

M

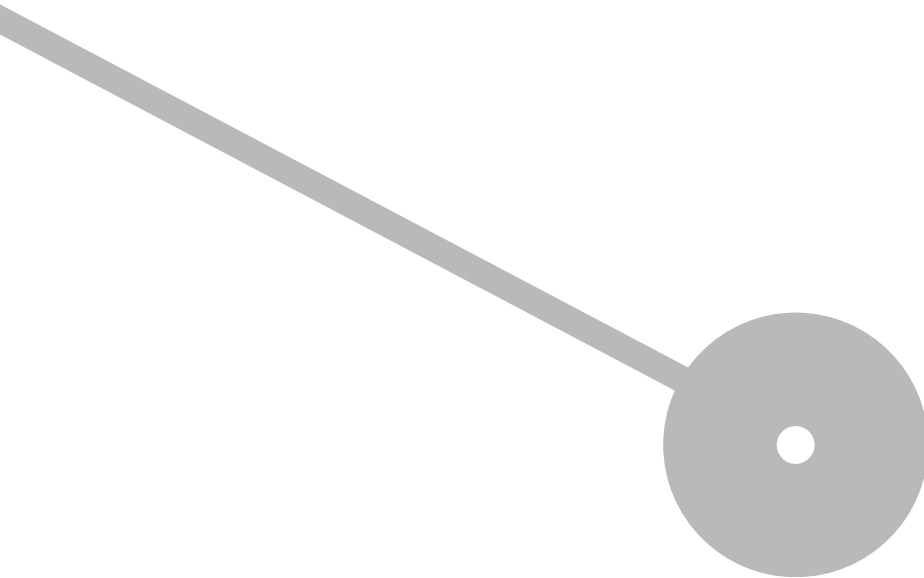
MESTRADO

Mestrado em Cinema e Fotografia.
Especialização em Fotografia.

Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema

André Filipe Pereira de Abreu

09/2025



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

André Filipe Pereira de Abreu

Cinematográfico – Os limites da fotografia e do cinema

Trabalho de Projeto.

Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização em Fotografia

Orientação: Prof.^(a) Doutor(a) Luís Ribeiro e Coorientador Adriana Baptista.

Vila do Conde, Setembro de 2025

André Filipe Pereira de Abreu

Cinematográfico – Os limites da fotografia e do cinema

Trabalho de Projeto.

Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização em Fotografia

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Sérgio Rolando Ferreira Rodrigues.

Escola Superior de Media, Artes e Design - Instituto Politécnico do Porto.

Vogal Orientador

Prof. Doutor Luís Filipe Ribeiro

Escola Superior de Media, Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto.

Arguente

Prof. Doutor João Gigante.

Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

Vila do Conde, Setembro de 2025.

AGRADECIMENTOS

Utilizo o seguinte espaço neste documento para aproveitar para agradecer a várias pessoas que fizeram parte deste trabalho.

Gostaria desde já agradecer imenso a ambos os professores orientadores, sendo eles o professor Luís Ribeiro e a professora Adriana Baptista, pelo constante apoio tanto no desenvolvimento das ideias que decorram no processo, como pelo apoio técnico e teórico. Agradeço imenso também às quatro pessoas que serviram de modelos para as fotografias realizadas para este trabalho. Um sincero obrigado à Sofia Abreu e ao Paulo Pereira tanto pela (muito) longa amizade que temos como pelo apoio ao serem os modelos para as experimentações tanto das fotografias sequenciais como cronofotografias. Um especial agradecimento à Cláudia Guimarães e à Joana Borges por terem sido as modelos das fotografias sequenciais finais e cronofotografias finais.

O senhor António Leites também tem a sua presença neste espaço pelo facto de tanto ter sido sempre uma pessoa cordial como prestável. O senhor António auxiliou-me na concretização das experimentações das fotografias sequenciais, experimentações das cronofotografias e na realização das cronofotografias finais.

Uma outra pessoa muito importante pessoa na concretização deste trabalho chama-se Raquel Ribeiro. A Raquel ajudou-me sempre que precisei de rever este documento motivando-me não apenas na escrita do mesmo como na persistência de terminar este trabalho. Um honesto agradecimento para esta pessoa muito especial.

Aproveito também para agradecer aos professores João Leal, Cesário Alves e Sérgio Rolando por terem disponibilizado inúmeras referências tanto bibliográficas como de obras para este trabalho.

Por fim, mas não menos importante, gostaria de agradecer ao senhor José Abreu, meu Pai, pelo auxílio na construção do mutuscópio.

RESUMO ANALÍTICO

O presente trabalho debruça-se sobre duas diferentes metodologias fotográficas, a fotografia sequencial e a cronofotografia. Nele abordam-se questões sobre a história da fotografia refletindo sobre a época em que estes processos fotográficos surgiram e porque se desenvolveram, fazendo referências ao cinema e às implicações destas técnicas fotográficas no seu surgimento. Tenta-se a reflexão sobre as fotografias realizadas no séc. XIX e a análise de outros exemplos contemporâneos que evidenciam originalidade.

Inserir-se no projeto a abordagem de um tema relevante do ponto de vista pessoal: o abraço, refletindo e analisando tanto a ação performativa de um abraço, como o modo como diferentes estratégias na fotografia, sequencial, e na cronofotografia permitem uma melhor análise desta ação, e como se pode atualmente realizar um trabalho fotográfico autoral que cumpra, usando técnicas antigas, intenções contemporâneas.

Palavras-chave:

Fotografia, Cinema, Cronofotografia, Fotografia Sequencial, Tempo.

ABSTRACT

The following work focuses on two different photographic methodologies, sequential photography and chronophotography. It also addresses historical issues reflecting why these photographic processes emerged and developed until then, including making references to cinema and its emergence. Both 19th century and contemporary references are highlighted. From here, is reflected and analyzed a subject of personal interest to the author, the idea of a hug. Here, we reflect and analyse both the performativity of a hug, as well as how photography, sequential, and chronophotography, allow a better analysis of this action, and how an authorial photographic work can be carried out from this.

Keywords: Photography, Cinema, Cronophotography, Sequential Photography, Time.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	1
RESUMO ANALÍTICO.....	2
ABSTRACT	2
LISTA DE FIGURAS.....	5
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – Imagem como singular de um plural.....	11
SUB - CAPÍTULO 1 – Fotografia Sequencial – Eadward Muybridge e práticas contemporâneas	11
SUB - CAPÍTULO 2 - Cronofotografias - Etienne Jules Marey e Harold Edgerton e práticas contemporâneas.....	20
CAPÍTULO 2 – O tempo enquanto forma de ver.....	249
SUB-CAPÍTULO 1 - Fotografia sequencial.....	36
1 – Experimentações de fotografia sequencial – “Anatomia de um Abraço”	40
2- Fotografias sequenciais finais - "Anatomia de um Abraço"	42
SUB CAPÍTULO 2 - Cronofotografia.....	51
1 – Experimentações de Cronofotografia – “Anatomia de um Abraço”	52
2- Cronofotografias finais - "Anatomia de um Abraço"	54
SUB- CAPÍTULO 3 - Mutoscópio.....	59
1 - Mutoscópio - Manuseamento das imagens.....	59
2 -Mutoscópio - Processo de construção.....	60
3 - Mutoscópio - Mutuscópio finalizado.....	63
CAPÍTULO 3 – Registos do decorrer do processo	66
SUB-CAPÍTULO 1 - Fotografia Sequencial	66
1 – Material necessário	66
2 – Realização das imagens	69
3 - Revelação das imagens.....	70
SUB-CAPÍTULO 2 - Cronofotografia.....	72
1 - Material necessário.....	72

2- Realização das imagens.....	75
3- Revelação das imagens.....	75
Considerações finais.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
ANEXOS.....	83

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Eadward Muybridge, Série - Animal Locomotion, 1872-1885.
- Figura 2 - Eadward Muybridge, Série - Animal Locomotion, 1872-1885.
- Figura 3 - Disco para Zoopraxiscópio.
- Figura 4 - Zoopraxiscópio.
- Figura 5 - Cinematógrafo.
- Figura 6 - Duane Michals, *Death Comes To The Old Lady*, 1969.
- Figura 7 - Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture*, 1972.
- Figura 8 - Richard Avedon, *Igor Stravinsky, composer*, New York City, November 2, 1969.
- Figura 9 - Fred Holland Day, *The Seven Words*, 1898.
- Figura 10 - Erich Salomon, *Marlene Dietrich Phones her Young Daughter in Berlin from Hollywood*, 1930.
- Figura 11 - Jan Saudek, *The Super Strip Tease*, 1983.
- Figura 12 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1977.
- Figura 13 - Étienne Jules-Marey, Série - *Motion capture of pole vaulting*, 1885-1895.
- Figura 14 - Harld Edgerton, *Death of a Light Bulb/.30cal. Bullet*, 1936.
- Figura 15 - Harold Edgerton, *30 Bullet Piercing an Apple*, 1964.
- Figura 16 - Gjon Mili, *Nude Descending Staircase*, 1949.
- Figura 17 - Alexandre Delmar, Sequência de Cronofotografias - *Lapadas à pastor*, 2016.
- Figura 18 - Alexandre Delmar, Cronofotografia - *Lapadas à pastor*, 2016.
- Figura 19 - Jason Halayko, título e data não encontrados.
- Figura 20 - Man Ray, *Muriel Levy*, 1945.
- Figura 21 - Otto Steinert, *Dancer's Mask*, 1952.
- Figura 22 - Georgii Petrussov, *Caricature of Rodchenko*, 1933-1934.
- Figura 23 - Victor Keppler, *Actress Martha Scott - Ad for Nescafe*, 1946.
- Figura 24 - Henri Cartier-Bresson, *Man cycling down the street*, 1932.
- Figura 25 - Otto Steinert, *Pedestrian foot*, 1950.
- Figura 26 - Alexey Titarenko, Fotografia da série - *City of Shadows*, 1991-1994.
- Figura 27 - Imagem ilustrativa do *Efeito Kulechov*.
- Figura 28 - Robert Doisneau, *The kiss of the Opera*, 1950.
- Figura 29 - Gianni Berengo Gardin, *Venezia*, 1959.
- Figura 30 - Gustav Klimt, *The Kiss (Lovers)*, 1908.
- Figura 31 - Annie Leibovitz, *John Lennon and Yoko Ono*, 1980.

Figura 28 – André de Abreu, Testes em fotografia digital de fotografias sequenciais da série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 29 – André de Abreu, Prova de contacto digital do Rolo 1 das fotografias sequenciais finais da série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 30 – André de Abreu, Prova de contacto digital do Rolo 2 de fotografias sequenciais finais da série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 31 – André de Abreu, Prova de contacto digital do Rolo 3 de fotografias sequenciais finais da série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 32 – Gjon Mili, Cronofotografia de Del Bryce – Agente do FBI, 1945.

Figura 33 – Gjon Mili, Cronofotografia de Gene Kelly – Dançarino e ator, 1944.

Figura 34 – André de Abreu, Seleção de fotografias para a sequência final do mustoscópio, 2024.

Figura 35 – André de Abreu, Prova de contacto analógica do Rolo 1 de fotografias sequenciais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 36 – André de Abreu, Prova de contacto analógica do Rolo 2 de fotografia sequenciais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 37 – André de Abreu, Prova de contacto analógica do Rolo 3 de fotografias sequenciais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 38 – André de Abreu, Testes em fotografia digital de cronofotografias da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 39 – André de Abreu, Testes em película de 35mm a preto e branco de cronofotografias da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 40 – André de Abreu, Prova de contacto digital das cronofotografias finais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 41 – André de Abreu, Algumas cronofotografias finais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 42 – André de Abreu, Cronofotografia final da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 42 – Virgil Widrich, Fotograma do filme *Copy Shop*, 2001.

Figura 44 – André de Abreu, Prova de contacto analógica das cronofotografias finais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Figura 45 – Mutoscópio acabado de ser cortado a *laser*.

Figura 46 – Fotografias selecionadas cortadas.

Figura 47 – Fotografias selecionadas coladas.

Figura 48 – Fotografias selecionadas inseridas no eixo rotativo.

Figura 49 – Segunda versão das fotografias selecionadas recortadas.

Figura 50 – Diferença tonal das várias mãos de tinta da china.

Figura 51 – Faces do mutoscópio antes de ser pintado.

Figura 52 – Mutoscópio pintado, vista diagonal.

Figura 53 – Mutoscópio pintado, vista frontal.

Figura 54 – Mutoscópio finalizado, vista diagonal.

Figura 55 – Mutoscópio, finalizado vista frontal.

Figura 56 – Mutoscópio finalizado, vista lateral direita.

Figura 57 – Mutoscópio finalizado, vista traseira.

Figura 58 – Mutoscópio finalizado, vista lateral esquerda.

Figura 59 – Mutoscópio presente na exposição "Virgínio Moutinho - na Oficina do Arquitecto" na Casa da Arquitetura ..de Matosinhos.

Figura 60 – Imagem ilustrativa de um relógio *flip*.

Figura 61 – Imagem ilustrativa de um painel *flip*.

Figura 62 – Câmara e objetiva utilizada na realização das fotografias sequenciais finais e cronofotografias finais da série – *Anatomia de um Abraço*, André de Abreu, 2023-2024. Canon AE1-Program e Canon FD 70-210mm f4.

Figura 63 – Emulsão e película de 35mm utilizada na realização das fotografias sequenciais finais e cronofotografias finais da série – *Anatomia de um Abraço*, André de Abreu, 2023-2024.

Figura 64 – Rolo Rebobinado.

Figura 65 – Cabo de obturador.

Figura 66 – Fotómetro, Sekonic L-558 Cine.

Figura 67 – Estrutura e tecido *Photoflex* de 99x183cm.

Figura 68 – tripés *Avenger* de dois tiges com *Fresnel*, *ARRI 2k*.

Figura 69 – Bastidores da sessão fotográfica, modelos afastadas.

Figura 70 – Bastidores da sessão fotográfica, modelos abraçadas.

Figura 71 - Extrator de película da *AP*;

Figura 72 - Tanque de revelação modular, *Jobo 1540*

Figura 73 - Espirais da *Jobo*.

Figura 74 – Eevelador *Kodak T-MAX 1+4*, agente de paragem *Ilford Stop* e fixador *Ilford Rapid Fixer*.

Figura 75 - Armário de secagem dos negativos, *Jobo ProDry 8100*

Figura 76 – Pinças para secagem.

Figura 77 – Canon AE-1 Program com Canon FD f/2.8.

Figura 78 – Assistente a segurar o *flash*.

Figura 79 – Câmara com cabo de obturador e tripé e modelos no escuro.

Cinematográfico – Os limites da fotografia e do cinema, André de Abreu.

Figura 80 – Fotómetro Sekonic L-308X Flashmate, câmara analógica suplente – Canon FTB QL;
Câmara digital - Canon 4000D e cabo de sincronização para o *flash*.

Figura 81 – Simulação do ato fotográfico.

Figura 82 – Folha de sala da exposição “Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema”, frente.

Figura 83 – Folha de sala da exposição “Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema”, verso.

Figura 84 – Exposição do projeto final - “Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema”.

Figura 85 – Folhas de negativos e provas de contacto presentes na exposição “Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema”,

INTRODUÇÃO

Nos dias de hoje, nas ruas, nos jornais ou em diferentes meios de difusão de informação e principalmente nas redes sociais vivemos sobrecarregados de imagens tanto estáticas como em vídeo. O conceito de imagem difundiu-se com o impacto na comercialização da sua produção de uma forma que muitos de nós (ocupados em fotografar, captar, partilhar imagens) nem investimos o tempo necessário para o ato de contemplação da imagem em si.

Assim, o próprio conceito de fotografia moldou-se com os tempos adaptando-se não só ao avanço nas tecnologias, mas também a diferentes formas de pensamento e de gestão do tempo e da fruição imagética. Numa fração de segundo, fazemos uma imagem, algo que há cerca de dois séculos atrás não seria passível de ser concretizado tanto pelo difícil acesso à informação como pelo pobre desenvolvimento tecnológico da altura. Daqui surge a intrínseca pergunta do que será uma fotografia, da sua *genesis*.

Como suprarreferido o conceito de fotografia foi-se moldando às nossas necessidades, seja por uma necessidade científica, comercial, cultural ou de entretenimento. O desenvolvimento tecnológico facilitou imenso este processo seja pela rápida velocidade de obturação, maior sensibilidade das emulsões fotográficas ou pela criação de diferentes acessórios como, por exemplo, o *flash*.

Um excelente exemplo da necessidade científica no incremento tecnológico da fotografia são os trabalhos de Eadweard Muybridge e de Étienne-Jules Marey.

Tanto Muybridge como Marey fazem um intensivo estudo de locomoção e movimento animal, humano e não humano. Neste estudo estão presentes inúmeras fotografias sequenciais, no caso de Muybridge, o mesmo permite-nos observar com precisão cada parte do processo de locomoção. Já em Marey observamos numa mesma imagem todo este processo locomotivo de uma forma abreviada/comprimida visualmente e graficamente.

Daqui surge, em alguns teóricos, a retórica pergunta, terão sido Muybridge e Marey os pais daquilo que conhecemos como cinema nos dias de hoje?

Pretendo, assim, neste trabalho, colocar também duas questões de reflexão.

A primeira aborda, através de uma reflexão histórica, as implicações da forma como a imagem estática da fotografia evoluiu para a dimensão do movimento, colocando algumas perguntas sobre os limites da imagem fotográfica no contexto cinematográfico.

A segunda incide sobre os processos contemporâneos de criação, que usam meios analógicos, mesmo os mais arcaicos, em vias de um fim artístico, utilizando como exemplo os instrumentos de reprodução pré-cinematográficos, sendo o Mutoscópio um excelente exemplo disso.

Neste projeto, numa época em que o excesso de fotografias nos ocupa como destinatários que precisam de ver o que os outros viram, decidi reabilitar a fotografia sequencial e a

cronofotografia, numa situação onde fosse possível perceber a representação ótica e gráfica do que normalmente ninguém vê na percepção da realidade. Para tal, escolhi “o abraço”, ação de comunicação gestural em que, por prática, sempre ficamos atidos à parte final (que vulgarmente pouco perdura estaticamente), ou ao seu início (lento ou veloz, capaz de mostrar a incerteza ou a imensa vontade emocional).

Como mencionado, a parte prática deste trabalho integra duas fases, a cronofotografia e a fotografia sequencial.

As imagens cronofotográficas realizadas são um resultado de longas exposições num ambiente escuro onde é emitida várias vezes uma luz de *flash*. As imagens sequenciais resultam de várias fotografias realizadas com um disparo de obturação contínuo por parte da câmara fotográfica. Este trabalho incluirá a apresentação em uma exposição de algumas fotografias. A mesma será composta tanto pela exposição de fotografias sequenciais como de cronofotografias. As fotografias sequenciais serão expostas individualmente na parede e integradas num aparelho como um mutoscópio (produzido durante o projeto), onde o mesmo permite precisamente uma velocidade de visualização adequada ao nosso interesse de percepção e observação pela limitada força mecânica que exercemos sobre ele e pelos próprios limitados fotogramas nele contidos, ou seja, surge, neste projeto, como uma recusa ao habitual *scroll* digital praticado nos aparelhos tecnológicos onde a maioria vê imagens. O movimento das fotografias depende da velocidade humana e produz ruído (o raspar lento do papel fotográfico), como se de um aparelho arcaico se tratasse. As cronofotografias são expostas impressas em papel com diferentes dimensões, tendo um total de quatro cronofotografias, três imagens com um tamanho aproximado a um A3 e uma com um tamanho aproximado a um A1.

Também existirão expostas as folhas dos negativos das fotografias realizadas e as provas de contacto resultantes dos negativos tanto no âmbito da fotografia sequencial como da cronofotografia.

CAPÍTULO 1 – Imagem como singular de um plural

SUB-CAPÍTULO 1 - Fotografia Sequencial: Eadward Muybridge e práticas contemporâneas.

Poderemos apontar Eadward Muybridge como o responsável daquilo que conhecemos como cinema. Muybridge dedicou uma grande parte da sua vida a um profundo estudo do movimento por meio da fotografia de onde resultaram os onze fólios de *Animal Locomotion* (1872-1885).

A sua metodologia consistia na utilização de várias câmaras alinhadas umas a seguir às outras para a realização de várias fotografias do mesmo assunto de uma forma sequencial.

“Muybridge used banks of cameras to record sequential instants of human and animal locomotion.” (Campany, 2008, p.22)

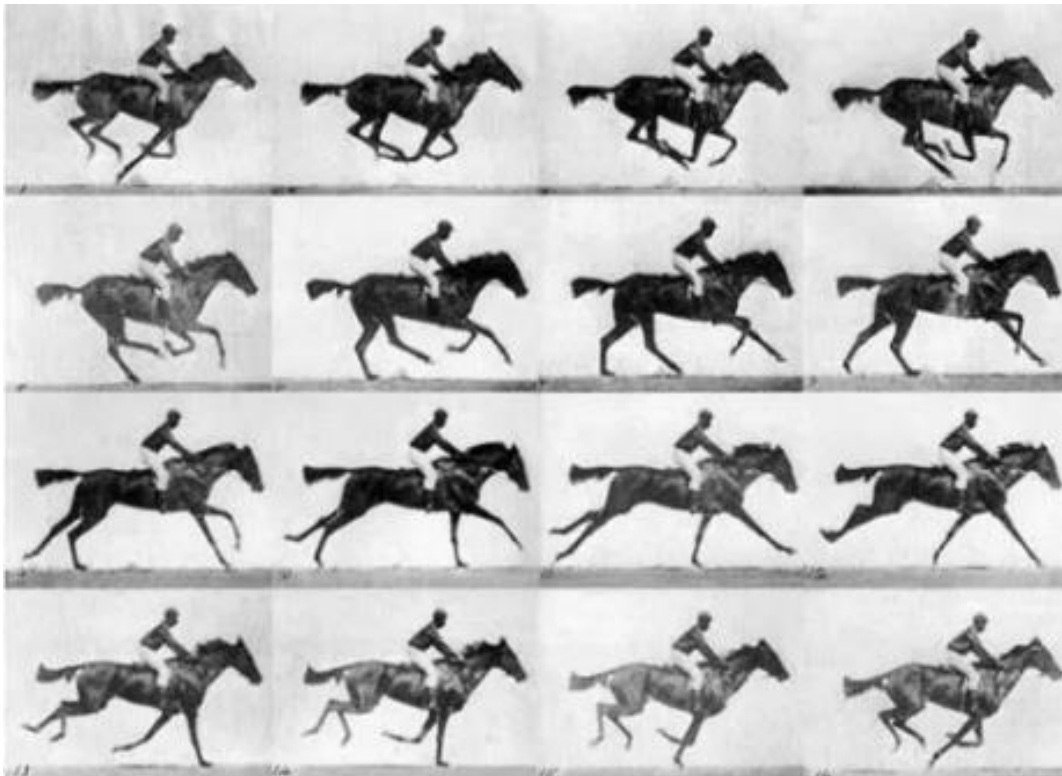


Figura 1 - Eadward Muybridge, Série - Animal Locomotion, 1872-1885.

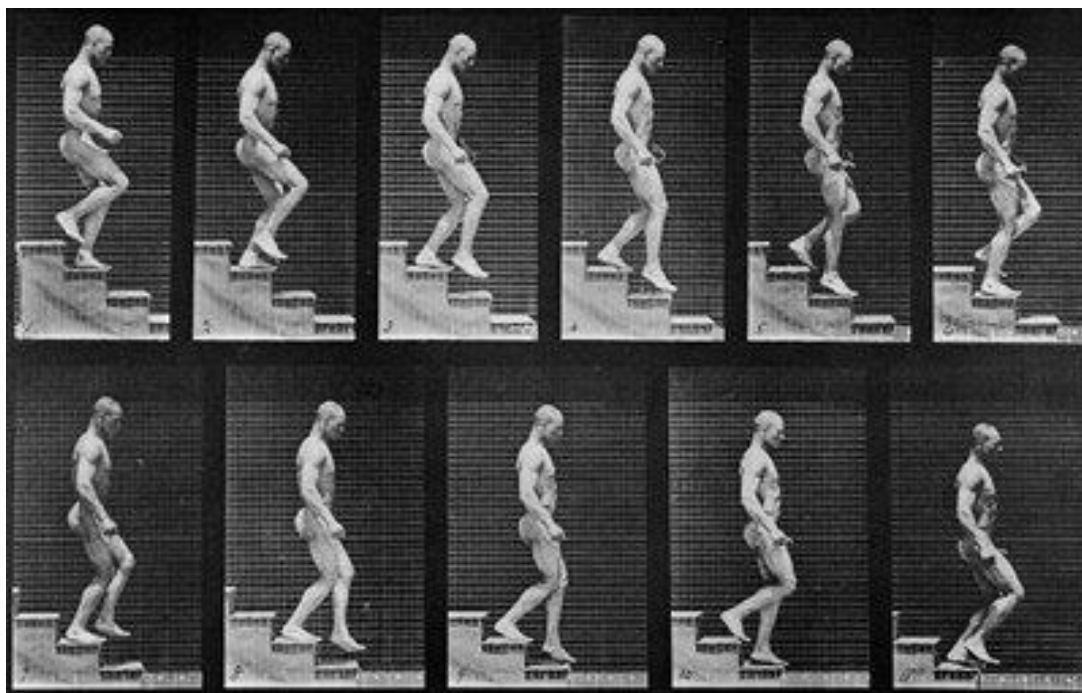


Figura 2 - Eadward Muybridge, Série - Animal Locomotion, 1872-1885.

Essas fotografias sequenciais agrupadas e acionadas por meio de um aparelho mecânico, como é o caso do zoopraxiscópio (figura4), também inventado por Muybridge, resultam numa ilusão de movimento, surgindo assim aquilo que conhecemos como filme, no caso uma micro/curta-metragem.

“To cinema, Muybridge’s grids of consecutive photographs looked pre-animated, as if awaiting motion to come.” (Campany, 2008, p.22)

Isto permitiu a Muybridge a distinção de inventor daquilo que se poderá apelidar de cinema fotográfico.

The eleven folio volumes of *Animal locomotion*, comprising many hundreds of photographic sequences, show men, women, children, domestic and wild animals and birds – and even amputees, and persons suffering from nervous disorders – engaged in hundreds of different activities. They constitute a unique monument that is clearly the work of a man obsessed. And his zoopraxiscope, a machine for resynthesizing the illusion of motion from the analytic images provided by his batteries of sequential still cameras, established Muybridge as the inventor of the photographic cinema.

(Frampton, 1968, p.70)

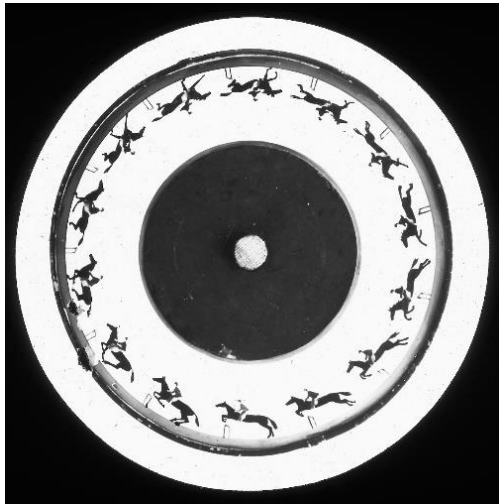


Figura 3 – Disco para Zoopraxiscópio.



Figura 4 – Zoopraxiscópio.

Mais tarde, os irmãos Lumière expandiram estas experiências de Muybridge com um trabalho intenso e desenvolveram o cinematógrafo (figura 5), um aparelho que permitia capturar várias imagens por segundo de forma mais sofisticada e prática.



Figura 5 – Cinematógrafo.

Importante será reafirmarmos que acreditamos o cinema que conhecemos hoje **como** uma consequência de um processo fotográfico. O cinema, por si só, é um processo fotográfico, é necessário enquadrar a imagem, iluminá-la, fazer corretamente a sua fotometria e sobretudo dar-lhe o seu significado sequencial, anexando na linha do tempo a captação do instante.

Eadward Muybridge criou as suas sequências com um propósito científico, mas isto não significa que a fotografia sequencial se tivesse restringido apenas um fim científico.

Neste sentido, é possível dizermos que existem alguns outros fotógrafos contemporâneos que se apropriaram da plasticidade da sequência fotográfica com uma finalidade poética.

Consideramos o fotógrafo Duane Michals, com o sua obra *Death comes to the old lady* (figura 6) um excelente exemplo disso mesmo.

Com esta sequência, Duane conta uma história com meras cinco fotografias. Poder-se-ia fazer um filme sobre o assunto que o título evidencia, mas o acontecimento resolveu-se com apenas cinco imagens umas a seguir das outras. Um aspeto fulcral sobre esta sequência é a própria disposição das imagens. Este trabalho foi apresentado com orientação horizontal e vertical das imagens. Daqui surge a questão da decisão de Duane ter apresentado esta sequência também na vertical, tendo em consideração o facto da maior parte dos seus trabalhos sequenciais serem, normalmente, expostos e vistos na horizontal. Reflito que Duane Michals terá sugerido uma reflexão sobre como a narrativa das imagens e a sua disposição entram em comunhão.



Figura 6 - Duane Michals, *Death Comes To The Old Lady*, 1969.

Enquanto leitores das cinco imagens sabemos o que acontece a esta senhora pela própria indicação do título da obra. Acresce ainda que Duane Michals terá sugerido que a senhora na última fotografia (a última de todas) terá ficado mais perto do solo, pela disposição das cinco imagens na vertical. Mas, se por um lado, na disposição vertical, esta é a imagem que fica mais perto do solo, por outro, esta é a imagem que apresenta o sujeito num rasto de movimento ascensório, como se levitasse. O movimento visível, apesar de representado numa imagem estática, anexado à legenda da sequência, convoca a perceção visual da ascensão do corpo, situação sempre associada miticamente à morte e nunca fotografada. Este projeto sequencial, mais do que o visível, faz pensar em algo para além da realidade física. Para além disso, torna-se necessário perceber se o *scanpath* do olhar se processa *top-down*, se *bottom-up*, ou seja, mesmo sabendo o quanto a observação cruza de forma interativa a orientação do *scanpath*, a dúvida sobre qual é aquela onde se fixa é enorme, o que só um *eye-tracker* resolveria.

Existem também outros fotógrafos contemporâneos que se apropriaram da fotografia sequencial num sentido autoral, alguns deles são Eleanor Antin com *Carving: A Traditional Sculpture* (figura 7), Richard Avedon com a série de imagens/retratos de Igor Stravinsky (Figura 8), Fred Holland Day com *The Seven Last Words* (Figura 9) , Eric Salomon com *Marlene Dietrich Phones her Young Daughter in Berlin from Hollywood* (Figura 10) ; Jan Saudek com *The Super Strip Tease* (Figura 11) e Helena Almeida com grande parte do seu trabalho *Pintura Habitada* que reúne tanto fotografia sequencial como pintura. Existem mais fotógrafos que experimentaram a fotografia sequencial sendo estes mencionados apenas alguns do que o tenham feito e onde as inteções comunicativas patentes nas diferentes sequências são francamente distintas e repletas de implícitos que o título não interpreta na totalidade.

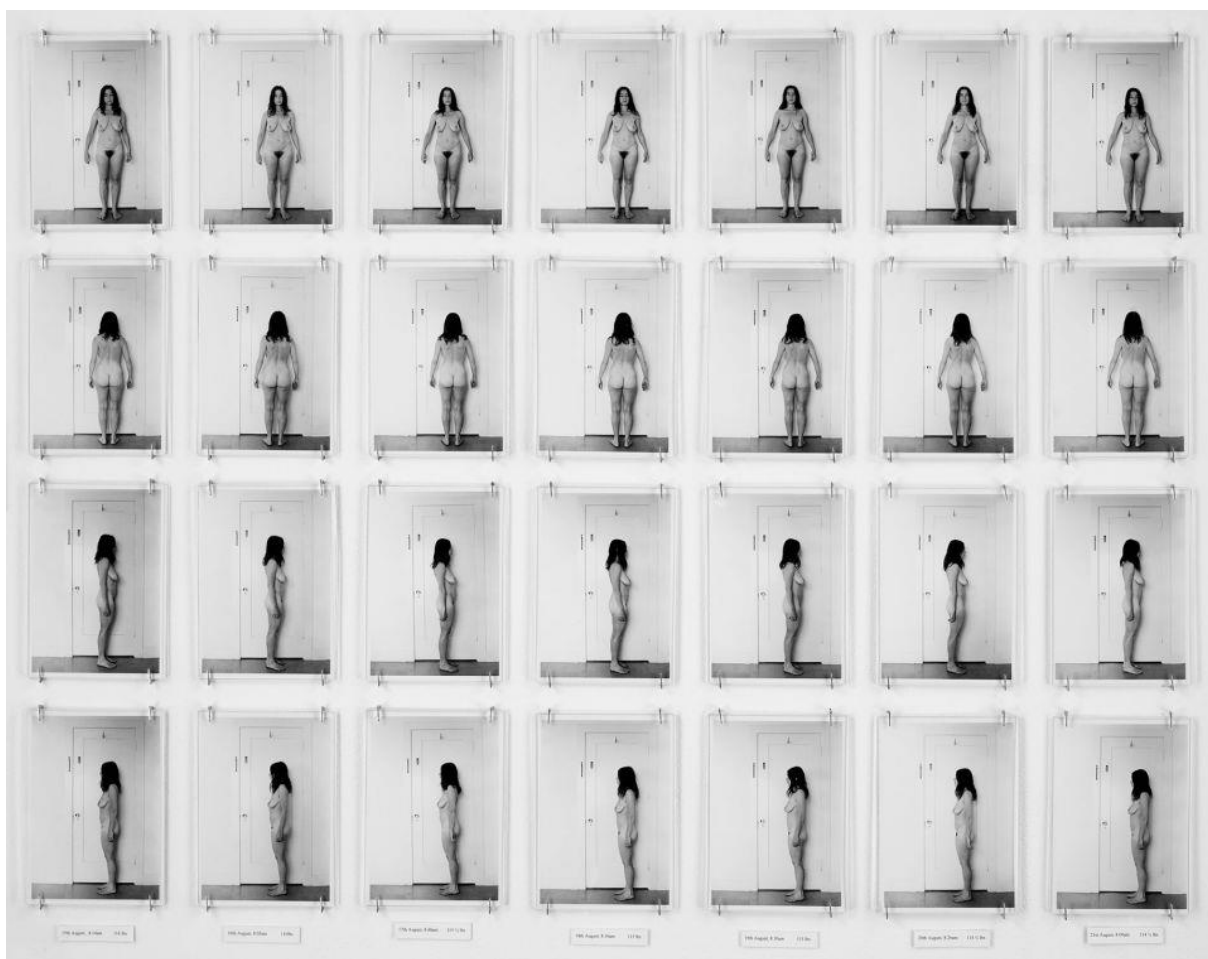


Figura 7 – Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture*, 1972.

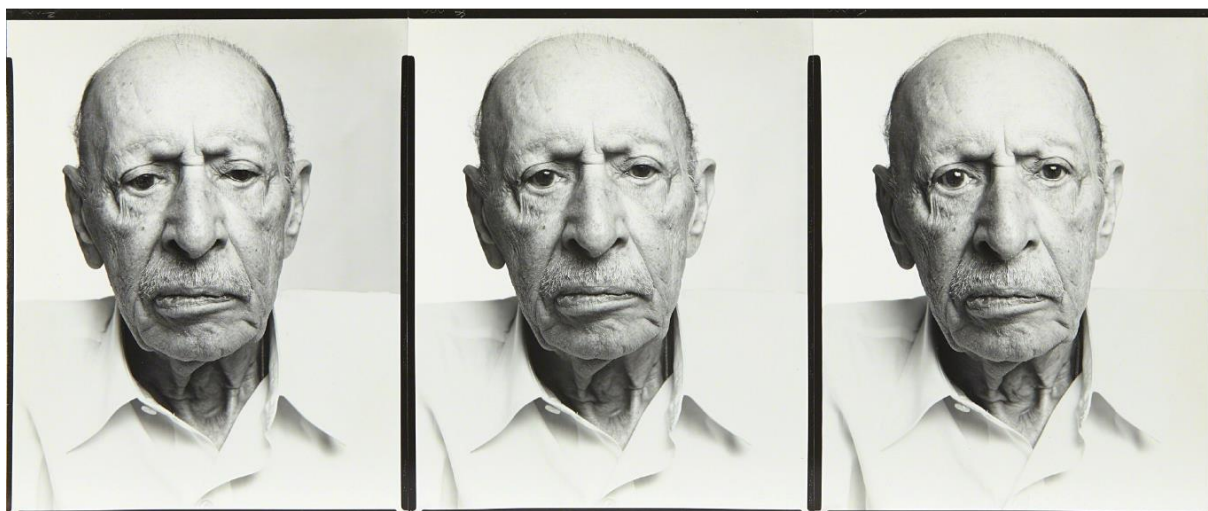


Figura 8 - Richard Avedon, *Igor Stravinsky, composer*, New York City, November 2, 1969.



Figura 9 - Fred Holland Day, *The Seven Words*, 1898.



Figura 10 - Erich Salomon, *Marlene Dietrich Phones her Young Daughter in Berlin* from *Hollywood*, 1930.



Figura 11 – Jan Saudek, *The Super Strip Tease*, 1983.



Figura 12 – Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1977.

SUB-CAPÍTULO 2- Cronofotografia: Etienne Jules- Marey & Harold Edgerton e práticas contemporâneas.

Enquanto Eadward Muybridge teria a necessidade de realizar várias imagens para a visualização geral da decomposição do movimento, Étienne Jules-Marey (1830 - 1904) conseguiu resolver esta necessidade reunindo toda a decomposição do movimento numa só imagem.

“Marey produced multiple exposures of movement on single photographic plates.” (Campany, 2008. p.22)

A metodologia precisou de sofrer alterações, pois enquanto as fotografias de Eadward Muybridge poderiam ser realizadas em qualquer lugar com qualquer fundo, Jules-Marey teria de ser bem mais seletivo e cauteloso na realização das suas imagens.

As imagens do mesmo aparentam ser múltiplas exposições sobrepostas uma às outras, mas as mesmas correspondem antes a longas exposições com a utilização de uma fonte luminosa muito forte e ritmada, ou melhor dizendo, não contínua. Como se trata de uma longa exposição, qualquer fonte luminosa muito forte como um *flash* congela aquele período específico do movimento ou da ação.

Étienne descobriu que, se repetisse o flash várias vezes durante essa longa exposição, conseguia precisamente vários períodos de movimento numa só imagem.

“Marey’s images resembled translucent film frames layered on top of each other. Both pursued instantaneous arrest, the decomposition of movement, not its recomposition. Stopping time and examining its frozen forms was their goal” (Campany, 2008. p.22)

Étienne Jules-Marey justifica o seu trabalho como mais pertinente, comparativamente com o trabalho dos irmãos Lumière com o cinematógrafo, pelo facto de precisamente conseguir captar o invisível, ou melhor dizendo, aquilo que o olho humano não conseguiria ver ou processar de forma tão rápida.

“Marey even told the Lumières that their Cinématographe was of no interest because it merely reproduced what the eye could see, while he sought the invisible.” (Campany, 2008, p.22)

Torna-se importante manifestar também, nestas práticas fotográficas a necessidade de isolar o sujeito fotográfico, por isso na maior parte das vezes utiliza-se um fundo preto de pano ou outro material de semelhante natureza que apresenta também função de absorção de luz evitando também reflexos de luz inconvenientes na utilização de um *flash*.

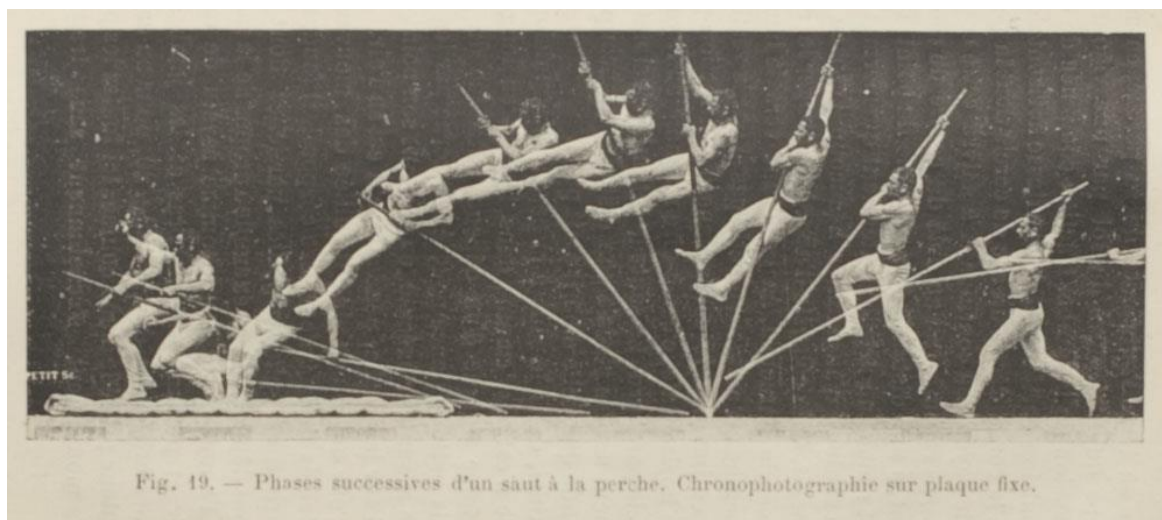


Figura 13 - Étienne Jules-Marey, Série - *Motion capture of pole vaulting*, 1885-1895.

Tal como Eadward Muybridge, Jules-Marey procurou exaustivamente uma decomposição científica do movimento, porém este não foi o único a trabalhar neste mesmo sentido.

Podemos, por exemplo, reparar no trabalho de Harold Edgerton (1903 - 1990). O mesmo poderá apontar-se como uma versão contemporânea tanto do Étienne Jules-Marey como do próprio Eadward Muybridge.

Harold realizou tanto fotografias sequenciais como cronofotografias. Ambos os trabalhos seguiam também uma intenção científica até pelo facto de Harold ser engenheiro eletrónico, conhecido também como o pai do *flash* eletrónico. Esta proeza de Harold permite-nos refletir como o mesmo democratizou tanto a realização de fotografias de eventos noturnos, em locais com pouca luz, ou até mesmo a própria realização de cronofotografias por si só. Agora, alguém que fosse um entusiasta por fotografia poderia realizar tais imagens de forma bem mais acessível, isto é, não se estaria assim sujeito à sujeira e periculosidade dos *flashes* anteriormente utilizados.

Edgerton apropriou-se da particularidade do flash conseguir congelar o tempo em longas exposições para assim realizar tanto as suas cronofotografias como também conseguir mesmo captar o exato momento que uma bala atravessa uma maçã ou uma lâmpada ou mesmo a queda de uma pinga de leite.

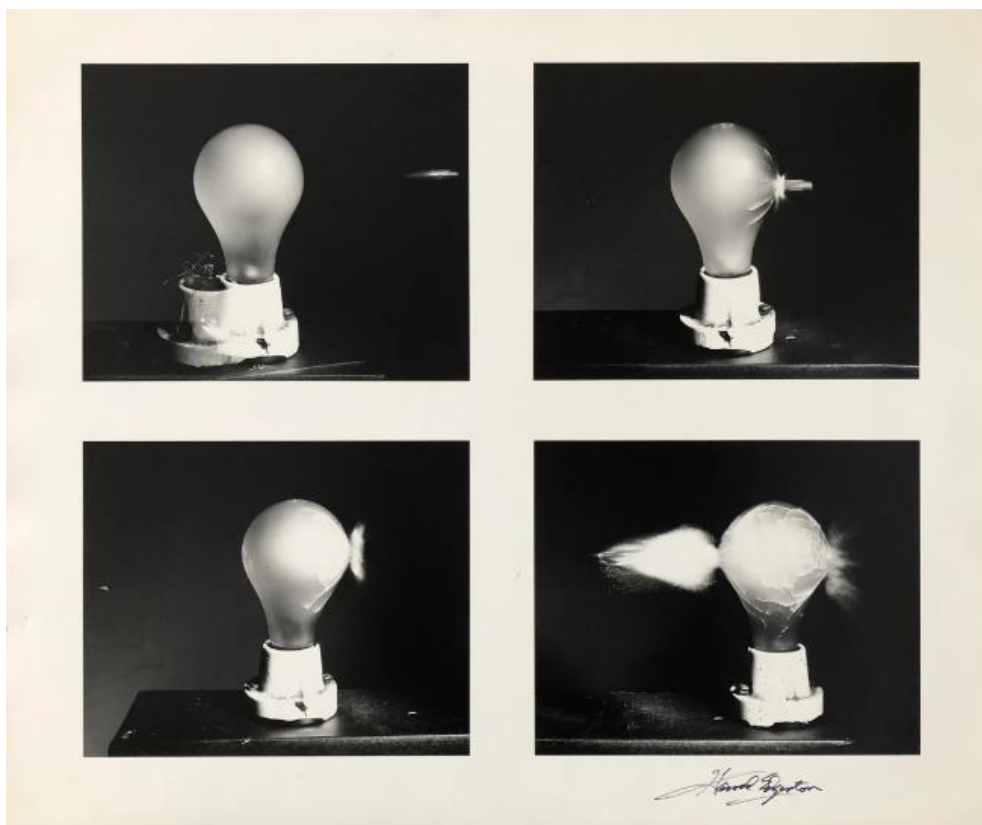


Figura 14 - Harold Edgerton, Death of a Light Bulb/.30cal. Bullet, 1936.

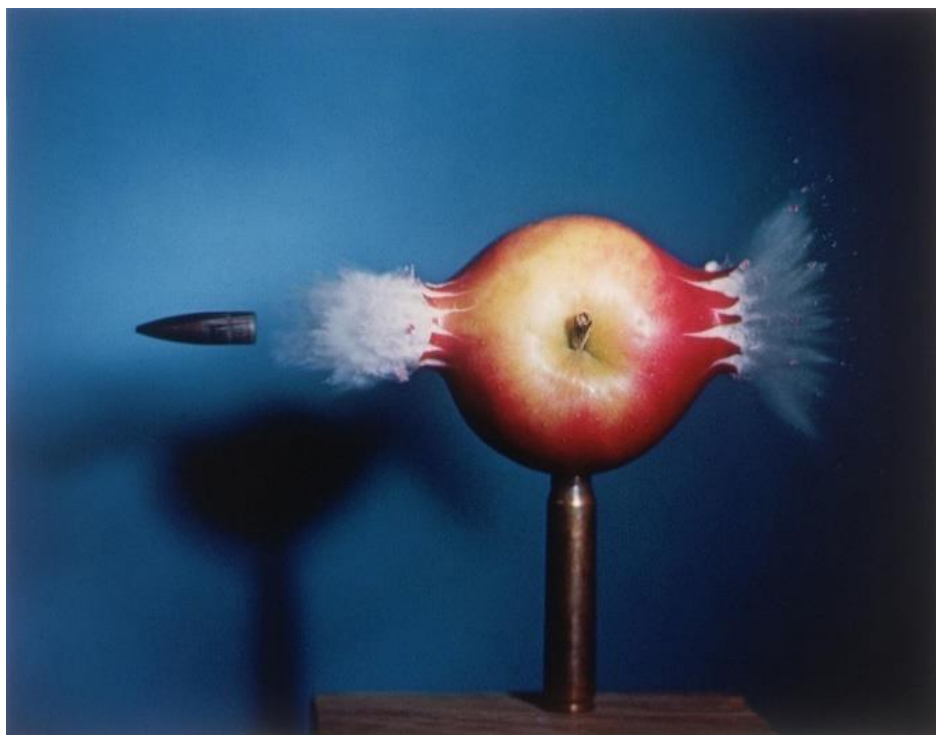


Figura 15 - Harold Edgerton, 30 Bullet Piercing an Apple, 1964.

Tal como outros fotógrafos utilizaram a metodologia de Eadward Muybridge num sentido autoral, com Marey e Harold não foi diferente como é o caso do fotógrafo Gjon Mili.

Gjon Mili (1904 - 1984) dedicou uma boa parte da sua vida à realização de cronofotografias num sentido autoral. Pelas fotografias de Gjon conseguimos perceber que o mesmo não procura um sentido científico nas suas fotografias, conseguimos perceber isto pelo próprio motivo fotográfico como é o caso da sua fotografia *Nude Descending Staircase* (Figura 15).

Observando esta imagem conseguimos perceber que o decorrer do movimento de descida do corpo através da sobreposição das imagens é evidente, no entanto, se observarmos com melhor atenção, percebemos que o mesmo não acontece com a cabeça e parte do torso da modelo. Podemos assim perceber uma oscilação entre subidas e descidas destes membros do corpo, algo que não acontece com nenhum outro.

Interessante será refletir que esta imagem denuncia o balanço que o corpo exerce em algo tão simples como descer umas escadas. Apesar de descer umas escadas ser algo simples de se fazer, a cronofotografia permite uma melhor análise dos micro movimentos que fazemos na realização de algo e que muitas vezes nem nos apercebemos deles.

Nesta fotografia, da cabeça para baixo, o corpo flui e a cabeça em si assume a forma figurativa das escadas, resultando deste modo numa profunda poesia imagética. Quando a perna se retira do chão para descer o degrau, o torso não parece acompanhar a perna.

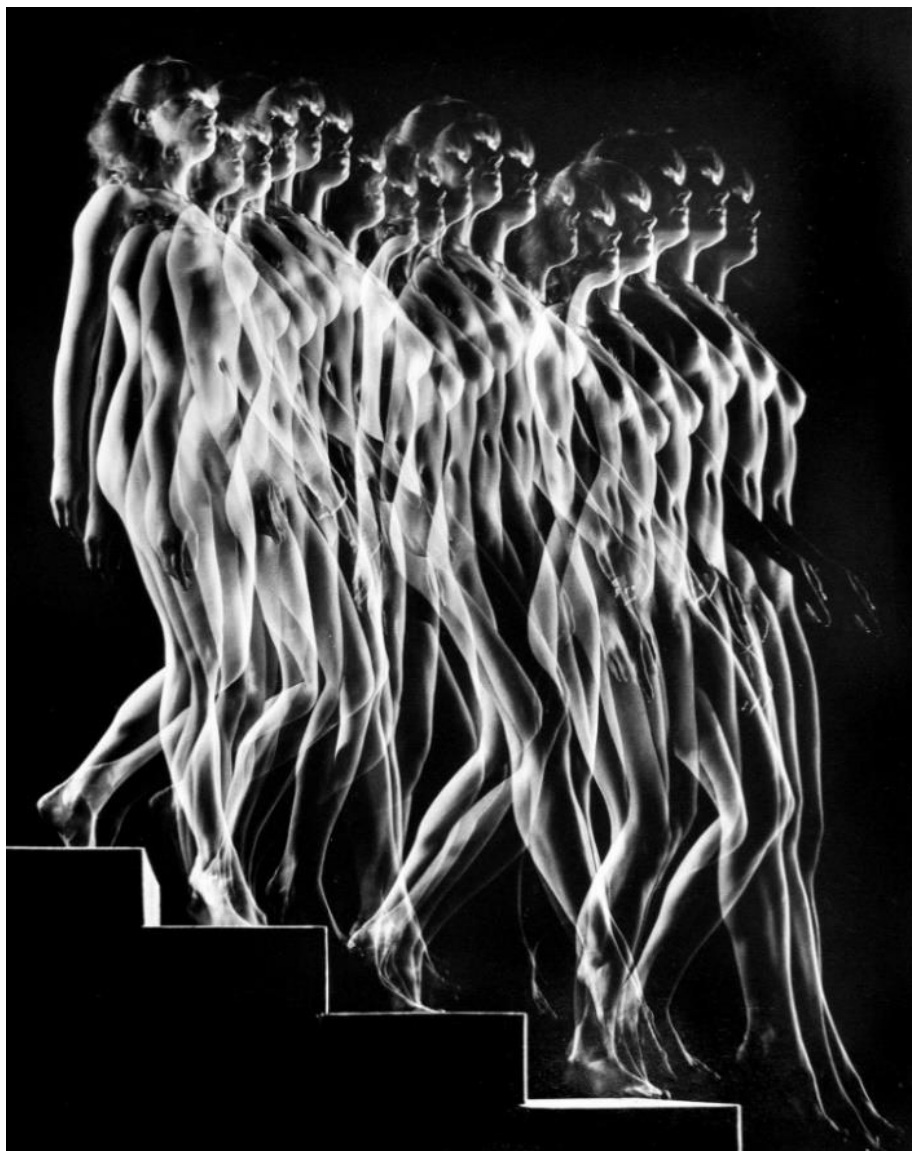


Figura 16 - Gjon Mili, *Nude Descending Staircase*, 1949.

Gjon Mili não seria também o único fotógrafo a utilizar a cronofotografia num sentido autoral. Neste sentido, o fotógrafo português Alexandre Delmar teria também se beneficiado da plasticidade da cronofotografia para ilustrar a lapada de um pastor como é possível observar nas figuras 16 e 17.

Interessante será mencionar que Alexandre Delmar realizou tanto uma sequência de imagens como cronofotografias, porém aqui reflito que a sequência das imagens apenas ilustra o processo de tentativa-erro até à concessão de uma imagem interessante para o autor. Neste sentido não considero que a mesma tenha em si uma intenção narrativa como acontece nas sequências fotográficas de Duane Michals.



Figura 17 – Alexandre Delmar, Sequência de Cronofotografias - *Lapadas à pastor*, 2016.



Figura 18 – Alexandre Delmar, Cronofotografia - *Lapadas à pastor*, 2016.

Alexandre Delmar sugere uma interessante adaptação contemporânea da cronofotografia pelo facto de utilizar a escuridão na noite como auxílio da realização das imagens, não necessitando assim de um pano de fundo escuro como Étienne Jules Marey, Harold Edgerton e Gjon Mili teriam utilizado na realização das suas imagens. Esta decisão, permite a Alexandre fotografar o pastor no seu meio envolvente, ou melhor dizendo, natural dando ainda mais significado e enriquecendo o seu trabalho tanto no domínio estético como conceptual.

Como mencionado, enquanto estaríamos habituados aos fundos escuros de Étienne Jules-Marey, Gjon Mili, e Harold Edgerton, Alexandre Delmar permitiu-nos refletir sobre o uso e ato de assumir o próprio local natural do sujeito fotográfico sem qualquer fundo.

O facto de não se utilizar um fundo escuro terá as suas vantagens e as suas desvantagens. Por um lado, a utilização do fundo escuro de pano, ou qualquer outro material de natureza semelhante, permite isolar melhor o sujeito fotografado por uma relação de contraste visto que a única coisa iluminada será o primeiro plano, onde se encontra o motivo fotográfico. Por outro lado, a ausência de um fundo escuro de pano ou outro material semelhante torna as imagens ainda mais confusas ou ruidosas visualmente. Enquanto o fundo negro isola o motivo fotográfico por uma relação de contraste, nas imagens de Alexandre Delmar poderá existir uma maior facilidade de distração do olhar por existirem ainda mais elementos dentro e no limite do enquadramento como acontece na figura 16, onde vemos as árvores atrás do sujeito, alguns ramos à direita da imagem e a relva no seu chão.

Apesar de todos estes possíveis problemas será importante valorizar o facto de Alexandre Delmar ter visto na cronofotografia uma forma de demonstrar aquilo que teria em mente na realização de uma imagem pois esta metodologia será muito pouco utilizada num ponto de vista autoral na era contemporânea, pelo menos até à realização deste trabalho. O que pretendo referir é que poderá ser arriscado e alvo de confusão chamar-se/denominar-se de cronofotografias, as imagens que foram sistematicamente realizadas, no domínio da fotografia de desporto ou da arte.

Alguns fotógrafos de desporto, como Jason Halayko (fotografia na figura 18) realizam várias fotografias de uma determinada ação ou manobra desportiva e agrupam-nas numa só imagem com o auxílio de *softwares* de processamento de imagens externos ou presentes na própria câmara digital.

Poder-se-á se apontar esta metodologia como múltipla exposição ao invés de cronofotografia, assim apelidada por grande parte da internet. A metodologia utilizada por Étienne Jules-Marey; Harold Edgerton; Gjon Mili e Alexandre Delmar implica a realização de uma longa exposição e a ritmada emanação de uma fonte luminosa forte no sujeito fotografado. Nas “cronofotografias” atualmente realizadas pelos fotógrafos de desporto é aproveitada a luz ambiente como fonte

luminosa, os tempos de exposição são muito curtos e são realizadas várias fotografias de rajada umas a seguir às outras como permitem as câmaras fotográficas digitais mais sofisticadas. Nas fotografias de Jason Halayko, e outros fotógrafos desportivos com a mesma metodologia, não é realizada uma longa exposição nem utilizado um *flash* ou luz externa de forte intensidade durante essa mesma longa exposição.



Figura 19 – Jason Halayko, título e data não encontrados.

A metodologia da dupla ou múltipla exposição indica a captação de várias fotografias, estas, como já foi dito, posteriormente agregadas numa só imagem. Existiram e ainda existem vários fotógrafos que utilizem esta mesma metodologia, sendo eles Man Ray com *Muriel Levy* (figura 19); o já mencionado Otto Steinert agora com *Dancer's Mask* (figura 20); Georgii Petrussov com *Caricature of Rodchenko* (figura 21), Victor Keppler com *Actress Martha Scott – Ad for Nescafe* (figura 22), entre outros.

As múltiplas exposições poderão realizar-se tanto através da obtenção de duas ou mais fotografias na mesma superfície fotossensível, podendo ser ela uma emulsão fotográfica ou um sensor digital, ou sobrepondo negativos no processo de ampliação. Esta metodologia de sobreposição seria aquela que David Campany apontava para a realização das fotografias de Étienne Jules Marey no início deste trabalho presente no Sub-Capítulo 2, página 13. Importante será mencionar que não existe nada de errado com a metodologia das duplas e múltiplas exposições, o problema incide-se em confundir-se esta metodologia com a da cronofotografia pelo facto de ambas apresentarem resultados estéticos semelhantes entre si.



Figura 20 – Man Ray, *Muriel Levy*, 1945.



Figura 21 – Otto Steinert, *Dancer's Mask*, 1952.



Figura 22 – Georgii Petrussov, *Caricature of Rodchenko*, 1933-1934.



Figura 23 – Victor Keppler, *Actress Martha Scott – Ad for Nescafe*, 1946.

Capítulo 2 – O tempo enquanto forma de ver.

Torna-se importante, nesta reflexão, abordar a questão do tempo **de** que a imagem nos dá conta. Ficando excluída a questão da imagem enquanto momento aprisionado, fica em debate permanente a forma como a fotografia é capaz de, ao isolar o tempo, fazer mentalmente surgir a analepse e a prolepse de um dado momento do tempo, mas também a forma como fotograficamente podemos criar a sequência pela sucessão em movimento ou a sequência pela sucessão estática. Podemos assim perceber que existe uma forte componente temporal na fotografia, seja na sua análise, seja na sua concretização.

O tempo fotográfico poderá ser abordado de diferentes formas. O mesmo poderá ser abordado através das velocidades de obturação na concretização de uma imagem, na documentação de algo, de alguém ou de uma época específica historicamente falando, poderá também ser abordado através da manipulação e pesquisa de um arquivo fotográfico, ou poderá ser também abordado através da ideia de sequência fotográfica, criando-se o cinema sobre esta possibilidade.

Sobre as velocidades de obturação da câmara fotográfica temos inúmeros tempos fotográficos visto que cada uma delas poderá ser apontado como um tempo distinto, principalmente no que diz respeito a velocidades de obturação mais lentas, ou abaixo de sessenta avos de segundo. Aí o tempo é impresso na película de forma arrastada, progressivamente, de acordo com o tempo que o obturador se encontra acionado. Quanto mais tempo a cortina do obturador se encontra aberta, entra mais luz e conseqüentemente mais informação é impressa na película ou no sensor digital.

Usando, como exemplo, a fotografia *Man cycling down the street* de Henri Cartier-Bresson (Figura 23), podemos observar que existe uma velocidade de obturação relativamente lenta, porém comparativamente com a fotografia *Pedestrian foot* de Otto Steinert (Figura 24) ou a série *City of Shadows* de Alexey Titarenko (Figura 25) o tempo de obturação de *Man cycling down the street* é considerado bem mais rápido.



Figura 24 – Henri Cartier-Bresson, *Man cycling down the street*, 1932.



Figura 25 – Otto Steinert, *Pedestrian foot*, 1950.



Figura 26 – Alexey Titarenko, Fotografia da série – *City of Shadows*, 1991-1994.

Será, portanto, importante refletir o próprio tempo de obturação além da necessidade técnica, pois além de uma necessidade técnica de modo realizar-se uma boa fotometria, o tempo de obturação poderá também ser alvo de uma intencionalidade poética ou autoral.

O pé do pedestre na fotografia de Steinart, muito provavelmente, não seria o motivo fotográfico caso fosse utilizada uma velocidade de obturação rápida ou acima de 60 avos de segundo, nem Titarenko teria realizado a série *City of Shadows* na linguagem estética que dela resultou.

Desenvolvendo a questão de como a fotografia controla o tempo como forma de ver, torna-se relevante referir que tendo como base de suporte fotográfico um rolo, temos para as imagens que o rolo contém, também, uma orientação ou o seguimento de um tempo numa linha reta, horizontal ou vertical.

Aqui não se fala de suportes fotográficos profissionais tais como os de grande formato onde se fotografa com chapas de diferentes tamanhos e individuais, aqui reflete-se sobre os formatos fotográficos convencionais e das grandes massas, os de pequeno e médio formato, em espiral, ou rolo.

O rolo fotográfico pode conter em si os três formatos ou experiências temporais, o futuro, o presente e o passado, nesta mesma sequência. O futuro pelo facto da película que se encontra

ainda dentro da cassete e ainda não tendo sido exposta se encontrar num estado de constante iminência, afinal a mesma foi criada precisamente para um fim que se sucede, ser exposta a luz. O presente é demasiado efémero, talvez apenas se manifeste no tempo da obturação. Depois disso, apesar de captado em cada momento da obturação, o presente já é o passado, o tempo impresso na película como mencionava Tarkovski em esculpir o tempo, já não é o agora, já foi...

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registar uma impressão do tempo. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do tempo real. (Tarkovski, 1998, p.71)

Normalmente, de um ponto de vista gráfico, o tempo manifesta-se tal como os diagramas e linhas cronológicas às quais estamos habituados na cultura ocidental, da esquerda para a direita, em linha reta e na horizontal. Estando tão habituados a essa mesma orientação, provavelmente não nos conseguimos desfazer dela, ou será que conseguimos?

Numa câmara fotográfica analógica convencional de trinta e cinco milímetros fotografamos na horizontal. O tempo manifesta-se na horizontal, da esquerda para a direita, tal como supramencionado. Mas e se fotografarmos o rolo na orientação vertical?

Então as coisas afinal não serão sempre as mesmas, ou não serão como sempre nos habituamos a vê-las. Passamos a estender e visualizar o rolo na vertical e isso até nem nos incomoda assim tanto, tal como quando visualizamos as fotografias do *feed* das redes sociais. Aqui o tempo sofre uma subversão.

Com o surgimento e constante manuseamento das redes sociais, a orientação horizontal do tempo caiu em desuso. Cada vez menos lemos livros impressos, que seguem essa mesma orientação e os livros digitais reintroduziram a verticalidade dos papiros enrolados medievais. Claro que isto não é uma associação direta que se possa fazer, mas é algo interessante para se refletir em termos neurológicos na perceção, na velocidade de perceção, na compreensão e memorização.

Um rolo tem um princípio, meio e fim e isso tranquiliza-nos pela sua conclusão. As redes sociais não apresentam um fim, pelo menos objetivo, nelas existe uma ideia de constante atualização e muitos de nós não nos fartamos de puxar voluntariamente, e fisicamente, o tempo para cima em busca de algo que nem nós mesmo sabemos o que é. É sempre uma busca, uma constante

busca de algo que nem mesmo nós temos muito bem a certeza do que é. Talvez seja satisfação, talvez uma constante atualização informativa.

Se não nos mantivermos nesse ritmo ficamos ansiosos, temos receio de perder alguma coisa, não existe um fim, um fundo do poço para onde constantemente descemos, voluntariamente..

Assuntos inacabados deixam-nos ansiosos pela sua conclusão, desejando sempre um final.

A película fotográfica no suporte de rolo permite-nos essa mesma conclusão, como o terminal da linha de ferro onde viajamos e imprimimos no rolo que fotografamos as paisagens que nos satisfazem a memória.

Podemos determinar o quão comprida, ou densa, será a narrativa da sequência das nossas imagens, se de vinte e quatro exposições, trinta e seis, ou as que quisermos ao rebobinar um rolo a granel.

Cada imagem individual desse rolo dir-nos-á alguma coisa, mas precisamos sobretudo de perceber e refletir que estas, partes, fazem precisamente parte de um todo.

Um filme filmado em película contém milhares ou mesmo milhões de fotografias individuais. Cada uma delas constitui uma fulcral pertinência na construção da narrativa e da sequência cronológica.

As observações são seletivas: só deixamos que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem. Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza temporal; o tempo presente não pode ser dela removido. A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas. (Tarkovski, 1998, p.78)

Até podemos utilizar recursos como a analepse e a prolepse na construção fílmica, as imagens até se poderão repetir tanto no início como no fim da película, mas estas seguem uma mesma orientação física e cronológica de modo a construírem um contexto narrativo e muitas das vezes visual tal como o *Efeito Kulechov*.



Figura 27 – Imagem ilustrativa do *Efeito Kulechov*.

Este efeito é muito interessante pelo facto de não serem necessárias muitas imagens para a sua interpretação tal como acontece no cinema, refletindo não só o carácter fotográfico do mesmo como a pertinência da individualidade fotográfica no contexto de sequência e observacional.

Neste mesmo sentido de narrativa imagética. Gil Maia e Silva reflete:

A narrativa cria a impressão de uma possível onipresença sobre tudo o que acontece, permitindo uma espécie de conhecimento universal e fazendo com que o espaço e o tempo não sejam medidas reais, mas relativas. Ao utilizar a característica linguística da linearidade todas as línguas se espalham na linha do tempo, não é possível dizer duas palavras ao mesmo tempo, elas devem ser ditas sempre uma após a outra, a narrativa é capaz de subverter a ordem cronológica dos acontecimentos reais. Na ordem sintagmática onde todas as sintaxes distribuem os elementos de cada língua, admite-se representar um movimento para trás - analepse - ou um movimento para frente - prolepse -. O presente torna-se apenas um ponto de referência. Através desta estratégia, momentos distantes podem ser facilmente apreciados. A lista paradigmática de ações ou eventos é organizada por uma ordem sintagmática estruturada onde quase tudo é possível. (Silva, 1991, p.29)

Existem, porém, algumas exceções em que se fotografa na orientação vertical. Elas poderão ser através da fotografia de médio formato, mais concretamente no formato de seis por seis (6x6). No momento da colocação do rolo fazemos já a questão de o colocar na orientação vertical pelo facto da própria câmara apenas funcionar nesse mesmo sentido, pelo menos na maior parte das camaras deste formato (6X6), como é o caso das *TLR's (Twin Lens Reflex)* ou das camaras analógicas da marca *Hasselblad*.

Portanto, assim, reflete-se a forma como fotografamos o tempo ou a sua sequência gráfica, impressa na película.

Será, portanto, a câmara o meio determinante na forma como registamos a natureza cinematográfica das coisas? As provas de contacto são a revelação disso mesmo. A própria película fotografada é a forma mais pura dessa revelação.

SUB-CAPÍTULO 1 – Fotografia Sequencial

Motivações.

A componente prática deste projeto integra no projeto uma dimensão experimental tendo como substrato processual, para além da parte técnica uma intenção reflexiva sobre um assunto que pode ser lido do ponto de vista comunicacional, emocional, fotográfico ou outro, “o abraço”.

Um abraço, do ponto de vista performativo é bastante simples na sua concretização, no entanto, após este ser fotografado ficam evidentes várias realidades importantes do ponto de vista da linguagem comportamental.

A primeira é que duas pessoas (na maior parte dos casos) se encontram, distantes ou próximas. Quer seja grande ou pouca distância, existe desde já um espaço negativo entre ambas.

As duas pessoas aproximam-se diminuindo esse espaço negativo estruturando, como ato comunicativo, a dimensão proxémica, termo usado na disciplina criada e desenvolvida pelo antropólogo Edward T. Hall no seu livro *A dimensão oculta* (1966).

A distância e a sua alteração, é, pois, uma forma de comunicar não verbalmente, onde o estatismo e/ou o movimento podem estar presentes. Durante a realização de um abraço, dependendo da distância a que as pessoas se encontram, poder-se-ão ocupar até seis tipos de distâncias que o autor indica no livro.

Edward indica as distâncias de acordo com modos, estes próximos ou afastados/longínquos.

Nesta tipologia são de referenciar a *distância íntima – modo próximo* que não apresenta medida por precisamente ser demasiado próxima. Segundo o autor, “Esta distância é a do acto sexual e a da luta, a do reconforto e a da protecção.(...) A região pélvica, as coxas e a cabeça podem participar neste contacto; os braços podem rodear o parceiro.” (Hall, 1966, P.37). Para além desta, existe uma *distância íntima – modo afastado* que é entendida como de quinze centímetros a quarenta centímetros. A *distância pessoal – modo próximo*, de quarenta e cinco centímetros a setenta centímetros. A *distância pessoal – modo longínquo*, de setenta e cinco centímetros a um metro e vinte e cinco centímetros. De seguida, a *distância social – modo próximo* de um metro e vinte centímetros a dois metros e dez centímetros. Por fim, a *distância social – modo longínquo* de dois metros e dez centímetros a três metros e sessenta centímetros. O autor deixa claro no seu livro que as distâncias e modelos de proxémica não são universais e foram determinadas a partir de uma análise com sujeitos americanos. No entanto, as distâncias apresentadas poder-se-ão utilizar como um guia para a análise comportamental.

Nas fotografias realizadas por mim, ocupam-se cinco do total das seis distâncias apresentadas pelo autor, incluindo já os modos próximos e afastados/longínquos. Interessante será refletir que

cada fotografia poderá indicar os intervalos de cada distância. Torna-se necessário referir que se o percurso de diminuição das distâncias interpessoais não fosse realizado com a mesma velocidade nos dois personagens a simetria do resultado fotográfico não existiria e o desequilíbrio fotográfico, tido eventualmente como artístico, representativo ou ocasional, seria evidente. Ou seja, a fotografia sequencial regista detalhes da atitude proxémica, reais ou encenados, mas a ordem da sequência pode ser alterada na exposição das imagens, recriando na linha da exposição (e não digitalmente) a sequência.

Poder-se-ia apontar o conjunto de imagens que realizei como mais um trabalho realizado num âmbito interdisciplinar por precisamente trabalhar algumas componentes de algumas áreas das ciências comportamentais e sociais. No entanto, pretendo com este trabalho refletir **sobre** a pertinência fotográfica num conjunto de imagens semelhantes entre si e que constroem uma narrativa na sua sucessão, esta contruída tanto pela ação em si, como por outros elementos tais como iluminação e velocidade de obturação. Como mencionei, cada fotografia poderá indicar os intervalos de cada distância de proximidade, mas só o faz por precisamente ser uma fotografia, uma forma de estatismo. Se fizesse um vídeo (redundantemente corrido) seriam impercetíveis as distâncias intermédias porque provavelmente nos concentraríamos na posição inicial (*distância social – modo próximo*) e na final (*distância íntima – modo próximo*), o intervalo é uma consequência da ação e nem ligamos assim tanto, porque ansiamos assim a sua conclusão. A fotografia, sequencial, entra aqui como elemento desconstrutivo da ação. Não porque a destrua, mas porque decompõe a ação, dando conta do constante movimento, em fotografias estáticas, e obriga-nos a observar com mais cuidado todas estas formas de estatismo individualmente. O aparelho do mutoscópio é também importante neste aspeto, porque o tempo de observação de cada fotografia será determinado por quem opera o aparelho, refletindo deste modo a sua intencionalidade.

Apesar do seu estatismo, as fotografias comunicam em simultâneo a iminência do movimento e a sequência do movimento. Comunicam, portanto, enquanto estáticas, a falsa inércia que cada um dos modelos realiza em cada passo que dá, tanto como o movimento da ação como um todo. A consciência deste detalhe percecionado aumenta observando as imagens de longe, dado o aumento do campo visual e da visão parafóvica.

Outro aspeto importante da sequência das imagens é a sua disposição. Colocando estas numa orientação horizontal, dita convencional, temos a tendência de as ler da esquerda para a direita. Não podemos deixar de dizer que, observadas da direita para a esquerda, permitiriam observar o desfazer do abraço. Tal seria uma representação possível do quotidiano se não tivesse o subsequente afastamento.

No entanto, se dispusermos as imagens na orientação vertical, podemos observar um fenómeno muito interessante. As fotografias dão-nos a sensação que as modelos convergem em “V”, realçando ainda mais o desenvolvimento da proxémica e criando deste modo um novo elemento gráfico através do agrupamento específico das imagens. Ou seja, a disposição das fotografias tem a capacidade de criar um real ficcional.

O abraço, tem um passado fotográfico, onde o beijo está normalmente presente, mas neste trabalho, não pretendo fazer uma análise de todas as fotografias e/ou mesmo das pinturas onde o abraço e/ou o beijo estão presentes. Não podemos, no entanto, excluídos os abraços da fotografia documental, deixar de referenciar e mostrar algumas como a de Robert Doisneau, Gianni Berengo Gardin, Klimt, Anne Liebovitch, ou mesmo os abraços fotografados durante o confinamento por COVID onde as “fronteiras de proteção” construídas porque impostas pelo vírus faziam desaparecer as tipologias proxémicas de Ed. T. Hall, ou pelo menos faziam surgir um novo tipo de distância íntima.



Figura 28 – Robert Doisneau, *The kiss of the Opera*, 1950.



Figura 29 – Gianni Berengo Gardin, *Venezia*, 1959.

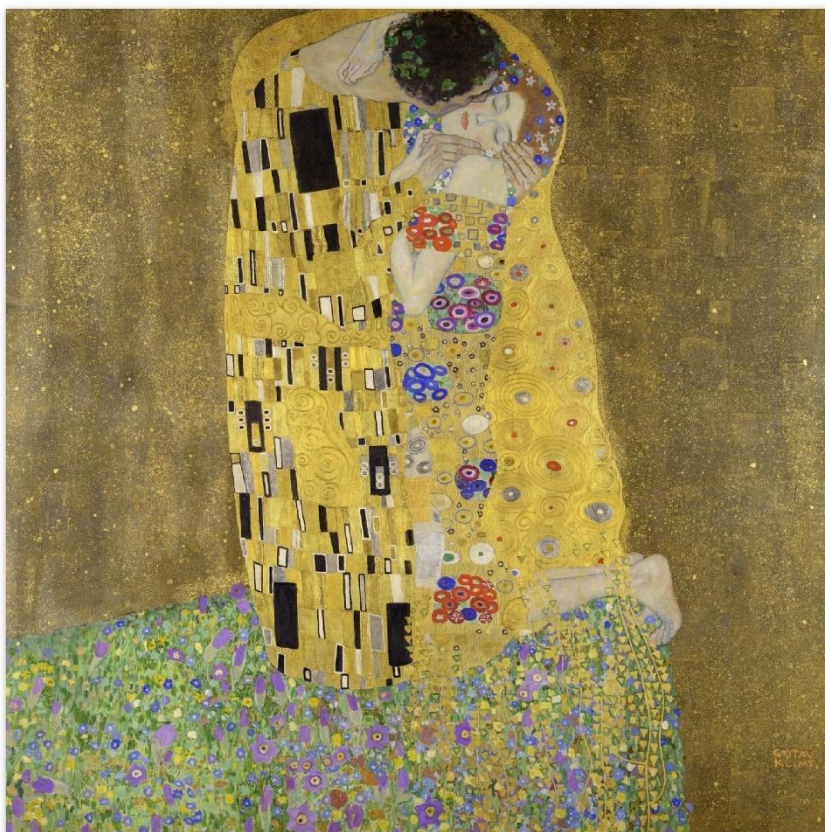


Figura 30 –Gustav Klimt, The Kiss (Lovers), 1908.



Figura 31 –Annie Leibovitz, John Lennon and Yoko Ono, 1980.

1. Experimentações de fotografia sequencial – “Anatomia de um Abraço”

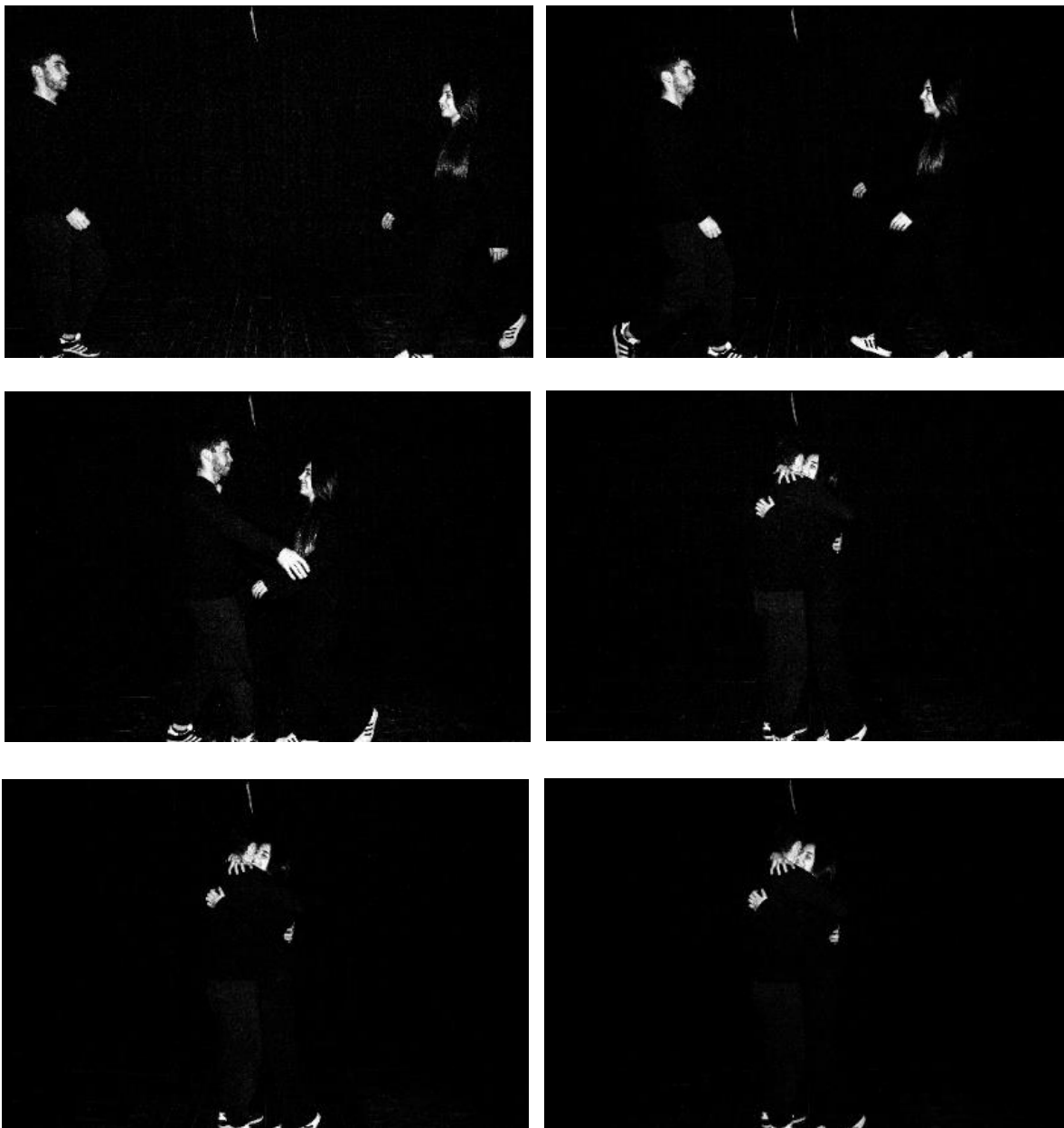


Figura 28 – André de Abreu, Testes em fotografia digital de fotografias sequenciais da série - *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Do ponto de vista processual foi utilizada película de celuloide de trinta e cinco milímetros para as imagens finais, e por isso sentiu-se a necessidade de existir um sistema de planeamento de modo a evitar-se ao máximo tanto um desperdício desse material como um desperdício monetário pelo facto de o mesmo ter aumentado consideravelmente o seu preço ao longo dos anos, pelo menos na maior parte das emulsões usualmente comercializadas.

Neste sentido optou-se por realizar as imagens experimentais no suporte de fotografia digital pelo facto de a mesma permitir tanto o imediato visionamento daquilo que se fotografa, garantir

também imagens realizadas e evitar o eventual desperdício de película por possíveis erros de fotometria, tal como aconteceu em alguns dos testes realizados também em película de trinta e cinco milímetros.

Sobre isto, existiu também uma intenção de realizar testes em película de trinta e cinco milímetros pela componente tangível da mesma, podendo as imagens resultantes dos testes ser passíveis de um arquivo imediato e coerência no processo da concretização das imagens. Deste modo concluiu-se que seria preferível realizar as fotografias experimentais no suporte digital.

As imagens acima apresentadas consistem nas primeiras experimentações de fotografia sequencial realizadas em fotografia digital.

Optou-se, numa primeira fase, por um fundo escuro por uma questão de coerência estética para com as cronofotografias que se sucedem. Porém, considera-se mais importante, neste trabalho, uma boa percepção daquilo que se fotografa, tanto para quem fotografa como para quem observa as fotografias a ser expostas.

Após a realização desta experiência, identifiquei vários aspetos em que a fotografia poderia ser diferente, a começar pelo próprio enquadramento e pelo facto de as pessoas ao serem fotografadas não se encontrarem centradas no quadro, tendo os pés cortados no limite inferior da imagem.

Outro aspeto que decidi alterar foi a própria relação de contraste entre o objeto fotografado e o fundo, tendo em conta que nestas imagens apenas se observam, de forma predominante, a cabeça, as mãos e os pés. Seria, portanto, importante realçar os motivos fotográficos do fundo. Para esse fim, surgiu a ideia do próprio fundo ser claro, chegando mesmo a ser branco. Foram também realizados testes desta mesma sequência em película, porém por um erro de fotometria o rolo ficou em branco, não se conseguindo apresentar aqui essas imagens.

2. Fotografias sequenciais finais – “Anatomia de um Abraço”.

ROLO 1



Figura 29 – André de Abreu, Prova de contacto digital do Rolo 1 das fotografias sequenciais finais da série - *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

ROLO 2



Figura 30 – André de Abreu, Prova de contacto digital do Rolo 2 de fotografias sequenciais finais da série - *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

ROLO 3



Figura 31 – André de Abreu, Prova de contacto digital do Rolo 3 de fotografias sequenciais finais da série - *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

As fotografias sequenciais acima apresentadas finais foram realizadas de forma mais reflexiva, tanto do ponto de vista técnico como conceptual. Com isto **pretende-se** dizer que se trabalhou através da técnica a melhor forma de transmitir aquilo que se teria em mente do ponto de vista conceptual.

Neste projeto existem inúmeras referências ao cinema pelo que seria também interessante a procura de uma linguagem cinematográfica na própria realização das fotografias. Para isso a iluminação das imagens seria fulcral para relação entre ambas as vertentes, o cinema e a fotografia.

Pode-se reparar que nas seguintes fotografias finais os modelos são diferentes. Isto aconteceu por incompatibilidades de disponibilização para a realização das imagens finais por parte de ambos os modelos iniciais. Por isso, existiu a necessidade de se procurar novas pessoas dispostas à realização destas imagens. Ambas as modelos realizaram tanto as fotografias sequenciais como cronofotografias por uma questão de coerência visual.

Torna-se interessante notar que nestas sequências fotográficas, sobretudo na última fotografia de cada sequência, fica óbvio o que Ed. T. Hall refere relativamente às distâncias íntimas no que diz respeito à sua diferença ao longo do corpo. Quando os sujeitos estão virados de frente um para o outro, o “balão proxémico” tal como o designa, é normalmente maior na zona genital.

Tempo.

Nas imagens sequenciais anteriormente apresentadas experimentaram-se diferentes perfis tanto de iluminação como da própria velocidade de obturação. Pretendia-se aqui explorar tanto uma linguagem estética como conceptual fazendo referência às reflexões sobre o tempo supramencionadas. Tenciona-se, portanto, refletir a componente fotográfica na captação do tempo, tanto pela lenta e rápida velocidade de obturação como pela própria **sequência** das imagens, umas a seguir às outras.

O abraço surge aqui como elemento motivador da narrativa imagética, onde duas pessoas distantes se unem, e nessa união existe uma passagem de tempo traduzida pela distância encurtada a cada fotografia. A fotografia, sequenciada, surge aqui como prova dessa mesma passagem do tempo.

Iluminação.

Para a realização do seguinte trabalho foi utilizada iluminação de cinema, ou melhor dizendo, material e disposição da luz usualmente utilizado em produções cinematográficas.

Optou-se pela iluminação de luz contínua, sendo utilizados *Fresnels*, pelo facto da não existência de *flashes* com um tempo de recarga suficientemente rápido e respetiva potência para as rápidas e contínuas passadas da cortina de obturação.

Foram utilizados quatro *Fresnels*, dois atrás dos motivos fotográficos e dois à sua frente. Nos *Fresnels* da frente foi colocado um difusor em cada uma das lanternas de modo a que a luz não ficasse tão intensa.

A posição escolhida para a colocação dos *Fresnels* foi feita no sentido de realçar a volumetria dos modelos fotografados, destacando-os do fundo. Uma excelente referência neste sentido será a cronofotografia *Nude Descending Stairs* do fotógrafo Gjon Mili acima mencionado (página 14). A maior parte das suas cronofotografias seguem este mesmo modelo de iluminação.



Figura 32 - Gjon Mili, Cronofotografia de Del Bryce – Agente do FBI,



Figura 33 - Gjon Mili, Cronofotografia de Gene Kelly – Dançarino e ator, 1944.

Narrativa.

No sentido da construção de uma narrativa visual e poética com as imagens anteriores foi realizada uma seleção de 15 fotografias das mesmas.

A seleção divide-se em duas partes. Uma parte em que a iluminação clareia o ambiente e uma outra parte em que o escurece.

A seleção das fotografias foi pensada de acordo com o manuseio de um instrumento tal como o mutoscópio, pois algumas das imagens encontram-se em ordem invertida, precisando estas de ser manipuladas várias vezes para uma melhor contemplação e compreensão da ação

decorrente da simbiose da sequência invertida com a sequência de ordem natural das imagens.

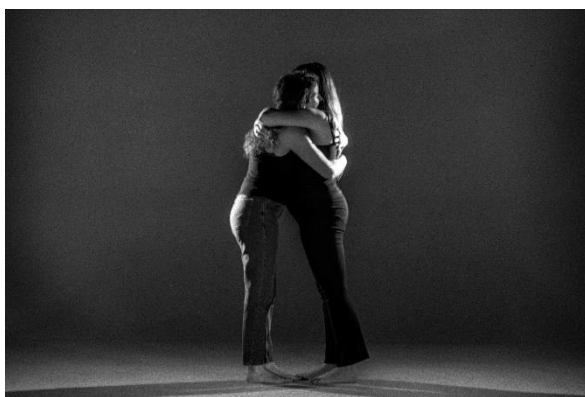
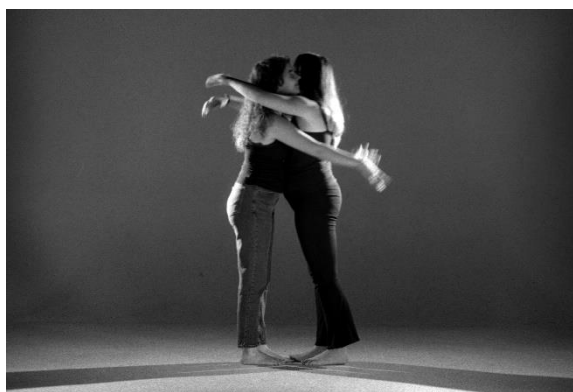
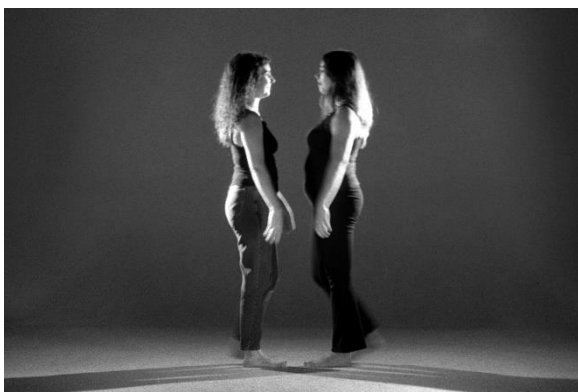
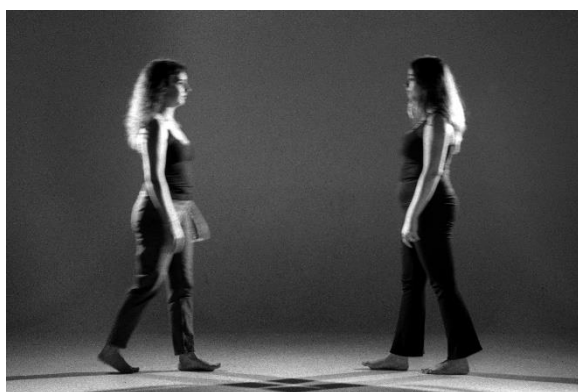
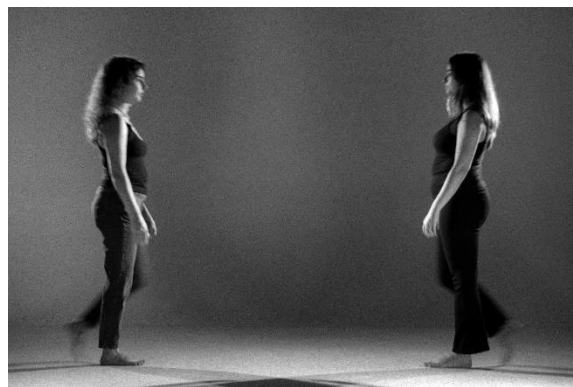
A ideia para esta seleção é que o abraço realizado pelas modelos seja o elemento motivador da iluminação da ação em si como uma tradução daquilo que um abraço pode despertar em nós.

Neste raciocínio, o abraço torna-se um elemento despertador, tanto despertador da iluminação num sentido denotativo como de um sentimento de conforto num sentido conotativo.

Enquanto o ambiente, enquanto fundo, se encontra escuro as modelos procuram a luz através do abraço, quando o ambiente se encontra claramente iluminado elas retornam à posição inicial voltando este a estar escuro. A distância torna deste modo as coisas tenebrosas, a proximidade entre estas duas modelos torna-as luminosas.

Deste modo, percebe-se que um importante elemento fotográfico como o tempo é traduzido tanto pela gestão proxémica dos modelos, como pela abrupta diferença tonal das imagens. Um ambiente claro denuncia que o abraço já se terá realizado e o ambiente escuro denuncia o processo da sua realização, isto ciclicamente.

Outra questão importante no visionamento das imagens é a percepção que as mesmas terão sido realizadas com uma velocidade de obturação relativamente lenta. Este pormenor foi intencional no sentido de realçar o movimento do decorrer da ação, percebendo-se assim que a modelo estaria realmente a caminhar em direção à outra modelo não pousando para ser fotografada. Pretendeu-se assim uma organicidade do decorrer e captação fotográfica de toda a ação. Foram utilizadas velocidades de obturação ainda mais lentas noutras fotografias realizadas para este projeto, mas as mesmas não fizeram parte desta seleção final de imagens.



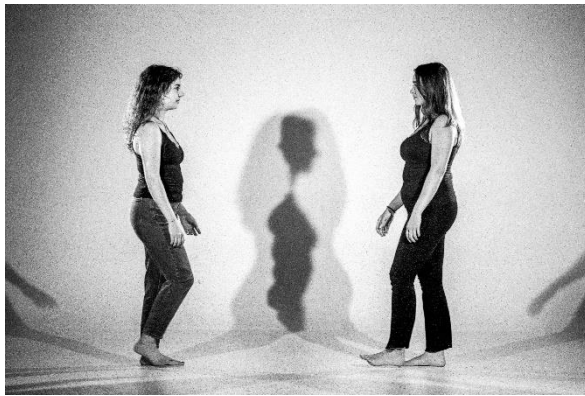


Figura 34 – André de Abreu, Seleção de fotografias para a sequência final do mustoscópio, 2024.

Luz e Sombras

Ainda sobre a iluminação será importante mencionar que durante o processo da realização das imagens pude observar, após a montagem da iluminação e com a presença das modelos no fundo “infinito”, que no momento em que as modelos se encontravam afastadas as suas sombras encontravam-se próximas e no momento em que as modelos se aproximavam e abraçavam as suas sombras encontravam-se contrariamente afastadas. Esta antítese, que podemos ver como poética, entre sujeitos e sombras fez crescer a dimensão fantasmática do que se mostra.

Após a observação deste fenómeno considerei que gostaria de manter a componente poética resultante da forma como desenhei a cenografia para as imagens e, por isso, assumi tal pormenor e tal iluminação.

Após isto refleti sobre a importância do fundo na concretização das imagens, pois o mesmo sugere também algo sobre o motivo fotografado. Um excelente exemplo nesse sentido serão os fundos coloridos. Tendo em mente um projeto fotográfico onde se retratam várias pessoas com diferentes personalidades seria interessante colocar um fundo onde a cor do mesmo se adequa mais à personalidade de cada pessoa envolvida no projeto fotográfico. Porém, todos os fundos exigem uma iluminação diferente para se manter o valor das sombras.

No caso deste projeto fotográfico, o fundo branco foi uma resposta a uma necessidade estética de contraste e melhor visionamento das imagens, porém o mesmo acabou por acrescentar algo na componente conceptual e poética do trabalho.

Provas de contacto.

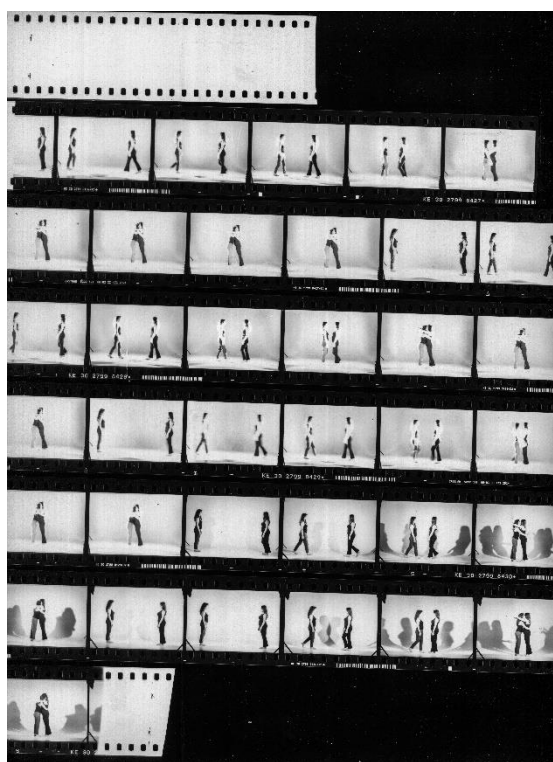


Figura 35 – André de Abreu, Prova de contacto analógica do Rolo 1 de fotografias sequenciais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

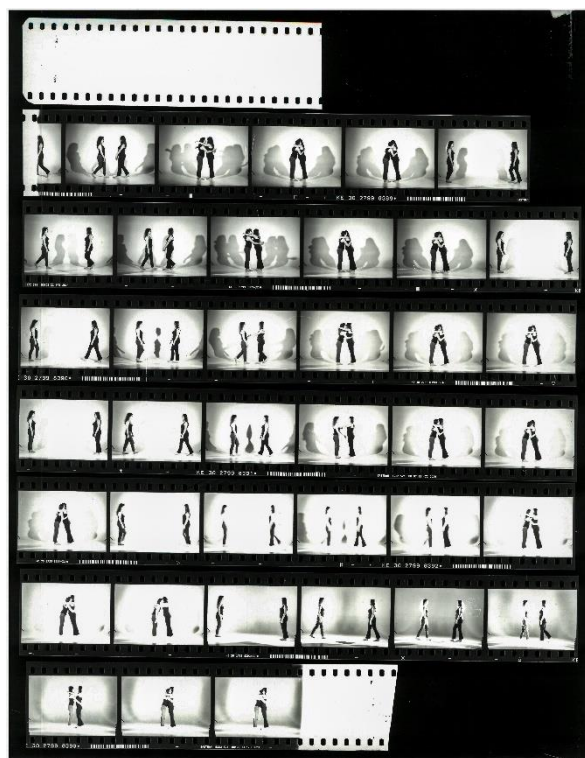


Figura 36 – André de Abreu, Prova de contacto analógica do Rolo 2 de fotografia sequenciais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

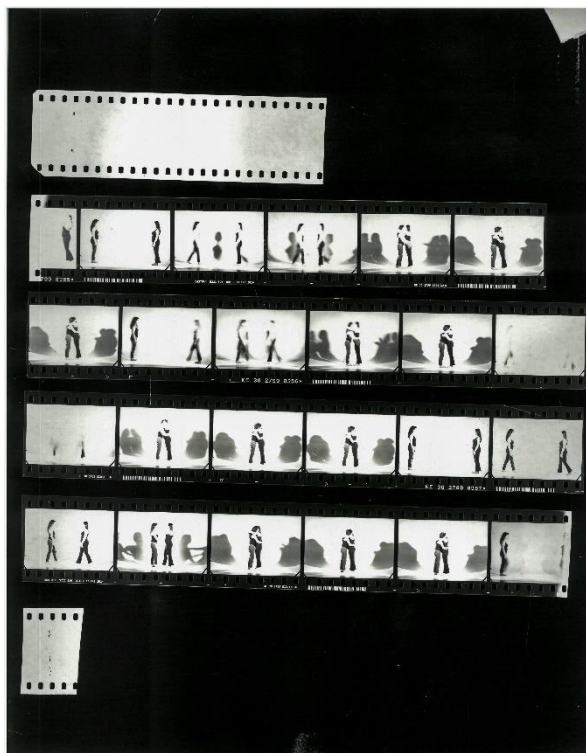


Figura 37 – André de Abreu, Prova de contacto analógica do Rolo 3 de fotografias sequenciais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

Sentiu-se a necessidade de se realizarem provas de contacto analógicas pelo facto de ter sido também feita uma reflexão sobre a componente processual que estas transportam e demonstram.

Numa prova de contacto consegue-se de imediato visionar toda a completude do rolo que se fotografou, desde o seu início até o seu fim, neste sentido, a mesma aponta também uma componente narrativa do processo fotográfico visto que para a conclusão de um rolo é necessária a passagem do tempo.

Nestes rolos, em específico, o tempo reflete-se na progressão do movimento nas imagens sequenciais visto que os modelos se encontram cada vez mais próximos a cada fotograma seguinte. Aqui a própria fotografia passa a denominar-se de fotograma pois este entende-se como a parte de um todo, como é o caso dos fotogramas dos filmes.

Neste sentido, reflete-se a potencialidade cinematográfica da fotografia, pois a mesma, apesar de estática, em relação à ilusão do movimento transmitida pelo cinema, poderá também apresentar uma componente narrativa se for apresentada sob a forma de sequência linearizada como já foi mencionado anteriormente com o trabalho de Duane Michals.

SUB-CAPÍTULO 2 - Cronofotografias.

Motivações.

Envolve-me, no caso da produção cronofotográfica, numa perspetiva diferente da mesma ação realizada nas fotografias sequenciais. Interessa-me registo poético e as possíveis narrativas emergentes dos espaços negativos/fossos que surgem nas imagens, quando estas refletem precisamente as distâncias iniciais e finais, excluindo as intermédias, tudo isto numa só imagem, o que não acontece na fotografia sequencial.

Outro aspeto de interesse é o denunciar do movimento na ação e a sua representação contínua, e ritmada, da mesma. Na representação gráfica do movimento conseguimos também perceber as oscilações de subida e descida da cabeça decorrentes do balanço do corpo, tal como acontece na fotografia *Nude descending staircase* (1949) de Gjon Mili assim como perceber quando os modelos começam a mexer os braços para se abraçarem abordando também o sistema de distâncias de Edward T. Hall, anteriormente mencionado.

Relativamente à construção pela fotografia das possíveis narrativas resultantes das imagens, considero importante elaborar a pertinência do drapeado da cortina. Na maior parte das fotografias de Étienne Jules-Marey, Harold Edgerton e Gjon Mili o fundo é totalmente negro, retirando-se até mesmo a ideia de fundo. Um dos fotógrafos que assumiu o fundo na cronofotografia foi Alexandre Delmar com o seu trabalho *Lapadas à Pastor* (2016). Tendo realizado as fotografias num palco de teatro e estando a fotografar algo performativo, decidi que fosse importante criar esta justaposição de significados, entre o real e o dramático.

A cortina é uma referência às artes performativas e um elemento de construção narrativa das imagens. O drapeado da mesma acrescenta textura ao enquadramento e informa que as modelos se encontram num espaço físico, tal como o chão de madeira, o que não acontece nas fotografias de Gjon Mili por exemplo, parecendo antes estas levitar no escuro, na maior parte dos casos.

A cortina, combinada com as várias elipses no decorrer do movimento, estas resultantes de diferentes intervalos de iluminação com *flash*, permite criar narrativas sobre como poderia ter acontecido o abraço. Neste sentido poder-se-ia colocar a hipotética possibilidade, oximorótica ou credível, de as modelos irem para detrás da cortina e voltarem novamente para se abraçar, por exemplo.

1- Experimentações de Cronofotografias - “Anatomia de um Abraço”.
DIGITAL

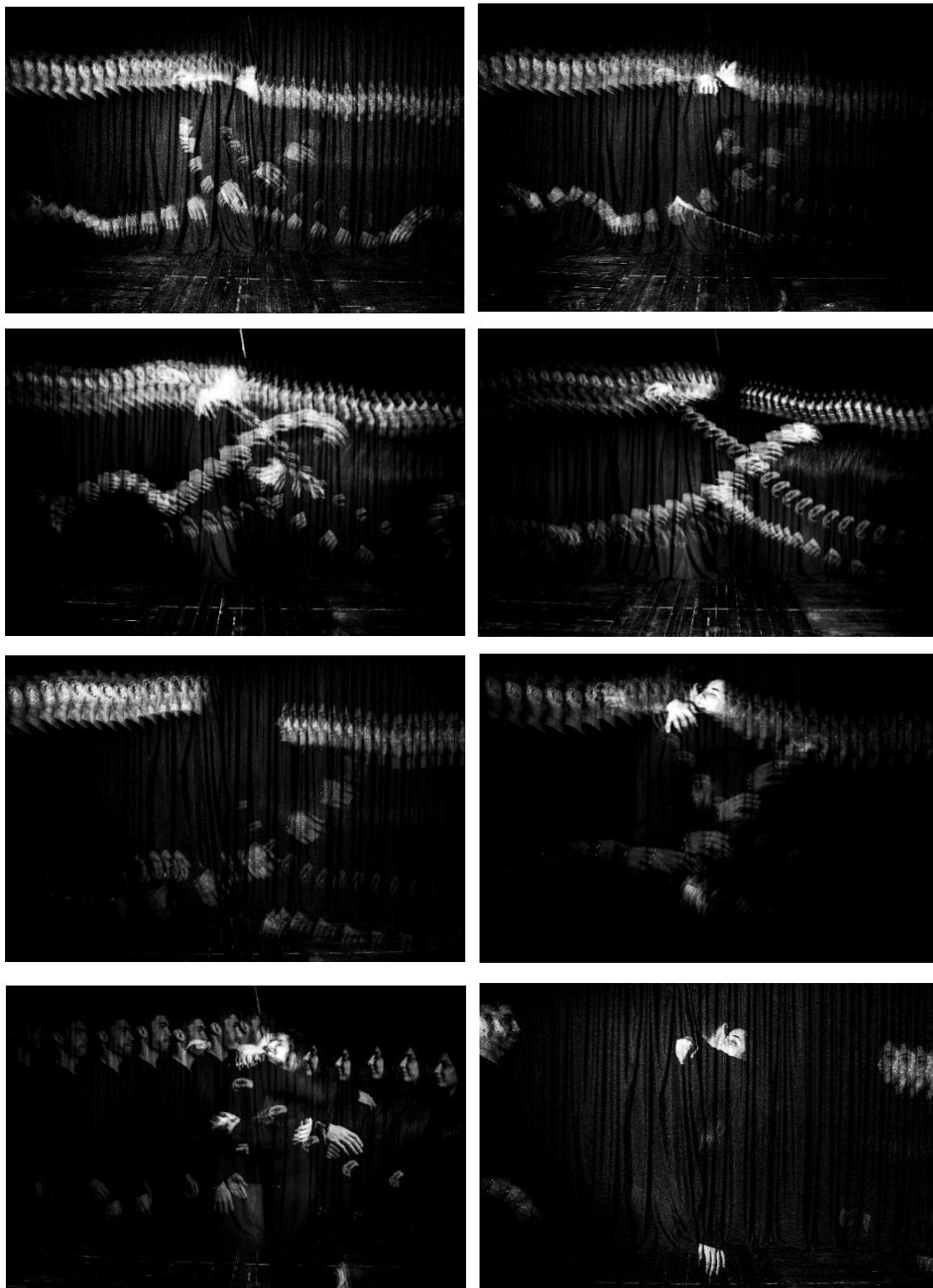


Figura 38 – André de Abreu, Testes em fotografia digital de cronofotografias da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

PELÍCULA DE TRINCA E CINCO MILÍMETROS.

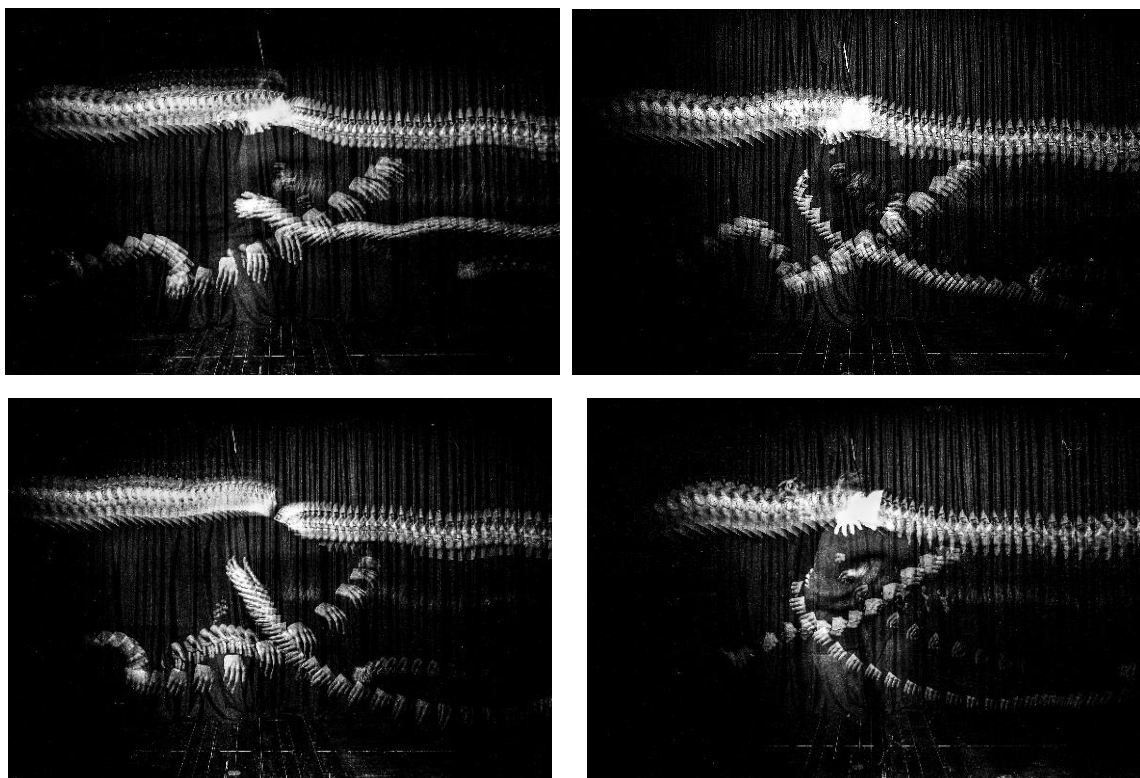


Figura 39 – André de Abreu, Testes em película de 35mm a preto e branco de cronofotografias da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

As cronofotografias experimentais supra reproduzidas, foram concretizadas em suporte digital, numa primeira fase, de modo a evitar-se o desperdício de película por possíveis erros de fotometria e pela garantia da presença de imagens no hipotético cenário de problemas de revelação da película. Os seguintes testes em digital servem também para perceber como as diferentes intensidades e ritmos da imanação do *flash* resultam na imagem final facilitando assim todo o processo fotográfico. Outro aspeto importante é o facto de ser possível o imediato visionamento das imagens permitindo assim um maior e espontâneo ajuste de acordo com os objetivos pretendidos na realização das imagens.

O drapeado da cortina, no produto final cronofotográfico funde-se com os modelos, conseguindo-se, assim, quando se observa a imagem, observar secções onde a elipse dos corpos e a presença da cortina produz uma verdadeira sínquise dos dois elementos e não a sobreposição dos modelos.

2- Cronofotografias finais – “Anatomia de um abraço”.

PELÍCULA DE TRINTA E CINCO MILÍMETROS

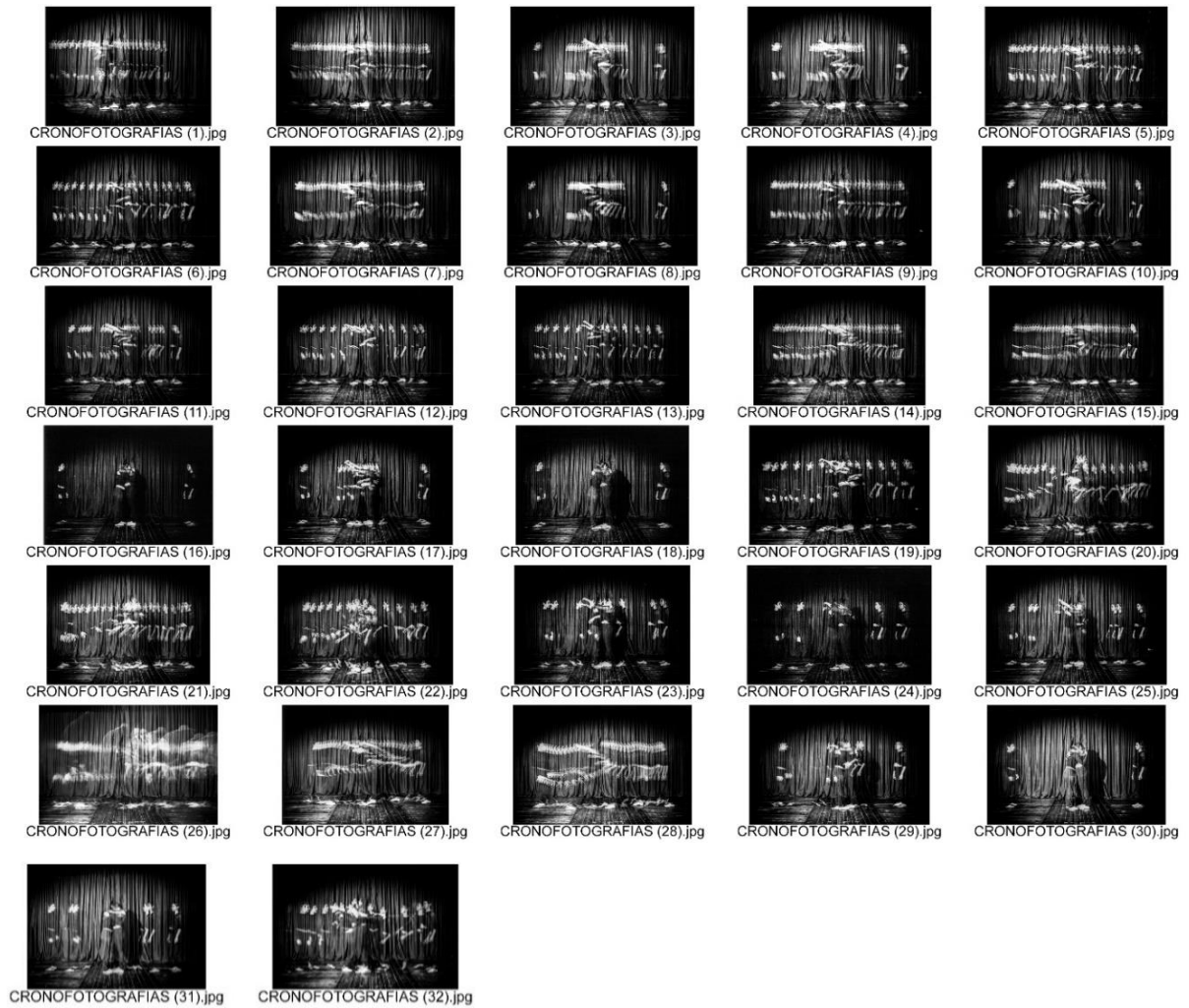


Figura 40 – André de Abreu, Prova de contacto digital das cronofotografias finais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

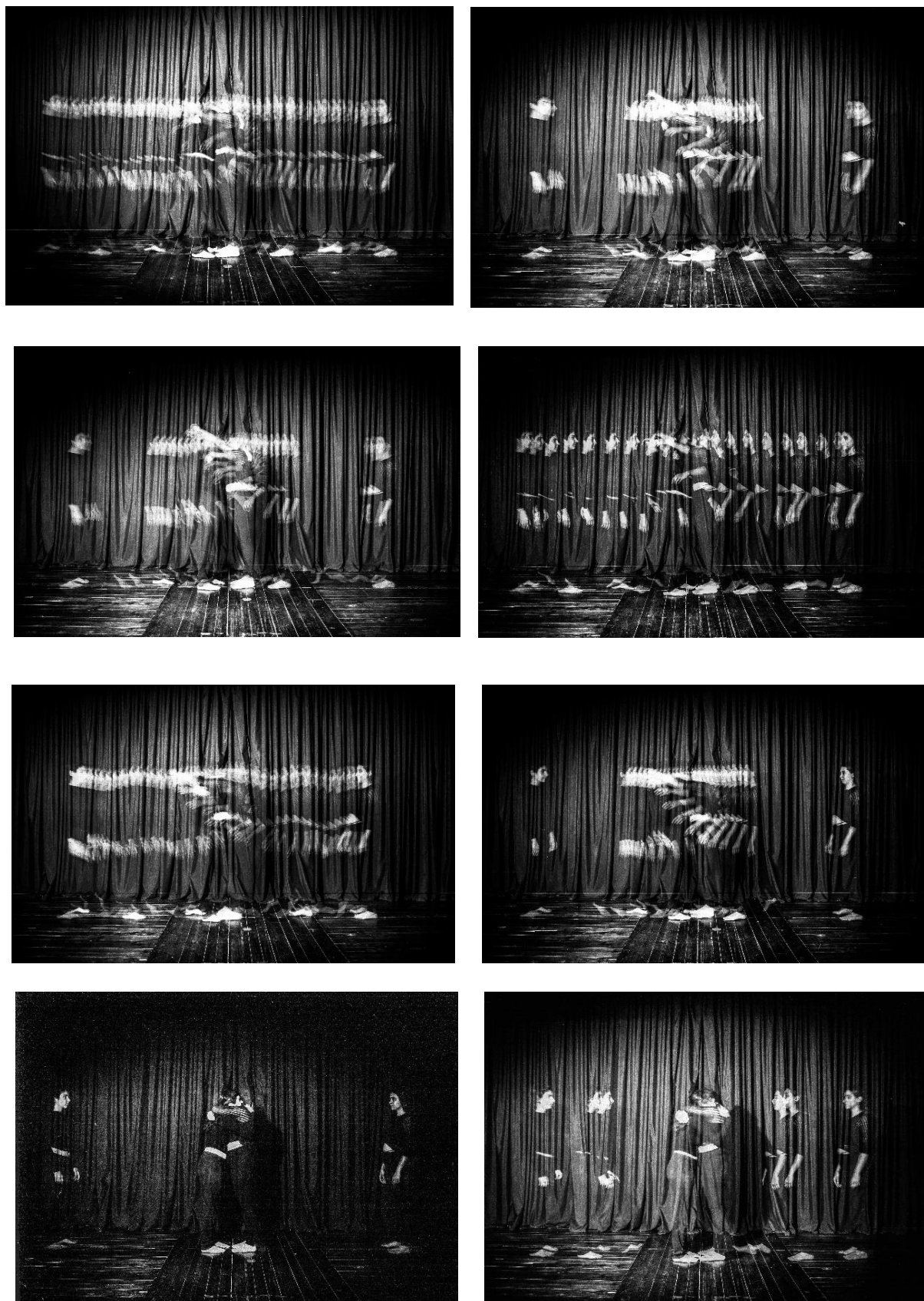


Figura 41 – André de Abreu, algumas cronofotografias finais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.



Figura 42 – André de Abreu, Cronofotografia final da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

As cronofotografias anteriormente reproduzidas, são as cronofotografias finais.

Estas são um resultado de uma progressiva evolução na realização das cronofotografias experimentais.

Na realização destas imagens foi utilizado um fotómetro de mão, o *Sekonic Flashmate L-308X*, este sincronizado por cabo com um *flash*, o *Canon Speedlite 600 EX II-RT*. Foi utilizado um fotómetro no sentido de se garantir uma fotometria das fotografias pelo facto do local a ser fotografado ser um espaço muito escuro onde seria muito complicado realizar uma boa fotometria utilizando o fotómetro embutido na própria câmara fotográfica pelo facto de necessitar fazê-lo através do pequeno visor da mesma.

Uma das vantagens de ter utilizado o fotómetro de mão sincronizado com o *Flash* foi o facto de o fotómetro apenas medir a exposição de luz incidente no exato momento que o *Flash* dispara permitindo assim uma fotometria ainda mais precisa.

Um aspeto bastante claro no visionamento das imagens é a questão do enquadramento.

Consegue-se perceber que, em comparação com as cronofotografias experimentais anteriormente indicadas, as cronofotografias finais foram realizadas numa distância focal diferente, pois enquanto as cronofotografias experimentais apresentam um enquadramento bastante fechado, tendo sido utilizados cinquenta e cinco milímetros (dos dezoito a cinquenta e cinco milímetros) como distância focal na objetiva (a câmara apresenta um sensor *APS-C CMOS*), nas cronofotografias finais foi utilizada uma objetiva *prime* de 28mm numa câmara analógica de trinta e cinco milímetros .

Esta importante decisão foi resultado de reflexão em relação às primeiras imagens realizadas pois sentiu-se a necessidade de perceber melhor toda a ação a ser realizada, desde o seu início até o seu fim, desde o momento em que as modelos estão afastadas até se abraçarem. Uma

objetiva grande angular seria uma excelente ferramenta nesse sentido pois permite precisamente uma visão mais abrangente daquilo que se observa e fotografa.

Tal como as fotografias sequenciais, as cronofotografias também sofreram uma alteração de modelos. Isto resultou de uma necessidade de coerência tanto visual como processual.

Refletindo a questão da coerência, também foi pedido às modelos fotografadas que utilizassem a mesma roupa ou pelo menos roupa escura para a realização das cronofotografias pois considerarei que seria interessante na concessão do abraço ver o movimento dos antebraços e mãos em branco, ou tons de cinza-claros, em contraste com o corpo escuro, no caso em tons de cinza-escuros ou preto.

É possível observar tanto nas cronofotografias experimentais como nas cronofotografias finais algumas imagens que apresentam vazios, isto é, uma ausência dos sujeitos fotográficos no decorrer do movimento. O facto deste apontamento ser visível em ambas as fotografias, tanto experimentais como finais, é o resultado de uma escolha e decisão. Este vazio dá-se pelo ritmo que é imitado pelo *flash* sobre os sujeitos fotográficos pois estes apenas aparecem visíveis na imagem quando se é imitado o *flash* pelo facto do local em que se encontram ser muito escuro por essa mesma intenção fotográfica. Neste sentido, percebeu-se na realização das cronofotografias experimentais que o vazio seria algo interessante de se explorar tanto do ponto de vista fotográfico como conceptual.

Este vazio sugere que os motivos fotográficos fossem para trás da cortina que se encontra atrás destes e voltassem para a sua frente para se abraçarem. No caso da figura quarenta e dois sugere que o abraço final fosse um mero desejo, é como se os motivos fotográficos apenas fantasiassem sobre o assunto. O grande vazio entre os mesmos traduz-se na sua distância, distância essa que os motiva a encurtá-la abraçando-se.

A cronofotografia sugere, ao mesmo tempo que traduz toda fase de um movimento, várias versões de nós mesmos num suporte gráfico ou impresso, tal como mencionado anteriormente pelas palavras de David Company, quando o mesmo reflete que as imagens de Étienne Jules Marey se fossem várias imagens translúcidas sobrepostas umas sobre as outras numa só imagem ou superfície, no caso de Étienne Jules Marey seria o vidro.

Neste sentido, é como se existem inúmeras versões de nós mesmos a viver no mesmo e único mundo que nós, o filme *Copy Shop* (2001), de Virgil Widrich (Figura 35) é um excelente exemplo nesse sentido. Nele reflito que se o local/espço que cada versão de Alfred Kager ocupasse fosse já ocupado por ele numa outra hora ou tempo, o que acabara por ser mesmo feito na própria realização do filme... É como se o filme fosse uma cronofotografia no formato de vídeo.



Figura 43 – Virgil Widrich, Fotograma do filme *Copy Shop*, 2001.

Para as cronofotografias finais foram também realizadas provas de contacto analógicas, no caso, apenas uma, pelo facto de apenas ter sido necessário um rolo para a realização de todas as imagens.

Foi realizada também uma prova de contacto para as cronofotografias por uma questão de coerência expositiva com as provas de contacto das fotografias sequenciais finais.

Prova de contacto.

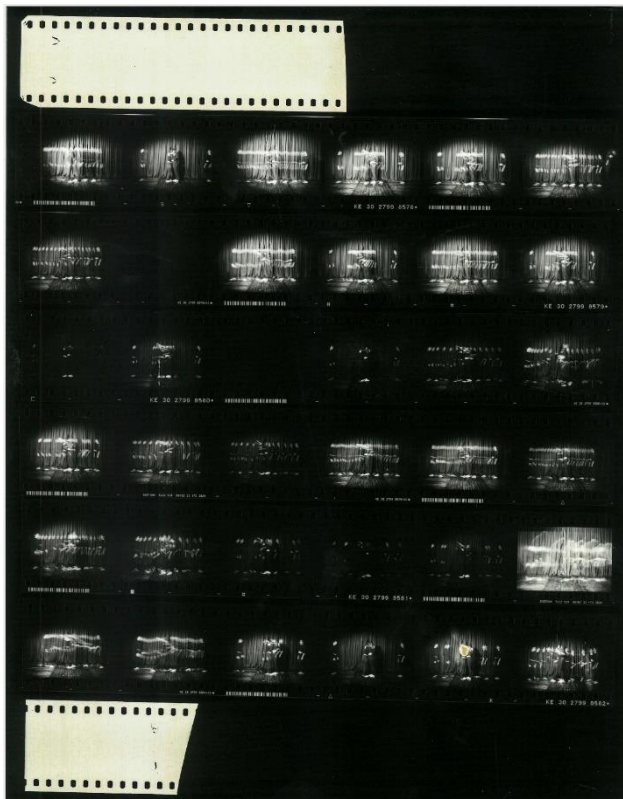


Figura 44 – André de Abreu, Prova de contacto analógica das cronofotografias finais da Série – *Anatomia de um Abraço*, 2023-2024.

SUB- CAPÍTULO 3 - Mutoscópio

1 - Mutoscópio - Manuseamento das imagens

Para a manipulação, e visionamento, das fotografias sequenciais realizadas e respetivamente selecionadas, considere importante pensar num instrumento que permitisse uma manipulação tanto analógica como tangível, pois este trabalho aborda precisamente questões de proximidade, tal como o abraço e a atitude proxémica que ele representa, como questões referenciais daquilo que foram os primórdios do cinema.

Neste sentido, surgiu a ideia da construção de um mutoscópio. Este instrumento permite tanto a visualização das imagens como a manipulação das mesmas de acordo com a velocidade de quem o opera entender. Se quem o opera tiver a intenção de manipular o instrumento numa velocidade mais lenta, resultará disso mesmo uma passagem mais lenta das imagens e respetiva visualização das mesmas.

A decisão da construção de um mutoscópio resultou tanto de uma pesquisa sobre instrumentos do proto cinema, como de uma visita ao Museu do Cinema de Melgaço.

O museu permitiu-me perceber que aquilo que conhecemos como cinema surgiu da sequência de imagens não necessariamente fotográficas. Lá é possível observar pequenos painéis de vidro de pinturas/desenhos ou invés das tradicionais fotografias, e a sua sequência, como estamos habituados.

A questão *de o* cinema ter surgido de imagens não necessariamente fotográficas fez-me refletir sobre a pertinência da imagem estática em si, principalmente as imagens fotográficas.

Neste raciocínio percebi que a narrativa daquilo que se conta ou mostra, numa sequência, depende da ordem em que as imagens. fotográficas ou não, são dispostas. Uma imagem estática singular poderá não dizer muito, no entanto, se colocarmos uma outra imagem próxima que crie uma justaposição de contraste, resulta daqui um impacto.

Neste sentido será interessante expandirmos o número de apenas duas fotografias para uma sequência ainda maior, criando e esculpindo/construindo a narrativa com uma sequência de imagens estáticas. No sub-capítulo 1 do capítulo 1 deste trabalho, Duane Michals com o seu extenso trabalho de sequências de fotografias será mais uma vez uma excelente referência neste sentido.

Com a alteração da iluminação e do tom das fotografias realizadas, resultou também da sua disposição ordenada uma justaposição de contraste na manipulação das imagens.

2 -Mutuscópio - Processo de construção.

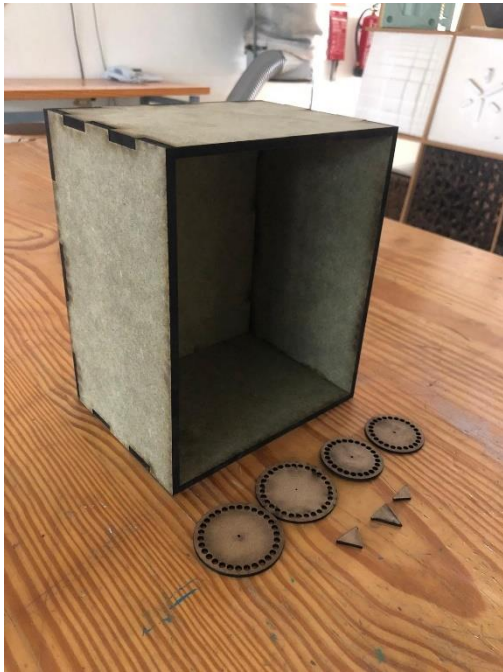


Figura 45 -Mutuscópio acabado de ser cortado a laser.



Figura 46 – Primeira versão das fotografias selecionadas cortadas.



Figura 47 – Primeira versão das fotografias selecionadas coladas.



Figura 48 – Primeira versão das fotografias selecionadas inseridas no eixo rotativo.

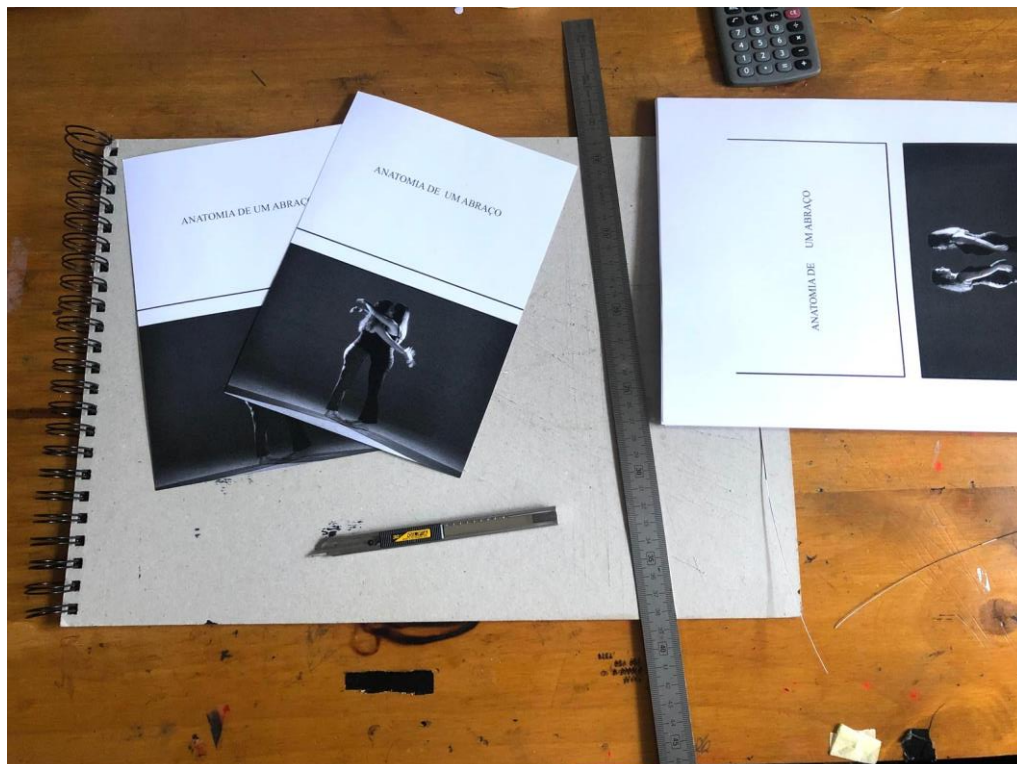


Figura 49 – Segunda versão das fotografias seleccionadas recortadas.



Figura 50 – Diferença tonal das várias mãos de tinta da china.



Figura 51 – Faces do mutoscópio antes de ser pintado.



Figura 52 – Mutoscópio pintado, vista diagonal.



Figura 53 – Mutoscópio pintado, vista frontal.

Mutoscópio finalizado.



Figura 54 – Mutoscópio finalizado, vista diagonal.



Figura 55 – Mutoscópio, finalizado vista frontal.



Figura 56 – Mutoscópio finalizado, vista lateral direita.



Figura 57 – Mutoscópio finalizado, vista traseira.



Figura 58 – Mutoscópio finalizado, vista lateral esquerda.

Outras considerações.

Não posso deixar de referir que visitei a atual a exposição de "Virgínio Moutinho - na Oficina do Arquitecto" presente na Casa da Arquitectura de Matosinhos. Acredito que esta exposição contribuiu para anexar a este deste trabalho (entre centenas de outros brinquedos animados) formas lúcidas de usar o mutoscópio, assim como para a motivação de criação de objetos mecânicos que poderão se aproveitar da fotografia para ter o seu significado e relevância, como é o caso dos mutoscópios por exemplo. No entanto, não se espera que a utilização da fotografia se limite meramente aos objetos dos mutoscópios, aliás, deseja-se a criação de novas possibilidades, de novos objetos, como por exemplo painéis que constituídos por fotografias sequenciadas ou não que se vão alterando consoante o tempo passa, sendo estes painéis inspirados nos relógios e painéis *flip* presentes em alguns aeroportos e casas.



Figura 59 – Mutoscópio presente na exposição "Virgínio Moutinho - na Oficina do Arquitecto" na Casa da Arquitectura ..de Matosinhos.

Este mutoscópio apresenta a vantagem de exibir mais do que um sistema de movimento que, uma vez postos a funcionar simultaneamente darão o movimento do rosto descontraido em olhos e boca



Figura 60 – Imagem ilustrativa de um relógio *flip*.



Figura 61 – Imagem ilustrativa de um painel *flip*.

Um outro aspeto muito importante sobre o mutoscópio enquanto objeto é sobre o som do mesmo. A componente sonora do objeto também é um dos motivos da escolha deste para a exposição das imagens pelo facto de quando se manipula o mutoscópio, cada fotografia que passe, bate e solta-se da face de cima do mesmo, apresenta um som, som *que*, quando multiplicado pela quantidade de fotografias, e dependendo da velocidade com que se manipula o objeto, se assemelha muito ao som realizado pelos projetores de cinema de película.

O som aqui, tal como a imagem, reflete o tempo, ou melhor dizendo a sua passagem. Cada som denuncia a passagem de uma fotografia, que denuncia esta também um determinado tempo ou parte da sequência que ela faz parte.

CAPÍTULO 3 – registos do decorrer do processo

SUB-CAPÍTULO 1 - Fotografia Sequencial

1 – Material necessário.

Fotografias sequenciais experimentais.

Para a realização das fotografias sequenciais experimentais foram utilizados o seguinte material:

- Uma câmara digital DSLR, a *Canon 4000D*;
- Uma objetiva de 18-55mm, a *Canon EF-S 18-55mm*;
- O flash embutido na câmara (*Canon 4000D*);
- Um tripé.

Fotografias sequenciais finais.

Para a realização das fotografias finais foi utilizado o seguinte material:

- Uma câmara analógica de 35mm, a *Canon AE-1 Program*;
- Uma teleobjetiva, a *Canon FD 70-210mm f4*;
- Película de cinema de trinta e cinco milímetros a preto e branco rebobinada para cassetes de sensivelmente trinta e seis exposições, a emulsão é a do *Kodak Double-X* de 250 ISO e fotografado a 250 ISO.
- Um cabo de obturador;
- Um fotómetro, o *Sekonic L-558CINE*;
- Um tripé *Manfrotto*;
- Quatro tripés *Avenger* de dois tiges;
- Quatro *Fresnels*, os *ARRI 2k*;
- Duas estruturas *Photoflex* de 99x183cm;
- Dois tecidos *Photoflex* brancos;
- Dois tecidos *Photoflex* prateados;
- Dois *kits* de seferinos com *base tartaruga*;
- Um fundo branco *infinito*;
- Duas extensões;

Seguem nesta e na seguinte página algumas imagens do material utilizado e do decorrer do processo:



Figura 62 – Câmera e objetiva utilizada na realização das fotografias sequenciais finais e cronofotografias finais da série – *Anatomia de um Abraço*, André de Abreu, 2023-2024. Canon AE1-Program e Canon FD 70-210mm f4.



Figura 63 – Emulsão e película de 35mm utilizada na realização das fotografias sequenciais finais e cronofotografias finais da série – *Anatomia de um Abraço*, André de Abreu, 2023-2024.



Figura 64 – Rolo Rebobinado.



Figura 65 – Cabo de obturador.



Figura 66 – Fotómetro, Sekonic L-558 Cine.



Figura 67 – Estrutura e tecido *Photoflex* de 99x183cm.



Figura 68 – tripés *Avenger* de dois tiges com *Fresnel*, *ARRI 2k*.

2 – Realização das imagens.



Figura 69 – Bastidores da sessão fotográfica, modelos afastadas.



Figura 70 – Bastidores da sessão fotográfica, modelos abraçadas.

3 - Revelação das imagens.

Na revelação da película foi utilizado:

- Um tanque de revelação modular, *Jobo 1540*;
- Três espirais da *Jobo*;
- Uma tesoura;
- Um extrator de película da *AP*;
- Um agente revelador, o *Kodak T-MAX 1+4*;
- Um agente de paragem, o *Ilford Ilfostop*;
- Um agente fixador, *Ilford Rapid Fixer*;
- Quatro pinças para secagem;
- Um armário de secagem dos negativos, o *Jobo ProDry 8100*

Seguem na seguinte página seguinte algumas imagens do material de revelação utilizado:



Figura 71 - Extrator de película da *AP*;



Figura 72 - Tanque de revelação modular, *Jobo 1540*



Figura 73 - Espirais da *Jobo*.



Figura 74 – Eeveelador *Kodak T-MAX 1+4*, agente de paragem *Ilford Stop* e fixador *Ilford Rapid Fixer*.



Figura 75 – Armário de secagem dos negativos, *Jobo ProDry 8100*



Figura 76 – Pinças para secagem.

SUB-CAPÍTULO 2 – Cronofotografia

1 – Material necessário.

Cronofotografias experimentais.

Para a realização das cronofotografias experimentais foram utilizados o seguinte material:

- Uma câmara digital DSLR, a *Canon 4000D*;
- Uma objetiva de 18-55mm, a *Canon EF-S 18-55mm*;
- Flash Canon Speedlite 600EX II-RT;
- Um tripé.

Cronofotografias finais.

Para a realização das fotografias finais foi utilizado o seguinte material:

- Uma câmara analógica de 35mm, a *Canon AE-1 Program*;
- Uma objetiva, a *Canon FD 28mm f2.8*;
- Película de cinema de trinta e cinco milímetros a preto e branco rebobinada para cassetes de sensivelmente trinta e seis exposições, a emulsão é a do *Kodak Double-X* de 250 ISO e fotografado a 250 ISO.
- Um fotómetro, o *Sekonic L-558CINE*;
- Um fotómetro, o *Sekonic L-308X Flashmate*;
- Um *Flash Canon Speedlite 600EX II-RT*;
- Um cabo de sincronização para o Flash;
- Um cabo de obturador;
- Um tripé;
- Uma câmara de trinta e cinco milímetros suplente, a *Canon FTB*;
- Uma câmara digital suplente, a *Canon 4000D*.

Seguem na seguinte página algumas imagens do material utilizado e do decorrer do processo:



Figura 77 – Canon AE-1 Program com Canon FD f/2.8.



Figura 78 – Assistente a segurar o *flash*.



Figura 79 – Câmera com cabo de obturador e tripé e modelos no escuro.



Figura 80 – Fotómetro Sekonic L-308X Flashmate, câmara analógica suplente – Canon FTB QL; Câmera digital - Canon 4000D e cabo de sincronização para o flash.

2 – Realização das imagens.



Figura 81 – Simulação do ato fotográfico.

3 – Revelação das imagens.

As cronofotografias foram reveladas pela mesma metodologia e material que as fotografias sequenciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considero cumpridos, com reflexão teórica e a produção prática, os objetivos deste projeto, tendo as fotografias moldado e influenciado a forma como penso e realizo as minhas imagens. Deste modo, considero que este projeto teve efetivamente muita influência na forma como, enquanto fotógrafo, penso fotografia daqui em diante.

Este trabalho também foi muito importante para a aquisição de novas referências, quer sejam fotógrafos ou autores que escrevem sobre fotografia, pois através da pesquisa para o mesmo ficaram conhecidos e foram alvo de análise e reflexão projetos de fotógrafos como Otto Steinert; David Company; Hollis Frampton; Maria do Carmo Serén; Duane Michals e Alexandre Delmar. Apesar de já os conhecer, foram alvo de uma aprofundada pesquisa pela necessidade de saber mais sobre os seus trabalhos. No caso de Duane Michals foram relevantes os seus trabalhos de sequências fotográficas e no caso do Alexandre Delmar o seu trabalho de cronofotografia.

Tanto Duane Michals como Alexandre Delmar foram importantes no sentido de me darem uma perspetiva contemporânea sobre o assunto da fotografia sequencial e da cronofotografia, pois através dos seus trabalhos foi-me permitido perceber que tanto a metodologia da fotografia sequencial como a metodologia da cronofotografia poderão ser utilizadas num sentido autoral/poético e não apenas num sentido científico como seria os casos de Eadward Muybridge e Étienne Jules Marey. Existiriam outros fotógrafos que também utilizaram estas metodologias num sentido autoral, inclusive mencionados neste trabalho, no entanto, Duane Michals e Alexandre Delmar são apenas alguns dos que me despertaram maior interesse.

Existem outras experiências que gostaria de realizar neste trabalho como é o caso de outras atividades performativas, sendo o cumprimento e a despedida entre duas pessoas um exemplo nesse sentido pois, neste trabalho, abordo apenas uma questão das relações interpessoais, concretamente um abraço. Gostaria deste modo de realizar outras sequências que abordassem, de forma ótica detalhada, o assunto das relações interpessoais tendo em conta que as mesmas voltaram a ser alvo de análise nos jornais, nas notícias, no mundo da sociologia e da psicologia com o surgimento e constante uso das redes sociais. Frequentemente, ouvimos reportagens e avisos nos meios jornalísticos sobre os perigos do excessivo uso das redes sociais e ouvimos também a pertinente necessidade de disciplina/autocontrolo no seu uso. As redes sociais serão eventualmente importantes para desenvolver em trabalhos posteriores por ser um assunto importante tanto no mundo da sociologia, da psicologia como na forma como produzimos e consumimos fotografia. Assim, em vez da captação e difusão fotográfica de todos os instantes, iniciei o processo de dividir a sequência que constrói ou desfaz o instante fotografado, trazendo para a contemporaneidade o passado técnico da fotografia.

Considero importante trazer para a área da fotografia a análise artística destas questões contemporâneas, nomeadamente o das relações interpessoais observadas através do apoio do desenvolvimento tecnológico, pois a fotografia sempre refletiu os tempos que vivemos ao longo da história da humanidade pela sua forte e involuntária componente documental.

Ao reportar o abraço como um registo documental da atitude quase impercetível, para além da observação rigorosa, aposto na criação artística e poética.

Refletindo a questão do planeamento, neste trabalho também foi importante planear todas as etapas para a realização das imagens sendo elas, o cenário ou local a fotografar; os motivos ou modelos; o que estes irão fazer no momento em que são fotografados; o sistema de iluminação podendo este ser de luz contínua ou *flash*; o posicionamento desses elementos de luz; processamento dos negativos, sendo esta fase constituída pela revelação dos negativos, a sua digitalização, a realização de provas de contacto a partir dos mesmos; e por fim mas não menos importante a fase expositiva, sendo esta constituída por um mutoscópio; a seleção das fotografias sequenciais finais realizadas presentes na sequência do mutoscópio, estas imprimidas individualmente, nas dimensões aproximadas a um A4 ; uma seleção de quatro cronofotografias finais, apresentadando três das quatro imagens as dimensões de cerca de uma folha A3 e uma das imagens a dimensão aproximada de um A1. Acresce ao conjunto destas imagens a exposição dos negativos de onde as mesmas resultaram e as suas respetivas provas de contacto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, C.S., Fernandes, C.M. (2014). O lápis mágico – Uma História da Construção da Fotografia, Ist Press.
- Berger, J. . (1972) *Modos de ver*, Antígona.
- Campany, D. (2008). *Photography and Cinema*. Exposures.
- Costa, H. A. (1988). *A longa caminhada para a invenção do Cinematógrafo*. Cineclube do Porto.
- Filipe, J. . (2020) *Entre Fotografia e Cinema – O Papel da Imagem Arquivo Fotográfica no Cinema*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade de Lisboa.
- Frampton, H. (1993). *Circles of confusion*. Visual Studies Workshop Press.
- Hall, E. T. (1966) *A dimensão oculta*, Relógio D'Água.
- Johnson, W.S., Rice, M., Williams, C. (2005) *A History of Photography*, Taschen.
- Mulvey, L. . (2006) *Death 24x a second – Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books.
- Serén, M.C. . (2002) *Metáforas do Sentir Fotográfico*, Centro Português de Fotografia.
- Tarkovski, A. . (1998) *Esculpir o tempo*, Martins Fontes.
- Thielemann, M.B., Goodrow, G.A., Haberer, L. Mibelbeck, R. Prollochs, U., Solbrig, A., Taschitzki T.V., Zschocke, N. (2021) *20th Century Photography*, Taschen.
- Silva, Gil Maia. (1992). *Time and the wrapping of information*. Master MA Graphic Design, Central Saint Martin College of Art and Design. London.

WEBGRAFIA

- Artsy (Sem data). *Richard Igor Stravinsky, composer, New York City, November 2, 1969*. Obtido em:
<https://www.artsy.net/artwork/richard-avedon-igor-stravinsky-composer-new-york-city-november-2>
- Artsy. (Sem data). *Gjon Mili | Nude Descending Staircase (Homage à Marcel Duchamp)*, 1949. Obtido em: <https://www.artsy.net/artwork/gjon-mili-nude-descending-staircase-hommage-a-marcel-duchamp-1>
- Artsy. (Sem data). *Gianni Berengo Gardin, Piazza San Marco, Venezia*, 1959. Obtido em: <https://www.artsy.net/artwork/gianni-berengo-gardin-piazza-san-marco-venezia>
- Art. M. (2014). *Man Ray | Muriel Levy, Double Exposition, 1945*. Obtido em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Muriel-Levy--Double-Exposition/929DE649E89999FA>
- Aurichi. R.(2023). *Kuleshov Effect: Unseen Bonds of Cinematic Editing*. Obtido em: <https://medium.com/@rafaaurichi/kuleshov-effect-unseen-bonds-of-cinematic-editing-9cae4d9f3e85>

Bunyan. M. (2019). Photographs: 'F. Holland Day (1864-1933) – The Seven Last Words' 1898.

Obtido em: <https://artblart.com/2019/04/19/photographs-f-holland-day-1864-1933-the-seven-last-words-1898/>

Chicago. A.I.. (Sem data). Death Comes to an Old Lady. Obtido em:

<https://www.artic.edu/artworks/121129/death-comes-to-an-old-lady>

Collection. T.J.M.C.F. (Sem data). Otto Steinert | Mask of a Dancer. Obtido em:

https://www.jmcohen.com/artist/Otto_Steinert/works/469?list_url=/artists

Delmar. A.. (2016). Ato VI. Obtido em: <https://alexandredelmar.com/acto-vi>

Folkwang. M. (Sem data). Otto Steinert | Pedestrian foot. Obtido em:

https://artsandculture.google.com/asset/one-pedestrian-otto-steinert/qAGPkYQUC_0oRw?hl=en

Fonseca. F. (Sem data). Cinematógrafo, criada pelos irmãos Lumière em 1895. Obtido em:

<https://dk.pinterest.com/pin/311522499204570554/>

Frames. R. (2014). Photo by Erich Salomon – Marlene Dietrich, 1930. Obtido em:

<https://reelsandframes.wordpress.com/photo-by-erich-salomon-marlene-dietrich-1930/>

Gulbenkian. F.C. (Sem data). Pintura Habitada – Helena Almeida. Obtido em:

<https://artsandculture.google.com/asset/inhabited-painting-helena-almeida/dQGCofLzPCcl2Q?hl=pt>

Kaninsky. M. (Sem data).

The Iconic and Evocative Portrait of John Lennon and Yoko Ono by Annie Leibovitz. Obtido em:

<https://aboutphotography.blog/blog/2023/5/1/the-iconic-and-evocative-portrait-of-john-lennon-and-yoko-ono-by-annie-leibovitz>

Libraries. M. (2011). Motion capture of pole vaulting. Obtido em:

<https://libraries.mit.edu/150books/2011/02/07/1892/1892-ill2/>

MAMM. (2011). George Petrusov – Retrospective. Obtido em: <https://www.mamm->

mdf.ru/en/exhibitions/petrusov-retrostective/

Martins. P. (2017) *Capacidade de fazer movimento*. Obtido em :

<https://digartdigmedia.wordpress.com/2017/12/10/capacidade-de-fazer-movimento/>

Maurício. (2017) *As fotos de 1878 que me ajudaram a trabalhar com jogos*. Obtido

em: <https://mbg3dmind.wordpress.com/2017/06/15/as-fotos-de-1878-que-me-ajudaram-a-trabalhar-com-jogos/>

Meisterdrucke. (Sem data). Homem descendo escadas, de &39;Animal Locomotion&39;, 1887.

Obtido em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Eadweard->

Muybridge/84858/Homem-descendo-escadas,-de-&39;Animal-Loocomotion&39;,-1887.html

Meisterdrucke. (Sem data). Réplica do zoopraxiscópio desenhado por Eadweard Muybridge (1830-1904) 1880 (madeira) (ver também 3607). Obtido em:

<https://www.meisterdrucke.pt/impresoes-artisticas-sofisticadas/English-School/589774/R%C3%A9plica-do-zoopraxisc%C3%B3pio-desenhado-por-Eadweard-Muybridge-%281830-1904%29-1880-%28madeira%29-%28ver-tamb%C3%A9m-3607%29.html>

MET. T. (Sem data). Harold Edgerton | Death of a Light Bulb/.30cal. Bullet. Obtido em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/281954>

Mia. (Sem data). .30 Bullet Piercing an Apple, 1964. Obtido em:

<https://collections.artsmia.org/art/10807/30-bullet-piercing-an-apple-harold-e-edgerton>

Photography. T.E.O. (2020). Photography Exhibition Jan Saudek: A return to his roots. Obtido em:

<https://loeildelaphotographie.com/en/event/jan-saudek-a-return-to-his-roots/>

Photos M.. (Sem data). Henri Cartier-Bresson: Principles of a Practice. Obtido em:

<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/henri-cartier-bresson-principles-practice/>

Romanzoti. N. (2013). 23 fantásticas cronofotografias. Obtido em: <https://hypescience.com/23-fantasticas-cronofotografias/>

Spada. T. (Sem data). Victor Keppler, *Actress Martha Scott – Ad for Nescafe*, 1946. Obtido em:

<https://pt.pinterest.com/pin/126311964519405149/>

Teixeira. A.. (2011). Os Beijos De Robert Doisneau. Obtido em:

<https://herdeirodeaecio.blogspot.com/2011/10/os-beijos-de-robert-doisneau.html>

Titarenko. A. (Sem data). City of Shadows. Obtido em:

<https://www.alexeytitarenko.com/cityofshadows>

Trinidad. E. (Sem data). Eleanor Antin. Obtido em:

<https://womanarthouse.wordpress.com/2021/04/02/eleanor-antin/>

Wikipedia. (2025). *The Kiss* (Klimt). Obtido em:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_%28Klimt%29

REFERÊNCIAS FILMICAS:

- Cousins, M. (Director). (2022). *My Name Is Alfred Hitchcock*.
- Cristaldi, F., Barbera, M., Giovanna, R. (Produtores), & Giuseppe T. (Diretor). (1988). *Cinema Paraíso*.
- Éfe, P. (Produtor). Mozos, M. (Diretor). (2010). *Tobis Portuguesa*.
- Kenneally, C. (Director). (2012) *Side by Side*.
- Lumière, A., Lumière L. (Directors). (1896). *The Arrival of a Train at La Ciotat*.
- Lumière, L. (Director). (1897). *Serpentine Dance*.
- Malooof, J., Siskel C. (Diretores). (2014). *Finding Vivian Maier*.
- Martins, M. (Director). (2005). *Alice*.
- Mayer, A. (Director). (2024). *Rose*.
- Mohan, M. (Diretor). (2021). *The Voyeurs*.
- Moorhouse, J. (Diretor). (1991). *Proof*.
- Nolan, C. (Diretor). (2000). *Memento*.
- Palma, B. D. (Diretor). (1981). *Blow-out*.
- Romanek, M. (Director). (2002). *One Hour Photo*.
- Rossellini, R. (Director). (1952). *The Machine That Killed Bad People*.
- Spilberg, S. (Diretor). (2022). *The Fabelmans*.
- Stilller. B. (Diretor). (2013). *The Secret Life of Walter Mitty*.
- Wenders, W. (Director). (2023). *Perfect Days*.
- Wildrich, V. (Diretor). (2001). *Copy-shop*.

MUSEUS

- Museu do Cinema de Melgaço.
Casa do Cinema Manoel de Oliveira.

EXPOSIÇÕES

- Exposição "Virgínio Moutinho - na Oficina do Arquitecto". Casa da Arquitectura de Matosinhos, Maio – Outubro de 2025.
- Exposição coletiva "MDOC, PLANO FRONTAL – RESIDÊNCIA FOTOGRÁFICA". Casa da Cultura de Melgaço, Melgaço, Julho – Setembro de 2024.
- Exposição "Tempo e Existência" de André de Abreu. Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, Janeiro – Março de 2025.

OBRAS DE REFERÊNCIA

- Abreu, A. (2024) Série - *Anatomia de um tiro*.
- Abreu, A. (2024). Série – *Memento Mori*.

Almeida, H. (1977). *Pintura Habitada*.

Carr, E. (2021). *Don't be Afraid*.

Muybridge, E. (1887). *Animal Locomotion – Plate 626*.

Marey, É. J. (1885-1895). *Movements in Pole*.

Mili, Gjon. (1979). *A thumbing sequence*.

ANEXOS



Figura 82 – Folha de sala da exposição “Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema”, frente.

A presente exposição demonstra o resultado da componente prática do meu projeto final de mestrado, “Cinematográfico – Os limites da fotografia e do cinema”, em Cinema e Fotografia – Especialização em Fotografia – pela ESMAD. O mesmo debruça-se sobre duas diferentes metodologias fotográficas: a fotografia sequencial e a cronofotografia.

O tema Abraço, para além de significativo do ponto de vista pessoal, permite refletir e analisar tanto a sua própria ação performativa, como serve ainda de motivo para a exploração de ambas as metodologias fotográficas mencionadas anteriormente. Reflito ainda como realizar um trabalho fotográfico autoral que cumpra, utilizando técnicas antigas, intenções contemporâneas.

Estão expostas tanto as fotografias finais do projeto como parte do processo de realização destas imagens, mostrando parte do método de criação. Neste sentido estão presentes então os negativos e provas de contacto analógicas que denunciam como foram realizadas e selecionadas as imagens.

O dispositivo mecânico, intitulado de *microscópio*, é uma ferramenta crucial para o visionamento da sequência das imagens e sua manipulação, onde o espectador tem o poder de determinar a velocidade com que a *vé*, resultando deste modo numa peça também interativa.

Data de início da exposição – 11 de Julho de 2025.

Data de término da exposição – 25 de Julho de 2025.

Website - andredeabreu.blog

Instagram - [@andredeabreu_fotografia](https://www.instagram.com/andredeabreu_fotografia)

Figura 83 – Folha de sala da exposição “Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema”, verso.



Figura 84 – Exposição do projeto final - “Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema”.



Figura 85 – Folhas de negativos e provas de contacto presentes na exposição “Cinematográfico – Os limites da Fotografia e do Cinema”,