

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DA ARTE
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS EM PROCESSOS ARTÍSTICOS

JULIANA DE ALMEIDA BRAGANÇA

A fotografia percebida pelo olhar do sujeito olhante

Niterói

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
MESTRADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DA ARTE

Juliana de Almeida Bragança

A fotografia percebida pelo olhar do sujeito olhante

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em “Estudos Contemporâneos da Arte”. Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.

Niterói

2015

Juliana de Almeida Bragança

A fotografia percebida pelo olhar do sujeito olhante

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara

Prof.^a. Dr.^a Beatriz Pimenta

"De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há mecanismo no mundo capaz de fazê-las voltar outra vez. Não podemos revelar ou copiar uma memória".

Henri Cartier-Bresson

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Vinhosa, por ter me acompanhado nessa jornada de conhecimentos ao longo dos dois anos de mestrado.

Ao Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara, por ter aceitado o convite para participar da banca, pelas palavras de incentivo durante as aulas e pelo conhecimento oferecido no Exame de Qualificação.

À Prof.^a Dr.^a Beatriz Pimenta, por fazer parte da banca e enriquecer este trabalho com ideias e críticas.

Ao Prof. Dr. Luiz Sérgio, pelos ensinamentos, carinho, paciência e ajuda sempre quando foi solicitado.

Aos meus pais, pelo ouvido nas horas difíceis.

À Lara Gomes, pelo companheirismo em quase todo o período do mestrado.

Aos meus amigos, Paula Donovan, Pedro Capistrano e Nata Ortiz, pela alegria e ajuda nos últimos meses de dissertação.

Aos meus alunos de dois semestres, que me acompanharam nesta jornada, me doaram energia e me deram muita satisfação por ter participado de um programa de pós-graduação.

À Danielle Pacheco, pelo ânimo na reta final.

Resumo

Este trabalho propõe articular o olhar fotográfico de quem realiza a fotografia com o de quem a observa. *A fotografia percebida pelo olhar do sujeito olhante* inicia-se a partir de um relato de infância da autora, que narra a fonte primária de motivação do desdobramento fotográfico apresentado. Ao mesclar imaginação com lembranças e poesia, esta dissertação se desenvolve por meio da poética do fazer artístico, do pensamento técnico do ato fotográfico e de conceitos teóricos.

Em uma mistura de discussão teórica, em que tratarei de ruínas, espaço, alegoria, perspectiva, semiótica e percepção com um discurso narrativo da prática fotográfica, em que se expõem sentimentos, dúvidas, erros e processos, revela-se o olhar que conduz a um ato fotográfico. Com isso, busca-se um resultado imagético que não direcione o sujeito olhante a um olhar apenas ao do artista, e sim algo em que o espectador possa ter suas próprias experiências de vagar pela imagem em busca do que o punge.

Palavras-chaves:

Fotografia; Perspectiva; Olhar; Percepção; Ruína.

Abstract

*This work propose to link the photographic eye of those making the photo with the look of those who see it. **The photograph perceived by the subject's view eyeing** starts from a childhood story of the author who narrates the primary source of motivation of this photographic unfolding. When combining imagination with memories and poetry, this dissertation develops through the poetics of art making, technical thinking of the photographic act and theoretical concepts.*

In a mixture of theoretical discussion about: ruins, space, allegory, perspective, semiotics and perception, with a narrative discourse of photographic practice, which exposes feelings, doubts, mistakes and processes, it is exposed the look that leads to a photographic act. With this, it seeks an imagetic result that does not direct the subject, that looks the image, a look only to the artist, but that this spectator can he have his experiences roam the image to look than pricks him.

Keywords:

Photography; Perspective; Looks; Perception; Ruin

Relação de Figuras

- Figura 1. Juliana Bragança. *Infância Estrangeira*. Rio de Janeiro, 2013
- Figura 2. Juliana Bragança. *Sem Título*. Rio de Janeiro, 2014
- Figura 3. Juliana Bragança. *Caminhos*. Rio de Janeiro, 2010.
- Figura 4. Juliana Bragança. *Angulação*. Rio de Janeiro, 2010.
- Figura 5. Juliana Bragança. *Desvio*. Rio de Janeiro, 2010.
- Figura 6. Juliana Bragança. *Caminhos Cruzados*. Rio de Janeiro, 2010.
- Figura 7. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2013.
- Figura 8. Henri Cartier-Bresson. *Hudson e Manhattan*. Nova York, 1946.
- Figura 9. Diane Arbus. *Woman at a counter smoking*, N.Y.C., 1962.
- Figura 10. Evgen Bavcar. *A Close Up View*, 1997.
- Figura 11. Rosângela Rennó. *Sem título* - da série *Cicatriz*, retirado do artigo *Entre prisões da imagem, imagens da prisão* no site Scielo.
- Figura 12. Fragmento do filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*.
- Figura 13. Juliana Bragança. *Infância Estrangeira*. Rio de Janeiro, 2013.
- Figura 14. Juliana Bragança. *Sem Título*. Rio de Janeiro, 2014.
- Figura 15. Juliana Bragança. *Caminhos*. Rio de Janeiro, 2010.
- Figura 16. Juliana Bragança. *Angulação*. Rio de Janeiro, 2010.
- Figura 17. Juliana Bragança. *Desvio*. Rio de Janeiro, 2010.
- Figura 18. Juliana Bragança. *Caminhos Cruzados*. Rio de Janeiro, 2010.
- Figura 19. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2013.
- Figura 20. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2010.

Figura 21. Juliana Braganca. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2010.

Figura 22. Juliana Braganca. *Direção*. Rio de Janeiro, 2010.

Figura 23. Juliana Bragança. *Cascalhos*. Rio de Janeiro, 2014.

Figura 24. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2014.

Figura 25. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2014.

Figura 26. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2014.

Figura 27. Juliana Braganca. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2010.

Figura 28. Fragmento do filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

Figura 29. August Sander, *Peasant Woman*, 1913.

Figura 30. Aleksandr Rodchenko, *Columns of the Museum of the Revolution*, 1926.

Figura 31. Aleksandr Rodschenko, *Girl with a Leica*, 1932.

Figura 32. Fotografia do resultado do espelho com acetato.

Figura 33. Fotografia do resultado da impressão direta no inox

Figura 34. Fotografia do resultado da impressão em acrílico com inox.

Figura 22. Fotografia do resultado do espelho com acetato.

Figura 23. Fotografia do resultado da impressão direta no inox.

Figura 24. Fotografia do resultado da impressão em acrílico com inox.

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1 – Infância Estrangeira.....	5
1.1 Fotografia e Ruína como índice.....	10
1.2 Ambiguidade de ser espaço e lugar.....	14
1.3 O sujeito e sua relação com o espaço.....	20
Capítulo 2 – Construção da Imagem.....	26
2.1 Remoção do corpo pelo ponto de fuga.....	31
2.2 Remoção do corpo pela percepção.....	36
2.3 O olhar e o processo.....	40
2.4 Considerações sobre a prática.....	50
Capítulo 3 – A fotografia percebida pelo olhar do sujeito olhante.....	52
Capítulo 4 – Da latência para a matéria.....	68
4.1 Expressionismo Alemão.....	69
4.2 Construtivismo Russo.....	72
4.3 A relação histórica-artística com as imagens.....	76
4.4 A construção da matéria.....	77
Conclusão.....	84
Bibliografia.....	87

Introdução

O presente trabalho é fruto das lembranças de uma experiência vivida em minha infância que vieram à tona quando tive acesso a um edifício abandonado. Em 2010, estava concluindo a graduação e, ao longo do processo artístico para a monografia, entrei na seção que estava para ser demolida do Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro para a realização de algumas fotos.

Fui tomada por diversos sentimentos quando tive o primeiro contato com aquela ruína, desde indignação, por um patrimônio público ter sido, aos poucos, sido vítima do abandono, até uma felicidade por estar naquele local. Foi esse último sentimento que me causou estranheza e me levou a indagar as questões que me direcionariam a fazer esta pesquisa. Todas as características físicas daquela ruína trouxeram à tona a memória das derivas de infância com minha família e, por consequência, reflexões acerca daquele momento.

Começo esta dissertação com um capítulo titulado *Infância Estrangeira*, que remete à forma como eu me sentia durante as derivas: estrangeira em minha própria cidade. As primeiras páginas do capítulo são relatos das lembranças dessas derivas, responsáveis por todo o começo da pesquisa, intercaladas com fragmentos de uma poesia de minha avó, Maria Luiza, acerca do local em que fazíamos esses percursos.

Todas as derivas realizadas ao longo de minha infância partiram dos relatos de minha avó sobre sua infância vivida em uma fazenda no interior. A partir deles, minha família e eu íamos buscar o encontro com esse passado que só minha avó vivenciara. Contudo, o que motivou a realização da pesquisa foi a descoberta, alguns meses antes de iniciar o projeto de dissertação, da poesia que uso ao longo do texto, intitulada *Regressão*, escrita por ela em 1980. Quase como uma linha que costura um tecido, essa poesia amarrou todas as experiências que tive, em 2010, ao longo do processo fotográfico com as derivas.

Após essa narrativa, tem início a parte teórica. Trago para a discussão central diversos teóricos, como: Roland Barthes e Philippe Dubois, para falar sobre fotografia; Walter Benjamin, com o conceito de alegoria e experiência; Merleau-Ponty e Michel Certeau, para discutir espaços; Foucault, com a consciência de si; Guy Debord e seu conceito de deriva; e outros, menos centrais, que servirão de referência.

No início do capítulo, abordo a ruína como alegoria (BENJAMIN, 1984), tentando definir sua relação com a fotografia. Para isso, faço uso do índice, conceito do campo da

semiótica articulado por Barthes e Dubois, para aproximar os dois elementos. Ademais, é desdobrada uma desocupação do espaço físico, posta em ênfase por um trabalho artístico com o desenvolvimento de uma série fotográfica. Para falar dessa desocupação foi preciso, primeiro, compreender como se dava a ocupação do espaço. Assim, todo o capítulo gira em torno de três questões: a alegoria, o espaço em ocupação e desocupação e o olhar, a relação do sujeito com o espaço.

O olhar, então, é abordado pela teoria de Roland Barthes a respeito do conceito de *punctum* e *studiun*, tanto do artista ao fotografar quanto do espectador que visualiza a imagem. A questão é confrontar quais seriam os pontos de interesse que pungem a fotógrafa deste trabalho, sem que possam interferir na busca dos pontos dos demais espectadores.

No primeiro capítulo, é feita uma reflexão sobre essas três questões na esfera teórica. Já no segundo, *Construção da Imagem*, parte-se para as reflexões sobre a prática, ainda em cima dessas questões, mas é importante frisar que a parte teórica veio a reboque da empreitada fotográfica, motivação primeira da dissertação.

Dessa forma, é discutida a construção da imagem fotográfica e o processo de realização das soluções estéticas, visando afunilar minhas intenções conceituais. Seguindo o mesmo processo da parte teórica, há a necessidade de abordar a ocupação da imagem para em seguida tocar na desocupação. Na perspectiva de ponto de fuga central, a ocupação da imagem por aquele que a observa é dada pela projeção simbólica do corpo do sujeito olhante sobre esse ponto, que coincide com o ponto de vista fixado na imagem pelo próprio artista. Assim, com a intenção de deixar o olhar do observador livre, tentei retirar da imagem a presença enfática do olhar dirigido.

No processo, foram encontradas duas soluções: a remoção do ponto de fuga e a recusa à perceptiva de ponto de fuga central. O objetivo é a remoção da imposição do olhar fixado *a priori* pelo artista para dar lugar ao olhar particular do espectador, convidando-o a ter sua própria experiência diante da imagem, reconstruindo-a a partir do próprio olhar solitário.

A remoção do ponto de fuga é realizada por meio do enquadramento fotográfico, colocando-o extracampo, ou seja, para fora do campo visual da imagem que iria se formar. A outra solução baseia-se na percepção do ponto de fuga, utilizando alguns elementos

estéticos, como cor, luz, sombra, linhas e texturas, o que torna a perspectiva suavizada aos olhos de quem irá percebê-la.

Ainda nesse capítulo, são explicadas as partes técnica e poética da prática. A primeira vem com a necessidade de expor como os conceitos teóricos se fazem presentes na imagem produzida, como a teoria corrobora o processo criativo de produção da imagem. Já a segunda trata de como se deu o processo criativo, explicitando os prazeres, dificuldades, frustrações, inquietações e ligações que foram surgindo com outros artistas no processo.

No terceiro, que leva o título dessa dissertação, estão todas as fotografias organizadas como um portfólio de forma que possamos analisá-las como um conjunto.

Por fim, o último capítulo, *Da latência para a matéria*, quando todas as questões estéticas e conceituais da imagem foram consolidadas, é retratada a percepção da relação dessas fotografias com alguns movimentos artísticos, como o Expressionismo Alemão e o Construtivismo Russo. Dessa forma, há uma aproximação histórica da estética e dos conceitos abordados nesse fazer artístico, assim como a introdução de mais referências de imagens fotográficas desse período histórico.

O capítulo é finalizado com a passagem da imagem latente para a imagem impressa. Nele, discutem-se os materiais que poderiam ser utilizados para a realização desse trabalho, de modo que a imagem deixe de ser digital e passe a ser objeto. Expõe-se aqui, de uma forma crítica e reflexiva, todas ideias e dificuldades que foram surgindo na realização da criação do objeto.

Por fim, a dissertação foi construída durante um fazer fotográfico que se iniciou em 2010 e teve sua última imagem realizada em 2014. Durante o fazer, surgiram muitos “por quê?” e “como?” até chegar na questão central da pesquisa: Como impedir que os pontos de interesse do artista influenciem na busca do espectador por seus próprios *punctuns*? Como permitir que o espectador tenha sua própria experiência do olhar, quando o resultado do que ele está olhando é fruto do olhar de um fotógrafo? Como desocupar a imagem que construí a partir do meu olhar para que o espectador possa ter uma experiência singular?

Capítulo 1
Infância Estrangeira

Em uma estrada de terra batida, entre uma trilha e outra, estávamos lá, percorrendo sem rumo, munidos apenas de alguns intentos. Às vezes éramos dez, outras vezes, apenas quatro, separados em dois carros ou em um só. Havia ocasiões em que abandonávamos o veículo e caminhávamos. Ora buscávamos as memórias de minha avó, ora desbravávamos as ruas de barro vermelho. Era início da década de noventa, e eu tinha entre 5 e 9 anos.

Escolhíamos o dia de acordo com a vontade de nos reunirmos, e nossos desejos controlavam o tempo. Saíamos sem mapas nem documentos e celular, este último ainda não existia, já os mapas da cidade não eram divulgados à população, pois os governantes restringiam o acesso à informação. A cidade era pequena, do interior. Eu preferia a periferia, onde não era frequente ver outras pessoas. Gostava de encontrar algo novo, fora do meu cotidiano, algo que pertencesse ao cotidiano de outro. Ser estrangeiro na minha própria cidade, uma sensação que vem fácil quando somos crianças e não conhecemos muito do mundo.

Deixava-me levar pelos conhecimentos dos adultos, que muitas vezes se perdiam por também não conhecer o local. As ruas não possuíam nomes ou marcações, eram apenas trilhas abertas feitas pelo passar do homem e estradas criadas pelas máquinas. Muitos foram os momentos em que tivemos que escolher o rumo a seguir em cruzamentos e bifurcações, movidos pelo desejo de descobrir o que não sabíamos ou pelo medo de não saber o que iríamos encontrar.

Para uma criança, o caminho é constantemente desconhecido e, exatamente por isso, fascinante, pois ela demora a absorver as imagens dos percursos e a banalizá-las. Devido a essa razão, encontrava-me continuamente em deriva por não saber onde estava. Era quase como entrar em um rio e se deixar levar pelas correntezas, deslizando pelos musgos e sentindo as pedras percorrendo sua pele; optando por onde deixar o corpo passar para evitar os perigos, mas se deixando levar, sabendo que o fluxo não é controlável.

As derivas sempre resultavam em belíssimas paisagens ou encontros inusitados. Eu me deparava com vistas de vales e matas derrotadas pelas ações dos homens, mas nem por isso menos imponentes. Ficava horas sentada no capim, admirando minha pequenez enquanto minha sombra se movimentava com o passar do tempo. Durante os deslocamentos, havia trilhas cercadas por bambus que bloqueavam o horizonte e deixavam apenas passar raios de luz que, com a velocidade do carro e a força do vento, ganhavam movimento e ritmo de acordo com suas intermitências.

Quando encontrava animais, na maioria domésticos, eles prenunciavam o encontro com pessoas. Passei a apreciar até mesmo o cheiro do estrume de vaca e de cavalo, que ficava impregnado no olfato. Muitos dos rebanhos bloqueavam as estradas e, mesmo aos sons desesperados das buzinas, continuavam a mastigar seus alimentos. A paciência, ou a falta dela, trazia-me de volta ao trajeto.

O surgimento das pessoas era sempre invasivo, percebia que, enquanto observava, também era observada. Aqueles olhos bem abertos, em pé na beira da estrada, seguindo-me curiosos, encontravam com os meus tímidos, que se esquivavam na tentativa de não ser olhada. Era estranha nas terras deles e me sentia estranha deles, reconhecia as diferenças de vida, o que aumentava minha vontade de parar e absorver suas experiências.

As casas no meio do pasto, ou ao pé de um morro ou à beira de um rio, que aparentavam ter apenas um cômodo, eram feitas de pau a pique, cujo barro ressecado muitas vezes caía, mostrando o interior escuro. Sem luz elétrica e com muitas velas, às vezes viam-se poucas sombras dentro delas. Algumas foram abandonadas, as madeiras se contorciam, e as palhas do teto caíam, mostrando um âmago vazio.

As pessoas que lá residiam me causavam espanto. Podia ver nos rostos as expressões desenhadas pelas dificuldades e as mãos marcadas pelo trabalho rural. As crianças, bem numerosas por famílias, possuíam barrigas enormes, inchadas de vermes, as mãos e os pés sujos de terra. Elas tinham olhos desconfiados, que logo se transformavam em sorriso aberto. Eram iguais a nós, mas diferentes de nós. Eram ricos e nós pobres, vívidos e cheios de humanidade, enquanto nós éramos mascarados.

Os riscos sempre foram maiores do que os perigos, mesmo quando invadíamos propriedades particulares, o que era a única forma de resgatar as memórias. Foram as lembranças da infância de minha avó, que ela nos contava e registrou em suas poesias, que mais marcaram a minha. Alguns de seus versos eram lidos quando a família se reunia, e, dentre todos, estes são os que mais me fazem rememorar as derivas:

Mais à frente, na curva do moinho

ouço a água a marulhar.

Continuo a caminhar.

Agora estou na cancela,

não a vejo e passo por ela...

Procuro o lar querido,
o engenho, o campo, o curral,
o ribeiro, o goiabal...
Somente a recordação
consegue trazer de volta
e plantar no mesmo chão
o que meu amor vem buscar.¹

Em ruínas no meio do mato, vasculhava a terra batida em busca de algum vestígio do passado. Andava por caminhos que a memória guiava em encontro com a vida que minha avó viveu. Igreja, cemitério e casarão, todos em ruínas. Sino de bronze esverdeado, que ultrapassava meu tamanho, sobre a grama em frente ao que restou da fachada de tijolos vermelhos da Igreja. Cemitério com muretas fáceis de pular, com lápides simples, que datavam períodos difíceis, e quantidade pequena de túmulos sujos sobre o terreno irregular.

Do casarão, só restou uma fileira de tijolos maciços moldados à mão, que delimitava a casa e mostrava suas dimensões. Todos entraram pela porta, como se ela ainda existisse, para procurar um pouco do passado que ninguém havia vivido, onde somente minha avó enxergava as imagens que aquele túmulo de pedras podia proporcionar:

Subo os poucos degraus da escada
e da varanda vejo a sala
pela porta sempre aberta.
Lá está o relógio de pesos
marcando as horas felizes.
Sigo em frente. No escritório

¹ Poesia retirada do livro de poesias da avó da autora dessa dissertação, Maria Luiza, chamada “Regressão”, de 1980.

Vejo alguém na escrivaninha.

Escreve? Desenha? Ou lê?...

Na estante livros, revistas. Primeiras leituras: deuses, fadas

príncipes, reis e piratas

Índios, pajés, curumins,

Tarzan, o Filho das Selvas,

Michel Zevaco em folhetins.²

Este relato, escrito como um romance acerca de uma experiência, é a fonte de todo o processo artístico que será discutido nesta dissertação. São lembranças de um passado compartilhado, mas que se diferem das memórias das outras pessoas que viveram dessa experiência. Ao longo de encontros com os demais integrantes desse passado, percebi que as narrativas são feitas muitas das vezes sobre pontos de vistas diferentes.

São lembranças de infância construídas por meio da experiência de se deslocar em grupo pelo interior de uma cidade pequena. O nome da cidade, o nome dos governantes, nada disso importa, pois somente as lembranças construídas a partir do imaginário da criança que prevalecem. Se de fato aconteceram, não se sabe, se são lembranças construídas a partir de experiências visuais ou se são uma mistura das experiências auditivas, de conversas entre adultos, que resultaram na criação de tais recordações da forma como são contadas, também não se sabe. Não importa se são verdadeiras ou não, são reais na cabeça de uma criança e são lembradas como tal.

Nesta dissertação, será abordado somente esse ponto de vista da lembrança, que foi desdobrado em fotografias digitais, mas usadas com o mesmo tratamento e procedimentos das analógicas, pois a interferência na imagem após o ato fotográfico é mínima. A fotografia analógica se difere da digital no material usado para a impressão da luz. Na primeira, o filme é diretamente impressionado pela luz; na segunda, um sensor

² Op. cit.

digital que a capta e interpreta, formando *pixels*. Naquela os filmes sensíveis à luz guardam dos objetos seus traços, a manipulação da imagem sendo possível, mas bem mais limitada do que na digital, cuja informação pode ser alterada até o esgarçamento total da imagem.

Entretanto, a maneira como é realizado o processo fotográfico e a manipulação do resultado final da imagem podem voluntariamente se assemelhar ao utilizado pelas fotografias analógicas, mesmo que, em se tratando de tecnologia digital, os recursos de intervenção na imagem sejam infinitamente mais extensos. Assim, seria possível falarmos de tais fotografias como se falássemos de fotografias analógicas, malgrado o uso de equipamentos digitais. Por essa razão, os autores a que recorreremos serão aqueles que, em sua maioria, escreveram suas teorias ainda em um momento em que a fotografia digital não existia.

1.1 – Fotografia e ruína como índice

A fotografia tem sido estudada arduamente, desde a sua concepção e gênese até a formação de uma teoria, por André Bazin, Walter Benjamin, Roland Barthes, Phillippe Dubois, entre outros. Neste primeiro momento, o foco do estudo é a relação que a fotografia tem com as ruínas e com a experiência.

A fotografia pelo conceito da semiótica, abordado inicialmente por Barthes, mas apontado explicitamente por Dubois, é um índice. A semiótica foi um estudo desenvolvido por Charles Sanders Peirce, que apontava a existência de três estatutos do signo: o ícone, o símbolo e o índice. Este último pode ser uma imagem que teve contato físico com o objeto, estando ela presa ao seu referente no que diz respeito ao traço, uma marca, vestígio de sua presença física. Remete ainda a indivíduos ou objetos únicos, singulares, atestando sua existência naquele determinado tempo e espaço. É nesse sentido de vestígio, de traço e do conceito de índice que a fotografia se aproxima das ruínas.

Devido ao seu caráter indicial e direto, a fotografia parece apenas ser capaz de dizer: isso é isso (BARTHES, 1984). Ela demonstra a existência do objeto, mas não dá sentido a ele. A partir da semiótica, Barthes conceitualiza seus estudos afirmando que a fotografia está fisicamente ligada a seu referente. Para o autor, o que funda a fotografia é o referente e o passado ao mesmo tempo: é a realidade do objeto que se tornou fotografia, o traço impresso em um papel, e o objeto que não existe mais, que se tornou traço. Dessa

forma, cria-se o conceito do “isso-foi”: quando olhamos uma foto vemos o que se encontrou lá, algo que é presente (“isso é”), mas, no entanto, não existe mais, é passado (“isso-foi”).

O “isso-foi” não serve para rememorar o passado, mas para atestar que o fato realmente existiu, o estado passado no atual, simultaneamente passado e presente. A fotografia não fala daquilo que não é mais, é somente a certeza daquilo que foi. Não é a lembrança nostálgica, é a existência no mundo. Toda fotografia é o certificado de presença na ausência.

A fotografia repete mecanicamente a existência do referente e, em contrapartida, o índice chama a atenção para esse referente e somente para ele, o índice indica: Ali! e só. O índice para com o “isso-foi” e não preenche com um isso quer dizer (DUBOIS, 1993). Esse signo precisa de outros artifícios para ter uma interpretação que não seja somente o da impressão, que não seja apenas um apontar do referente. Artifícios que sejam feitos pelo *punctum* do *espectator* (BARTHES, 1984) ou pelo ato fotográfico (DUBOIS, 1993) na construção da imagem.

Para Barthes, certas fotografias são portadoras do que ele identifica como sendo o *punctum*, algo que existe na imagem que punge e que fere aquele que olha, aquilo que independente do que o olhar esteja buscando irá te atravessar. Assim, o *punctum* é experiência individual de quem contempla a fotografia.

O autor afirma em *A Câmera Clara* (1984) que toda a sua discussão está centrada no *Spectator* – quem olha a fotografia –, no *spectrum* – o referente da fotografia – e no *punctum*. A fotografia é objeto de três práticas: fazer, suportar e olhar. Barthes aponta que ele não poderia se colocar na posição do *Operator* – o que faz – por não ter experiência como um e que ele tinha à sua “disposição apenas duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (BARTHES, 1984, p.22).

Dessa forma, Barthes só poderia com a emoção e com a prática do fotógrafo – “e portanto a essência da fotografia-segundo-o-fotógrafo” (p.21) – que toda a experiência deste estaria ligada ao pequeno orifício, “pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer “captar” (p.21). Assim, em apenas duas páginas, Barthes reflete sobre o fotógrafo. O autor irá mencionar novamente a posição do *Operator* em mais outros quatro momentos, entretanto somente dois desses nos interessam nesta dissertação.

Primeiro, quando Barthes discute sobre o que é *studium*, sendo o termo

uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles. Esses mitos visam evidentemente (é para isso que serve o mito) reconciliar a Fotografia e a sociedade (é necessário? – Pois bem, é: a Foto é perigosa), dotando-a de funções, que são para o Fotógrafo outros álibis. (p. 48)

Bem como quando o autor especula sobre o gesto essencial do *Operator*. Seria esse gesto o de surpreender seu referente, sendo melhor executado quando esse último não toma ciência do ato fotográfico. É exatamente nesse momento que entra o conceito de Dubois: entende-se esse ato como o golpe, o corte, do espaço-tempo, “a foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo” (DUBOIS, 1993, p. 161).

O ato fotográfico é aquele momento entre a escolha do equipamento fotográfico - desde o tipo de objetiva (lente) que será usada, passando pela abertura do diafragma e o tempo de exposição - e o tratamento da imagem que surgiu daquele referente. A fotografia distancia-se, assim, da construção pictórica, pois ganha vida em um único gesto e não em uma sucessão deles.

Barthes, ainda, distingue esse ato de surpreender o *spectrum* em cinco surpresas, ou desempenhos. Sendo a primeira a raridade do alvo do corte, ou referente, como, por exemplo, pessoas com alguma deficiência física. A segunda se trata da imobilização do seu referente, de preferência em algum ato invisível aos olhos humanos. A terceira é a proeza. A quarta, a capacidade do fotógrafo em explorar as técnicas que a fotografia lhe permite, como desfocamento, sobreimpressão, perturbações de perspectivas etc. Por último, a quinta: o achado, um momento inusitado.

Contudo, o mais interessante de todas as observações feitas pelo autor é a indagação:

a foto se torna “surpreendente” a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; qual motivo e qual interesse para fotografar um nu, contra a luz, no vão de uma porta, a frente de um velho automóvel na grama, um cargueiro no cais, dois bancos de uma janela rústica, um ovo sobre a barriga nua [...]? (BARTHES, 1984, p 57).

Dessa forma, o *studium* ou o próprio *punctum* do observador seriam distintos daqueles de quem os fotografa? O que o observador é capaz de ver em uma foto é

exatamente o que o fotógrafo viu e vivenciou durante o ato fotográfico? Teria o fotógrafo um *punctum*?

Ao assumir somente a posição de observador, Barthes justifica seu *punctum* com toda sua história, seus afetos e suas escolhas. Entretanto, o mesmo não se dá com o fotógrafo? O que se registra nas imagens seriam as escolhas, a vivência e a história do *Operator*, pois no momento do ato, do golpe, são essas escolhas que evidenciam o *studium* e o *punctum* do fotógrafo. São, exatamente, esses dois elementos que serão analisados nesta dissertação. O *studium*, como diz o próprio autor, é o que se gosta, e o *punctum* é o que se ama.

Destarte, discutiremos primeiro o que se considera o *studium* do trabalho que estou desenvolvendo: as ruínas. Assim, por meio das questões da semiótica, mencionada anteriormente, este trabalho tem duas fontes indiciais: a ruína em si e a fotografia. A última, de acordo com o que foi abordado, está presa ao seu referente, que aponta para o seu objeto fotografado e para nisso. Entretanto, o que se pode pensar da ruína? Sendo um vestígio, tal como a fotografia, somente atesta a existência de algo que existiu, mas não dá sentido a esse algo. Walter Benjamin, em alguns dos seus estudos, traz a discussão sobre ruínas e, apesar de serem uma impressão, um traço, o autor entende que elas são algo além do que é visto.

Em *Origem do Drama Barroco*, o autor associa as ruínas às alegorias, que para ele “são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (1984, p.200). Elas são o modo de dizer algo cujo significado não esteja aparente, não está no sentido literal. Ademais, seu traço fundamental é a ambiguidade e multiplicidade de sentidos, elas são dialéticas. As ruínas em seu sentido etimológico são perdas, destruições e decadências, contudo Benjamin, vendo-as como alegorias, mostra que elas são algo além do que está sendo mostrado.

Para o autor, apesar de o conceito de alegoria significar a morte para o surgimento de um saber, as ruínas são as possibilidades da história que não se concretizaram. As ruínas como índices apontam somente o término, a morte, entretanto com o sentido alegórico é possível enxergar a vida que configura um saber futuro, pois elas são imagens dialéticas que, por meio da consciência da efemeridade da natureza, transmitem conhecimento.

Em *Rua de Mão Única* (BENJAMIN, 2012), o autor fala sobre o caráter destrutivo como criador de espaço, livre, jovial e alegre, e que ele “tem a consciência do homem histórico” (p. 242), desafia oráculos, faz remoções para abrir novos espaços, pois

o caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda a parte, tem de desobstruí-lo também por toda a parte. Nem sempre com violência brutal, às vezes com a mais refinada. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (p. 243)

Dessa forma, o autor vê as ruínas como metáforas de possíveis vidas e caminhos que possam ser percorridos, “a experiência da alegoria, que se agarra às ruínas, é na verdade a eterna validade” (BENJAMIN, 2005, p. 355). Apesar da efemeridade da vida, o tempo necessário para deterioração, para a destruição dessas ruínas, é a consciência desse efêmero que transforma esses lugares em espaços de possíveis memórias.

Como foi dito anteriormente, as ruínas são o *studium* deste trabalho, é o primeiro caminho, o assunto mais geral, que leva ao que realmente atravessa a fotógrafa desta dissertação. A ruína é a possibilidade da ausência e da presença de um corpo, de se pensar ocupação e desocupação, de se ter experiências estéticas por meio da luz, das linhas e da criação de espaços.

Assim como na alegoria, neste trabalho, em primeiro momento, parece que o foco central é o assunto das imagens, ou seja, as ruínas. Entretanto, não são elas que pungem o trabalho, elas são os caminhos possíveis para a experiência estética do *punctum*. As ruínas são as possibilidades de se enxergar as estruturas, como se fosse possível ver o esqueleto de uma arquitetura, sem nenhuma interferência, o vazio e o cheio ao mesmo tempo. A ruína é o caminho possível da percepção do espaço.

1.2 – Ambiguidade de ser espaço e lugar

Toda arquitetura é projetada para ser ocupada, feita para ser espaço e não somente um lugar (CERTEAU, 1998). Entretanto, sua desocupação traz a possibilidade de que

venha a se transformar em ruína. Embora nem toda ruína seja ocupada e muito menos possível de ser desocupada, as ruínas em questão são frutos de uma [des]ocupação.

Michel de Certeau conceitualiza lugares e espaço como:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo qual se distribuem elementos das relações de coexistência. [...] O espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalentes de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] Em suma, [o espaço] é um lugar praticado. (CERTEAU, 1998, p. 201-202)

As ruínas foram esses lugares projetados para serem ocupados e que pelo uso se transformaram em espaços. Contudo, com o processo de desocupação, eles voltaram a ser lugares, segundo conceito de Certeau. Elas são também alegorias não somente em seu significado, mas na sua relação de existência. A ambiguidade e multiplicidade de sentidos de uma ruína se fazem na condição equívoca de ser espaço e lugar ao mesmo tempo, uma arquitetura outrora ocupada e agora desocupada. Como índice elas são, por meio dos vestígios do que foram, um jogo que transforma os espaços em lugares e vice-versa. A alternância ocorre dependendo da relação que o indivíduo estabelece com ela, e a experiência humana é que a define.

Merleau-Ponty (2011), por sua vez, aborda a relação corpo-espaço também em relação à construção de espaços pela experiência. O autor trata a questão do espaço existencial, que é um espaço vivido. Para o autor, “o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (p. 328). É a experiência do corpo que o constrói.

A consciência do próprio corpo constitui o “nível espacial” que constrói um mundo pleno, onde o corpo tem poder sobre o mundo. A relação do corpo com os objetos dependerá da experiência vivida com eles, como a questão da distância que não pode ser medida em metros, ou pelo espaço geométrico, e sim que é a partir de uma distância vivida que o corpo dirá o que está próximo ou longínquo. Assim,

o espaço geométrico cujas dimensões são substituíveis, tenho a espacialidade homogênea e isotrópica, posso pelo menos pensar uma pura mudança de lugar que não modificaria em nada o móbil, e por conseguinte uma *posição*, distinta da *situação* do objeto em seu contexto concreto. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328).

Desse modo, fomos conduzidos a fixar o corpo como ponto referencial do espaço, o que definirá toda a relação com os objetos. Afirma-se que a percepção espacial é uma questão de estrutura e principalmente uma questão de perspectiva, em que a profundidade,

que serve como medida da distância, é, na realidade, uma justaposição de pontos da largura. Sendo ela, dentre todas as dimensões do espaço, a que “obriga a rejeitar o prejuízo do mundo e a reencontrar a experiência primordial” (MERLEAU-PONTY, p. 377), ela é a mais “existencial”.

Ambos os autores associam a experiência à criação de espaço com intermédio do corpo ou da relação humana com o local. Entretanto, um outro autor faz uma outra associação da experiência e a define de outro modo. Walter Benjamin, em alguns dos seus ensaios, associa a experiência à narrativa. São as experiências possíveis de serem transmitidas que ativam o jogo de “identificação e de efetuações de espaços” (CERTEAU, 1998, p.203).

Segundo Benjamin (1994), a experiência da arte de narrar estava, já na época em que viveu, em vias de extinção. Em *O Narrador*, o autor associa o declínio da experiência com o da capacidade de se narrar. O fato se dá pela desvalorização da experiência, que tende a diminuir até o seu desaparecimento. As narrativas se edificam no cerne das histórias orais que são transmitidas de pessoa à pessoa, “o narrador retira da experiência o que ele conta: a sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”³ (p.201).

Elas sobrevivem ao tempo sendo contadas, assegurando sua reprodução por meio dos ouvintes que absorvem o conteúdo e as narram novamente. Desse modo, a memória é uma das faculdades mais importante das narrativas: “A reminiscência funda a cadeia da tradição que transmite os conhecimentos de geração em geração”⁴. As histórias narradas vão se misturando e sendo tecidas pelos sujeitos narradores, “em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando”⁵ (p. 211). Assim, as experiências individuais vão construindo narrativas coletivas na medida em que são contadas e partilhadas por uma comunidade. Elas são, portanto, frutos das experiências coletivas, o que as torna entidades vivas e dinâmicas no seio de uma cultura oral.

A 1ª Guerra Mundial foi um dos maiores silenciadores da comunicação, da troca de experiência. Os sobreviventes “voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos,

³ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense. 1994. P.201

⁴ Op. Cit. p. 211

⁵ Op. Cit. p. 211

e sim mais pobres de experiência comunicável”⁶ (p. 198). As vivências ocorridas na guerra, de tão traumáticas, eram imediatamente esquecidas e, por essa razão, não penetravam na memória e não eram passíveis de serem transmitidas. Em suma, não se tornavam jamais experiências.

Em *Experiência e Pobreza*, pode-se observar que, aos olhos de Benjamin, o declínio da experiência está intimamente ligado à modernidade, pois a industrialização, derivada do capitalismo, foi a responsável pelo o isolamento dos indivíduos. As produções em série, a mecanização da produção e o automatismo industrial refletiram na forma como o sujeito se relacionava com a realidade que o cercava e como ele vivia.

Esse isolamento era psíquico e físico. No primeiro caso, ele provocava a individualização, processo distinto do coletivo. No segundo, induzia o indivíduo a buscar sua identidade em objetos pessoais, degenerando em uma espécie de fetichismo. Um exemplo do último tipo são os interiores das casas e apartamentos, onde se encontram vestígios da vida burguesa em cada detalhe e objeto dos cômodos.

Todos pontos abordados entram em oposição com o que o autor considera ser a fonte de tradições e trocas de experiências: o trabalho manual e artesanal. Nesse tipo de trabalho, havia um relacionamento coletivo, em que era possível o aconselhamento, por meio de um longo processo de aprendizagem, que implicava o conhecimento de todas as fases envolvendo a produção de um objeto. Dessa forma, esse modo de produção, em que havia comunicação entre os trabalhadores ou artesãos, gerava uma história oral, tão importante para a transmissão da tradição.

No entanto, o declínio da experiência não é consequência somente de uma guerra. Giorgio Agamben fala que não é preciso uma catástrofe para acabar com a experiência. A brutalização do ser humano pela rotina do dia-a-dia e o cotidiano aviltante de uma grande cidade já são o suficiente. Quase nada é traduzido em experiência, e essa incapacidade de produzi-la torna o hoje insuportável. A ciência moderna transformou a experiência em experimentos que respondem a cálculos e regras, nos quais só existe experiência autêntica dentro dos limites desses modelos. Acabou-se, assim, com a fantasia e a imaginação que andavam juntos, em outras épocas, com a experiência.

⁶Op. Cit. p. 198

A in experiência e a inaptidão de sentir têm sido observadas há algumas décadas. Em face desta apatia, alguns artistas e/ou ativistas propuseram atitudes reativas. Nos anos 60, os Situacionistas lançaram sua *Teoria da Deriva*, cujo objetivo era o reconhecimento das áreas urbanas baseando-se nas condições psíquicas e emocionais que rompessem com a rotina. O intuito era se deslocar pela cidade, não como num passeio ou viagem, mas se deixar levar, à deriva.

Esse vagar sem rumo seria realizado renunciando-se aos hábitos que se tem no uso cotidiano das cidades em busca de novas vivências *psico-geográficas* (DEBORD, 1958), que permitissem observar e sentir os meandros da cidade de forma diferente e renovada. Desprender-se, assim, das obrigações e traçar novos métodos que resultem em uma mudança na vivência com arquitetura e o urbanismo, possibilitando novas ocupações ou reocupações dos lugares. Dependendo da forma como pretendesse se deslocar, pode-se buscar a desorientação pessoal ou encarar a cidade como zonas possíveis de se traçar novas rotas. Sendo que, no primeiro caso, tem-se um maior sentido exploratório.

A intenção da deriva é mudar a relação do homem com o lugar, fazendo-o sair das delimitações invisíveis existentes dentro das cidades. Criando novas formas de se sentir a geografia, aposta-se na alteração da percepção/concepção do espaço por meio de uma experiência direta. Ao desprender-se dos hábitos, das normas existentes, sejam elas dentro da própria geografia ou arquitetura, cria-se a possibilidade de se construir a liberdade individual em oposição aos poderes exteriores. Com isso, nas derivas busca-se uma fuga das dominações *psico-geográficas*, que, muitas das vezes, são difíceis de ser contornadas. Sendo assim, o sujeito necessita conhecer a si mesmo para sair de suas limitações.

Por outro lado, Michel Foucault (1984) sustenta que o indivíduo precisa dar à sua própria vida certa forma, na qual possa se reconhecer e ser reconhecido por outros. Uma elaboração da vida como uma obra de arte pessoal, no sentido da filosofia antiga, que implica arte como atividade, produção e ação transformadora de si. Na concepção de que o “eu” não nos é dado e, portanto, pode ser criado segundo as escolhas de nossa própria existência.

Logo, essa mudança atinge não somente uma alteração *psico-geográfica* como queriam os situacionistas, mas alcança também, mais do que uma consciência, uma ética de si e, por consequência, uma mudança na relação com os outros. Todavia não sendo somente uma

consciência de si, mas constituição de si, (...) na qual o indivíduo (...) define sua posição em relação ao preceito que respeita, estabelece para si um certo modo de ser que valerá como realização moral dele mesmo; e, para tal, age sobre si mesmo, procura conhecer-se, controlar-se, põe-se à prova, aperfeiçoa-se, transforma-se. (FOUCAULT, 2003, p.28)

As derivas aparecem, neste relato, logo nas primeiras páginas. Embora não tenham sido realizadas dentro de grandes cidades, mas situadas dentro de uma área quase rural e pouco habitada, elas guardam semelhanças de intenções com aquelas dos situacionistas. A infância traz esse sentimento de deriva, pois a relação do sujeito com os objetos cria espaços, já que a experiência é sempre nova e intensa.

Além da dificuldade da criança de se localizar dentro de uma cidade, de se ver dentro de um mapa, motivo pelo qual está constantemente à deriva, ela não se limita aos fatos e se permite imaginar e fantasiar, criando experiências, conforme mencionado por Agamben. A imaginação se entrelaça com os espaços, transformando tudo em realidade.

Como saber que o que se ouviu quando criança é verdade? Como saber que o que se lembra como realidade foi de fato real? Como saber que as histórias contadas por sua família não se misturaram com o que se imaginou? Walter Benjamin, quando discute o conceito de narrativas, associando às tradições, analisa as tradições culturais de uma forma mais generalizada.

Entretanto, o ponto abordado aqui está mais vinculado a uma narrativa familiar, que está dentro de uma cultura de um determinado tempo, mas que se transforma em uma Scherazade quando narrado para uma criança. As histórias que viraram experiências, por meio das narrativas, e que se complementaram com as experiências de deriva.

As primeiras buscas por experiências, realizadas nessa deriva, iam de encontro às experiências vividas por alguns integrantes do grupo. Infelizmente, quando se é criança, algumas decisões não lhe são cabíveis, assim como na situação da criança que se deixa levar pelo fluxo contínuo do rio. Sair da cidade, mesmo que pequena, para uma área ainda mais rural foi uma decisão baseada na busca de um passado que ainda não fazia parte da vida da criança.

Quando a criança se tornou adulta, foi possível fazer algumas escolhas em relação às experiências que queria ter. Ao entrar em um prédio abandonado, um tanto que ao acaso, houve o mesmo sentimento de deriva de infância. Nesse momento, todas as tipos de experiência discutidos aqui entraram em convergência, o corpo ao se deslocar pelo local criava espaço, e as narrativas ouvidas quando criança emergiram da memória.

Após alguns atos fotográficos do local, foram tomadas algumas decisões. Primeiro, voltar ao local de infância, para conseguir novas imagens e vivenciar novamente a deriva, embora dessa vez ela não ocorresse. Depois, procurar novas ruínas que possibilitassem os deslocamentos em seu interior, criando espaços.

Infelizmente, uma coisa é certa: depois de adulto, nunca se deve visitar seus lugares de infância. A nova relação com o lugar não é mais a das lembranças da infância, pois traz novos sentimentos, que nem sempre são de nostalgia. Portanto, pode ser um tanto quanto frustrante, pois aparentemente se perde a magia e os encantos do imaginário. O retorno só é válido quando se criam novas relações com os espaços por meio da fantasia e da imaginação renovadas, ou seja, quando se criam novas experiências.

1.3 – O sujeito e sua relação com espaço

A ideia do antropomorfismo na arquitetura deriva de uma teoria clássica em que as proporções das edificações deveriam estar associadas às daquelas do corpo humano. Essa teoria vem dos estudos de Vitruvius, arquiteto do século I a.C. Posteriormente, no século XV, Leon Battista Alberti, fazendo uma reinterpretação, retomou-as em seus tratados teóricos. No primeiro autor, pode-se encontrar em *Os dez livros sobre Arquitetura* a comparação da simetria de um edifício com as partes do corpo humano:

simetria é um acordo adequado entre os membros do trabalho em si, e a relação entre as diferentes partes e o regime geral, de acordo com uma determinada parte selecionada como padrão. Assim, no corpo humano, há um tipo de harmonia simétrica entre antebraço, pé, palma, dedo, e outras partes pequenas, e então é assim com edifícios perfeitos. No caso dos templos, a simetria pode ser calculada a partir da espessura de uma coluna, a partir de um tríglifo [frisos dóricos], ou mesmo a partir de um módulo; na catapulta, a partir do furo ou do que os gregos chamam a περίρητος, em um navio, a partir do espaço entre os toletes διάπηγμά, e em outras coisas, a partir de vários membros⁷. (1914, p.28)

⁷ Symmetry is a proper agreement between the members of the work itself, and relation between the different parts and the whole general scheme, in accordance with a certain part selected as standard. Thus in the human body there is a kind of symmetrical harmony between forearm, foot, palm, finger, and other small parts; and so it is with perfect buildings. In the case of temples, symmetry may be calculated from the thickness of a column, from a triglyph, or even from a module; in the ballista, from the hole or from what the Greeks call the περίρητος; in a ship, from the space between the tholepins διάπηγμά; and in other things, from various members.

Alberti irá fazer uso desses princípios, refutando algumas ideias, mas expandindo a teoria incluindo os estudos da matemática. Segundo Hans Belting,

no prólogo do seu trabalho em arquitetura, Alberti, escreveu que a construção é “uma forma de corpo, que como qualquer outro consiste em lineamento e matéria”. As linhas existem somente na nossa imaginação, sendo “o produto do pensamento”, enquanto a matéria foi produzida pela natureza.⁸ (2011, p. 174)

Dessa forma, tem-se a ideia da arquitetura como representação do corpo humano para se ter uma confiança na legitimidade e proporcionalidade da construção. Incluindo o conceito de que a arquitetura é um corpo e pode até mesmo absorver o estado mental baseado em sensações corporais. Portanto, mesmo na ausência de um corpo, a arquitetura faz a sua materialização, pois toda a estrutura foi projetada em relação às dimensões humanas.

Ainda que a desocupação se faça presente, o corpo está sempre ocupando espaços. A proposta de se trabalhar com ruínas é certamente a de evocar essa suposta desocupação, sendo que ela não ocorre de fato. Não é somente por meio dos vestígios, da história daquele local: a existência do corpo também se faz presente fisicamente no que a arquitetura (ou a imagem dela) pode insinuá-lo.

A desocupação do espaço somente ocorre quando há antes uma ocupação, logo, tem-se na ruína uma acentuação da ambivalência entre presença e ausência do corpo, e também entre lugar e espaço. Se, mesmo com a desocupação do espaço, a ideia do corpo presente não é desfeita, o que se pode, então, remover dele?

Hans Belting (2011), em seu livro sobre a arte da renascença e a ciência árabe, levanta a questão da localização do espectador. O autor argumenta sobre a contradição das leis virtuais da arte Ocidental, do interior e do exterior, sob o ponto de vista da perspectiva. Somente por meio de uma janela, ou porta, pode-se ver através, apenas com essa abertura se pode ter o corpo “aqui”, mas ir “para lá” em uma forma desencarnada. Belting, interpretando Gilles Deleuze, em *A Dobra*, diz que esse autor

fala da *cisão* ou "divisão" entre o interior e o exterior que tem afetado o pensamento ocidental tão fortemente. Desde o início do Renascimento o interior tem representado a localização simbólica de

⁸ In the prologue to his work on architecture Alberti writes that a building is “a form of body, which like any other consists of lineaments and matter.” The lines existed only in our imagination, being “the product of thought”, whereas the matter was produced by nature.

um sujeito (o ego), enquanto o mundo exterior pode ser alcançado apenas no olhar.⁹ (BELTING, 2011, p.244)

Dessa forma, o Renascimento possibilitou que o indivíduo se percebesse como sujeito separado do mundo, que ele é algo distinto da sociedade que permanece “lá fora”. Por meio do dispositivo cênico de representação, o sujeito é apenas um espectador excluído do que acontece no exterior. Belting ainda acrescenta que a experiência do interior, sem dúvidas, afeta a auto-experiência do sujeito da cultura do Ocidente.

A perspectiva foi usada para criar narrativas em que se pudesse construir um espaço distinto do espaço real ocupado pelo observador, mas o evocando por meio das relações físicas que a imagem induz. Assim, a perspectiva criaria uma história como se fosse realidade, ao criar um efeito de real. Da mesma forma que aquela se tornaria uma ideia da representação do sujeito na imagem, pois a perspectiva é símbolo da presença, desde que tenha a existência de um observador que olha o horizonte. A perspectiva é um sistema que encarna o observador (BELTING, 2011).

Se a perspectiva é entendida como uma forma simbólica, então a falta de perspectiva poderia, por direito, ser também considerada como uma forma simbólica. No entanto, para falar de uma “falta” da perspectiva isso implica que a perspectiva representa condição fundamental para ser também presença ou ausência. (BELTING, 2011, p. 255)¹⁰

Logo, no ato da projeção de si, o sujeito se vê presente e ausente em um ambiente que é espaço e lugar, do mesmo modo que também se vê refletido naquela situação. Como no relato acima, cuja menina desvia seu olhar para não ser olhada (“aqueles olhos bem abertos [...] encontravam com os meus tímidos, que se esquivavam na tentativa de não ser olhada”), pois o outro é simbolicamente o que está “lá fora” e não teria ligação alguma com o interior.

Seguindo essas considerações acerca do reflexo, pode-se fazer uma analogia ao mito grego de Narciso. Narciso era um homem de extrema beleza, que havia sido condenado por Nêmesis a um triste fim, pois havia recusado o amor de Eco de forma tão

⁹ Speaks of the *scission* or “split” between interior and exterior that has affected Western thinking so strongly. Since the early Renaissance the interior has represented the symbolic location of a subject (the ego), while the exterior world can be reached only in the gaze.

¹⁰ If perspective is understood as a symbolic form, the the lack of perspective would, by right, also be regarded as a symbolic form. Yet to speak of a “lack” of perspective implies that perspective represents a fundamental condition that is either present or “missing”.

grosseira que a ninfa morreu de tristeza em uma caverna. O jovem estava a caminhar por um bosque quando encontrou um lago de água cristalina, no qual viu o seu reflexo.

Encantado com a beleza da imagem que havia formado, acreditou que seria o espírito da floresta. Em um ímpeto de admiração, Narciso tentou beijar a imagem, mas ao tocar na água ela se desfazia. Narciso, sem entender o que estava acontecendo, achou que o espírito estava recusando o seu amor, e não compreendia essa recusa, pois se julgava belo o suficiente, já que todas as ninfas o desejavam. Apaixonado por seu próprio reflexo e sem ao menos poder tocá-lo, Narciso se manteve à beira do lago até a morte, admirando sua imagem.

Segundo Belting (2011), Alberti reinterpreta o mito de Narciso quando expõe a teoria da perspectiva. Para Alberti, Narciso foi o inventor da pintura, pois o que caracteriza o mito era o olhar que o liga diretamente à posição do espectador. O autor afirma, ainda, que Narciso não sabia que estava olhando para o próprio reflexo, e explica que o jovem se encontrou na arte, visto que é a primeira aparição de um sujeito consciente que reconhece o próprio olhar na nova perspectiva da pintura. Narciso toma posse do mundo pelo próprio olhar.

Essa interpretação de Alberti tem sua devida importância, porque as histórias da mitologia criaram um tabu em relação ao olhar. O encontro de Narciso com o seu olhar lhe causou a morte, que é uma metáfora para o encontro do espelho. O perigo existe para as pessoas que perdem a si mesmas ou a vida pelo olhar. O olhar frontal era proibido, pois acreditavam que os olhos eram capazes de transmitir substâncias. A “fascinação toma posse de todos os que já não podem evitar seu olhar”¹¹ (BELTING, 2011, p.230). Quando Alberti cria um sentido positivo para o mito, remove-se a culpa de Narciso sobre a própria morte e, assim, pode-se confiar novamente no olhar.

Conforme a explicação de Belting, essa associação entre o reflexo da água de Narciso e a arte é possível porque as pessoas que experimentaram a invenção da perspectiva tiveram o mesmo fascínio da reflexão do jovem, visto que o mundo se tornou visível, completamente congelado, nas imagens na arte – e o mesmo ocorreria no futuro com o invento da fotografia.

¹¹ Fascination takes possession of everyone who can no longer avert his gaze.

Ademais, “toda experiência em um espelho necessita de um olhar, senão não será possível formar imagens”¹² (BELNTING, 2011, p. 229), o reflexo é um índice separado do objeto, que existe sem a impressão, sem o contato. Como Narciso, ao se olhar em um reflexo acredita-se que aquilo que é visto é um outro, mas que sempre será uma imagem de si mesmo. Portanto, sempre se é a imagem que se vê em um quadro, pois o reflexo é a imagem do espectador.

Essa forma positiva de se ver o mito de Narciso possibilitou o modelo da perspectiva na pintura. Apesar de o sentido positivo do olho ter sido alterado no modernismo, na Renascença o olhar foi direcionado ao mundo atizado pelos olhos curiosos que se posicionaram em um lugar que escolheu para si. “Entretanto, o impulso narcisista substitui essa capacidade de escolher e torna-se auto-referencial, em vez de retratar o mundo; na verdade ele desenvolve na grande arte de enganar o olho”¹³ (BELTING, 2011, p.238).

Boa parte dos deslocamentos, no que se pode chamar neste trabalho de deriva, foi realizado em um carro. Quando se chegava ao destino, todos os integrantes saíam e caminhavam. Em alguns momentos, dependendo da dificuldade do deslocamento, todos voltavam para os veículos. Ao contrário do que é proposto nas derivas situacionistas, durante essas locomoções não havia mapa. Qualquer que fossem os caminhos escolhidos, tinham como base somente as memórias dos adultos e, por isso, muitos foram ao acaso.

Todas as rotas, independente se sabiam para onde estavam indo ou não, eram exploratórias para a criança. Algumas imagens que se formavam pela janela do carro eram tão efêmeras que nem mesmo na memória era possível fixá-las. Entretanto, as que se fixaram se baseavam nesse estar presente e ausente na imagem que se tem na lembrança.

Ao entrar em um carro e se posicionar na janela, em alguns momentos se pode enxergar ao mesmo tempo o reflexo de si no vidro e a paisagem recortada pelo metal. É

¹² Every experience of a mirror requires a gaze, for otherwise no mirror images can occur

¹³ But the narcissistic impulse overrides this ability to choose and becomes self-referential instead of depicting the world; in fact it develops into the high art of deceiving the eye.

possível ser espectador e se ver inserido na imagem, não por um sistema narrativo, mas pela experiência de ver a sua imagem dentro de outras, de estar no interior e ao mesmo tempo no exterior, de se estar em uma janela.

Quando a menina do relato olha pela janela e vê o outro em pé na beira da estrada olhando para ela, ao mesmo tempo ela se vê refletida no vidro do carro. Então, ela vira para não ver o outro e a si mesma. Ela foge da experiência do corpo dela, que forma um espaço que ora está no interior do carro, ora está ao lado do desconhecido, - devido ao reflexo que a coloca nessa posição com a imagem real do sujeito visto pela transparência do vidro - como se fosse proibido se ver lá fora. É uma linha tênue entre estar lá dentro e estar lá fora, uma linha que, como afirmou Hans Belting, só existe na nossa imaginação.

Um outro caso não tão explicitado no relato é o encontro com uma casa de pau a pique. A menina, ao se ver refletida no vidro, saiu do carro e invadiu o exterior, mas a imagem da casa à frente não mais a incluía visualmente, pois todos os mecanismos de reflexo já não existiam. Contudo, essa é a imagem que mais se fixou na lembrança, pois, apesar de ela não se sentir presente no que estava vendo, é com a ausência de si na imagem que mais se identifica.

A luz que entra pela janela, ou pelos buracos feitos pelo cair do barro, possuía o interior formando linhas e espaços. Os vestígios denunciavam a existência de um corpo que não era o dela. A arquitetura antropomórfica indicava a representação de um corpo humano qualquer. O olho curioso da criança a coloca na porta da casa, olhando o interior que não é mais o do carro em que estava.

Ao mesmo tempo, o espaço era ocupado e desocupado, pois ela ainda estava do lado de fora, mas tudo indicava um corpo ali dentro. É essa ambiguidade de ser e de estar derivada da experiência dos elementos estéticos experimentados naquele curto período de tempo que caracteriza o *punctum* deste trabalho.

O que punge a fotógrafa na hora do ato fotográfico é a possibilidade de criar espaços por meio da experiência e desses elementos estéticos, que indicam o vazio de uma desocupação e, ao mesmo tempo, a ocupação por um corpo invisível. O que atravessa a fotógrafa é a possibilidade da percepção do espaço por meio do olhar individual e único da experiência que se está vivendo, sem interferência da ocupação de um corpo que direcione, ou conduza, esse olhar. Busca-se, assim, a singularidade de ser espectador de uma imagem.

Capítulo 2

Construção da Imagem

Neste capítulo, será discutido como as motivações e teorias, abordadas nas páginas anteriores, se relacionam com o trabalho de criação que venho desenvolvendo, que está concentrado nas lembranças de minhas derivas de infância ao me deparar com as arquiteturas arruinadas. Quando adulta, o interesse por elas foi reacendido pelo reencontro com algumas outras ruínas. Busco, nestas, as lembranças das experiências de outrora, fotografando-as pelo viés de uma experiência atual.

Ao longo das primeiras páginas, há uma descrição de como essas derivas ficaram registradas em minha memória. São experiências reais, mas alguns fatos narrados podem ser oriundos de uma memória fabricada, que se confundiram com a imaginação de criança que não sabia ainda como lidar com os fatos vivenciados.

Apesar de muitos companheiros dessa ação terem visto esses deslocamentos provavelmente como um passeio, para mim resultou em uma conscientização da minha relação com os espaços e com as poucas pessoas com que me deparei. Encontrava-me com frequência em busca de entendimento a respeito da relação entre os adultos, entre eles e eu, a geografia comigo mesma, tudo na tentativa de compreender minha própria existência e de me reconhecer como sujeito.

O que mais ficou marcado nessa experiência de infância foram as arquiteturas desocupadas encontradas pelo caminho. A presença numerosa de pessoas morando no mesmo espaço pequeno assustava, pois não se assemelhava com a minha vida e o conforto que desfrutava. Contudo, o vazio – que na verdade não tinha nada de vazio – nas casas abandonadas era o que prendia mais minha atenção. Tal vazio não existia, pois imaginar os corpos que outrora ocuparam esses espaços era de fato mais marcante do que se ali estivessem fisicamente. A presença que se fazia na ausência gerava em mim sentimentos confusos e ao mesmo tempo fascinantes. Hoje, essa curiosidade do passado me fez ir ao encontro daquela mesma experiência, e, mesmo sabendo que seria impossível vivê-la nas mesmas condições, o reencontro me possibilitou desenvolver este trabalho artístico.

* * *

Quando adulta, tive a oportunidade de entrar no Hospital Universitário Clementino Fraga Filho da Ilha do Fundão da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que estava interditado para demolição. Essa ação foi realizada, durante a

faculdade, para o desenvolvimento de um outro trabalho, entretanto, ao deparar com o local totalmente abandonado e desocupado, as lembranças de infância ressurgiram com força.

O Hospital Universitário fora planejado para ser construído com uma capacidade de leito muito superior às necessidades da época, e segundo o histórico da própria instituição a área inicial seria de 220.000 m². As obras se iniciaram em setembro de 1950 e a inauguração somente foi realizada em março de 1978, mas, no meio de tantas mudanças políticas e dificuldades de liberação de recursos, a construção foi reduzida à metade.

Atualmente, o Hospital conta com uma área de 110.000 m² e capacidade para 250 leitos. Entretanto, de todo o projeto que havia sido iniciado, somente a metade da área seguiu com a construção. Os 110.000m² restantes do projeto original foram erguidos apenas em estrutura, nua e intacta. Contudo, o abandono não se reduziu exclusivamente à área inacabada, pois aos poucos outras partes próximas foram sendo desocupadas e deterioradas. Só recentemente se decidiu, enfim, pela demolição dessas alas.

Cimento sobre cimento, sem nenhum acabamento, toda a estrutura estava à mostra, como um esqueleto de um inseto vazio. O que foi demolido, que chamavam de “perna seca”, constituía metade do projeto original, que não teve continuidade, e uma parte da outra que aos poucos haviam desocupado. Via-se com perfeição a separação de dois ambientes abandonados, um radical e seco, o outro gradativo e cheio de memórias.

Foi nesse cenário, um tanto quanto caótico e melancólico, que me despertaram tais lembranças de infância, pois, segundo Guy Debord,

[...] certas brincadeiras consideradas de mau gosto, que sempre foram censuradas ao nosso ambiente como, por exemplo, introduzir-se de noite no chão das casas em demolição [...] revelaria um sentimento mais geral do que nada menos do que uma deriva¹⁴ (1958, p. 3).

A entrada em prédios abandonados tem o mesmo procedimento da deriva. O não conhecimento do espaço transformava o deslocamento em uma empreitada exploratória, em que todos os percursos interiores se transformam em labirinto. Dependendo do

¹⁴ “[...] ciertas bromas consideradas equívocas, que han sido siempre censuradas en nuestro entorno, como por ejemplo introducirse de noche en los pisos de las casas en demolición [...] revelarían un sentimiento más general que no sería otro que el de la deriva.”

tamanho da edificação, essa sensação de estranhamento e desolamento se acentuam. Nos primeiros momentos, era decidido em grupo para onde seguir, mas o distanciamento se tornaria inevitável dentro dele, pois a relação de cada corpo com o espaço é individual e depende muito da experiência que se está vivendo.

A experiência da desocupação, tanto das arquiteturas de infância quanto das de agora, incomodava e intrigava. A desocupação, juntamente com o abandono, é o que transforma as edificações em ruínas. Entretanto, sob outro ponto de vista, elas nem sempre são sinônimo de algo negativo, pois são capazes de ativar nossas memórias afetivas. Então, a problemática do trabalho começou a surgir no momento em que se propunha falar sobre ruínas por um viés positivo e, principalmente, como trazer a desocupação para imagem.

Para Benjamin (1994), a ruína é uma alegoria que se distingue do conceito de símbolo exatamente por ser dialética, por pertencer à convenção e a expressão, pois a alegoria pode ser a representação tanto de um conceito quanto de uma ideia. A “alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (p.184). O autor usa a ruína não no sentido primeiro de uma deterioração, mas no que ela pode vir a ser, pois são possibilidades não concretizadas que podem transmitir novas experiências.

Apesar de a questão indicial da própria ruína e dos vestígios simbolizar uma desocupação física, é o conceito alegórico que se pretende representar nas fotografias, pois a representação da desocupação na imagem é múltipla e ambígua tanto quanto o conceito de alegoria.

Walter Benjamin (1984) contrapõe a alegoria ao símbolo, da mesma forma que contrapõe, na teoria da linguagem, o “nome” ao “signo” - sendo o nome ligado à manifestação da linguagem e o signo à comunicação. Assim, o sentido da coisa nomeada corroboraria com o sentido da palavra, saber o nome traria o conhecimento da ideia (JUNKES, 1994), pois “a ideia é algo de linguístico, é elemento simbólico presente na essência da palavra” (1984, p. 58-59).

Para Benjamin, o “nome” perdeu sua capacidade de exprimir seus próprios sentidos, deixando de nomear e ser uma manifestação para se tornar a linguagem em comunicação, sendo um signo. Dessa forma, a palavra deixa de estar ligada à coisa que a

representa e passa a se direcionar ao significado desta, não mais de um sentido arbitrário que ligava o nome à coisa, mas de uma maneira mais subjetiva.

O autor, na *Origem do Drama Barroco Alemão*, relaciona o símbolo ao nome e o signo à alegoria, pois o símbolo tende a negar qualquer participação do sujeito que possa dar sentido à coisa, renunciando qualquer subjetividade, o que não ocorre com o signo e, concomitantemente, com a alegoria. O autor menciona ainda que “ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada.” (1984, p. 188)

“Então, o sentido alegórico nasce como resultante da relação subjetiva entre signo e coisa, intensificando o princípio da subjetividade subjacente a todo sentido no mundo histórico.” (JUNKES, 1994, p. 128)

Dessa forma, a subjetividade existente na alegoria está ligada ao signo. Apesar do fato de Barthes abordar a temática da semiótica indicar que o índice é um apontador da coisa, ele nos oferece uma visão subjetiva do signo, pois o índice diz que a coisa existe, mas não dá sentido a ela, assim corroborando a aproximação da alegoria com o signo discutido por Benjamin.

Com isso, apropriamo-nos do conceito múltiplo e ambíguo da alegoria para buscar uma representação da desocupação, desse sujeito narrativo que induz o olhar do espectador, sugerida nas imagens desta dissertação. Para haver, dessa forma, por meio da subjetividade e interferência do sujeito olhante, uma nova interpretação da imagem, não mais conduzida pelo corpo renascentista da perspectiva, e sim pela própria experiência de quem olha as imagens buscando seus pontos pungentes.

Em seguida, depara-se com o segundo problema na realização deste trabalho: como desocupar uma imagem? Seguindo o raciocínio do que foi abordado no primeiro capítulo, um espaço para ser desocupado precisaria primeiro ser ocupado. Se o mesmo ocorre na construção das imagens desta dissertação, como seria possível ocupar uma imagem para, em seguida, desocupá-la?

Pensar na construção da imagem e suas soluções estéticas foi fundamental para alcançar o pretendido. Em um primeiro instante, trabalhar com a perspectiva fora a

principal escolha, pois foi usada para criar narrativas nas quais se pudesse construir um espaço distinto do espaço físico ocupado pelo observador. Assim, a perspectiva criaria uma história como se fosse o real. Da mesma forma, aquela se tornaria uma ideia da representação do sujeito na imagem, pois a perspectiva é símbolo da presença, desde que predicado da existência de um observador que olha o horizonte. A perspectiva também é um sistema que encarna o observador (BELTING, 2011).

Dessa forma, ter-se-ia a presença desse sujeito sem ele estar na imagem fisicamente representada. Contudo, a representação dele por meio da perspectiva é muito forte, em razão das linhas de fuga, tornando o ponto de fuga o próprio corpo encarnado na imagem, representando, assim, o sujeito narrativo. Com isso, tem-se ainda a ocupação da imagem e não a desocupação.

Todavia, não utilizar a perspectiva daria uma não ocupação, que poderia ser feita mediante fotografias de superfícies, mas essa não ocupação também não é a questão. Far-se-ia necessário ocupar a imagem com o corpo, para em seguida removê-lo, o que levaria ao objetivo: a desocupação desse sujeito, que arbitrariamente conduz o olhar do espectador para esse ponto, impedindo a busca do sujeito olhante pelos seus próprios *punctuns*. Logo, manter a perspectiva foi fundamental, mas era preciso colocar o ponto de fuga como assunto secundário e não de maior atenção na imagem. Seria, dessa forma, imprescindível removê-lo da leitura da imagem.

Foram pensadas duas formas para efetuar essa desocupação: uma remoção “física”, ou por meio da percepção.

2.1 – Remoção do corpo pelo ponto de fuga

A opção pela remoção “física” denota esse corpo encarnado na imagem, esse sujeito narrativo imposto pelo ponto de fuga. Como o objetivo é a desocupação da imagem, esse deslocamento do ponto de fuga se fez necessário até que se encontrasse fora do campo de visão, para além das bordas do enquadramento. As linhas que orientam o olhar permanecem na imagem, mas o corpo do sujeito narrativo já não estaria mais projetado nela. Ele se aloja, agora, no extraplano que a imagem sugere.

Assim, com o corpo para fora dos limites da imagem, pretende-se instalar uma ambiguidade entre ausência e presença do sujeito na imagem. O mesmo acontece com a questão da desocupação em que, por meio dos vestígios e do antropomorfismo, subentende-se o sujeito mesmo que não esteja fisicamente presente na imagem da arquitetura.

A solução encontrada para fazer esse deslocamento foi pensar nos ângulos e enquadramentos da imagem para conseguir o resultado esperado. O distanciamento do objeto, que se assume ao se posicionar no ato fotográfico, é importante para dar o entendimento necessário da leitura que será realizada na imagem. Neste trabalho, foi escolhida uma distância média dos objetos e um ângulo na altura do horizonte, ou um pouco acima, para que a leitura do cenário construído pelo enquadramento fosse mais ampla, de modo a fazer com que o olhar se movimentasse pela imagem em busca da sua representação.

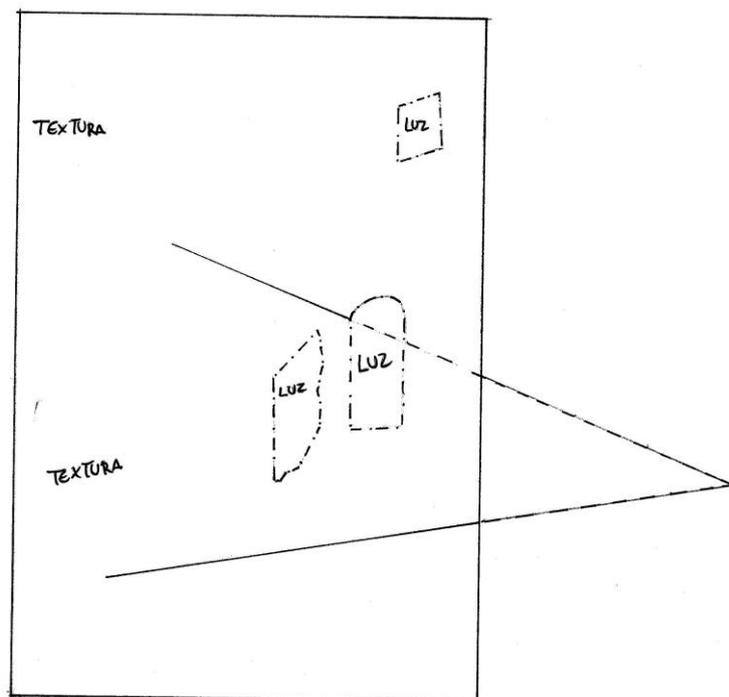


Figura 1. Juliana Bragança. *Infância Estrangeira*. Rio de Janeiro, 2013.

O posicionamento da imagem nas direções horizontal e vertical traz sentidos distintos na imagem: a primeira cria uma sensação de vastidão, que acentuaria o sentimento de vazio encontrado nas ruínas, pois realça as proporções do espaço da arquitetura desocupada. Já o sentido vertical destaca a profundidade, sendo mais utilizado em fotografias arquitetônicas.

Alguns outros elementos estéticos e a escolha do equipamento influenciaram no resultado esperado. A objetiva (lente da câmera) usada pode vir a fazer uma grande diferença. Neste trabalho, deu-se prioridade ao uso da grande angular, que propicia uma visão mais aberta do espaço e acentua a profundidade, ou seja, enfatiza a perspectiva.

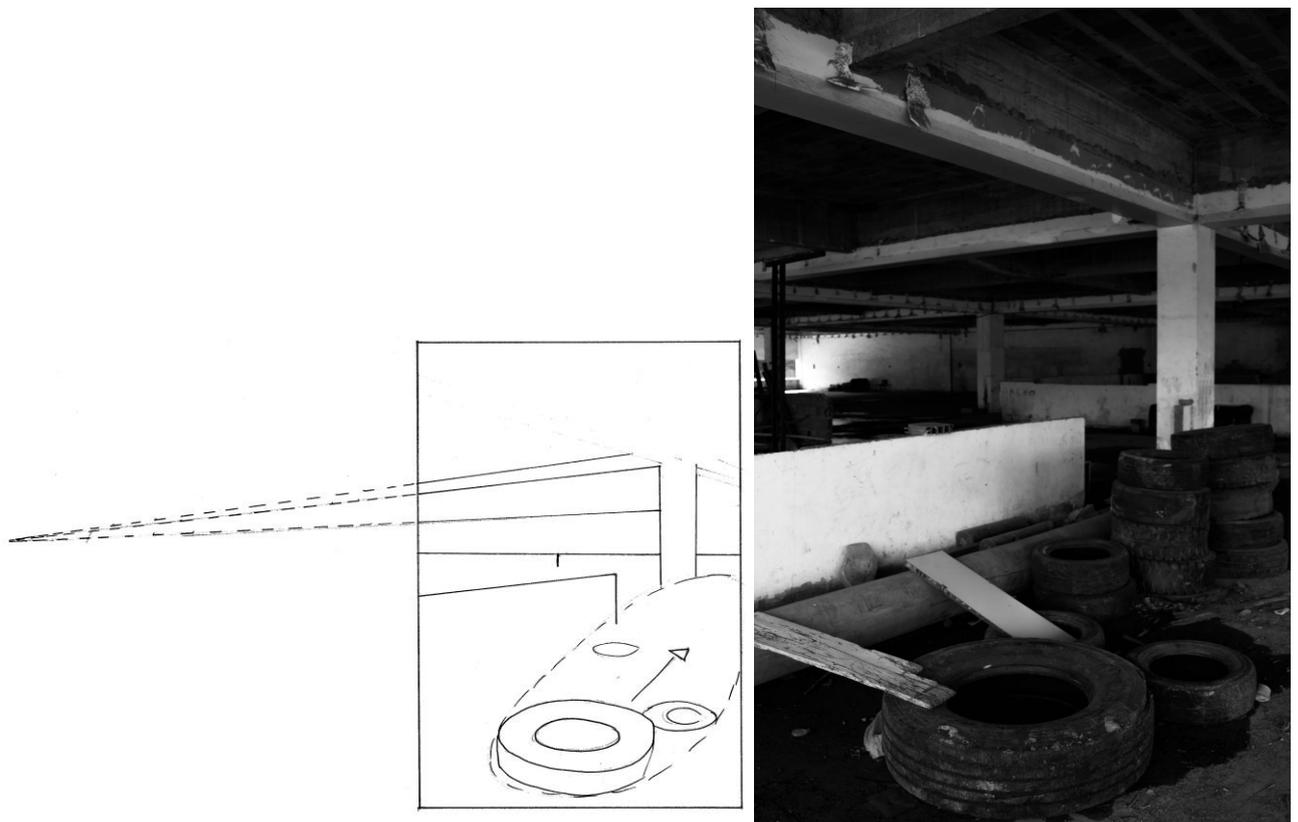


Figura 2. Juliana Bragança. *Sem Título*. Rio de Janeiro, 2014.

Em alguns momentos, foi necessário o uso da teleobjetiva (outro tipo de lente), que apesar de fazer perder um pouco a sensação de profundidade, pois a visão é mais fechada, fornece uma aproximação óptica dos objetos que estavam fora do alcance.

Como o trabalho foi realizado dentro de lugares em estado de ruínas, o acesso em alguns momentos não era fácil, e muitas vezes perigoso, o que justificaria o uso da teleobjetiva.

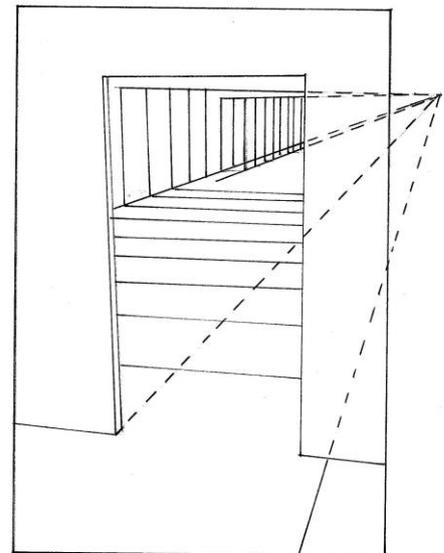
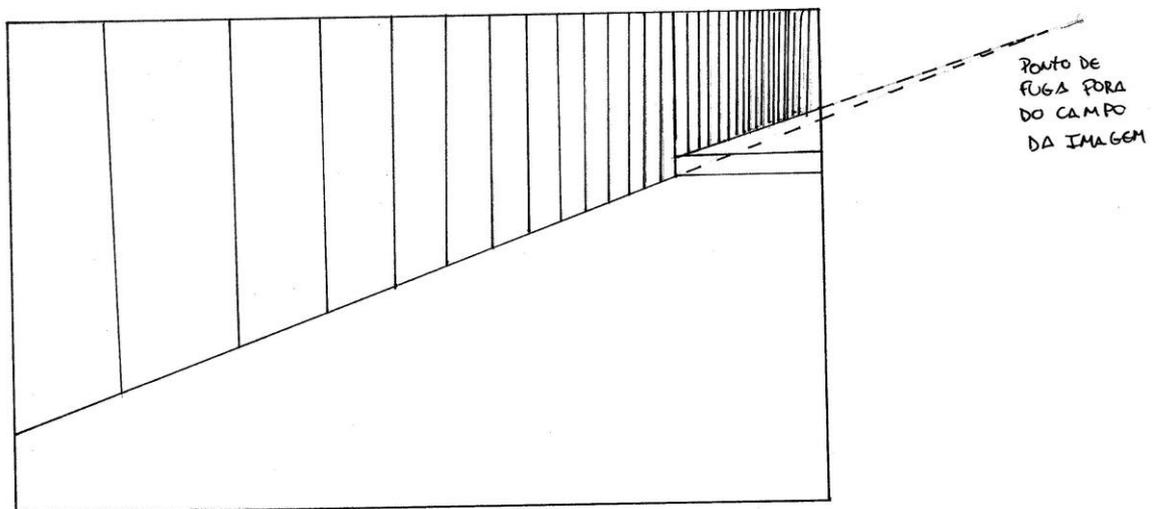


Figura 3. Juliana Bragança. *Caminhos*. Rio de Janeiro, 2010.

A escolha do tipo de luz a ser usado também tem suas explicações: usa-se a luz natural, ao invés da artificial, o que significa não usar flash. A luz natural será melhor estudada no próximo tópico, pois é com o contraste entre a luz e a sombra que adentram a imagem, por meio de janelas ou portas, que se alcançará o resultado esperado perceptivamente. Entretanto, nesse momento, a explicação para a ausência do flash é apropriada. Esse dispositivo de luz interfere na imagem, achatando-a e, assim, diminuindo a sensação de profundidade que se pode ter pelas sobreposições dos planos.



Figura 4. Juliana Bragança. *Angulação*. Rio de Janeiro, 2010.



Por último, o foco foi realizado de forma suave, tornando possível ver tanto os elementos do primeiro plano quanto os mais distantes. Ele pode ser usado para proporcionar uma sensação de profundidade ou de hierarquização das prioridades visuais. A decisão de ele ser suave foi tomada devido à necessidade de fazer com que o olhar percorra a imagem em busca dos *punctums*. Contudo, os elementos de primeiro plano estão mais nítidos do que aqueles que se direcionam ao ponto de fuga, a fim de permitir que o olhar vague pela imagem. Essa nitidez está localizada em uma superfície ou em

alguma textura, o que ocasiona também um deslocamento do olhar, tornando o ponto de fuga um elemento secundário na imagem.

Para melhor ilustrar como a análise das imagens é feita pós ato fotográfico, tomo como exemplo a imagem acima, onde o ponto de fuga localiza-se fora do campo visual. A imagem possui apenas o ritmo de linhas como elemento estético, o que, entretanto, atribui-lhe força, pois fornece equilíbrio. A linha em diagonal formada pela perspectiva, que cruza toda a imagem, cria espaços antagônicos entre o vazio na metade inferior à direita e o ritmo de linhas na metade superior à esquerda. Assim, demonstra uma ambiguidade entre o “cheio” e o “vazio”, cuja experiência remete às lembranças de infância.

Dessa maneira, todos os elementos fotográficos abordados aqui foram aplicados com o objetivo de criar uma imagem cuja leitura ficasse ao redor da perspectiva. A inserção do olhar nessa perspectiva é induzida, na construção da imagem, para que haja a ocupação desta. Entretanto, o não encontro do sujeito narrativo desencarna o corpo da imagem, já que o ponto de fuga não está localizado dentro das margens da fotografia. Tem-se, dessa forma, uma das soluções para a desocupação da imagem.

Neste tópico a preocupação foi apenas na desocupação desse sujeito na imagem, sem uma análise mais aprofundada sobre a teoria da percepção nas fotografias. No tópico a seguir, será discutido, utilizando quase todas as soluções estéticas já mencionadas, como será realizada a outra solução de desocupação.

2.2 – Remoção do corpo pela percepção

A segunda solução seria uma remoção por meio da percepção, utilizando a luz e a sombra como solução principal, pois “a iluminação tende a guiar a atenção seletivamente, de acordo com o significado desejado” (ARNHEIM, 2012, p. 315).

O uso da técnica fotográfica foi de vital importância, pois, como a fotografia utilizada no trabalho segue o conceito analógico, o tratamento da imagem pós ato fotográfico é mínimo. Dessa forma, no ato do *click* precisaria existir uma consciência do equipamento e da composição, devido ao uso, em todas as imagens produzidas, da luz

natural. Logo, no ato fotográfico, a imagem que viesse a ser produzida deveria escurecer, por intermédio da técnica, alguns elementos que indicassem a existência desse corpo.

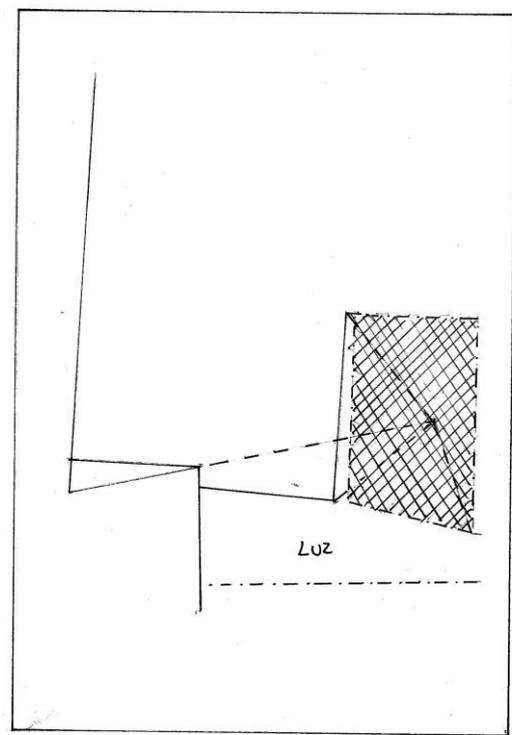


Figura 5. Juliana Bragança. *Desvio*. Rio de Janeiro, 2010.

Segundo Rudolf Arnheim,

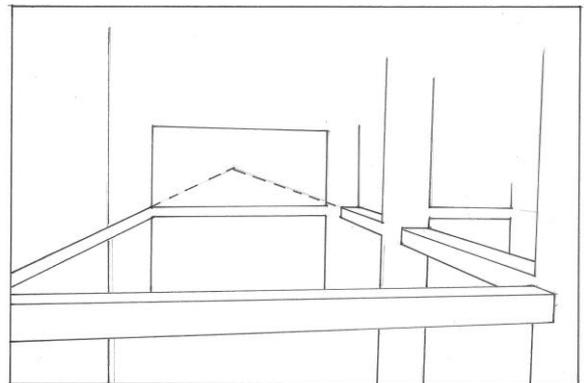
[com a iluminação] um objeto pode ser destacado sem que seja grande ou colorido ou situado no centro. De modo similar, os aspectos secundários da cena podem ser subordinados à vontade. Tudo isso, sem “intervenções cirúrgicas” que alterariam o inventário da própria cena. Pode-se fazer a luz incidir ou afastá-la de qualquer objeto (2012, p.315).

No presente caso, o objetivo é utilizar a luz para desviar a atenção do objeto, que é o ponto de fuga. A luz não seria usada para guiar o olhar até o ponto de encontro das linhas de perspectiva, ela serviria para não deixar o olhar vagar pela imagem e encontrar

o reflexo narrativo do sujeito. Desse modo, a luz foi usada para criar sombras que esconderiam o ponto de fuga.



Figura 6. Juliana Bragança. *Caminhos Cruzados*. Rio de Janeiro, 2010.



As sombras escuras podem destruir os contornos dos objetos nas imagens, ocultando partes dele, o que interromperia o olhar sobre eles e o induziria a procurar melhores referências visuais. Com efeito, um exemplo disso é o caso das linhas escurecidas que se direcionam para o ponto de fuga, obrigando o espectador a buscar novas formas mais nítidas. Dessa forma, criam-se e animam-se espaços com um movimento dirigido, sendo possível quebrar a unidade dos corpos e criar linhas de obscuridade nas superfícies por meio de um contraste violento (ARNHEIM, 2012).

Desse modo, a iluminação cria um contraste não somente tonal, mas também de sistemas. Tem-se, de um lado, uma luz que rasga a imagem em um movimento contínuo, com efeitos do próprio contraste tonal, que visa a uma representação plástica da subjetividade da sensação visual de uma experiência vivida e/ou imaginada. Tem-se, do outro lado, um sistema rígido e científico que é a perspectiva.

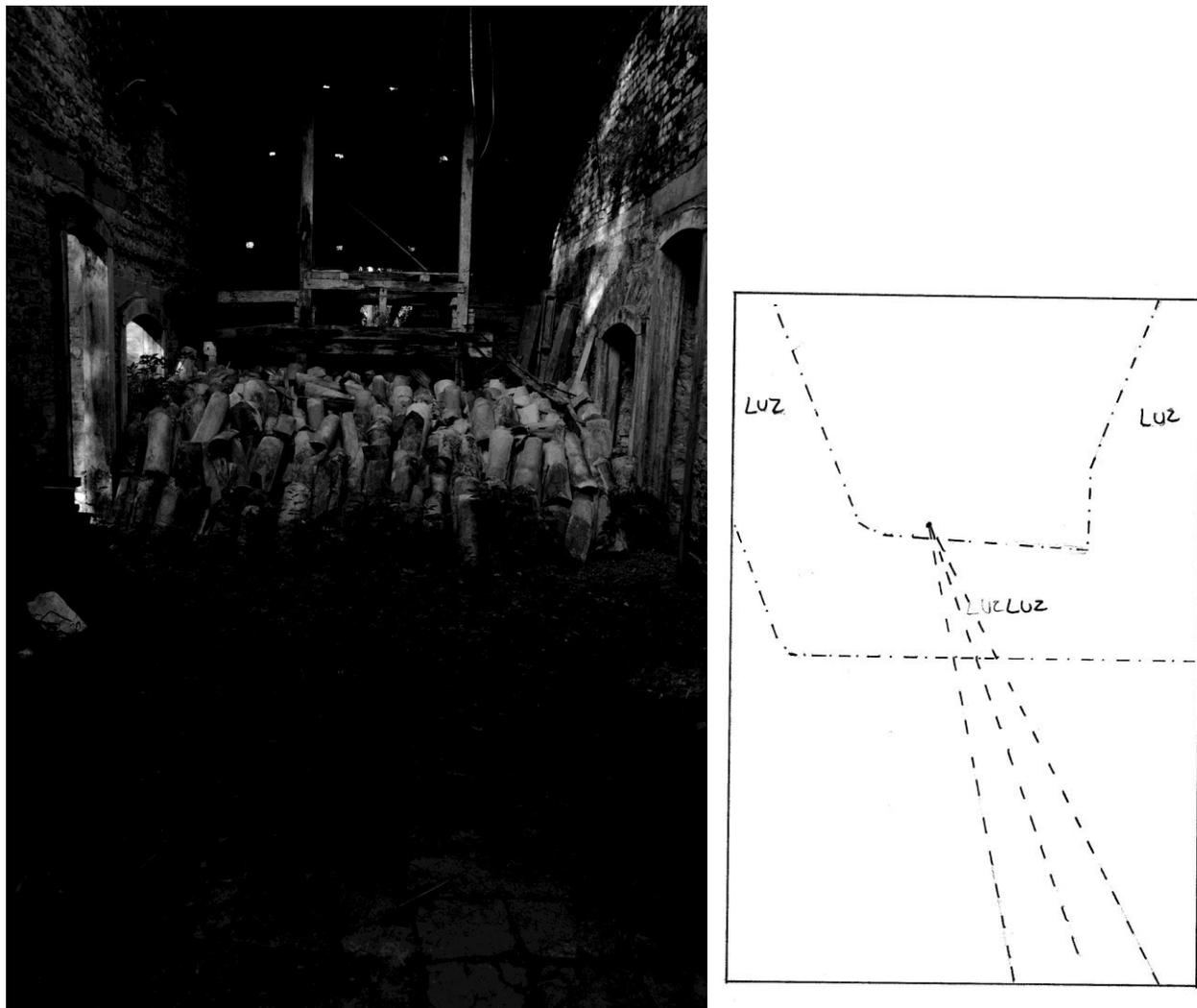


Figura 7. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2013.

A estética dramática da luz e sombra não era uma preocupação, por parte dos fotógrafos, no início da história da fotografia. A dramatização da luz e sombra, que se pode observar na pintura do período barroco, é vista com maior enfoque nas fotografias somente a partir do cinema expressionista alemão.

Ao contrário das artes da Contra Reforma e pós Primeira Guerra Mundial, não se busca, neste processo artístico, um simbolismo por parte da luz na representação do Bem e do Mal ou da espiritualidade em oposição às trevas. Neste trabalho, mostra-se a luz natural que penetra o interior da arquitetura para trazer uma possível reflexão da

influência que o exterior exerce. Para isso, o uso de portas e janelas na imagem é necessário não somente para a entrada da luz, mas para explicitar o exterior e interior.

Diante de tais fatos, com as precauções tomadas na produção da imagem, pretendeu-se descentralizar o sujeito narrativo por meio do ponto de fuga que, apesar de existente na imagem, não se torna perspectivo. Do mesmo modo que ocorre com a arquitetura, o corpo se faz presente pelas representações antropomórficas, mesmo não estando ali fisicamente.

A escolha pela fotografia em preto e branco foi feita a fim de corroborar as questões que a luz e a sombra poderiam proporcionar à imagem. A foto P&B auxilia a leitura da luz, acentuando a obscuridade e a claridade, além de direcionar o olhar para outros elementos da fotografia, que muitas vezes passam despercebidos nas fotografias coloridas, como as texturas, formas, padrão e linhas. Nas fotos em preto e branco, as sombras são mais importantes, pois definem as formas e criam espaços. As riquezas dos tons de cinza dão suavidade à imagem, porém esse tipo de fotografia exige maior contraste entre a luz e a sombra, exatamente por criar espaço.

2.3 – O olhar e o processo

Até o momento, foi evidenciada toda a parte teórica da prática, que é muito importante para o desenvolvimento do trabalho artístico, mas não é somente isso que compõe o fazer. Tudo que foi descrito, até agora, sobre essa teoria faz parte do ato fotográfico, que é, contudo, mais rico no pós ato. É natural que se pense nos elementos estéticos e no enquadramento na hora do fazer, mas toda essa análise da imagem só é feita quando deixa de ser latente e se torna visível, seja pelo monitor de um computador ou pela impressão.

O que é apresentado neste tópico é como foi realizado o fazer, como se deu a busca pelo enquadramento e como foi a experiência com o objeto fotografado. Desse modo, trago para a discussão alguns fotógrafos que me acompanham no imaginário durante o ato, e outros cujos trabalhos conheci recentemente, mas que influenciaram direta ou indiretamente esta dissertação.



Figura 8. Henri Cartier-Bresson. *Hudson e Manhattan*. Nova York, 1946.

Henri Cartier-Bresson (2004) enunciou que

fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da realidade fugidia; é nesse momento que a captura da imagem é uma grande alegria física e intelectual. Fotografar é pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração (p.11).

Bresson foi um fotógrafo francês, nascido em 22 de agosto de 1908 em Chantelou. Pioneiro em fotojornalismo, viajou o mundo com sua câmera, cobrindo vários eventos importantíssimos de sua época, como a Guerra Civil Espanhola.

Ele, algumas vezes, associava o ato fotográfico ao de um caçador que, na mira de uma arma, espera pacientemente por sua vítima, mas é preciso evitar metralhar, “fotografar rápido e maquinalmente, sobrecarregar-se assim de esboços inúteis, que entulharão a memória e perturbarão a nitidez do conjunto” (p.18). Mais do que a paciência, ele prezava a invisibilidade do fotógrafo no ato, fazer com que se esqueçam dele e do equipamento. Como um caçador camuflado, o fotógrafo deverá respeitar o ambiente, o *habitat*, que irá fotografar para, assim, não perturbar os acontecimentos e nem influenciar a verdade humana.

O fotógrafo francês compunha praticamente ao mesmo tempo em que disparava sua arma, o aparelho fotográfico estava ali somente para imprimir na película as decisões que o olho tomou. A composição era de forma intuitiva, para aplicar a “seção áurea, o

compasso do fotógrafo só pode estar dentro do seu olho” (p.25). Seu olho recortado pelo orifício da mira da câmera, que, como um caçador, permanecia invisível a todos à espera do corte tempo-espacial que poderia ser feito a qualquer momento pela violência de seu indicador.

É um rito da morte no “embalsamento do tempo” (BAZIN, 1958), pois a violência não é somente para o referente, como disse Barthes, ele é responsável por suportar o ato fotográfico. A violência é também para quem dispara, não é somente o referente que escuta a mecânica da câmera ao sentir o *click*. O sofrimento pelo controle da ansiedade e a angústia da eternização de um segundo é do fotógrafo.

A experiência dele se baseia nesse ritual da morte, no qual cada um dança a sua própria música, em busca do enquadramento perfeito. A invisibilidade que Bresson tanto procura só é possível devido ao tipo de equipamento que usa: uma Leica. Nem todo fotógrafo conseguiria se tornar invisível diante de seu referente, e nem toda proposta de fotografia exige essa postura.

Diane Arbus, nascida em 14 de março de 1923 na cidade de New York, foi uma jovem artista que aprendeu a fotografar com seu marido, o ator Allan Arbus. Suas imagens, cruas e incomuns, eram de pessoas que encontrava pela cidade. A partir disso, ela criou um retrato original e interessante de Nova York, que mostrava pessoas invisíveis que a habitavam. Em 1971, Arbus cometeu suicídio na sua cidade natal.

Essa fotógrafa, em suas eternizações do grotesco, enfrenta de frente seu referente. Os críticos julgam a imagem pelo seu resultado final: a fotografia. Contudo, o referente não olha para o espectador, no ato fotográfico o objeto fotografado encara o fotógrafo. Arbus, ao fotografar diferentes tipos de pessoas, não buscava mostrar o simples, mas a existência de outros mundos dentro do mundo em que vivemos (SONTAG, 2008).

Dessa maneira, era a fotógrafa que, diariamente com sua câmera, confrontava esses mundos. Assim, Arbus era tocada por seus *punctuns*. Qualquer pessoa, por mais esteticamente aceitável dentro dos parâmetros sociais, era transformada em algo grotesco, não porque as pessoas eram assim, mas porque era desse modo que seus olhos enxergavam o mundo.

No filme *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*, que retrata a vida dela, por mais que realidade e fantasia sejam misturadas, fica claro seu envolvimento com o referente. O que tocava, o que pungia, Arbus era o que a sociedade marginalizava. Porém, a frieza, descrita por Sontag ao comentar seu trabalho, origina-se da busca de Arbus pelo grotesco, que talvez tenha sido, reação à forma como o nazismo investiu de um ideal de beleza que justificou o massacre dos judeus, que criara em Arbus uma sensação de irrealidade constante.



Figura 9. Diane Arbus. *Woman at a counter smoking*, N.Y.C., 1962.

Assim, por mais fantasioso que possa ser o filme, a forma como a fotógrafa é retratada mostra como era o jeito que se colocava diante do seu objeto. Até mesmo a escolha do equipamento fotográfico, uma Rolleiflex, fazia com que posicionasse seu corpo de modo diferente do de Bresson. Os olhos de Arbus nunca tocariam o visor, ela nunca poderia colocar-se à espera do momento certo para o disparo com os olhos colados à mira, pois a câmera só pode ser posicionada na altura do estômago.

Da mesma forma que nem todo fotógrafo utiliza o orifício da câmera para enxergar o mundo, não são todos que usam a mira da câmera para realizar o disparo. Alguns, como

no caso de Evgen Bavcar, não enxergam o mundo com os olhos. No documentário *Janela da Alma* (2002), ele fala da sua experiência como fotógrafo. Bavcar diz que

já era cego quando tirei minhas primeiras fotos, no colégio. Na época minha irmã tinha comprado uma Zork 6, uma máquina russa. Ela me emprestou a máquina e tirei algumas fotos de colegas da escola. Depois, levei o filme a um fotografo, que já morreu. Ele revelou e aconteceu o milagre: lá estavam as imagens. Fiquei chocado e surpreso. Disse a mim mesmo: “não vejo as imagens e, contudo, sou capaz de fazê-las”.



Figura 10. Evgen Bavcar. *A Close Up View*, 1997.

Evgeb Bavcar nasceu na Eslovênia e ficou cego aos 12 anos devido a dois acidentes: no primeiro, o olho esquerdo foi perfurado por um galho de árvore; no segundo, foi atingido pela explosão de um detonador com que brincava. No documentário, ele diz ser vítima da Guerra, do pós Guerra. Além de fotógrafo, ele é cineasta e doutor em História, Filosofia e Estética pela Universidade de Sorbonne, na França.

As imagens produzidas por ele não buscam fazer uma duplicata da realidade, mas exprimir a experiência em enxergar o mundo com outros sentidos. Seu posicionamento em relação ao referente nunca poderá ser invisível, seu enquadramento não buscará a geometria, seu ato fotográfico é unicamente a revelação da imagem latente que ele vê com o seu corpo e não com os olhos. Ele não é invisível, mas fotografa o que é invisível para ele.

O filme mostra, por alguns minutos, como Bacvar fotografa uma modelo, como ele se posiciona para realizar as fotos: encosta a câmera no rosto dela e, em seguida, se afasta, calculando uns quarenta centímetros, e se prepara para o *click*. Ele jamais poderá ser invisível para o objeto, ela jamais deixará de se envolver com esse objeto.

Além desses fotógrafos que produzem objeto por meio do ato fotográfico, tem-se ainda uma fotógrafa que não fotografa. Rosângela Rennó, que ao apropriar-se de imagens de arquivos para produção de suas obras abstém-se do ato, da violência do golpe, para chegar ao resultado. Ela toma as fotografias documentais apropriadas, que buscam a indicialidade da imagem como prova de veracidade, como imagens icônicas, removendo-as do espaço de arquivo para o espaço do cubo branco.

Rennó nasceu em Belo Horizonte, em 1962, e fez graduação em arquitetura pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, em 1986. Também cursou artes plásticas pela Escola Guignard, em 1987, e é Doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1997).

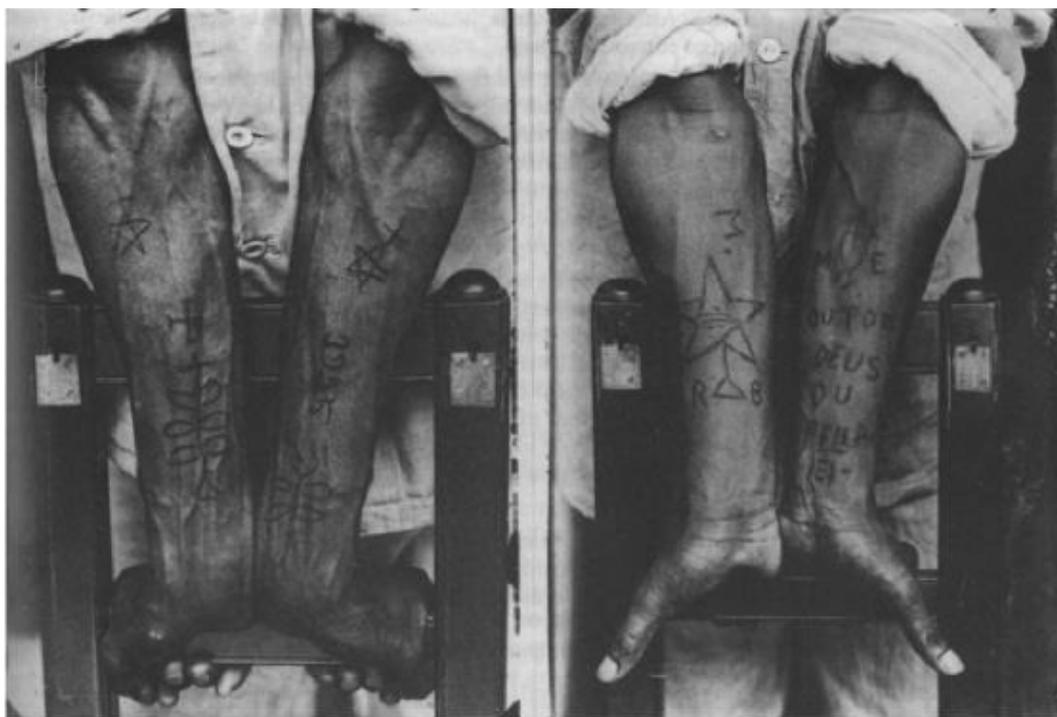


Figura 11. Rosângela Rennó. *Sem título* - da série *Cicatriz*.

A artista apropria-se de imagens de arquivos, que muitas vezes estão esquecidas e se tornaram invisíveis por um longo período. Um dos seus trabalhos de 1996, intitulado *Cicatriz*, são fotografias de tatuagens, oriundas do acervo do Museu Penitenciário Paulista. Os negativos de vidro tinham sido abandonados e levados ao esquecimento nos

porões do complexo do Carandiru. Agrupados sem nenhum critério arquivístico, foram deixados na Academia de Administração Penitenciária de São Paulo.

Nas fotografias abandonadas de tatuagens, quando devolvidas à luz, se tornam testemunhos daquilo que Foucault chamou de olho que tudo vê, instrumento do poder disciplinar que se exerce tornando-se invisível; e, ao contrário, impõe àqueles que submetem um princípio de visibilidade obrigatória. (Rennó)

O que liga todos esses fotógrafos é o resultado: a fotografia. O que liga todos eles com esta dissertação é a individualidade de cada um: a estética de Bresson, o envolvimento de Arbus com o referente, o posicionamento de Bacvar e a indicialidade de Rennó. Quando fotografo, confesso ter um pouco de dificuldade, não pela técnica, mas pelo *click*. Acredito que a máquina digital influencie bastante, pois com ela sou capaz de fazer centenas de imagens em um único dia. Ao pegá-la e olhar para o referente, crio uma ansiedade de ter que produzir imagens. Entre um passo e outro, penso: “preciso fotografar tudo e o tempo todo? Preciso olhar com as lentes da câmera, com seu enquadramento?”.

Meu processo fotográfico é lento, pois preciso voltar algumas vezes ao mesmo local, o que nem sempre é possível. É como um rito. Cada processo artístico é uma cerimônia para o artista, a performance cria seus espaços energéticos, o pintor prepara sua paleta, o escultor escolhe seus materiais, e assim por diante. Ao entrar em um prédio ou galpão abandonado, dificilmente levantarei a câmera à altura dos olhos. Primeiro percorro todo o espaço, principalmente para saber se é seguro, se existe a possibilidade de algo cair sobre mim ou de eu mesma cair. Quase como um reconhecimento de território.

Ao mesmo tempo em que minha segurança é assegurada, busco encarar todos os cenários que me chamam a atenção. Reparar na luz que entra pela janela, como está o ângulo, como ela toca na parede ou no chão. A busca pelos meus *punctums* me faz andar durante minutos pelo mesmo espaço e colocar meu corpo em várias posições quando estou de frente para algo que me toca. Às vezes em pé, agachada, sentada ou inclinada. Rodeio o referente, o observo por todos os ângulos.

Ao contrário de Bresson, não preciso ser invisível, pois não existe ninguém para me olhar, já que meus espaços são desertos. Não tenho que me camuflar para não influenciar o *habitat*, porque meus objetos não são animados e nem podem ser influenciados, a menos que eu queira. Não preciso esperar o momento certo com os olhos

na mira. Tenho todo o tempo do mundo, pois nada irá se mexer. Não sou invisível, mas preciso enxergar o invisível.

No documentário *Janela da Alma* (2002), o neurologista e escritor Oliver Sacks relata que

o ato de ver e de olhar não se limita a olhar para fora, não se limita a olhar o visível, mas também o invisível. De certa forma, é o que chamamos de imaginação. Não é como os olhos, se dizemos que os olhos são a janela da alma, sugerimos, de certa forma, que os olhos são passivos e que as coisas apenas entram. Entretanto, a alma e a imaginação também saem. O que vemos é constantemente modificado por nosso conhecimento, nossos anseios, nossos desejos, nossas emoções, pela cultura, pelas teorias científicas mais recentes.

Ao me posicionar diante do objeto que será fotografado, vejo-me nessa situação descrita por Sacks. São imagens de filmes, de fotografias, que rodeiam a minha mente para não somente buscar o que estou vendo, mas para poder manipular a câmera a fim de mostrar o que eu não estou vendo. Busco, por meio das imagens da minha imaginação, a melhor técnica para tornar visível em *pixels* o que meus olhos não veem.

Há alguns anos, assisti ao filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Tendo Robert Wiene como diretor fotográfico, foi produzido, em 1919, durante o movimento expressionista alemão. A fotografia desse filme é uma das imagens que mais me assombra durante o ato fotográfico. Contudo, como se pode ver na figura ao lado, meu trabalho não tem exatamente todos os resultados estéticos



Figura 12. Fragmento do filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

das fotografias do filme. São antes minhas lembranças do filme que me guiam durante o fazer.

O que me sensibiliza em *Dr. Caligari* e o que tento criar nas imagens que produzo são as linhas que se formam devido ao contraste exagerado entre o branco e o preto. Embora o expressionismo alemão priorize a distorção dos corpos para elaborar espaços irrealis, pode-se remarcar a ênfase constante no aspecto gráfico das imagens graças ao uso do alto-contraste.

Em quase todas as fotografias do trabalho que desenvolvo, vê-se a predominância do negro, mas não existe, em todo o campo visual, uma passagem brusca para o branco. Em alguns momentos existe o choque entre o negro e o branco, mas pode-se notar uma certa suavidade que não aparece com tanta frequência no filme.

Em determinados momentos, durante o ato fotográfico, as imagens de Arbus também entram no processo. Apesar de não fotografar pessoas, meu ambiente é tão marginalizado quanto o que ela procura fotografar. Ambientes sujos, inundados, repletos de fungos e com diversos odores humanos. Entretanto, o que me faz associar o trabalho da fotógrafa ao meu é o envolvimento com o referente.

As fotografias apresentadas aqui são de três lugares diferentes, em três anos distintos. Em 2010, foram feitas as fotos do Hospital Universitário. Em 2013, as fotografias da Igreja em ruínas. Por fim, em 2014, de um galpão abandonado ao lado da rodovia BR-101, que cruza a minha cidade de infância. Todos remetem aos lugares que frequentei em algum momento. Eles estão ligados à minha vida de alguma forma, não são lugares escolhidos aleatoriamente para servirem de modelo apenas por serem ruínas.

Acredito que encontrar esses espaços tenha sido a parte mais difícil deste trabalho. O Hospital Universitário foi o ponto de partida para a sua realização, pois era a visão de todos os dias da janela do ônibus, quando ainda era estudante de graduação na UFRJ. Ele sempre foi para mim objeto de desejo fotográfico. Essa atração compulsiva remetia-me às experiências de infância, mesmo que de forma inconsciente.

Após a entrada no HU e a criação deste projeto, houve uma necessidade de ir ao encontro do espaço de minha infância de forma mais direta e, finalmente, reencontrar as ruínas que marcaram meu passado. A igreja pertencia a uma fazenda chamada Relicário, que agrupava algumas construções. Além dela, existia uma Casa Grande que serviu de monastério das Carmelitas. A igreja é, na verdade, a Capela de Nossa Senhora da Conceição de Braçanã, que fez parte do percurso que minha avó realizava para ir à fazenda dela quando criança.

Com a câmera e o tripé em mãos, entrei no carro e fui em busca daquela igreja do passado. Porém, foi muito diferente de como havia sido antes. Na primeira tentativa, não consegui encontrar o caminho. O chão de terra batida de outrora havia virado lama devido à tempestade que caíra no dia anterior. Na segunda vez a encontrei, e não havia ninguém

por perto, no portão de madeira havia somente um papel escrito: “mantenha o portão fechado”. Sabia que a propriedade era privada, mas decidi entrar mesmo assim.

Como era grande a igreja na minha memória, mas como agora ela era pequena na minha frente. Acredito que era possível dar cerca de dez passos largos e alcançar o extremo oposto, pelo lado maior. O sino, o sino! Quanta frustração, o sino estava na torre e coberto por um pano preto quase transparente. Ele não estava no chão, em um gramado verde. Fiquei ali por quase uma hora, até ser interrompida pela família do dono, quando fui embora fingindo não saber de nada.

Na última tentativa, pedi permissão e saí em busca da igreja pela terceira vez. Tive mais tempo, porém menos interesse em fotografar. O envolvimento com meu objeto me cegou. A frustração de não ser exatamente como era nas lembranças me fez disparar o *click* sem pensar nos meus *punctuns*. Com isso, o resultado foram apenas algumas fotos passíveis de serem aproveitadas, acredito que duas.

Eu olhava e olhava, para todas as partes da igreja, e não via nada que me interessasse em particular. Rodava e rodava, dançando o meu rito de todas as vezes em que fotografava. Mas não via nada. Entrava e saía da igreja, fazia um disparo. Sentava, agachava, ficava em pé e disparava mais uma vez. Até que ponto preciso ter um distanciamento do meu objeto para conseguir fotografá-lo? Procurei novas ruínas, porque dali nada mais renderia.

Talvez o ambiente mais fácil de fotografar foi o galpão abandonado à beira da estrada. Acredito que a segurança de poder voltar, de saber que não seria demolido, que não seria impedida de voltar, contornou um pouco a ansiedade. Retornei ao lugar duas ou três vezes e o encontrei totalmente diferente a cada vez. Algumas partes haviam se deteriorado mais, a escada que levava ao segundo andar já não existia, e houve alguns alagamentos que me permitiram trabalhar com os reflexos das linhas que se formavam.

Por ser um galpão com quase 360° de janela, a claridade atrapalhou um pouco, o que fez com que enxergar as linhas fosse uma tarefa difícil. Pensar em contraste parecia impossível, nada do que eu enxergava com meus olhos era o que eu queria fotografar, então tive que programar a câmera e confiar nela. Apostei nas imagens que se construía no meu imaginário, me sentindo um pouco como Bavar.

Claro que não posso comparar a minha visão com a cegueira do fotógrafo. Entretanto, tive que acreditar que as imagens que eu tinha em mente surgiriam na

máquina. Esse foi o momento mais analógico que usufruí com uma câmera digital. Dubois define bem esse momento de espera, pois, mesmo que com câmeras digitais se possa ver o resultado quase que instantaneamente, o pequeno visor não permite captar a intensidade de uma foto. Assim, o autor diz:

esse tempo de latência é o de uma perturbadora experiência da espera, de uma provação singular da distância: o desfloramento do real ocorreu, a questão está na caixa, está *ali*, captado, registrado, colocado na memória, mas ao mesmo tempo, não está *realmente ali*, visível, manifesto para o olho. Estamos num ritmo do tempo e nada podemos fazer. E enquanto se está entre as duas fases (mais ou menos deliciosas), todas as dúvidas são permitidas, e as flutuações, e as ilusões, as esperanças, as crenças, as ficções. A imagem, ainda *virtual*, fantasma de imagem, não cessa de correr todos os riscos, todos os sonhos. Sentimento forte de estranheza inquietante própria do dispositivo fotográfico. A foto, em tal momento, intenso e essencial, vive-se como o local exato de um desvio, de uma falha entre a representação (*cosa mentale*) e as coisas do mundo. Ela é sentida como a marca de *um cisma entre o Real e o imaginário*. (DUBOIS, 20009, p. 312-313)

2.4 – Considerações sobre a prática

A escolha de se trabalhar com fotografia foi ocasionada pela relação de proximidade com o significado de ruínas, tanto no que se diz respeito à questão do índice, como na sua ambiguidade de existência. A fotografia é presença e ausência, ela depende da experiência vivida com o objeto ou espaço para existir, e as ruínas são dialéticas e alegóricas.

Com a fotografia é necessário encarar o objeto, é necessário olhar e ser olhado, mas ao mesmo tempo “fotografar é não ver” (DUBOIS, 2009, p.312), pois no momento do *click* o olho no visor se faz cego com a imagem que se apaga. Apesar de a tecnologia atual possibilitar a visualização das imagens no local em que foram fotografadas, no ato fotográfico o fotógrafo não vê a imagem que produziu, é a experiência do seu corpo e suas escolhas estéticas que darão existência à imagem.

O intento de remover, ou deslocar perceptivamente, o ponto de fuga da imagem permitiria trabalhar com a hipótese de que a desocupação do sujeito narrativo poderia mudar o modo de recepção que se tem da imagem na perspectiva central. Transformando, assim, o ato de olhar em uma dialética do ver, conforme o pensamento benjaminiano de alegoria. Dessa forma, espera-se que a multiplicidade e a ambiguidade de alegoria possa

ser acentuada nas imagens uma vez que o sujeito (o artista) se retira de cena. No entanto, há o questionamento de até que ponto se consegue retirar o sujeito de dentro de um espaço arruinado, já que o corpo está evocado nas proporções da arquitetura.

Dessa maneira, propõe-se uma experiência estética por parte do espectador, que influenciará a leitura da imagem, podendo ter o resultado esperado: a desocupação desse sujeito narrativo, que direciona o olhar do espectador para o ponto central, sobre intervenção do outro, que é o espectador que agora pode olhar a imagem à procura de seus próprios *punctuns* e interpretações.

Além de toda a teoria que dá fundamento a esta dissertação, preocupei-me em descrever minhas influências artísticas para que pudesse expor o processo artístico. O intuito de redigi-la, algumas vezes de forma descritiva, outras narrativa ou ainda poética, foi para aproximar a experiência do ato fotográfico do texto. O objetivo, tanto do relato das primeiras páginas quanto da exposição que foi feita neste capítulo, era unir a fotografia com as narrativas de modo que pudessem funcionar como um relato de vivências.

Apesar de o espectador eventual de minhas imagens não precisar tomar conhecimento do processo para realizar sua experiência com as imagens, espera-se que sua reação ao visualizar essas fotografias seja muito semelhante à que tive durante a infância ao me deparar com as situações em que foi preciso fazer interpretações subjetivas dos fatos que ocorriam na minha frente. Com a remoção do elemento que constrói um sujeito narrativo na imagem - a perspectiva monocular -, possibilita-se que o espectador possa, por meio de sua subjetividade, interpretar as imagens de forma livre e sem a arbitrariedade dessa perspectiva que direciona o olhar a apenas um ponto na foto.

A experiência quando me deparava com meu reflexo no vidro do carro junto às imagens do “lado de fora” era diferente da de quando me colocava diretamente em frente a esse objeto. No vidro, o corpo se fazia presente com o meu reflexo, ora ali, ora invisível. Entretanto, quando me colocava em frente ao objeto, era uma casa sem corpo, apenas com vestígios da existência de alguém.

Ademais, retiro a narrativa da imagem e trago para as páginas desta dissertação em forma de relatos, na tentativa de manter a imagem apenas como uma experiência daquele que a olha. Assim, propõe-se que o sujeito externo tenha suas próprias experiências.

Capítulo 3

A fotografia percebida pelo olhar do sujeito olhante



Figura 13. Juliana Bragança. *Infância Estrangeira*. Rio de Janeiro, 2013.

Impressão em papel fotográfico, 100x60 cm.



Figura 14. Juliana Bragança. *Sem Título*. Rio de Janeiro, 2014.

Impressão em papel fotográfico, 100x60 cm.



Figura 15. Juliana Bragança. *Caminhos*. Rio de Janeiro, 2010.

Impressão em papel fotográfico, 100x60 cm.



Figura 16. Juliana Bragança. *Angulação*. Rio de Janeiro, 2010.

Impressão em papel fotográfico, 60x100cm.



Figura 17. Juliana Bragança. *Desvio*. Rio de Janeiro, 2010.

Impressão em papel fotográfico, 100x60 cm.



Figura 18. Juliana Bragança. *Caminhos Cruzados*. Rio de Janeiro, 2010.

Impressão em papel fotográfico, 60x100cm.



Figura 19. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2013.

Impressão em papel fotográfico, 100x60 cm.



Figura 20. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2010.

Impressão em papel fotográfico, 60x100cm.



Figura 21. Juliana Braganca. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2010.

Impressão em papel fotográfico, 60x100cm.



Figura 22. Juliana Braganca. *Direção*. Rio de Janeiro, 2010.

Impressão em papel fotográfico, 60x100cm.



Figura 23. Juliana Bragança. *Cascalhos*. Rio de Janeiro, 2014.

Impressão em papel fotográfico, 100x60 cm.



Figura 24. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2014.

Impressão em papel fotográfico, 100x60 cm.



Figura 25. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2014.

Impressão em papel fotográfico, 60x100cm.



Figura 26. Juliana Bragança. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2014.

Impressão em papel fotográfico, 100x60 cm.



Figura 27. Juliana Braganca. *Sem título*. Rio de Janeiro, 2010.

Impressão em papel fotográfico, 60x100cm.

Capítulo 4
Da latência para a matéria

Neste capítulo, serão discutidas as influências de alguns movimentos artísticos sobre meu trabalho. Explicarei algumas relações com as imagens e com as escolhas dos materiais que serviram de base para a impressão da fotografia. Serão, novamente, abordados temas teóricos para justificar as escolhas da experiência do fazer: transformar uma imagem virtual em imagem impressa.

A abordagem histórica está sendo anunciada somente no último capítulo, pois, apesar de algumas referências históricas emergirem no ato fotográfico, só é possível fazer tais associações depois que o trabalho prático foi concluído. Ademais, é mister reportar que o meu trabalho encontra-se em uma dupla linha de influências de movimentos, que ora clamam por uma metafísica e fuga para a imaginação, ora são rigorosos e formais.

O movimento Expressionista Alemão, que, no caso da presente reflexão, se atenta unicamente às imagens produzidas para o cinema, e, em segundo lugar, o movimento Construtivista Russo, considerado o seu experimentalismo formal com a fotografia, articulam no meu trabalho, mas com atenção aos diferentes cenários e contextos sociais em que cada um se desenvolveu, e o contexto específico em que o meu trabalho foi desenvolvido. Contudo, são movimentos pós primeira Guerra Mundial - no caso do russo é, também, um pós guerra civil -, que se articularam buscando soluções estéticas diferentes.

4.1 – Expressionismo Alemão

No início do século XX, impulsionado pelo avanço tecnológico e industrial, reinava a supremacia econômica capitalista. Tanto os países europeus quanto os Estados Unidos produziam mais do que podiam consumir dentro dos seus territórios. O começo desse século é caracterizado pela disputa por novos territórios de consumo, o que transformava países com menor rendimento *per capita* em alvos do Imperialismo.

Dentro do país germânico, havia uma luta interna pela supremacia entre a extrema direita e a extrema esquerda, o que, agravado pela crise social perante a rápida industrialização, causava uma miséria generalizada. A Alemanha, ainda no sistema

feudal, não contava com uma arte unificada e competia entre si dentro do próprio território.

O movimento Expressionista surge antes da guerra com duas vertentes: a francesa dos *fauves* e alemã *Die Brücke*. Ambas surgem como um movimento anti-impressionista, pois “expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto” (ARGAN, 2006, p. 227).

Ademais, o Expressionismo é uma arte realista, que, ao contrário do simbolismo, não cria uma realidade além dos limites da experiência humana. O movimento desenvolve uma arte engajada, que age junto com a situação histórica, coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da comunicação. (ARGAN)

Esse movimento nasce junto às correntes modernistas em oposição à retórica progressista, pesquisando sobre a razão de ser e a função da arte. A corrente alemã era confusa, em meio ao naturalismo incentivado pelas academias e alguns reflexos do Impressionismo. A arte alemã pretende ser um estudo da gênese do ato artístico: “no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige” (ARGAN, 2006, p. 237).



Figura 28. Fragmento do filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*

Para os expressionistas, a imagem, ótica ou mental, não preexiste à ação: é a ação que faz uma imagem, ou um modo de fazer, no caso a técnica. Esta não é nada de pessoal, ligada à cultura ou à inteligência, ela é trabalho, mas se distingue do trabalho mecânico, que depende da racionalidade ou da lógica. Essa arte vinda do trabalho é oriunda da experiência que se traduz em atitude moral. (ARGAN)

Dessa forma, as disputas por territórios, impulsionadas pelo desejo capitalista e pelo nacionalismo, foi o agente principal que conduziu a Europa à Primeira Guerra

Mundial. A Alemanha, ao perder, afunda-se em um cenário de pós guerra e tenta se recuperar com dificuldades, mesmo vendo seu sonho imperialista arruinado. O expressionismo, apesar de ser reconhecido como movimento artístico apenas no pós guerra e de alguns autores afirmarem que não existia um grupo de expressionistas ou que não chegava a ser um movimento, e sim uma visão de mundo, chega ao fim junto com a destruição europeia.

Entretanto, apesar de o clímax expressionista ocorrer antes da guerra, algumas manifestações artísticas, como a literatura e a arquitetura, se desenvolveram depois do seu fim. Não somente essas manifestações, mas também o cinema permaneceu sofrendo influência do movimento e continuou a buscar a expressão híbrida como forma de conscientização do sentimento do pós guerra alemão.

O Expressionismo Alemão, no cinema, é visto como uma vanguarda que buscava uma mudança estética no consumo industrial da arte. A forma como o alemão usou a plasticidade para desenvolver uma dramaticidade correspondia, e assim deveria ser, à harmonia com as emoções. É na arte cinematográfica que o expressionismo usufrui de melhores perspectivas diante das formas, da linha e do movimento.

As temáticas dos filmes dessa época caracterizavam com perfeição o momento. Em uma manifestação dos sentimentos germânicos, o pessimismo e a carnificina gerados pela guerra serviram de inspiração. Logo, os personagens dos filmes são criados com base em crises que se encerram em um caos, e o sombrio ressalta a visão interior, não somente do personagem, mas de toda a população.

Com isso, alguns elementos cênicos ganham destaque, como as sombras, em um contraste violento com o branco, as olheiras produzidas pela maquiagem, os espelhos, em uma ação exterior que reflete o que acontece na alma, e escadas e casas, desenvolvidas com linhas diagonais em um processo artesanal. Todos esses elementos estavam direcionados para a subjetividade e a espiritualidade perante um mundo aterrorizado,



Figura 29. August Sander, *Peasant Woman*, 1913.

visto que tais resultados não seriam alcançados somente com a técnica fotográfica ou como o maquinário cinematográfico.

A combinação da realidade e fantasia resulta no uso excessivo de linhas em diagonais, e nos filmes, principalmente nas casas, demonstra o mundo em ruína que está prestes a se desmoronar. Dessa forma, surgem como reflexos de uma visão pessimista do mundo que ruiu durante a guerra. Não somente o cinema fez uso desses recursos, a fotografia, que também é uma arte usada pela cinematografia, absorveu esses elementos. Como exemplo da presença da fotografia em filmes, tem-se o trabalho do diretor Robert Wiene, na película *O Gabinete do Doutor Caligari*, mostrado na figura 18.

No que diz respeito às linhas, “cada detalhe da obra deveria ser estudado para somente aí se transformar em fotografia. O objeto deve ser estudado friamente, buscando a relação geométrica entre seus ângulos” (DONADON-LEAL, CHIMATO, RODRIGUES, 2013, p. 3) para, assim, poder expressar a realidade psicológica de uma população.

Além das linhas como elemento estético, se recorria com frequência a luz e sombra, tanto na produção cinematográfica quanto na fotografia. Esses elementos eram centrais na construção da imagem, por serem responsáveis pela caracterização do drama. Como o cinema do início do século XX ainda era em preto e branco, a ausência de cor direcionava a exploração da luz e da sombra. Tanto a cenografia quanto a maquiagem eram construídas para dialogar com o contraste que se formava no choque entre o negro e a luz.

4.2 – Construtivismo Russo

No início do século XX, a Rússia era controlada pelo regime dos czares, que mantinha seus interesses à altura do clero e da nobreza. Ainda sob o controle do czar, a Rússia se envolveu na Primeira Guerra Mundial lutando contra a Alemanha, mas não possuía poderio militar, tecnológico e muito menos econômico para enfrentar uma guerra dessas proporções.

Após inúmeras derrotas, a população, massacrada pela fome e pela obrigação de ir à guerra, culpava o czar por suas condições. As deserções em massa de soldados fortaleceram as organizações opositoras ao governo, dentre elas os mencheviques,

“marxistas ortodoxos que pregavam o amadurecimento do capitalismo, para só então almejar o socialismo” (VICENTINO, 1997, p. 366), e os bolcheviques, que defendiam a implantação imediata do socialismo.

Com o enfraquecimento do czar, houve a Revolução Menchevique, em março de 1917, que derrubou o czar Nicolau II. A partir desse golpe, implantou-se uma ditadura que não se preocupava em resolver os problemas da Guerra Mundial e nem em executar as reformas necessárias para a população. Os mencheviques, apoiados pela burguesia, mantiveram sua base de apoio com os aliados da Primeira Guerra, continuando, assim, na luta.

A população, cansada do envolvimento com a Guerra, fortalecia o apoio à oposição do governo, os bolcheviques. Com isso, no mesmo ano, houve a Revolução Bolchevique, liderada por Lênin e Trótski, que, junto com sua Guarda Vermelha, retiraram os mencheviques do poder e instauraram o Socialismo no país.

Em meio a essas Revoluções, foram surgindo Manifestos artísticos vinculados ao modernismo europeu, dentre eles os que são conhecidos como vanguardas russas: o Raísmo, o Suprematismo e o Construtivismo.

O Raísmo, organizado por Michel Larionov (1881-1964) e Natalia Goncharova (1881-1962.), era “apresentado como uma síntese entre o cubismo, futurismo e orfismo” (ARGAN, 2006, p. 324). Larionov objetivava uma construção de espaços sem objetos, constituídos apenas de movimentos e luz. Já Goncharova buscava ir mais ao encontro do futurismo, com interesse em dinamismo maquinista e velocidade entre corpos.



Figura 30. Aleksandr Rodchenko, Columns of the Museum of the Revolution, 1926

No Suprematismo, tendo Kazimir Malevich como precursor, com influência formais de Cézanne e Picasso, desenvolve-se uma “identidade entre ideia e percepção, fenomenização do espaço num símbolo geométrico, abstração absoluta. Malevich nega tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte; aliás, se a esteticidade educa ou agrada, ela entra nas categorias do necessário ou do útil.” (p. 324). Malevich propõe uma revolução social e política, embora não ideologicamente finalizada, como meio para comunicar a ligação entre o sujeito e o objeto.

O Suprematismo e o Construtivismo, de Vladimir Tatlin (1885-1953), seguem como sendo os movimentos artísticos que se inserem no governo de Lênin. Malevich, sendo um intelectual teórico, não se preocupa tanto com as propagandas revolucionárias, volta-se, contudo, para como serão educadas as gerações que construirão o socialismo.

Tatlin não se difere tanto dos ideais de Malevich, mas reivindica uma ação mais direta, uma ação política. Até o surgimento do Construtivismo, em nenhum outro movimento modernista havia uma expressão tão envolvida com a ideologia marxista. Aaron Scharf define com muita clareza os anseios do movimento, quando diz que

o construtivismo não pretendia ser uma estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte *per se*. Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica, e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário – eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte. (SCHARF, 1991, p. 116)

Os Construtivistas propunham substituir as tradicionais preocupações da arte com a composição pelo foco na construção. As criações de objetos não estavam vinculadas à expressão da beleza, à perspectiva do artista ou à representação do mundo, mas serviam para realizar uma análise fundamental dos materiais e formas de arte, o que poderia levar à concepção de objetos funcionais. A arte não mais será representativa, “pois não há mais valores para representar” (ARGAN, 2006, p. 329).

Enquanto o posicionamento de Malevich era de que o artista tinha função espiritual e educativa, para os construtivistas a ação artística era uma ação governamental. A ideologia construtivista é aplicada da estética do seu movimento. O Manifesto Realista, escrito por Naum Gabo, já no primeiro tópico menciona alguns dos elementos que a caracterizariam:

repudiamos a cor como elemento pictórico na pintura. A cor é o rosto idealizado e ótico dos objetos. A impressão exterior é superficial. A cor é acidental e não tem nada em comum com o conteúdo interno dos corpos. (GABO, 1920)

O Construtivismo valorizou a geometria, os objetos industrializados e processos e matérias de trabalho, tendo, assim, a estética fenomenológica e técnica como uma nova ordem social. A arte construtivista almejou a utilização de materiais contemporâneos em suas construções, o que muitas vezes transformava essa arte em uma utopia, pois a Rússia estava mergulhada em um atraso tecnológico, em comparação com os países europeus, pois deixava os projetos apenas no papel.

A construção de uma estética própria do movimento, que corroborasse seus ideais, fez com que a estética construtivista fosse enfática nas formas de triângulo, segmentos de círculos, retângulos e outras formas elementares. Além de predominar a ausência de cores e os materiais industriais contemporâneos.

A semente do Construtivismo foi um desejo de expressar a experiência da vida moderna, mas também foi fundamental o desejo de desenvolver uma nova forma de arte mais adequada aos objetivos democráticos e à modernização da Revolução Russa. Os construtivistas eram para ser construtores de uma nova



Figura 31. Aleksandr Rodschenko, *Girl with a Leica*, 1932.

sociedade - trabalhadores culturais em pé de igualdade com os cientistas em sua busca por soluções para os problemas modernos.

4.3 – A relação histórica-artística com as imagens

Os dois movimentos, Expressionismo e Construtivismo, historicamente estão muito próximos e são influenciados por uma ideologia de esquerda, mas se opõem esteticamente. Ambos buscam o trabalho como forma de se construir ou desenvolver uma obra artística, entretanto, com a evolução da história, em cada país houve um desfecho, o que emergiu nas artes. A Alemanha, derrotada na Primeira Guerra, viu no pessimismo uma vertente para se fazer arte, e a Rússia, pela vitória dos bolcheviques na Revolução Socialista, teve o Construtivismo como o movimento de maior destaque, pois seus ideais iam de acordo com os anseios do governo em construir uma nova sociedade a partir de novos fundamentos, incluindo os estéticos.

A necessidade do povo alemão de se manifestar psicologicamente, por meio da arte, em um movimento de dentro para fora, do interior para o exterior, era claramente um sentimento em massa, mas ao mesmo tempo demonstrava uma individualização do sujeito. A guerra devastou tudo, inclusive os sujeitos, e o sentimento de derrota e de decadência era coletivo.

Entretanto, não é o pessimismo que é abordado nesta dissertação, mas o movimento do interior para o exterior que se configura em uma consciência da existência de um sujeito individual dentro de uma sociedade e a possível interpretação dos objetos de acordo com sua subjetividade. O que se busca no Expressionismo é a metafísica e a fantasia, a não representação de uma realidade, e sim a experiência humana.

Os dois movimentos excluem o sistema narrativo, o representativo, para inserir uma nova realidade, unicamente baseada no fazer, no trabalho, na ação, na experiência. É a partir de uma experiência de infância que este trabalho se estrutura, uma lembrança que se mistura com a imaginação de uma criança, o que não deixa claro o que é realidade ou fantasia.

Ademais, o resultado imagético desta dissertação é fruto do choque de uma criança que, ao encarar uma realidade desumana, constrói uma fantasia que beira a poesia. Ela, depois de sucessivas derivas, entende que pratica uma ação, a experiência de estar ali, mas que também sofre uma ação, a de ser apenas uma espectadora de uma realidade.

Os elementos apropriados do cinema expressionista, como a luz e sombra, tiveram por objetivo criar um ambiente obscuro, expressivo, entretanto, a uso das linhas desse movimento não poderia ser aproveitado. A forma como as linhas eram usadas pelos artistas está associada ao pessimismo, como se tudo fosse se transformar em ruínas.

Contudo, considerando o que foi dito no primeiro e no segundo capítulo, as ruínas não são aqui interpretadas no seu sentido etimológico, pois não são destruição e decadência, são alegorias. São o que não parecem ser, um futuro que não aconteceu, uma possibilidade de um saber, elas são a subjetividade.

Assim, as ruínas são vistas como um otimismo que não existia na Alemanha Expressionista. Dessa forma, a apropriação desse movimento se encerra na estética e não no conceito. Já o Construtivismo surgiu em um momento muito esperançoso com o futuro, pois com a vitória socialista a estética acompanharia o caminhar social.

A forma como os construtivistas usavam as linhas, dentro dessa estética, é a chave para a experiência do otimismo. O rigor formal desse movimento clama pelo futuro, sempre avante. As linhas não tombam para um centro como se uma força as sugasse, elas são rígidas e fortes, capazes de enfrentar qualquer caminho. É com a estética construtivista que se pretende alcançar o caráter destrutivo, que abre caminhos por onde passar, que atravessa a ruína.

4.4 – A construção da matéria

Após a finalização de todo o processo fotográfico, deu-se início à reflexão de como e onde essas imagens seriam impressas. Com o objetivo de utilizar uma superfície reflexiva para que o espectador se veja dentro da imagem que está sendo mostrada, para propor a esse sujeito olhante a visualização de si, e assim ele poder vir a ter a consciência

da sua intervenção interpretativa da imagem. Com isso, o primeiro material pensado foi utilização do espelho.

No entanto, de imediato surgiram problemas, primeiro em relação ao tamanho, depois ao peso e, por último, à fragilidade do material. Todos esses problemas articulam entre si, pois se fosse feito um trabalho pensando em uma escala consideravelmente grande, o peso e a fragilidade seriam maiores.

A fragilidade não se configura somente no medo da quebra durante o transporte, mas, principalmente, do processo de impressão. Os equipamentos que realizam esse procedimento são pesados e podem quebrar o material durante o fazer. Isso independia do tamanho, sendo que quanto maior a escala maior o risco, assim, existia a possibilidade de quebra antes mesmo de ter-se uma imagem.

Além desses fatores, um designer gráfico me instruiu que o acabamento, ou a nitidez, da imagem não seria garantido, pois devido ao tipo de superfície e à reflexão do espelho o resultado não seria satisfatório, apesar de se esperar ter o mesmo de uma impressão em papel. Dessa forma, foi necessário pensar em outras alternativas. Ainda objetivando o uso do espelho, poderia ser feita a impressão em uma folha de acetato transparente ou em algum adesivo que pudesse ser colado no espelho.

No caso do adesivo, por mais que esse material seja transparente não proporciona a nitidez de uma transparência, pois perto de um espelho ele pareceria fosco. Ademais, mesmo sendo possível alcançar o resultado de uma impressão impecável com o adesivo, a cola que aderiria ao espelho iria amarelar com o tempo, e o risco de isso interferir na proposta do trabalho era grande. Além disso, o envelhecimento da cola poderia fazer com que a imagem se desprendesse da superfície.

Destarte, optou-se pela utilização do acetato. Devido à transparência desse material, a nitidez da imagem ficou comprometida. Quando colocado em cima de uma folha de papel, via-se com mais clareza a imagem, mas ela ainda assim não estava perfeita. Quando colocado em cima do espelho, a imagem criava a ilusão de que estaria tridimensional, pois as partículas de tinta do acetato também refletiam com o espelho, formando uma duplicação.



Figura 32. Fotografia do resultado do espelho com acetato.

A partir dessa experiência, houve uma compreensão do que o designer havia falado com relação à impressão no espelho. Apesar de tudo, o resultado inesperado agradou, e continuaram os testes. A problemática que surgiu com essa tomada de decisão era de que nesse momento dois materiais precisariam aparentar ser um. Foi necessário, para isso, utilizar uma moldura para juntar os dois suportes, o que antes não era uma opção muito atraente.

Fez-se, então, um “sanduíche”, onde a primeira camada dentro da moldura seria um vidro para proteger a impressão, a segunda o acetato, e por último o espelho. Entretanto, essa decisão revelou a fragilidade, também, do acetato. Durante o processo de colocar a moldura, houve muitos arranhões, que em primeira instância se pensava ser do vidro, mas depois se demonstrou ser do próprio acetato.

Um outro problema, que só pôde ser mensurado quando colocado na moldura, foi sua proporção. O tamanho que havia sido impresso, mesmo sendo apenas de teste, mostrou que 29 x 21 cm não iria satisfazer visualmente. Esse formato não permitia ver os detalhes dos elementos estéticos que foram tão priorizados durante o fazer, como a textura. Além desse fator, um tamanho reduzido aproxima o espectador da imagem, o que acarretaria apenas na visão da pessoa no espelho e não mais da imagem.

Dessa forma, o trabalho exigia maiores proporções, o que impossibilitaria o uso do espelho, outrossim, ele não chega a ser um material contemporâneo. Com isso, era

necessário um suporte reflexivo, leve e que fosse resistente. Com essas exigências, não restavam muitas opções. Na verdade, quase nenhuma, mas foi pensado no aço polido ou inox.

Assim, foi procurada uma gráfica que pudesse fazer a impressão, mas nenhuma encontrada realizava tal serviço. Foi sugerido o alumínio no lugar do aço, mas o fornecido era fosco e, segundo a gráfica, mesmo que fosse um polido ou espelhado, não seria possível ter nitidez, exatamente por causa da reflexão. Outras gráficas ainda disseram que não seria possível, pois a tinta não fixaria no suporte.

Contudo, um designer gráfico aceitou aventurar-se nessa jornada e tentar realizar o trabalho, mas ele não possuía o material, então o aço deveria ser fornecido a ele. Assim, como não haveria de ser fácil, o problema era onde encontrar tal suporte. Lojas de ferramentas, lojas de materiais de construção, loja de revestimento? Todas foram visitadas e não foram encontradas à venda placas de aço inox, e ainda foi avisado que seriam encontradas apenas para venda em atacado.

Não obstante, o material foi comprado de um prestador de serviço que fabricava artesanalmente portões. Isso posto, o aço foi entregue para gráfica, e o designer informou que o trabalho seria realizado em serigrafia, ou seja, precisaria ser feito um fotolito, e a tinta seria uma que secaria à base de raios ultravioleta.

O resultado trazido pelo designer foi um desastre. A imagem que se formou aparentava ser fruto do Expressionismo Abstrato. Jackson Pollock só não foi clamado naquele momento porque não se via o *dripping*, a imagem era um borrão geométrico de tinta que se assemelhava ao Teste de Rorschach.

Concluiu-se, então, que a impressão em preto e branco não sustentava as necessidades do trabalho, deveria ser algo com cinza escuro, pois não havia nuances na imagem, não havia imagem! A placa de aço retornou à gráfica e, mesmo com o cinza escuro, não houve clareza suficiente para ter compreensão do que estava sendo visto. Entretanto, valia insistir no reflexo no aço inox com a imagem, mesmo ruim.

Contudo, tendo em vista a sequência de problemas, era necessário pensar em outros caminhos. Enquanto o terceiro resultado ainda estava sendo providenciado, foi solicitada uma outra gráfica, que afirmou que o resultado esperado com o inox não seria

possível, e seria perda de tempo insistir. Outros materiais foram sugeridos, mas não corresponderiam com a proposta.

Contudo, a opção do acrílico parecia ser uma solução. O acrílico espelhado teria os mesmos problemas de nitidez que o espelho e o aço inox, mas o transparente geraria uma boa impressão e possibilitaria pensar novamente em um “sanduíche”, mas dessa vez com o inox.

O resultado da terceira impressão de serigrafia no inox infelizmente ficou para aquém das esperanças e dentro das expectativas. Como imaginado, a imagem permaneceu opaca, e a maioria dos detalhes da textura na fotografia não ficaram tão evidentes. Com isso, para a imagem ser visível seria necessária uma luz, em determinado ângulo, para gerar maiores zonas de branco refletidas no inox. Esse resultado, infelizmente, criaria mais um desconforto para o espectador do que uma experiência estética em se ver refletido, principalmente porque foi difícil conciliar, em um único ângulo, as duas imagens: do espectador e a fotografia. O único ângulo em que a imagem ficou mais evidente foi com ela na horizontal, mas com isso o espectador teria que se inclinar em cima do suporte.



Figura 33. Fotografia do resultado da impressão direta no inox

Ao mesmo tempo em que esse último teste estava sendo realizado, fora encomendada a impressão no acrílico. O resultado foi uma impressão muito nítida e brilhosa. Quando colocado o inox por trás do acrílico, o efeito formava quase uma tridimensionalidade, pois saltavam as texturas. Todas as nuances desejadas na impressão

estavam perfeitamente visíveis, o olhar passou a vagar pela imagem, sem nenhum incômodo ocasionado por falha na impressão, à procura dos *punctuns*.

Com o inox junto ao acrílico, pode-se ver o reflexo de quem olha a imagem, não de forma gritante como no espelho, mas sutil o suficiente para que haja a leitura da imagem e a visualização do ser olhante. Dessa forma, com esses materiais escolhidos, pôde se pensar em uma escala maior, sem o risco de quebra ou de arranhões e perda da tinta, como ocorreu com a impressão direta no inox. Assim, foi escolhida a impressão das fotografias no tamanho de 100 por 60 cm, com apenas algumas variações de acordo com as proporções de cada imagem.



Figura 34. Fotografia do resultado da impressão em acrílico com inox.

Após a impressão da imagem no acrílico de 100 por 60 cm, notam-se dois acontecimentos: o resultado estético estava impecável, mas o resultado conceitual não corroborava o que está sendo estudado. Apesar de a qualidade da impressão permitir que o espectador observe perfeitamente todas as nuances fotográficas, a visualização do seu corpo dentro da imagem cria um deslocamento de atenção. Metaforicamente dizendo, uma síndrome do Narciso.

Ao me posicionar em frente à imagem impressa, percebo a mim mesma muito mais do que os *punctuns* que a proposta do trabalho almeja. Como Narciso, acabo por visualizar mais a representação do meu reflexo do que percepção do meu olhar e o resultado que isso possa ocasionar. A inserção do meu corpo, como espectadora, para

dentro da imagem resulta num distanciamento da singularidade dos meus pontos de interesse da imagem, cujo resultado é novamente um ponto que direciona o olhar, como o ponto de fuga antes fazia.

Conclui-se, dessa forma, que o reflexo físico do corpo não é de todo a melhor forma de inserir o espectador na imagem. Ademais, remover o ponto de fuga, em um processo de desocupação da imposição do ver na imagem, já resulta na inserção do espectador. Contudo, a experiência subjetiva não será materializada pelo reflexo, será apenas vivência *in loco*. Com isso, a busca individual de cada espectador pelos seus *punctuns* será uma forma de reocupação da imagem, não mais inserindo o próprio reflexo, mas em um processo do olhar do sujeito para a imagem, em um movimento do interior para o exterior, em que o sujeito busca seus pontos de interesses, e do exterior para o interior, quando ele os reconhece.

Assim sendo, remove-se todo material reflexivo pesquisado até o momento para realização da impressão fotográfica em papel fotográfico opaco, buscando-se enfatizar o olhar para todos os possíveis pontos de interesse, sem retornar a um ponto de imposição. Objetiva-se, assim, a liberdade de subjetividade do sujeito olhante.

Conclusão

A poética depende do interesse, do sentimento e da inspiração do artista. O momento em que se tem tudo à sua frente pronto para que seja realizado o ato fotográfico, e a única coisa que separa a violência do indicador, rígido e em câmera lenta, do click é a respiração do fotógrafo. Aquele momento em que se prende a respiração e que se torna cego momentaneamente pelo piscar do obturador da máquina.

O processo fotográfico é um rito da morte. Parafraseando BALZIN (1958), é o embalsamento do tempo. Cada fotógrafo tem o seu: em pé, sentado, deitado, parado ou em movimento. Com uma câmera grande ou pequena, com tripé ou sem, analógica ou digital. Tudo são escolhas baseadas em sua poética, conscientes ou não. Depois da violência, sempre haverá o corte tempo-espacial.

Como já mencionado, meu processo é lento, difícil e algumas vezes sofrido, misturado com as emoções e sentimentos daquele momento. O reencontro com as ruínas de infâncias trouxe verdades que minhas lembranças tornaram histórias dignas de conto de fadas. Como todos os contos, são apenas histórias. A frustração de descobrir que as imagens criadas por minha memória não seriam reproduzíveis em fotografias tornaram o processo fotográfico desinteressante. As imagens de minhas lembranças eram mais significativas do que as que a câmera poderia capturar naquele local.

Foi preciso um afastamento emocional para que o processo continuasse. Não poderia fotografar o que meus olhos estavam vendo, pois a imagem que eu gostaria de reproduzir era a do invisível, era o que o neurologista Sacks menciona como imaginação. Meu olhar, naquele momento, era imaginação. Percebi, à medida que escrevia a dissertação, o quão limitado é o índice, pois atesta a existência de algo, mas o algo que eu gostaria de fotografar não existia.

O afastamento foi necessário, pois eu queria ver o invisível com os olhos que, naquele instante, só enxergavam o visível. A frustração impediu minha imaginação de olhar o espaço, de procurar meus *punctums*. Eu precisava atravessar as ruínas, como o caráter destrutivo, ver além. Quando realizei as fotografias do Hospital Universitário, em 2010, o processo fluiu, pois havia pontos de interesse em todos os lugares, e era difícil, inclusive, manter o foco. Era como a criança do texto das primeiras páginas, para a qual tudo punha.

Precisava de um local, igual ao Hospital, que me remetesse às derivas, que me lembrassem das lembranças, mas sem confrontar o que é real com o que é imaginação.

Um local onde tudo se tornasse híbrido, onde tudo fosse alegoria. Novamente, assim como o caráter destrutivo, tudo depende de como se olha o objeto. Fui como Narciso, que viu o óbvio, o próprio reflexo, e morreu pelo olhar. Contudo, precisava ser destrutiva.

Durante boa parte da pesquisa para a dissertação, acreditava-se que a questão era o reflexo de quem olha a imagem. As primeiras etapas de pesquisa de materiais giraram em torno de superfícies que pudessem captar essa questão. Entretanto, não é o espectador que se quer ver, pois correria o risco de construir mais Narcisos, enquanto o que gostaria era de mais caráter destrutivo. O que importa, então, era como ou o que se olha e não a quem.

Toda a experiência desenvolvida ao longo da dissertação, ou amadurecida por ela, está centrada no olhar, como eu quando criança via as imagens da casa de pau a pique, ou o que eu via pela janela do carro. A imaginação criou imagens dos olhos ao pé da estrada que olhavam de voltar para criança. Criou, ainda, a sombra que se movia com o passar do tempo como um relógio de ponteiros. Tudo isso são *punctuns*.

As imagens fotografadas são frutos da forma como olhei para aquele lugar naquele instante. A remoção simbólica do ponto de fuga tem como objetivo aproximar o espectador da experiência que tive, não com o local das fotografias, mas de poder procurar os próprios pontos de interesse na imagem sem algo que o induza a ver apenas o que terceiros querem que seja visto. Assim como uma criança, que só se entusiasma com o que de fato a interessa.

O objetivo técnico da construção das imagens foi fazer o olhar vagar, sem muitos elementos se sobressaindo, tudo em uma harmonia de nuances, cujos detalhes só serão enxergados por aqueles interessados em olhar. Dessa forma, pretende-se que, quando o espectador encontrar seus *punctuns*, ele seja projetado para a imagem, metafisicamente, como caráter destrutivo, e não refletido como Narciso.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio.** *Infância e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf.** *Arte e Percepção Visual, uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Editora Cengage Learning, 2012.
- BARTHES, Roland.** *A Câmera Clara, Nota sobre a fotografia*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1984.
- BAZIN, André.** *Ontologia da imagem fotográfica*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. 1, Paris, Editionsdu Cerf, 1958
- BELTING, Hans.** *Florence and Baghdad*. Massachusetts: Harvard University, 2011.
- BENJAMIN, Walter.** *Libro de los Pasajes*.Madrid: Editora Akal, 2005.
- _____ *Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense, 1994.
- _____ *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____ *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARTIER-BRESSON, Henri.** *O Imaginário Segundo a Natureza*. Editorial Gustavo Gili, Espanha: 2004.
- CERTEAU, Michel.** *A Invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.
- DEBORD, Guy.** *Teoría de la Deriva*. 1958.
- DUBOIS, Philippe.** *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 2009.
- FOUCAULT, Michel.** *História da Sexualidade*. Vol II. Editora Graal. 2003.
- FOUCAULT, Michel.** *Une esthétique de l'existence*. In: *Le monde*, entrevista com A. Fontana. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 15-16 juillet 1984, p. XI.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.** *Fenomenologia da Percepção*.São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- PHOTO POCHE.** *Henri Cartier-Bresson*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques.** *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org, 2009.

VINHOSA, Luciano. *Experiência estética como método de pensar o mundo.* in: *Interlocuções. Estética, produção e crítica de arte.* Organização Luciano Vinhosa e Martha D'Angelo. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2012.

VITRUVIUS. *The Ten Books On Architecture.* Massachusetts: Harvard University. 1914.

VICENTINO, Cláudio. *História Geral.* São Paulo: Ed: Scipione, 1997.

SCHARF, Aaron. *Construtivismo.* In: *Conceitos da Arte Moderna,* Nikos Stangos. Rio de Janeiro: Ed: Jorge Zahar, 1991.

JUNKES, Lauro. *O processo de alegorização em Walter Benjamin.* Anuário de Literatura 2. 1994, pp 125-137.

Site:

www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/Cicatriz_RRenno.pdf (09/10/2014)

<http://www.hucff.ufrj.br/institucional/historico> (09/10/2014)

<http://comunicacaoeartes20122.files.wordpress.com/2013/01/manifesto-realista.jpg>

(10/10/2014)

<http://www.moma.org/collection> (12/10/2014)

<http://fraenkelgallery.com/artists/diane-arbus> (14/04/2015)

http://138.23.124.165/exhibitions/sightunseen/exh_gallery_01.lasso?-token.TokenDirect=Front&-MaxRecords=1&-SkipRecords=3&-token.TokenURL=%24URL&-KeyField=id&-Op=cn&agent_02_ID=A0667&-Op=cn&scoop_ID=2008.0021.0001&-Op=cn&scoop_ID=2008.0021.0001&-Op=cn&scoop_ID=2008.0021.0001

California Museum of Photography, (14/04/2015)

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822014000100009

(14/04/2015)

(14/04/2015)

(14/04/2015)

(14/04/2015)