (*Nhak-krarati*); exposição virtual *Pequeno Encontro da Fotografia*, Olinda, PE, 2022 (*Nhak-krarati*); apresentação no Espaço de

Pesquisa – Pequeno Encontro da Fotografia 8ª edição, no dia 02 de agosto de 2022 (*Nhak-krarati*); Exposição no Festival de Fotografia de Paranapiacaba, Paranapiacaba/SP, 2022 (*Nhak-krarati*); Festival de Fotojornalismo BSB, Brasília/ DF, 2022 (*Nhak-krarati*). Seleção do trabalho para o Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, FestFoto 2023 a ser exposto, o vídeo *A luz que revele a imagem é a mesma que a apaga e movimenta* (2023), no Museu do Iberê Camargo, na cidade de Porto Alegre. Seleção no Festival Internacional de Arles, Le Rencontres d'Arles, na França, do trabalho *Nhak-krarati* (2022). Convite pela curadora Glaucia Nogueira para o trabalho, *A luz que revele a imagem é a mesma que a apaga e movimenta* (2023) ser exibido, no L`Aire D`Arles, na França.

Além destes trabalhos artísticos e do presente texto, vários artigos intercalares foram escritos ao longo desta investigação, o que me permitiu processar aos poucos o que estava vivenciando durante o processo prático da investigação/criação. À medida que um trabalho artístico era materializado, me deparava com uma folha em branco e leituras que dialogaram com os meus sentidos, sensações, emoções e pensamentos. Entre os artigos escritos, aceitos e publicados, contam-se: (1) *Pinturas de luz itinerante: uma abordagem a partir da poética híbrida do Vj Suave*<sup>35</sup> - artigo publicado e apresentado no X Encontro Anual da AIM e publicado na Atas do X Encontro Anual da AIM, 2022; (2) *Conversa com a natureza através de experiências fotográficas com os corantes das plantas*<sup>36</sup> - artigo publicado e apresentado na ANPAP e também publicado no livro: *A arte e a cultura e a formação humana*; (3) *O processo criativo com os anthotypes no documentário Saberes da Terra*<sup>37</sup>- artigo publicado na Revista OuvirOUver; (4) *O processo criativo com anthotype e chlorophyll print: métodos e práticas artísticas*<sup>38</sup> – artigo publicado no Livro IARTES\* 2021- Investigação em Artes; (5) *Os documentos de processos do documentário Saberes da Terra: redes móveis em construção*<sup>39</sup> artigo publicado na revista Manuscritica – Revista de Crítica Genética; (6) *O entrecruzamento das linguagens imagéticas no ensaio fotográfico Nhak-krarati*<sup>40</sup> – artigo apresentado e publicado na Ata do 31º Encontro Nacional da ANPAP – Existências e, por último: (7)

---

<sup>35</sup> [https://aim.org.pt/atas/ATAS%20AIM%202022\\_merged\\_compressed.pdf](https://aim.org.pt/atas/ATAS%20AIM%202022_merged_compressed.pdf)

<sup>36</sup> <https://sistema.atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/a-arte-e-a-cultura-e-a-formacao-humana-3>

<sup>37</sup> <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n2a2021-61067>

<sup>38</sup> <https://labcomca.ubi.pt/iartes-2021-investigacao-em-artes/>

<sup>39</sup> <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/197170>

<sup>40</sup> <https://www.even3.com.br/anais/31enanpap2022/513268-o-entrecruzamento-das-linguagens-imageticas-no-ensaio-fotografico-nhak-krarati/>

*Articulações entre a prática docente, o anthotype e a agricultura agroecológica*<sup>41</sup> - para a revista Apoteke.

Também foi criado, o volume, intitulado *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype* que surgiu com a proposta de criar um material visual poético- plástico, que tenha a liberdade de experimentar com as próprias páginas, saindo do modelo mais formal e acadêmico de uma tese. Assim, esse livro denota o percurso ideográfico de minha trajetória artística (2019-2023), contando, ainda, com um texto introdutório escrito por mim, onde trago para a conversa, o termo de pós-fotografia, além de alguns outros conceitos que utilizo na tese, como os de “fotografia expandida” (Fernandes Junior, 2006), “entre-imagens” (Bellour,1997) e “hibridação” (Couchot 1993, 2013). Além disso, o livro conta com textos críticos, no posfácio, de meus orientadores, Francisco Paiva e Andréa Brächer.

Para o volume *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype* retomo também aos documentos de processo, o mesmo gesto que aconteceu com a instalação *A terra é o que nos une* (2023 – *work in process*). Com isso, a cada olhar e observação nos documentos de processo, percebo algo diferente que pode ser trabalhado e experimentado.

Também, dentro do volume de *Conversas com a Natureza II*, no capítulo *A terra é o que nos une* (2023 - *work in process*), o leitor-participador encontrará um vídeo chamado *A luz que revela a imagem é a mesma que a apaga e movimenta* (2023), com a indígena da etnia Shawãdawa, Dona Francisquinha, e uma série de quatro vídeos intitulada *Colheita* (2023), ambos criados especialmente para esse volume. O livro foi publicado, em junho de 2023 pela editora LabCom, fazendo parte da coleção Ars.

*Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype* está como link no apêndice. Clicando no link você poderá adentrar em seu conteúdo, estabelecendo um diálogo com o visível, onde é explorado o potencial estético – plástico e poético dos trabalhos realizados, ao longo desta teste. *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype* explora uma dinâmica compositiva entre os trabalhos artísticos, os documentos de processo, as fotografias, os vídeos, os deslocamentos criativos e a escrita, com a intenção de possibilitar múltiplos diálogos com o leitor-participador.

---

<sup>41</sup> <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/22846>

Além dessas materializações, outros projetos futuros estão por vir: a montagem do filme-ensaio, a montagem do documentário colaborativo com os alunos do ensino médio, a escrita de artigos. E, por fim, a apresentação da instalação *A terra é o que nos une*, que está sendo preparada com o orientador, Professor Francisco Paiva.

Enfim, mais uma vez, a escrita chega antes do fim do processo materializado da instalação *A terra é o que nos une*. Foi assim com a pesquisa no Bacharelado em Fotografia, SENAC/SP, ao qual a instalação *Tasogare* (2014) foi sendo materializada até a defesa na banca, e foi assim na investigação *Areias do tempo* do Mestrado em Artes, na UNICAMP/SP, que a figueira de memórias intemporais foi sendo construída ao longo dos meses e anos depois da defesa. Tanto a escrita como os trabalhos artísticos têm um tempo de materializar ao qual não é o mesmo dos tempos dos relógios.

Assim, no processo criativo desta investigação acredito ser necessário “Desmontar as peças de um relógio, para então remontá-lo” (Didi-Huberman, 2008, p. 131). Encaixar e desencaixar as imagens, as palavras, os documentos de processo: este foi o movimento da criação desta investigação. O exercício da montagem é, por si só, múltiplo. As imagens, nesta investigação de doutoramento não falam de forma isolada, precisamos colocá-las em relação à medida que as múltiplas linguagens imagéticas dialogam, conversam e entrecruzam, ganham novos sentidos e significados. Pensar a montagem, segundo Georges Didi-Huberman, pressupõe pensar a desmontagem, uma vez que, para o autor, se precisamos montar imagens é porque as imagens desmontam (Didi-Huberman, 2015, p. 173). “Desmontagem do acto de ver”, como comenta Paiva (2018, p. 27). Para desmontar um relógio precisamos desencaixar as peças de sua máquina, as horas param. Contudo, fazer com que o relógio pare de funcionar faz com que compreendamos melhor o funcionamento de sua aparelhagem. “Tal é o duplo regime do verbo desmontar: de um lado a queda turbulenta e de outro o discernimento, a desconstrução estrutural” (Didi-Huberman, 2008, p. 173). Nessa analogia, montar é tomar o tempo e fazê-lo rachar, desfragmentá-lo, colocá-lo em pedaços para, então, restituir cada uma dessas imagens do processo criativo. Entender a criação não como um ato fechado em si, mas como uma ação sustentada pela pelas relações, procuras e partilhas é como vejo a construção da obra em construção *A terra é o que nos une*: “A percepção depende dessa capacidade de ‘esculpir o tempo’ (Tarkovski), condicionante da dinâmica da percepção e da decifração do significado. Duração responsável pela sobrevivência da imagem” (Paiva, 2018, p. 27).

A cada experimentação com o *anthotype* na sua relação com o vídeo, a fotografia digital, os documentos de processos, a instalação, nota-se uma metamorfose na imagem, que

altera seu significado, transfigurando uma pluralidade de tempos: “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2008, p. 15). Didi-Huberman, em seu livro *Diante do tempo: História da arte anacronismo das imagens*, nos propõe interrogar os objetos imagéticos do contemporâneo com olhares minuciosos, examinando neles aquilo que, em anacronismo, eles nos contam sobre o tempo; perceber na fotografia o instante e a duração como opostos não excludentes. Ao ressurgir no presente, essa fotografia em processo histórico do século XIX, *anthotype*, se mostra como sendo, ao mesmo tempo, a presença do passado, mas também transformada por este seu ressurgir no presente. Uma fotografia que dá valor à experiência que monta e desmonta, que não separa do olhar de quem a vê. Como comenta Didi-Huberman:

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar (...) Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar (...) , somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. (Didi-Huberman, 2015, p. 16)

Dessa forma, a prática com o *anthotype*, seja pelo longo tempo necessário para o preparo dos materiais, ou por sua conexão com um modo de fazer do passado, já me diz muito sobre a relação que este tipo de artesanaria de impressão tem com o tempo: um tempo não cronológico, em que passado, presente e futuro coexistem. Múltiplas camadas temporais da imagem. Um movimento de atualização do passado no presente que desestabiliza a linearidade do tempo. A prática com o *anthotype* foi/é fundamental para enquadrar e deduzir as reflexões aqui apresentadas, nos seus múltiplos desdobramentos, levando-nos a compreender a fotografia não apenas como o resultado imagético e superficial de uma técnica, mas também como matéria, material e meio de um pensamento/ação que logre alterar a nossa relação com o mundo.

## Apêndice

Link para o volume *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype*:

<https://labcomca.ubi.pt/conversas-com-a-natureza-ii-pos-fotografi-a-com-anthotype/>

Clicando no link você será direcionado ao volume, *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype*, na página da coleção Ars, da editora LabCom. O livro foi publicado, em junho de 2023 pela editora LabCom (ISBN: 978-989-654-933-6 (papel), 978-989-654-935-0 (pdf) , e 978-989-654-934-3 (epub)).

## Bibliografia

- Andresen, S. M. B. (2018). *Coral e outros poemas*. Companhia das Letras.
- Almeida, C. S., Fernandes, C. M. (2014). *O Lápis Mágico: Uma História da Construção da Fotografia*. (1st ed.) Ist Press.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. Martins Fontes.
- Bolter, J.D., Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Mit Press.
- Brächer, A (2009). *Assombr(e)amentos: poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos*. [Unpublished doctoral dissertation] - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Brächer, A. (2015). *Rosângela Rennó e desenho fotogênico: homenagem a Fox Talbot*. *Revista Gama Estudos Artísticos*, 3 (5), pp. 71-78  
<https://issuu.com/fbaul/docs/gama5/71>
- Brächer, A. (2022). *Sobre o ensaio*. In D. Pinheiro. *Nhak-krarati*. Porto de Cultura.
- Bellour, R. (1997). *Entre-imagens: Foto, Cinema e Vídeo*. Papirus.
- Crawford, W. (1979). *The Keepers of Light: a history and working guide to early photographic processes*. Morgan & Morgan.
- Cattani, I.B. (2002). Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In B. Brites, E. Tesler (Eds.), *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes Plásticas* (pp.35-64). Universidade/UFRGS.
- Coccia, E. (2013). *A vida das Plantas: uma metafísica da mistura*. Payot & Rivages.
- Coelho, A. L (2013). *Antotipia: processo de impressão fotográfica* [Unpublished master's thesis]. Universidade Estadual Paulista.
- Couchot, E. (1993). Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In A. Parente (Ed.), *Imagem e Máquina: a era das tecnologias do virtual* (pp. 37-48). Ed 34.
- Couchot, E. (2003) *A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual*. UFRGS.
- Demos, T.J. (2017). *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Stenberg Press.
- Demos, T.J (2018). Entrevista: T.J. Demos. O antropoceno é um meio para corporações e estados manterem o atual imperativo global quando se trata de governança climática. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual*, 17, 540-360.

- Deleuze, G., Guatarri, F. (2011). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol.2.* (2nd ed.). Ed. 34.
- Dewey, J. (1979). *Democracia e educação.* Companhia Editora Nacional.
- Dewey, J. (2010). *Arte como experiência.* Martins Fontes.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.* UFMG.
- Dubois, P. (2012). *O ato fotográfico e outros ensaios.* (14nd ed). Papiru.
- Fabbri, M. (2012). *Anthotypes: explore the darkroom in your garden and make photographs using plants.* Stockholm: AlternativePhotography.com
- Fatorelli, A. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias.* Senac.
- Fatorelli, A. (2013a). Mutações da imagem. *Visualidades*, 11(1), 83 -97.
- Fernandes Junior, R. (2002). *A fotografia expandida.* [Unpublished doctoral dissertation]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Fernandes Junior, R. (2006). *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica.* FACOM, (16), 10-19.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* Relume Dumará.
- Guatarri, F. (2012). *As três ecologias.* (21st ed.). Papirus.
- Haraway, D. (2022). Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In J. W. Moore (Ed). A. Xerxenesky., F. Silva e Silva (trad.), *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo* (1st ed., pp. 64 -125). Elefante.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene.* Duke University Press.
- Herschel, J. F. W. (1842). On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours, and on Some New Photographic. In *Philosophical Transactions of the Royal Society of London.* The Royal Society, 132, 181-214.  
<https://royalsocietypublishing.org/doi/epdf/10.1098/rstl.1842.0013>
- James, C. (2015.). *The book of alternative photographic processes.* (3rd ed.). Cengage Learning.
- Krauss, R. (2000). *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post- medium condition.* Thames & Hudson.

- Krauss, R. (1984). *A escultura no campo ampliado*. Texto originalmente publicado: *Revista October*, 8. 1ª trad. pub. (1979) *Revista Gávea* (Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil), 1, PUC- Rio.  
[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)
- Krenak, A. (2020). *A vida não é útil*. (1st ed). Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2020a). *Ideias para adiar o fim do mundo*. (2nd ed). Companhia das Letras.
- Kopenawa, D., Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras.
- Lancri, J. (2002). Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plástica na universidade. In B. Brites, E. Tesler (Eds.), *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes Plásticas* (pp. 15-33). UFRGS.
- Linaza, V., Sixto, R. (2018). Intro: Con S de sujeto. In V. Linaza, R. Sixto (Eds.), *Investigación artística basada en la práctica*. (pp.9-11). Jornadas laSIA.  
[http://www.lasiaweb.com/wp-content/uploads/2018/05/Comunicaciones\\_2018.pdf](http://www.lasiaweb.com/wp-content/uploads/2018/05/Comunicaciones_2018.pdf)
- Maciel, K. (2017). *Transcinema*. Contracapa.
- Maciel, K. (2006). Transcinema e a estética da interrupção. In A. Fatorelli, F. Bruno (Eds.), *Limiares da imagem* (pp. 71-76). Maud X.
- Mello, C. (2008). *Extremidades do vídeo*. Senac.
- Monforte, L. G. (1997). *Fotografia Pensante*. Senac.
- Muller-Pohle, A. (1985) *Information Strategies. European photography, Photography: Today/Tomorrow*, 6 (1). <http://www.muellerpohle.net>
- Moore, J. W. (2022). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Elefante.
- Ostrower, F. (1984). *Criatividade e processos de criação*. (4th ed.). Vozes.
- Openshaw, J. (2015). *Postdigital Artisans. Craftmanship with a new aesthetic in fashion, art, design and architecture*. Frame Publishers.
- Paiva, F. T. A. (2018). Drawing as a kinematic palimpsest: the paradigmatic case of William Kentridge/O Desenho como palimpsesto cinemático: o caso paradigmático de William Kentridge. *CROMA*, (12), 20+.  
[https://croma.belasartes.ulisboa.pt/C\\_v6\\_iss12.pdf](https://croma.belasartes.ulisboa.pt/C_v6_iss12.pdf)
- Paiva, F. T. A. (2012). Espaço-Tempo no Desenho Contemporâneo. In P. O. F. Almeida (Ed.), *Encontros Estúdio Um: Temas e Objectos do Desenho*, pp. 11-18. Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.  
[https://www.estudium.org/descarregar/encontros\\_estudium\\_I\\_2012.pdf](https://www.estudium.org/descarregar/encontros_estudium_I_2012.pdf)  
<https://www.estudium.org>

Pareyson, L. (1993). *Estética: teoria da formatividade*. Vozes.

Pinheiro, D. (2014). *Tasogare*. [Unpublished master's thesis]. Universidade Estadual de Campinas.

Pinheiro, D. (2018). *Tasogare*. In D. G. Villa (Ed). *Arte Londrina 6*. Londrina: Midiograf. (Catálogo de exposição).

Pinheiro, D. (2019). *Areias do tempo: uma confiança do processo criativo e poético no cianótipo*. [Unpublished master's thesis]. Universidade Estadual de Campinas.

Pinheiro, D. (2021). O processo criativo com os anthotypes no documentário “Saberes da Terra”. *OuvirOUver*, 17(2), 219-230.

<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/61067/33156>

Pinheiro, D. (2021a). O processo criativo com o anthotype e chloropyll print: métodos e práticas artísticas. In F. Paiva, M. Penafria, R. Sixto (Eds.), *Investigação em Artes* (pp. 65-79). <https://labcomca.ubi.pt/iartes-2021-investigacao-em-artes/>

Pinheiro, D. (2022.) Pinturas de luz itinerante: uma abordagem a partir da poética híbrida do VJ Suave. In C. Natálio, E. Marques, M. P. Alves (Eds.), *Atas do X Encontro Anual da AIM*, (9-15). Lisboa.

[https://aim.org.pt/atas/ATAS%20AIM%202022\\_merged\\_compressed.pdf](https://aim.org.pt/atas/ATAS%20AIM%202022_merged_compressed.pdf)

Pinheiro, D. (2022a). *Nhak-krarati*. Porto de Cultura.

Pinheiro, D. (2022b). Conversa com a Natureza através de experiências fotográficas com os corantes das plantas. In F. E. A. Batista (Ed.), *A arte e a cultura e a formação humana 3* (pp. 77-85). Atena.

<https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/post/conversa-com-a-natureza-atraves-de-experiencias-fotograficas-com-os-corantes-das-plantas>

Pinheiro, D. (2022c). Os documentos de processo do documentário Saberes da Terra: redes móveis em construção. *Manuscritica: Revista De Crítica Genética*, (47), 203-215.

<https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/197170>

Pinheiro, D. (2022d). O entrecruzamento das linguagens imagéticas no ensaio fotográfico Nhak-Krarati. *Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP*, 1-14. <https://www.even3.com.br/anais/31enanpap2022/513268-o-entrecruzamento-das-linguagens-imageticas-no-ensaio-fotografico-nhak-krarati/>

Pinheiro, D. (2022e). Articulações entre a prática docente, o anthotype e a agricultura agroecológica. *Revista Apotheke*, 8(3), 24-36.

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/22846>

Pinheiro, D (2023). *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype*. ed. Covilhã/Portugal: Editora LabCom, 2023. v. 1. 248p .

Rey, S. (2002). Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In B. Brites, E. Tesler (Eds.), *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes Plásticas* (pp. 123-140). UFRGS.

Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Senac.

- Salles, C. A. (2008). *Crítica Genética. Fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística*. (5th ed.). Educ.
- Salles, C. A. (2011). *Gesto inacabado: processo de criação artística* (5th ed.). Intermeios.
- Salles, C. A. (2016). *Redes de criação: construção da obra de arte* (4th ed.). Horizonte.
- Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. Senac.
- Scarano, F. R. (2019). *Regenerantes de Gaia*. Dantes.
- Wenders, W. (2013). Uma vez. Revista ZUM, 4, Instituto Moreira Salles.
- Wicca, S. (2019). *Efêmera – experiências visuais com os pigmentos das plantas*. [Unpublished master's thesis] – Universidade Estadual de Campinas.
- Xavier, I. (1947). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. (12th ed.). Paz e Terra.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. A Dutton Paperack.

