

Os documentos de processo do documentário *Saberes da Terra*: redes móveis em construção

Daniela Pinheiro¹

Introdução

ESTE ARTIGO APRESENTARÁ OS DOCUMENTOS DE PROCESSOS PRESENTES NA CRIAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO *Saberes da Terra* (2020)², pelas diretrizes metodológicas e teóricas da crítica de processos de criação formuladas pela estudiosa Cecília Almeida Salles. Essa observação dos documentos de processos do documentário ajudará a esclarecer o movimento criador, auxiliando no desenvolvimento criativo de uma próxima criação, a qual está em andamento a partir da pesquisa prática no doutorado em Media Artes, na Universidade da Beira Interior, em Portugal.

A pesquisa de doutorado, mais especificamente, investiga o fazer fotográfico através do processo histórico de fotografia do século XIX, chamado *anthotype* ou antotipia³, e a maneira como ele entrecruza a fotografia digital e o vídeo. Além disso, o estudo reflete sobre a relação “homem *versus* natureza”, mostrando como, hoje em dia, esta é marcada pelo domínio do primeiro. Traz, ainda, questões sobre como o modelo de sociedade permanece influenciado pelo conceito moderno de natureza⁴, e como essa visão dicotômica entre o homem e a natureza afeta, atualmente, na maneira como encaramos as questões humanas, de outras espécies e do 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 numa lógica extrativa, como recurso e bem de consumo e 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 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.”⁵

Assim, o processo criativo da pesquisa de doutorado, influenciado pela questão acima, propõe 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 apresentam um ritmo lento e paciente. Nesse sentido, propõe-se

¹ Fotógrafa e jornalista. Doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior-Portugal. Mestra em Artes visuais, UNICAMP/SP, na linha Poéticas Visuais e Processos de Criação. Contato: danielapolaroid@gmail.com e www.danielapinhoero.com

² Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=KiZN7nAEujY&t=2s>

³ Tradução do termo cunhado por Herschel – o termo grego *ánthos* designa “flor”, e o termo grego *tipus* significa “cunho”, “molde”, “sinal”. A literatura atual apresenta diferentes nomenclaturas para essa técnica: *Anthotype*, *Antotipia* e *Phototypes*. Neste artigo, opta-se por utilizar o termo *anthotype*, pois é utilizado com mais frequência nas pesquisas acadêmicas brasileiras e de Língua Inglesa.

⁴ SCARANO, F. R. *Regenerantes de Gaia*. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2019.

⁵ *Ibidem*, p. 165. p. 16.

abordar a fotografia para além das características ópticas e mecânicas e de seus paradigmas tradicionais impostos. Daí a importância de trabalhar com o conceito de fotografia expandida⁶, enfatizando o 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.

Dessa forma, o documentário *Saberes da Terra* (2020) surgiu da vontade de conhecer mais emulsões vegetais para experimentar com o *anthotype* e para seguir a investigação teórica e prática do doutorado. Para isso, busquei os agricultores agroecológicos do sul do Brasil. Assim, as imagens em *anthotype*, que fazem parte do documentário, são realizadas pelos sumos vegetais dos alimentos dos agricultores agroecológicos entrevistados no filme, fazendo com que as imagens produzidas façam parte de um viés colaborativo entre o meu processo criativo e os agricultores. O documentário “Saberes da Terra” vai de encontro às ideias de Bourriaud⁷, que defende, basicamente, uma ligação da arte com a esfera das relações humanas e seu contexto social; uma rede colaborativa de aprendizagem que visa a interação e a construção coletiva.

A escolha desses agricultores, de estarem ligados a uma produção livre de agrotóxicos, é o primeiro ponto para a seleção dos entrevistados no documentário. Assim, o documentário mostra 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 incentivar o consumo consciente nas práticas humanitária, social e ecológica.

O documentário recebeu financiamento brasileiro através do Prêmio de Reconhecimento da Cultura Pelotense, por meio da Lei Aldir Blanc, devido a uma lei emergencial durante a pandemia da covid-19. A preparação para esse filme teve apenas três meses entre pré-produção, produção e finalização. Com isso, o processo criativo foi bem turbulento e, nos últimos dias de gravação, tivemos que mudar o caminho de criação e o planejamento de produção devido ao agravamento da pandemia. Por esse motivo, as gravações do documentário foram retomadas um ano após o filme ser apresentado ao público e, não obstante, permanece em desenvolvimento com a captação de imagens. Uma obra em processo. Objetos móveis e inacabados, em estado de transformação.

A partir disso, retomo os documentos de processo do documentário “Saberes da Terra” (2020) através dos diários de criação, dos arquivos digitais, das matrizes positivas⁸ e das fichas catalográficas dos *anthotypes*. É importante que se diga que lidar com os diferentes sistemas semióticos que compõem os documentos de processos não implica na desvalorização do documentário em si. O que esta ação evidencia é que o filme 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 será abordado neste artigo a partir das relações intersemióticas dos documentos de processo, o que vai possibilitar a inspiração para uma nova versão do filme ou para a criação de uma instalação artística.

Segundo Cecilia de Almeida Salles⁹, o método chamado 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 do

⁶ FERNANDES JR., R. *A fotografia expandida*. 2002. 275f. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

⁷ BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes 2009.

⁸ No presente artigo serão utilizados os termos matriz positiva e positivo para designar o mesmo tipo de material.

⁹ SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. ver. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011.

documentário “Saberes da Terra” são utilizados como indicadores; como forma de entender os tipos de relações que se estabelecem com o meio que o cerca, verificando como os documentos de processo são captados pela percepção e como eles podem oferecer um campo de experimentação artística, cujo potencial está em plena exploração, permitindo novos sentidos e configurações das imagens já existentes nesses documentos. 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.”¹⁰

Conforme a 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”¹¹. Veremos mais nitidamente estas duas funções quando estivermos analisando os documentos de processo do documentário “Saberes da Terra” para esse artigo, já que, uma vez lidando com arquivos imagéticos em sua criação, tanto fotográficos como audiovisuais, a tendência em armazenar as imagens passa a ser uma característica desta criação artística. O registro de experimentação também é percebido nos arquivos de criação do documentário. É possível notá-lo nos diários de criação, nos rascunhos e nos roteiros de decupagem, nos quais transparecem a natureza indutiva da criação.

Outra questão à qual iremos recorrer na observação dos documentos de processo do documentário, é a relação intersemiótica entre esses 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”.¹² Portanto, neste artigo, tornam-se importantes as relações entre os documentos de processo: rascunhos com anotações em diários de criação, roteiros de decupagem nos diários de criação com os arquivos imagéticos, matrizes positivas com as anotações e com as fichas catalográficas, *anthotypes* com as anotações nas fichas catalográficas, entre outros registros que vão surgindo com a criação. 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.¹³

Desse modo, antes de explorar a observação dos documentos de processo do documentário *Saberes da Terra* (2020) e as suas relações intersemióticas, é importante que se faça uma apresentação teórica do *anthotype*, mostrando como esse processo se conecta à criação artística do documentário. O processo criativo deste, além de contar com registros audiovisuais, possui como principal questão as potencialidades de um diálogo entre a emulsão fotossensível dos sumos vegetais através do contato com a natureza, como base para os gestos poéticos e na criação

¹⁰ Ibidem., p. 26.

¹¹ Ibidem., p. 27.

¹² Ibidem., p.29.

¹³ SALLES, C. A. *Redes de criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2016, p. 17.

artística prática através do processo histórico de fotografia *anthotype*, e seu entrecruzamento com as novas tecnologias digitais da imagem.

Os anthotypes no documentário Saberes da Terra

Características como o testemunho da realidade, a reprodutibilidade da imagem e a fixação do instante marcam os paradigmas da fotografia ao longo da História. Estas características tão fortes da fotografia passaram a direcionar como percebemos uma imagem, mesmo ela podendo adquirir vários outros significados e diálogos. Pode-se sempre ir além, aprofundar mais, pesquisar novos temas e desvendar novas relações. Diante do procedimento do fazer fotográfico através do processo artesanal de fotografia (como o *anthotype*), é possível perceber que a fotografia é um campo expandido experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica.

O *anthotype* tem como característica o registro de imagens a partir de emulsões vegetais, utilizando o sumo de flores, plantas, raízes ou frutos como emulsão fotossensível, os quais se alteram e se apagam com o sol e o passar do tempo. Este processo fotográfico histórico foi apresentado cientificamente, pela primeira vez, no século XIX, na década de quarenta, na Inglaterra, por Sir John Herschel, e logo depois por Mary Somerville¹⁴. Das experiências de Herschel e Somerville sobre a emulsão das plantas, é percebido que a ação dos raios do sol provoca o esmaecer das cores, resultando em uma imagem de contrastes sutis e efêmera quando exposta à luz depois de revelada.

O processo criativo com o *anthotype* resulta em uma linguagem visual que o fotógrafo produz “de acordo com suas próprias regras, cria novos seres, gera experiências visuais, constrói”.¹⁵ Segundo Rouillé¹⁶, 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. De outra parte, Flusser¹⁷ defende que o criador é aquele que penetra e compreende a finalidade do aparelho, experimenta com as regras já estabelecidas, inventa o seu processo e não cumpre um programa.

Na fotografia expandida, as possibilidades de intervenções em todo o processo criativo são inúmeras. Segundo Fernandes Jr¹⁸, a fotografia expandida se liberta das amarras do fazer fotográfico tradicional, deixando de ser um documento fiel da realidade para se tornar a percepção de novos tempos e espaços, nos quais são realçados o processo de criação, não se podendo ignorar o fotógrafo e o seu olhar subjetivo. Assim, nas imagens fotográficas presentes no documentário analisado neste artigo, é possível perceber esse procedimento, 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

¹⁴ FABRI, M. *Anthotypes: explore the darkroom in your garden and make photographs using plants*. Stockholm: Alternativephotography.com, 2012.

¹⁵ MONFORTE, L. G. *Fotografia Pensante*. São Paulo: Senac, 1997, p.12.

¹⁶ ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

¹⁷ FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

¹⁸ FERNANDES JR., R. op. cit., 2002.

do contato com a materialidade, as intervenções e as experimentações com o processo alternativo de fotografia como o *anthotype* em seu entrecruzamento com a fotografia digital e o vídeo.



Fig. 1. Frames do documentário. Imagens digitais entrecruzadas com imagens em *anthotype* pela emulsão vegetal da beterraba da própria agricultora à esquerda. Fonte: Daniela Pinheiro, 2020.

Na apresentação de cada agricultor entrevistado no documentário, as imagens em movimento se misturam com as imagens fotográficas artesanais em *anthotype*, seguindo relações híbridas e 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, configurando um campo aberto visual. Nesse sentido, propõe-se abordar a fotografia para além das características ópticas e mecânicas, já que com esse processo artesanal se percebe a linguagem fotográfica, além de seus paradigmas tradicionais impostos, o que podemos chamar de uma fotografia expandida.

Esta hibridação entre as linguagens é percebida no processo criativo a partir do momento em que utilizo o computador nas etapas criativas. No processo com o *anthotype* é utilizado o *software* de edição Photoshop, desde a produção do positivo até depois, quando essa imagem é digitalizada e editada novamente para, logo em seguida, ser editada no *software* de edição de vídeo Premiere, junto aos registros audiovisuais em movimento do documentário.

As misturas de linguagens no documentário *Saberes da Terra* (2020), por meio de tais tecnologias, esbarram no pensamento de Couchot¹⁹, no que diz respeito ao processo de criação e da produção artística, a partir do que o autor denomina de “tecnologia numérica”. De acordo com seu pensamento, 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.

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”²⁰.

Podemos perceber, a partir disso, que temos, no processo criativo do documentário, vários modos de armazenarmos esses documentos, desde arquivos virtuais (os fotográficos e os audiovisuais) até arquivos físicos (diários de criação, matrizes positivas, fichas catalográficas dos *anthotypes*).

¹⁹ COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, A. (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

²⁰ SALLES, C. A. *Crítica Genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística. São Paulo. Ed Educ, 2008, p.41.

Os documentos de processo do documentário *Saberes da Terra e suas relações móveis*

O processo criativo desta pesquisa em andamento é um pensamento processual e relacional, no qual os rastros dos pensamentos em construção vão sendo deixados nos documentos de processo. Assim, 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 de uma nova construção artística na pesquisa.

Quando as filmagens do documentário são retomadas, em 2021, novas relações e documentos de processo surgem no percurso de criação da pesquisa, isso vai de encontro ao pensamento proposto por Salles, sobre “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”.²¹

O começo do trabalho criativo com o *anthotype* parte das imagens digitais. Logo depois, essas imagens são trabalhadas no programa de edição de fotografia como o *Photoshop* e o *Lightroom* e transformadas em positivo p/b. Cada vez que olho o arquivo digital fotográfico, descubro traços, gestos, memórias: sinais de construção do pensamento fotográfico. Segundo Spineli e Pfitzenreuter, “as folhas de contato podem ser vistas como um documento de processo [...]. Assim, o estudo do contato possibilita a análise do percurso criativo do fotógrafo e as características peculiares de cada profissional”.²²

A figura abaixo (Fig.2) está mostrando duas imagens que escolhi no arquivo virtual fotográfico para serem transformadas em *anthotype* e estarem no documentário, na sua primeira fase, em 2020. A imagem da mão do agricultor com a terra foi selecionada para fazer parte da capa do filme, e a imagem do agricultor de corpo inteiro entrou junto às imagens digitais em movimento dentro do documentário. Para as duas imagens foi usado o sumo vegetal do urucum para a formação da imagem em *anthotype*.

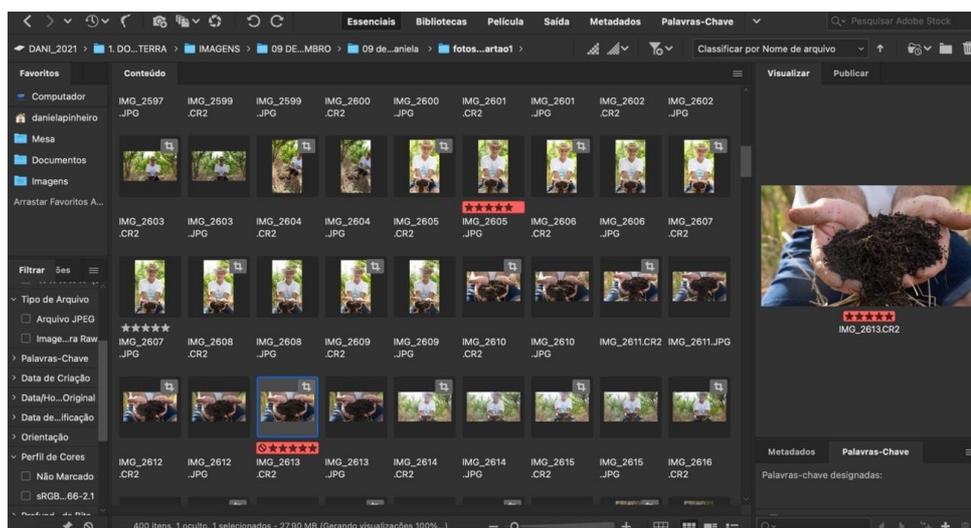


Fig. 2. Folha de contato com as imagens fotográficas digitais. Fonte: Daniela Pinheiro, 2020.

²¹ SALLES, C. A., 2016, p.19.

²² SPINELI, P. K.; PFÜTZENREUTER, E. P. *Sobre o uso das marcas de seleção e edição em folhas de contato e cópia de trabalho na criação fotográfica*. Manuscrita, Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 31, p. 136-149, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177878>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

Para selecionar as imagens escolhidas nesta primeira fase, trabalhei, primeiramente, no *software* Adobe *Bridge*, selecionando aquelas em cor vermelha. Já na segunda fase da pesquisa, a qual relaciono ao começo das novas gravações, em 2021, o movimento criador partiu dos diários de criação, observados na figura 3. Esses diários foram lembrados quando visualizei os documentos de processo de criação para a escrita deste artigo, e percebi que, neles, havia anotado o roteiro de decupagem do último material de gravação realizado com o agricultor agroecológico Nilo Schiavon. Esse roteiro de decupagem foi realizado em 2022, dois anos depois da exibição da primeira versão do documentário ao público.

Nestes diários de criação, além das fotografias selecionadas, percebi as duas características comuns constantes nesses documentos: o armazenamento e a experimentação. Na imagem (figura 3) é possível identificar esses registros de experimentação, como rascunhos, desenhos e, em um deles, apontamentos escritos em amarelo, transparecendo a natureza indutiva da criação. No esboço escrito com uma canetinha de cor amarela, repetem-se escritas como: retirar os frames da duração do vídeo para os *anthotypes*. Através disso, percebo uma tendência criativa em meu processo de criação, uma vez que na criação do ensaio fotográfico *Nhak-krarati*²³ (que também faz parte da pesquisa artística do doutorado) o gesto de retirar os frames da duração é realizado para a criação das imagens do ensaio. Essa observação surge, também, em uma escrita que realizei descrevendo o processo criativo de *Nhak-krarati*:

A construção das imagens foi se definindo ao longo do processo de criação; uma linguagem foi sendo atravessada pela outra: a fotografia digital com 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.²⁴

No percurso criativo desta fase de criação, começo a busca pelas imagens selecionadas nos diários através das anotações do roteiro de decupagem para, então, ir para os arquivos digitais armazenados no computador. Ao retornar aos diários, percebi que eles indicavam a prenúncia da ideia que passaria a ser desenvolvida daqui para a frente, no processo criativo com a pesquisa do doutorado. A partir desse momento, na criação, as imagens que começam a ser trabalhadas em *anthotype*, serão retiradas da duração dos registros audiovisuais das gravações realizadas. Tudo isso vai de encontro com o 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.”²⁵

²³ PINHEIRO, D. *Nhak-krarati*. Porto de Cultura, 2022.

²⁴ PINHEIRO, D. *O entrecruzamento das linguagens imagéticas no ensaio fotográfico Nhak-krarati*. Disponível em: <<https://pequenoencontrodafotografia.com/2022/08/01/espaco-da-pesquisa-painel-experimentacoes-na-fotografia-e-no-cinema/>>. Acesso em: 12 set. 2022.

²⁵ SALLES, C. A., 2011, p.80.

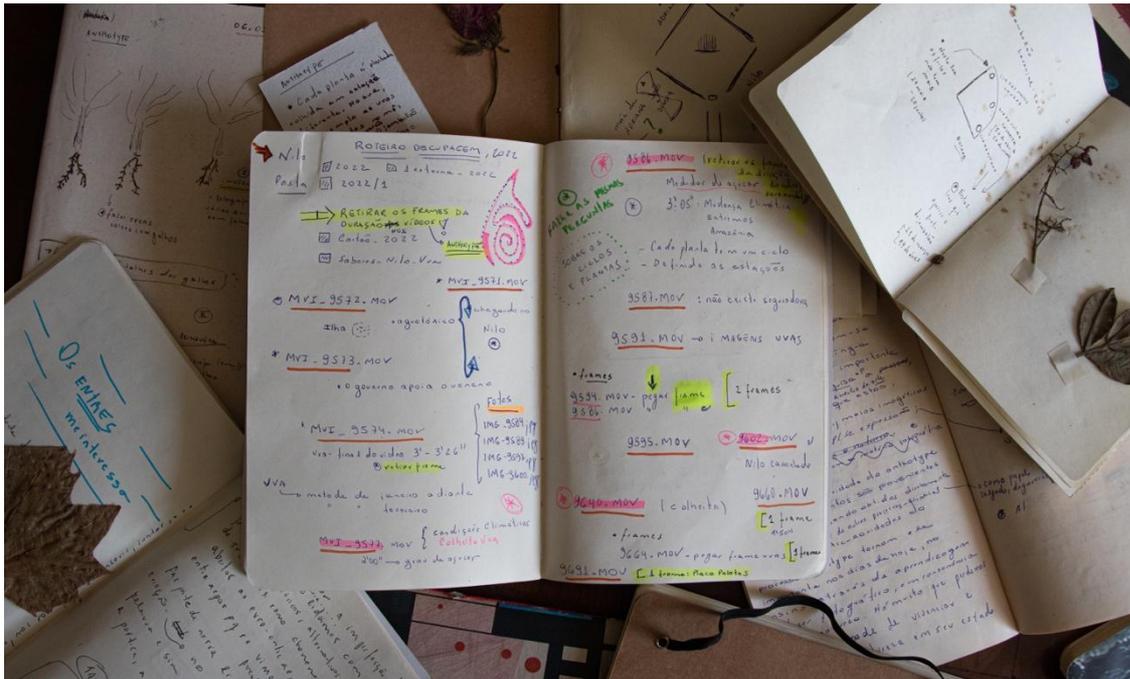


Fig. 3. Diários de criação, 2022. Fonte: Daniela Pinheiro.

Logo depois do registro e da escolha das fotografias e, agora, dos frames retirados da duração durante as gravações do vídeo no *software* de edição Adobe *Premiere*, as imagens são trabalhadas no programa de edição de fotografia *Photoshop* e *Lightroom* e transformadas em positivo em preto e branco. É com esta matriz positiva que se inicia o processo de impressão com o *anthotype*. Ajustam-se, nesta fase, os níveis, o brilho/contraste, sombras/altas-luzes e o preto. A imagem em *anthotype* consiste, assim, em um processo positivo de impressão fotográfica, ou seja, não ocorre a inversão da imagem, como no negativo. Muitas vezes, essa edição do positivo se torna algo exaustivo, pois caso o positivo não tenha sido bem-preparado para o trabalho com o *anthotype*, essa imagem terá que ser retomada e editada novamente. No final do tratamento da imagem digital, é realizada a impressão do positivo em uma lâmina transparente ou de acetato. Essa matriz positiva, por fim, é usada no contato com o papel, junto à emulsão vegetal. As áreas do papel mais atingidas pela luz ficam claras, enquanto as áreas que não recebem luz ficam com a cor do sumo vegetal.

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 somente refizer uma outra edição do positivo. Segundo Soulages, “o trabalho com o negativo é inacabável à medida que pode sempre ser retomado e realizado uma outra vez, e isto de maneira potencialmente diferente”.²⁶ Soulages, em seu livro “*Estética da fotografia: perda e permanência*”, explica que a criação fotográfica se relaciona com aquilo que ele denomina de “fotograficidade”. A fotograficidade, segundo o autor, 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.”²⁷

²⁶ SOULAGES, F. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti, Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac, 2010, p. 131.

²⁷ *Ibidem.*, p. 132.

Ao revisitar as matrizes positivas (figura 4) do documentário, percebi que o *anthotype* realizado com o sumo da amora não tinha tido um resultado satisfatório, fazendo com que a imagem não fosse selecionada para a primeira versão do documentário, em 2020. Em dezembro de 2021, um ano depois do lançamento deste, as filmagens são retomadas e os agricultores fornecem mais emulsões vegetais para a continuidade do trabalho com o *anthotype*, sendo uma delas a própria fruta amora. Ao revisar esses documentos de processo, foi percebido que era necessário ter mais contrastes e sombras na imagem. Assim, foi refeita uma outra matriz, no ano de 2021, com a mesma imagem. Nas palavras de Soulages “[...] todas as operações do trabalho com o negativo e toda interpretação-apresentação abrem-nos para infinitos de infinitos. O negativo faz nascer uma infinidade de universos de fotos”.²⁸

As variações que um signo carrega demonstram um potencial infinito “das coisas existentes para funcionar como signo, mas também para demonstrar que, em cada um dos casos, o fundamento do signo é diferente.”²⁹ Assim, percebi a multiplicidade de determinações que um signo pode aportar pelo interpretante. Para Salles, “o signo está ligado, inevitavelmente, a outro signo que origina, por sua vez, outro signo e assim por diante *ad infinitum*.”³⁰ O convívio com esse documento de processo me leva a observar a continuidade da criação e as possíveis alterações das obras:

“[...]a constatação de que o gesto criador é sempre inacabado é, portanto, estreitamente ligada à conceituação da criação como processo signíco (e, portanto, contínuo), que olha para todos os objetos de nosso interesse [...] como uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado.”³¹

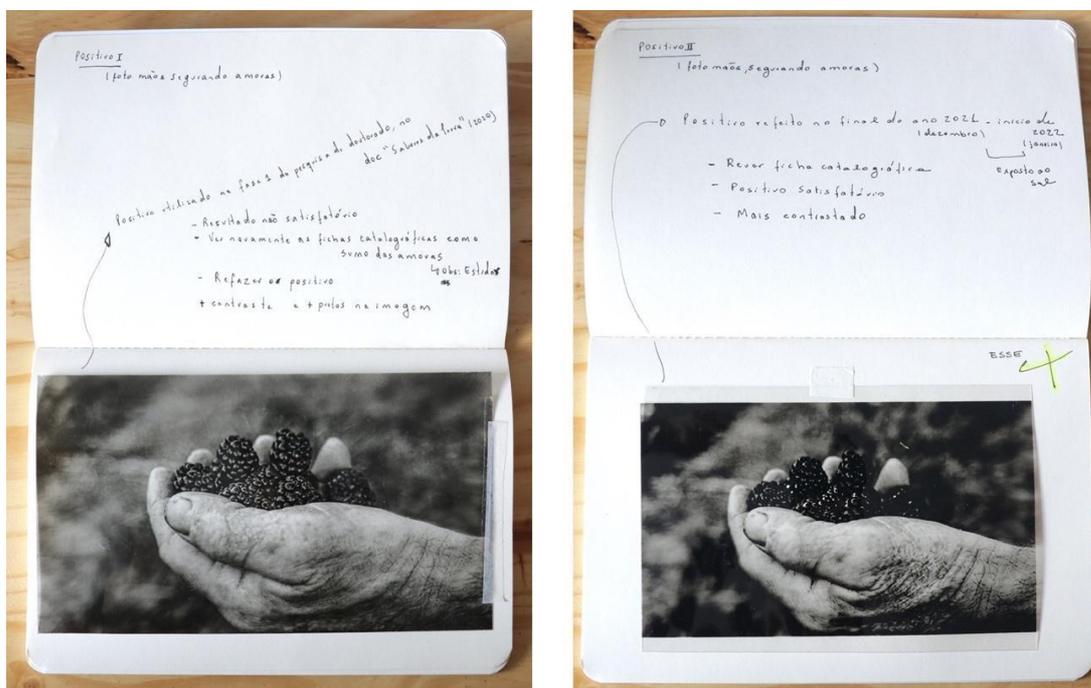


Fig. 4. À direita, a matriz positiva reeditada. Fonte: Daniela Pinheiro, 2021.

²⁸ Ibidem., p. 151.

²⁹ SANTAELLA, L. *Matrizes de linguagens e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*, 3ª ed, São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005, p. 43.

³⁰ SALLES, C. A., 2016, p. 164.

³¹ Ibidem., p. 165.

Quanto às fichas catalográficas, próximo documento do processo do documentário observado, veremos como elas vão desenvolvendo relações com os *anthyotypes* e com as matrizes digitais. As fichas catalográficas têm como finalidade sistematizar os dados do processo com os *anthyotypes* executados, contendo informações como a colheita, os diluentes, a aplicação, as camadas, o tempo de exposição, 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, como é possível observar nas anotações das fichas catalográficas abaixo (figura 5):

O processo 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 – um tempo desacelerado, no qual o tempo da exposição ao sol depende de variantes como estações do ano, raios de sol, positivo, camadas. Cada sumo vegetal tem um tempo diferente de formação ao sol irradiado na imagem. Com isso, podemos perceber que trabalhar com o *anthotype* é trabalhar direto com os tempos da natureza e das plantas: “é observando e estudando as plantas que vamos conseguir entender do que é capaz de verdade a mente, e o que pode o espírito”³².

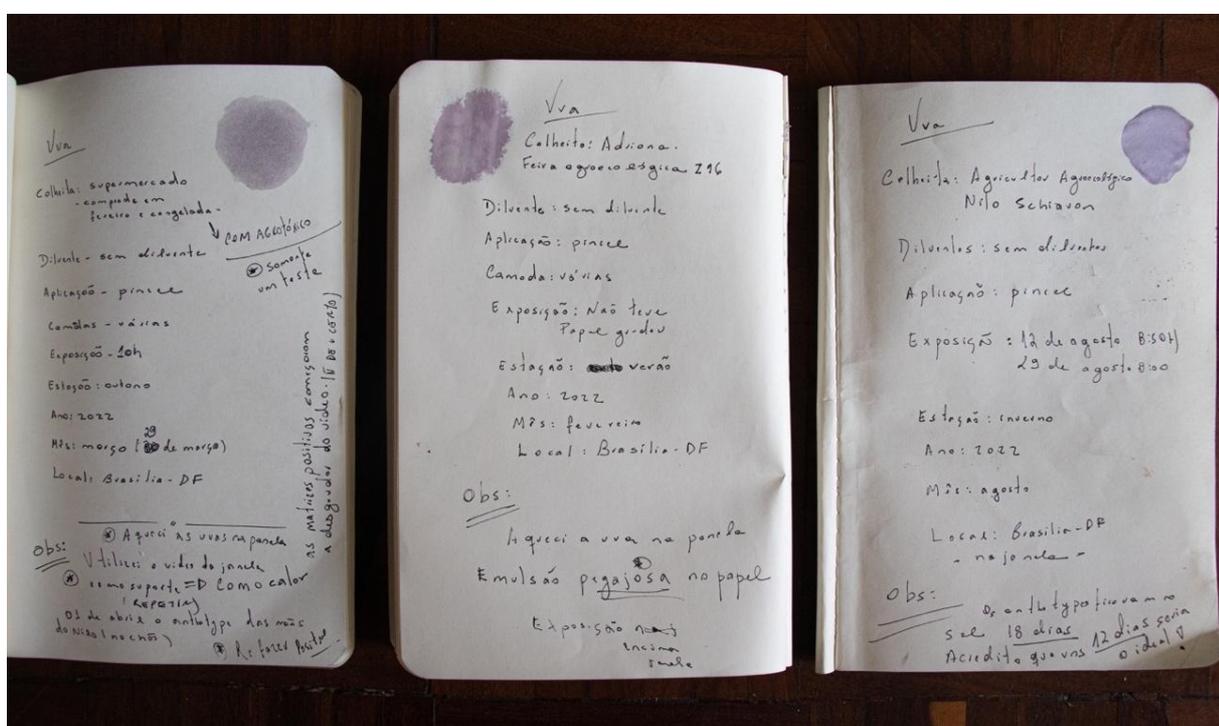


Fig. 5. Fichas catalográficas. Fonte: Daniela Pinheiro, 2022.

Para esse artigo, retomei as fichas catalográficas das últimas experimentações com a emulsão da uva do agricultor Nilo Schiavon. A melhor maneira da formação da imagem com a emulsão da uva se deu durante o caminho da criação, 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. Por causa disso, tive que testar com outros tipos de uvas. Todas essas informações foram anotadas nas fichas catalográficas. Em nenhuma das experimentações encontrei o tipo de uva da colheita realizada com o agricultor e acabei por não ter um resultado

³² COCCIA, E. *A vida das Plantas: uma metafísica da mistura*. Lisboa: Editora Payot e Rivages, 2013, p. 211.

satisfatório. Essa consequência pode ser verificada logo abaixo, na figura 6, junto com as imagens fotográficas em *anthotype* (figura 7).

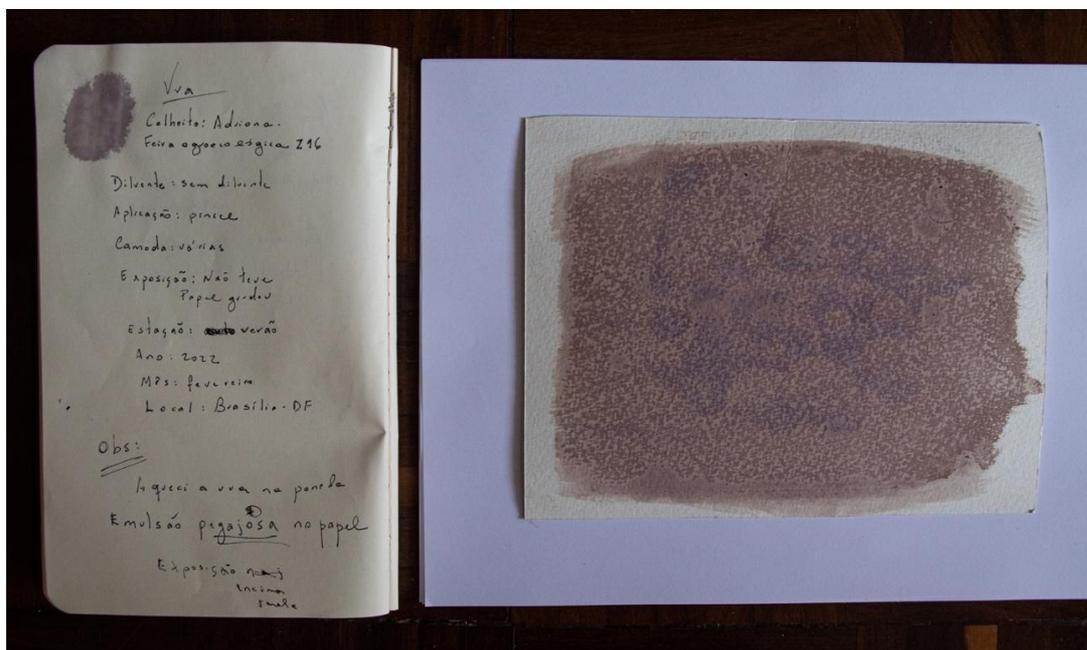


Fig. 6. Fichas catalográficas. Fonte: Daniela Pinheiro, 2022.

Até achar a causa do erro tive que 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 deveria testar uma outra maneira para extrair o sumo das uvas, já que, em um primeiro experimento, este sumo 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 figura 6. Após vários testes, consegui obter um resultado adequado nas imagens (figura 7). Percebo, nas anotações indicadas na ficha catalográfica, que o tempo de exposição pode ser menor. Assim, seguirei experimentando.



Fig. 7. Fichas catalográficas. Fonte: Daniela Pinheiro, 2022.

Em síntese, com a observação desses documentos de processo do documentário *Saberes da Terra*, percebe-se que, à medida que vão surgindo conexões e diálogos entre esses documentos, "a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações."³³ 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. Ainda, 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".³⁴

Considerações Finais

Pensada para além da representação, a fotografia é, nesta pesquisa em andamento, uma obra em construção, com possibilidade de interferência em seus diversos momentos do processo criativo. A gama de procedimentos fotográficos artesanais, como o *anthotype*, "permite ao fotógrafo desprender-se dos estatutos usuais de registro de uma imagem através da luz para estabelecer um outro, mais adequado às suas necessidades expressivas"³⁵. Pensar o fazer artístico fotográfico e trazer para o interior da obra questões ligadas à sua gênese, são processos que se voltam para a exposição do percurso criativo.

Ao revisitar os documentos de processo, percebi como eles desempenham papéis importantes ao longo do processo criador, atuando como parte fundamental do percurso e do pensamento da próxima construção. A cada olhar e manuseamento desses registros, constato algo diferente e que pode ser trabalhado. O convívio com esses documentos me leva a observar a continuidade da criação e as possíveis alterações e experimentações da obra.

Outro aspecto percebido é que, nos documentos de processo do documentário *Saberes da Terra* (2020), são encontradas diversas linguagens criativas que se inter-relacionam. Um contínuo movimento de tradução intersemiótica, excedendo os limites da linearidade do código, no qual a obra se dá. Compreende-se, ainda, que os arquivos de armazenamentos virtuais e materiais também se relacionam entre si, potencializando a construção criativa prática da pesquisa em andamento no doutorado.

Dessa forma, diante dos documentos de processo, observo a própria continuidade do processo criativo em transformação e mutação. Índices em ação, uma criação em processo, um pensamento em movimento. Enfim, essa pesquisa não para de mudar e de se atualizar, indo e voltando nos diferentes tempos e movimentos de sua concepção.

Referências

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes 2009.

COCCIA, E. *A vida das Plantas: uma metafísica da mistura*. Lisboa: Editora Payot e Rivages, 2013.

³³ SALLES, C. A., 2016, p.27

³⁴ *Ibidem.*, p.169.

³⁵ ROUILLÉ, A. *Op. cit.*, p.12.

COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

FABBRI, M. *Anthotypes: explore the darkroom in your garden and make photographs using plants*. Stockholm: Alternativephotography.com, 2012.

FERNANDES JR., R. *A fotografia expandida*. 2002. 275f. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica– Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MONFORTE, L. G. *Fotografia Pensante*. São Paulo: Senac, 1997.

PINHEIRO, D. *Nhak-krarati*. Porto de Cultura, 2022.

PINHEIRO, D. *O entrecruzamento das linguagens imagéticas no ensaio fotográfico Nhak-krarati*. Disponível em: <<https://pequenoencontrodafotografia.com/2022/08/01/espaco-da-pesquisa-painel-experimentacoes-na-fotografia-e-no-cinema/>>. Acesso em: 12 set. 2022.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SALLES, C. A. *Crítica Genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística. São Paulo. Ed Educ, 2008.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. ver. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, C. A. *Redes de criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2016.

SANTAELLA, L. *Matrizes de linguagens e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*, 3ª ed, São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SCARANO, F. R. *Regenerantes de Gaia*. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2019.

SOULAGES, F. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti, Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac, 2010.

SPINELLI, P. K.; PFÜTZENREUTER, E. do P. *Sobre o uso das marcas de seleção e edição em folhas de contato e cópia de trabalho na criação fotográfica*. Manuscrita, Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 31, p. 136-149, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177878>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

Recebido em: 30/04/2022

Aceito em: 10/09/2022