

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de mestrado consiste em aprofundar questões que permeiam minha produção artística iniciada em 2011 no campo da fotografia. O que até então consistia numa preocupação com a técnica e estética fotográfica se tornou um questionamento poético sobre o cruzamento de tempos – passado, presente e futuro; seus usos, rastros, sua longevidade e fugacidade. Esse entrelaçamento temporal é constante em meus trabalhos, pois o observador ao olhar uma imagem fotográfica percebe certo caráter cômodo de um passado, o que abre um possível caminho para o “agora” e também evidencia uma possibilidade de futuro. Seria um *revivamento*, um potencial de tempo presente para a representação congelada. A partir disso, irei problematizar o que vemos e o que imaginamos. Como exemplo, olhar a fotografia de um bebê consiste não apenas em enxergar a imagem bidimensional de uma criança em preto e branco, torna-se um convite para se imaginar a profundidade que ali habita e para se perceber que nesse universo desconhecido há algo que pertence a cada um de nós.

Se antes minha prática em arte se encontrava limitada de um aprofundamento teórico pelo universo fotográfico, durante o mestrado, foram-me apresentadas leituras que contribuiriam fortemente para o meu desenvolvimento artístico. É a respeito disso que pretendo abordar ao longo dessa dissertação. Contudo, além das questões relativas ao universo da fotografia apresentarei também reflexões do campo ampliado da teoria das imagens. Com base nesse processo, minha produção artística passou a utilizar, além do suporte da fotografia, outros dispositivos como o vídeo, por exemplo. A partir da exploração da imagem por diversos meios de produção, percebi que os trabalhos me induziam a uma nova problemática: a relação entre o objeto físico e aquele que o olha. Isso me despertou um interesse por esse encontro, pelo que ocorre em tal *acontecimento*. Esse evento significa a abertura para o que vemos diante de nós, pois, o ato de ver expande-se em um vazio que nos olha e, em certo sentido, faz parte de nossa existência.

Sobre a imagem fotográfica que compõe grande parte dos trabalhos que irei apresentar, a fotografia será considerada como um dispositivo em favor do

indício, o “isso foi”, sugerido por Barthes¹, como um corte, um rastro, um instante, um congelamento... Ao mesmo tempo, não deixarei de considerar o paradoxo da imagem dialética como passado/presente, presença/ausência, sonho/despertar. Nesse sentido, irei discutir a fotografia por meio de seus usos, de seus suportes expositivos, de sua objetualidade; dos efeitos em relação à memória, à temporalidade, à associação com a verdade e a seus “duplos”; e de que maneira essas questões estabelecem uma conexão com o mundo.

No geral, aproprio-me de fotografias de álbum de família, seja de minha própria família, seja de álbuns adquiridos em brechós e sebos. Compreendo que reutilizar tais imagens fotográficas não é uma atividade inovadora em arte, no entanto, tomo por um gesto potente em minha poética o fato de reexibi-las com a finalidade de proporcionar certo jogo instigante entre o que é visível e o que não está revelado. Essa manobra artística consiste em apresentar uma fotografia de forma que contribua para se questionar sobre a veracidade de seu referente, provocando uma desconfiança ou estranhamento no que é dado. Concomitantemente, pretendo instigar alguma relação de tempo entre o olhar de quem vê e a imagem. Assim, ao utilizar o documento fotográfico de pessoas anônimas como matéria prima, trabalho com uma possibilidade de reinvenção do tempo. O passado, que na fotografia é tão veemente, passa de mera comprovação a determinado evento para um despertar criativo. Essa potência criadora permite que tanto o passado quanto o futuro possam ser reinventados a partir da imagem exposta. Com isso, nessas imagens já não há biografias, restam apenas categorias: fotos de infância, de casamentos, de batizados, de famílias e de aniversários; o que potencializa e contribui para o imaginário do observador.

Ao acrescentar objetos diversos com a intenção de alterar o sentido da imagem – num arranjo entre fotografia e objeto ordinário, busco explorar a materialidade da obra com o objetivo de eliminar o caráter vernacular das imagens fotográficas apresentadas. Dessa maneira, tento anular a carga afetiva e cultural implícita à fotografia, o que propõe certa redução para a temporalidade típica da esfera íntima, familiar, expandindo para uma ordem mais ampla. Isso significa em rerepresentá-las de modo que qualquer pessoa possa se identificar com a cena

¹ ROLAND, Barthes. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

apresentada. Na medida em que analisamos determinada fotografia exposta dentro de um contexto tridimensional, a singularidade da imagem passa a pertencer a um enquadramento de outra ordem, que diz respeito não somente a questão do tempo, mas também, a objetualidade constituída pelo arranjo do trabalho. Nesse primeiro contato visual entre obra e observador, pretendo uma abertura criativa para novas imagens mentais e perceptivas. A fisicalidade configurada a partir desses arranjos artísticos tem o intuito de fazer com que, ao olhá-lo, o espectador venha a imaginar figuras, coisas ou situações que não estão ali expostas, mas sim, são criadas mentalmente através de suas memórias e lembranças. É mediante o aspecto físico do trabalho que esse gesto de olhar proporciona uma ligação entre o visível e o invisível da imagem mostrada.

Além disso, em outros trabalhos, faço uso da palavra como instrumento de manipulação das imagens fotográficas. Ao utilizar ora a palavra ora um objeto ordinário, a configuração final das imagens supõe, em certo ponto, uma sensação de suspeita para quem as olha. Quando interfiro na informação que a fotografia carrega, proponho um deslocamento de sentidos ali apresentados. Ocasionar certo estranhamento para aquilo que parece comum à primeira vista é uma questão forte que eu procuro evidenciar em minhas operações artísticas, que sejam um convite ao observador para a inesgotável experiência do olhar.

Outro questionamento proeminente em minha poética é o caráter fidedigno que as imagens fotográficas supostamente carregam. Na relação entre as obras e suas implicações conceituais, pretendo abordar toda uma tradição da fotografia, ora incorporando, ora subvertendo características intrínsecas ao próprio uso da imagem fotográfica. No primeiro capítulo, trago à discussão essa questão da fotografia enquanto testemunho de uma verdade, visto que se trata de um tema muito presente no debate teórico entre historiadores e pesquisadores da linguagem. Já nos capítulos V e VI, trago à abordagem outro assunto recorrente entre os pensadores da fotografia, que diz respeito ao gênero do retrato fotográfico.

Os capítulos seguintes não provêm de uma divisão acirrada entre base teórica e poesia escrita. O objetivo é apresentar os trabalhos artísticos e os analisar por meio de uma abordagem pessoal minha, sob o ponto de vista da artista, e ao

mesmo tempo buscar uma fundamentação na teoria da fotografia e da imagem, com o intuito de dar visibilidade à poética que se desenvolveu nesse processo. Com tal finalidade, no decorrer da escrita, desejo traçar um elo entre o suporte imagético e o pensamento da fotografia. Tal elo se faz importante porque o discurso do universo fotográfico tem um significado simbólico durante a minha carreira artística; afinal, foi a partir da linguagem fotográfica que desenvolvi a maior parte de meus trabalhos de arte. Ao me aproximar da teoria da fotografia pude, então, encontrar-me no mundo das imagens ou da *imaginalidade*². Foi a partir dessa inserção que comecei a utilizar novos suportes em minha prática artística, conforme foi pontuado anteriormente.

No primeiro capítulo, farei uma análise de *A terceira imagem da fotografia* (2014), vídeo produzido em *looping*, em que apresento a mesma imagem, o que em certo ponto questiona a fotografia como um documento da verdade e as diversas camadas do tempo. No segundo capítulo, apresentarei *A imagem fantasmagórica da fotografia: um guia de vagâncias e apropriações íntimas* (2013), trabalho em formato de guia, premiado no 19º Salão Unama de Pequenos Formatos. No terceiro capítulo, mostrarei trabalhos nos quais são adicionados objetos ordinários, como prego e lupa, às fotografias. Também, nesses trabalhos abordarei seus meios expositivos, como totem, suporte para a exposição de fotografias de famílias, por exemplo: *O nascimento do ego*, selecionado pela Galeria de Arte do Ibeu para o Novíssimos (2013) e *Nesta foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido* (2014), premiado no XV SAMAP em João Pessoa e que agora faz parte do acervo municipal. Além de duas obras em que me vali de fotografias de um antigo álbum de família, *Estórias Mal Contadas*, selecionado para a Coletiva EAV (2013) e *Retratos de uma Burocracia Inferior* (2013). No capítulo seguinte, apresentarei *Retrato quando nunca*, (2014), retrato meu aos nove anos de idade que foi tirado por meu pai, trabalho em que as questões da memória, dos apagamentos e do gênero retrato fotográfico serão analisadas. Na sequência, discutirei sobre a suposta duplicidade da imagem fotográfica a partir do viés do estranhamento com o trabalho *S/título* (2015). Por fim, apresentarei um trabalho em processo, *Ficção do autorretrato*; nele a escrita toma o

² MITCHELL, W.J.T. *Iconology. Image. Text. Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

lugar da fotografia como meio de criação da imagem, o que possibilita ao observador imaginar novas imagens que não estão ali, mas que se tornam visíveis a partir da escrita.

Para mim, seria inconcebível não tomar como base o pensamento benjaminiano acerca da imagem fotográfica, afinal, em pleno alvorecer do século XX, o filósofo instituiu paradigmas sobre a mudança de percepção do homem moderno em relação às invenções das técnicas de reprodução. Seus ensaios influenciaram de maneira categórica teóricos contemporâneos que se dedicaram a responder como se dá a gênese da fotografia e o que de fato é a fotografia, como Phillipe Dubois, Boris Kossoy, André Ruillé e Roland Barthes. Sobre a questão do gênero do retrato fotográfico, aproveitarei a análise de Susan Sontag. Os professores Ronaldo Entler, Mauricio Lissovsky e Cláudia Linhares – ensaístas do site *Icônica* – contribuíram para que eu pensasse a fotografia a partir de seus duplos, seus fantasmas e reminiscências. O fotógrafo espanhol Juan Fontcunberta é fonte de reflexão para o atual consumo, excesso de produção e compartilhamento da fotografia digital. Vilem Flusser é leitura indispensável sobre a influência do equipamento mediante a fabricação e interesses de mercado. No campo da imagem, Hans Belting, Georges Didi-Huberman e William John Thomas Mitchell são referências fundamentais e enriquecedoras à escrita dessa dissertação e ao desenvolvimento de meu processo artístico. Porém, não tenho a pretensão em dar conta da complexidade e completude dos pensamentos de todos os teóricos citados; minha intenção é traçar uma reflexão em torno das questões pertinentes de cada trabalho apresentado.

Por fim, mediante a reflexão desses trabalhos, desejo aprofundar a discussão que perpassa todo o meu processo artístico: o jogo da temporalidade da imagem, sobre o seu caráter fidedigno, seus referentes, sua visibilidade e seus apagamentos. O objetivo de minha produção em arte é despertar no observador algo intrínseco que esteja quieto ou esquecido, da ordem da lembrança ou dos sentimentos que por vezes fica a espera de um desvelamento, e permitir que suas memórias manifestem um desejo de permanência nas imagens.

1. O TEMPO DA DESCONFIANÇA

“Ganhei minha primeira câmera quando tinha uns doze anos. Não lembro qual era, sei que era de péssima qualidade. Foi com ela que comecei a fazer meus primeiros registros. Sentia uma liberdade por estar operando aquele mecanismo. Quando entrei na faculdade, fui presenteada com uma Pentax MZ-M, câmera básica, mas com melhores recursos que a anterior. Nesse momento, minha coleção de negativos só crescia. Tenho todos guardados numa caixa.”

Trecho de *Apontamentos de um processo particular* (2014)³.

Ao longo de minha pesquisa artística, procuro fazer uso prospectivo do material fotográfico investigando certos sentidos que fazemos da imagem. Minha escolha em começar a explorar o universo da fotografia foi natural, porque meu interesse pela linguagem fotográfica já se mostrava na infância. Desde criança fui acostumada a ser fotografada e habituada a registrar momentos simbólicos. Naquele período, acompanhava minha mãe na organização de álbuns, prestava atenção no zelo que ela tinha com os negativos, de como todo o armazenamento do arquivo fotográfico era tratado com cuidado. Era bastante comum rever esses álbuns arrumados por minha mãe, principalmente, quando recebíamos a visita de algum parente.

Do período de minha infância até o início da vida adulta, o processo da fotografia era o analógico; existia o tempo para *rebobinar* o filme, levar à loja de revelação, aguardar as impressões ficarem prontas e, finalmente, poder vê-las no papel. Sob meu ponto de vista, aquele tempo de espera que existia no analógico era precioso, sobretudo, se for comparado ao atual processo digital. Havia uma pausa obrigatória entre o gesto de captar um evento e o olhar para as fotografias. Durante

³ A citação pertence a um conjunto de textos de minha autoria sobre meu processo artístico. O objetivo era escrever detalhadamente sobre minha produção com o intuito de aprofundar minha poética. Além disso, foi fundamental narrar os acontecimentos de minha vida pessoal, pois os dois caminhos estavam interligados. Esse diário particular não virá a público. Dei início a esse processo durante o primeiro semestre de 2014, a pedido de minha orientadora, período em que foi iniciada a aula de mestrado na UFF.

tal suspensão de tempo, podíamos imaginar o que seria revelado no papel, até mesmo esquecer detalhes que foram registrados. Uma brincadeira entre a lembrança do acontecimento e a possibilidade de imaginar o que seria visto, revelado. Vivíamos uma espécie de incerteza entre o tempo do disparo e as imagens materializadas no papel. A partir da expectativa criada, poderíamos experimentar alegrias ou decepções: “Ah! O *flash* não disparou.” Fontcunberta me auxilia nesse raciocínio:

A fotografia arrasta ainda uma série de elementos que são consequências de uma sensação melancólica experimentada principalmente por quem a praticou na etapa analógica como é o meu caso. Por exemplo, o desaparecimento da imagem latente: a fotografia fotoquímica tradicional impunha um tempo, um intervalo angustiante entre o clique e a experiência consumada da imagem e, durante esse adiantamento, intervinha a projeção da ilusão e do desejo. (FONTCUNBERTA, 2012, p. 36)

Apesar de viver profissionalmente como fotógrafa⁴ e meu equipamento ser do universo digital, em meu trabalho artístico faço uso da apropriação de fotografias do período analógico, valendo-me de fotografias adquiridas em brechós, feiras e sebos. Trabalhar com fotografias antigas – muitas de álbuns de família – é uma forma de incitar certo tempo íntimo de outrem que não pertence a mais ninguém, pois esses arquivos pessoais deixaram de pertencer a um ambiente particular e passaram a ser objeto de consumo no comércio de antiquários. De certa forma, não devemos desconsiderar que permanece ali, no conjunto de fotografias de família, um tempo congelado de dado momento da trajetória pessoal, da memória individual marcada pelo registro fotográfico.

⁴ Sou fotógrafa e proprietária da *Amarelo Fotografias*, trabalho direcionado para o registro fotográfico de bebês, gestantes, famílias e casamentos. A partir de um questionário enviado para o cliente, elaboro um ensaio personalizado, enfatizando sua personalidade e desejos. Importante ressaltar que o estilo da marca é conhecido como *lifestyle*, não trabalho em estúdio e muitas vezes fotografo na casa do contratante. Dessa maneira, proponho um novo olhar para o retratado e procuro um resultado particular para a produção. As pessoas que procuram a *Amarelo Fotografias* para a realização de uma sessão de fotos ou registro de evento se identificam com os enquadramentos ousados e procuram algo fora do padrão do mercado de fotografias.

Em grande parte de minha produção, utilizo fotografias analógicas ao invés de digitais. Um gesto particular que me é caro, afinal, era recorrente na minha infância o hábito de ver meu pai fotografando de forma amadora, ajudar minha mãe a organizá-las e, muitas vezes, rever esses arquivos de família, conforme mencionado anteriormente. Outro ponto importante que me direciona para o uso de fotografias analógicas é o fato de me transmitirem uma intensa carga de amorismo e singularidade. Diferente das fotografias digitais que são produzidas e compartilhadas a todo instante e que muitas vezes reproduzem as mesmas cenas por produtores diferentes, a fotografia analógica me conduz a um cuidado e me remete a vontade de captar um momento especial, aqueles que correspondem apenas ao fotografado e a sua história. Não a tomo como uma necessidade em fotografar qualquer coisa a todo momento.

Melancolia que sorri.

Por sua vez, a fotografia do período analógico nos impõe um cuidado que a fotografia digital não exige, por exemplo: a matriz física do negativo. Em tempos de imagem digital (numérica) não há motivo para se preocupar em relação à condição de armazenamento ou impressão. François Soulages (2008) considera a fotografia digital uma imagem da imagem e não mais uma imagem da realidade:

“A ruptura com o real é infinitamente maior com a imagem numérica, que pode tornar-se totalmente autônoma – se modificamos a matriz numérica – em relação ao real que lhe deu origem, passando da esfera que em algum lugar tratava de uma lógica fotográfica para uma lógica puramente numérica na qual encontram-se também as imagens calculadas realizadas sem nenhuma relação com um real já existente, de um real do qual teríamos como que apreendido em voo uma imagem pelo viés do cálculo (...)” (SOULAGE, 2008, p. 83)

Percebo que fazer a fotografia em um equipamento digital, muitas vezes, sugere um dispositivo de armazenamento e não apenas um recurso de captação de imagens. Digo isso por presenciar em vários momentos, situações em que pessoas lançam mão da câmera compacta ou *smarthphone* para exibir fotografias de tempos atrás.

No conjunto de meus trabalhos é possível perceber, também, minha escolha em utilizar a imagem fotográfica vernacular, caracterizada por ser um produto amador e, na maioria dos casos, produzidas por um autor desconhecido. Esse tipo de fotografia consta em arquivos pessoais, produzido com fins intimistas, domésticos, apenas para documentar um momento da vida familiar. Atualmente, são encontradas em comércio de antiguidades. Ao utilizá-la na produção de meus trabalhos, proponho uma inserção de meu gesto em uma história que considero perdida, sem dono e que passa a estar à disposição de quem se permitir identificar; ou seja, a fotografia ganha um novo estatuto devido a seu novo uso, outra forma de reconhecimento.

Se antes teóricos como Phillipe Dubois, Roland Barthes, entre outros, discutiam a força testemunhal da fotografia destacando a ligação da imagem com um evento singular, atualmente, acredito que essa forma de registrar um acontecimento está cada vez mais banalizada, mais distante da ideia de arquivo familiar. Se analisarmos a história da fotografia desde sua invenção até os dias de hoje, é possível perceber que no início foi considerada como um documento verídico de um acontecimento. Assim, a fotografia era destacada como um espelhamento de seu referente, concebida como o reflexo do mundo, guardando consigo um compromisso com a verdade e a autenticidade.

Conforme os escritos de André Rouillé (2009), a fotografia era utilizada com o intuito de reproduzir fielmente a aparência, portanto, servia de ferramenta para prestar contas de uma fidelidade. Para o autor, a imagem fotográfica era percebida como uma espécie de documento para atestar a existência daquilo que havia sido registrado na superfície do papel. Rouillé afirma que o advento da perspectiva possibilitou tal crença na exatidão, nesse carácter de verdade e realidade da fotografia:

Certamente se sustenta no fato de que a fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a organização imposta ao Ocidente a partir do século XV: a forma simbólica da perspectiva, o hábito perceptivo que ela suscita, e o dispositivo da câmera obscura. A perspectiva é uma organização fictícia, imaginária, reputada por imitar a percepção; a imagem em perspectiva traduz a prosa do mundo na

língua estrangeira de um enquadramento codificado, convencional. O hábito perceptivo que se desenvolveu com a imagem em perspectiva não é contestado na metade do século XIX pela fotografia; ao contrário, ela é sistematizada pela óptica e pelo emprego obrigatório da câmara escura, que anteriormente era apenas um acessório facultativo na panóplia dos pintores. (ROUILLÉ, 2009, p. 63)

Com a invenção das lentes objetivas, ainda no século XIX, iniciou-se um novo modo de captar as coisas que antes não eram possíveis de serem vistas ao olho nu. A possibilidade de fazer ver objetos mínimos ou muito distantes contribuiu para enaltecer o caráter testemunhal da fidelidade que a fotografia desempenhou no período de sua invenção. Para o poeta Paul Valéry, a fotografia redefiniu o realismo ao expor os objetos com a nitidez que só a tecnologia poderia proporcionar. Segundo o poeta, a fotografia adaptou os olhos a ver o que existe ou o que existirá e ao mesmo tempo os educou a não ver o que não existe (VALÉRY, apud TRACHTENBERG, 2013, p. 211).

Outro elemento que contribuiu para caracterizar a fotografia como um documento comprovador da verdade foi à combinação química e tecnológica atribuída a reprodução mecânica das imagens. O paradigma artesanal do desenho – a representação, a questão da imitação – contrapõe-se ao registro, à impressão e à captura da apresentação das coisas por intermédio da máquina. A partir da teoria de André Rouillé, as propriedades químicas da impressão juntamente com as propriedades físicas da câmara serviram para apurar a convicção da verdade nas fotografias. Para Rouillé a fotografia renova os procedimentos do verdadeiro perante a crise da verdade e da perda de crédito que afetou tanto ao desenho quanto à escrita, na prática da arte e da imprensa (ROUILLÉ, 2009, p. 64).

Aos poucos, essa crença em relação à imagem fotográfica como um *documento-verdade* foi perdendo seu lugar. Passou-se a perceber, então, que o processo fotográfico não seria algo meramente mecânico, pois ele carregava uma marca pessoal do fotógrafo, o que consistiria num tipo de testemunho repleto de intervenções particulares. Tudo isso fez com que a imagem fotográfica revelasse, de fato, a intenção do seu produtor. Sobre esse aspecto, Vilém Flusser (2011) sugere que a fotografia deve ser decifrada, afinal, é formada por conceitos transcodificados

que pretendem ser impressões do mundo. Segundo o teórico, decifrar uma imagem fotográfica é entender as intenções do fotógrafo e do aparelho (FLUSSER, 2011, p 62). Reiterando essa observação, Boris Kossoy (2009) afirma que a imagem fotográfica é uma representação do processo de criação do fotógrafo, ou seja, sempre haverá uma “motivação interior e exterior, pessoal ou profissional para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final” (KOSSOY, 2009, p. 27).

A impossibilidade da faculdade da imagem fotográfica se apresentar como cópia exata do real também serviu de inspiração para Roland Barthes publicar seu último livro em vida, *A Câmara Clara*. Como grande leitor de imagens e importante crítico que foi, o autor fala da experiência de estar diante de algumas imagens, percebendo a banalidade e a singularidade a partir das representações fotográficas. Aborda a relação da fotografia com a morte, sobre o “intratável” na fotografia decorrente a uma realidade passada. No livro, Barthes estabelece uma ligação entre o fazer fotográfico, o processo mecânico da máquina e o olhar do observador. Entre os conceitos elaborados por ele, o *studium* explica o propósito do fotógrafo: “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois, a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e consumidores” (BARTHES, 2012, p. 33).

Hoje, estamos cientes que a fotografia não é uma reprodução fidedigna da realidade, visto que a fotografia consiste em uma técnica de captação da imagem e que conta com a pós-produção⁵. Para Phillippe Dubois (2011), a desconstrução da essência da fotografia em ser uma reprodução mecânica fiel e objetiva da realidade baseia-se numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos. Dessa forma, ele argumenta:

⁵ O termo pós-produção em fotografia digital significa ajustar propriedades da imagem como temperatura, contraste e corte de acordo com a necessidade que o produtor deseja. Os dois programas mais usados por profissionais de fotografia são o *Ligthroom* e o *Adobe Photoshop*.

Em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhidos, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo de variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto, preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. (DUBOIS, 2011, p. 38)

Nas palavras de Dubois fica claro o processo de transcodificação que a fotografia opera sobre a realidade. Enquanto dispositivo de imagem, a fotografia dispõe de artifícios técnicos próprios, capazes de alterar completamente a imagem do objeto captado pela câmera. Tudo isso confirma o fato de que os equipamentos fotográficos não são instrumentos inocentes. Desde sua elaboração, os códigos e o *modus operandi*, que são inseridos em seu programa pelos fabricantes, norteiam a manipulação e o uso que se faz do aparelho. Por mais que o usuário da câmera fotográfica seja consciente desses aspectos e livre de todo o aparato tecnológico para apontar a objetiva na direção desejada, a câmera fotográfica carrega configurações predeterminadas.

Tal análise sobre os equipamentos tecnológicos foi também problematizada pelo Villém Flusser de maneira peculiar. Segundo o pensador, os recursos previamente dispostos no aparelho são uma espécie de programação para que os homens sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento (FLUSSER, 2011, p. 63). Com essa observação, Flusser defende a tese de que por trás do aparato tecnológico existem intenções dos fabricantes. “O aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante” (FLUSSER, 2011, p. 63).

Atualmente, sabe-se que a fotografia não carrega a responsabilidade de um *documento-verdade*, mas continuam a impregná-la de caráter fidedigno. Talvez seja uma das justificativas pelo excesso de seu uso pela sociedade contemporânea como forma de afirmação no mundo, para se sentir vivo e percebido pelo olhar do outro, como mera informação. Devido à democratização dos aparelhos fotográficos,

das câmeras compactas e a possibilidade de capturar uma imagem através de diversos dispositivos, atualmente, é possível fazer uma imagem e compartilhá-la no mesmo instante.

Ao fazermos um uso tão simplório do aparelho fotográfico, nós nos convertemos em mera informação a ser transmitida e apenas consumida. Por outro lado, se pensarmos a fotografia para além do documento, poderemos considerá-la como um catalisador, um condensador de sentidos latentes, um processo aberto entre o seu visualizador e a imagem fotográfica. Trata-se de um instrumento destinado a superar os tradicionais recursos mnemônicos. Isto significa dizer que a fotografia não possui apenas uma função arquivística ou informativa e sim, um instrumento estimulante de reações para o observador.

Reconhecendo a produção excessiva de imagens como forma de afirmar uma suposta verdade, passei a refletir como as pessoas trocam, de modo geral, mensagens adicionando fotografias para autenticar o que desejam falar: “Estou no show do *Radiohead!*”

1.1 A TERCEIRA IMAGEM DA FOTOGRAFIA

O *tempo* do vaso de cimento, seu processo industrial de *criação*.

O *tempo* da pedra, seu processo particular de *transformação*.

O *tempo* da planta, seu processo natural de desenvolvimento *constante*.

O *tempo* da fotografia, seu processo *limitante* a partir de três.

O *tempo* do vídeo, seu processo *contínuo*.



FIG. 1: Apresentação do vídeo *A terceira imagem da fotografia*, durante o exame de qualificação.

Em *A terceira imagem da fotografia*, procuro refletir sobre a imagem fotográfica como documento de uma verdade. Para tanto, desloquei o suporte da imagem fotográfica para o vídeo (fig. 1) e, dessa maneira, meu propósito foi problematizar a própria natureza da fotografia. O componente principal do trabalho é uma fotografia digital (fig. 2, p. 26) na qual, paralelamente, disponho uma pergunta que representa o viés principal: “Deveria a fotografia ser aceita como fiel ao evento que ela representa?”

Com isso, tento propor uma discussão sobre os distintos tempos que formam as três supostas imagens originárias da fotografia. Com uma abordagem poética, exploro sobre o tempo contido nas coisas e o tempo dos dois dispositivos utilizados no trabalho: a fotografia digital e o vídeo. A partir do livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2009), em que Boris Kossoy investiga a realidade na produção e recepção das imagens fotográficas, passei a considerar a ideia de que a fotografia

tem uma realidade própria. Trata-se da realidade do documento, da representação materializada, atribuída pelo autor como uma *segunda realidade*. Kossoy defende que a verdade apresentada no papel muitas vezes não representa a realidade que envolveu o tema, o objeto de registro. Dessa forma, torna-se evidente que a fotografia está conectada fisicamente ao seu referente, mas a relação com o imaginário de seu criador é fundamental para que se faça uma representação do mundo físico.

Logo, *A terceira imagem da fotografia* expõe as três supostas imagens que a fotografia carrega: a imagem da cena relacionada, a imagem construída por intermédio da interferência do produtor e a imagem que será idealizada pelo espectador.

Em formato de filme e legenda, no vídeo de 2'30" em *looping*, apresento uma fotografia⁶ contendo apenas duas pedras e uma planta encostadas numa parede. Apesar do suporte em vídeo, o espectador se depara todo tempo com uma imagem de uma única fotografia digital repetidamente, não com imagem em movimento como um vídeo sugere. Foi proposital essa escolha em misturar a duração dos suportes para explorar questões do tempo inerente à imagem fotográfica e nas coisas pois, a fotografia sugere um tempo congelado, uma imagem estática (fig 3, p. 27). O vídeo por sua vez, apresenta uma imagem em tempo contínuo. O tempo em *looping* apresenta um desarranjo no que é marcado como início e fim. Isso significa que não é possível identificar facilmente o momento que começa a apresentação do trabalho e o momento que termina. Além disso, a apresentação do trabalho em tempo contínuo contribui para a discussão.

O que você precisa saber é revelado na fotografia.

⁶ Esta fotografia foi produzida na casa do meu pai na cidade de Governador Valadares em Minas Gerais. Este ambiente fotografado sofreu uma reforma, portanto, não existe mais.



FIG. 2: Fotografia digital apresentada repetidamente no vídeo.

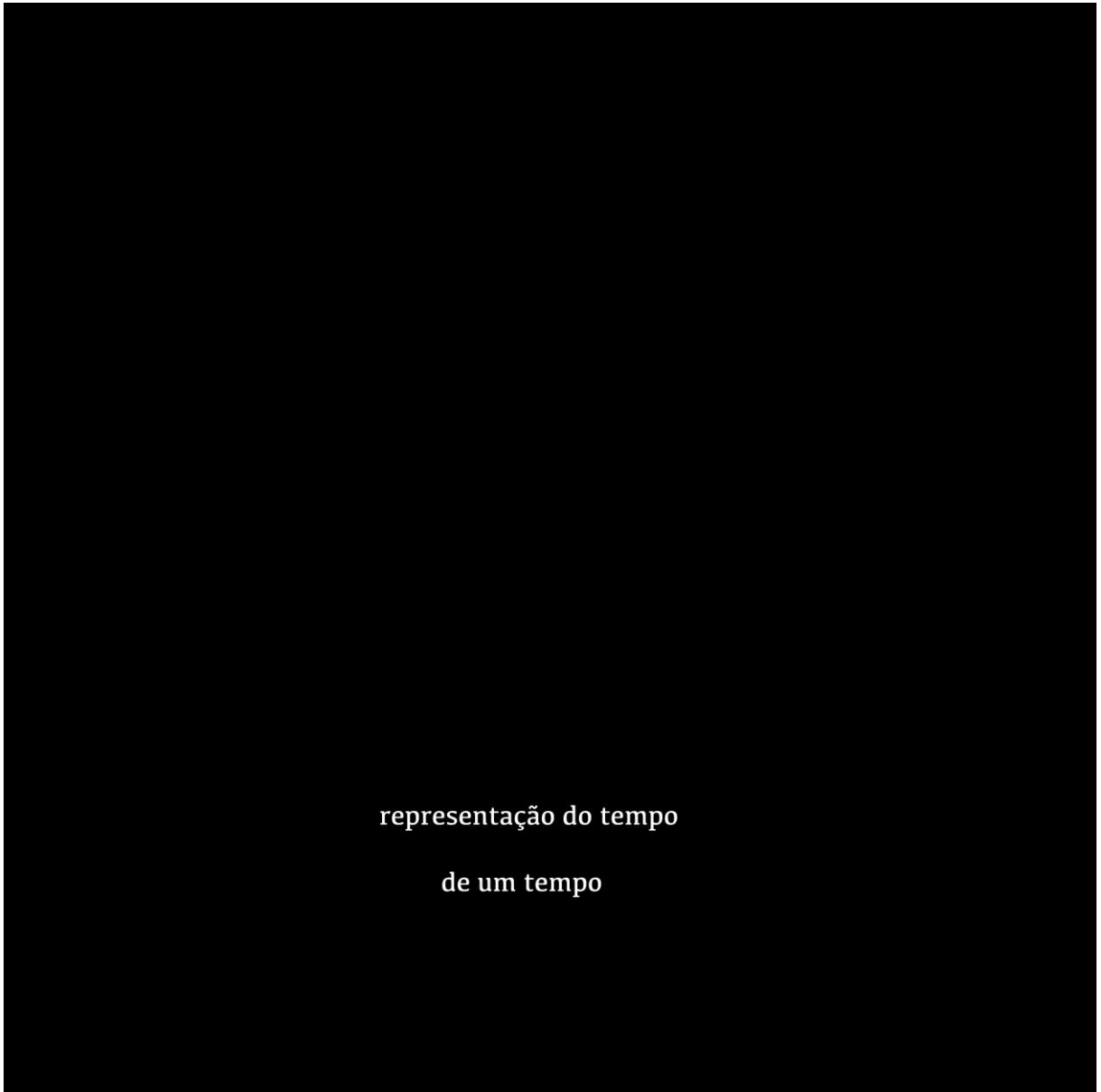


FIG. 3: *Frame* do vídeo sobre o tempo.

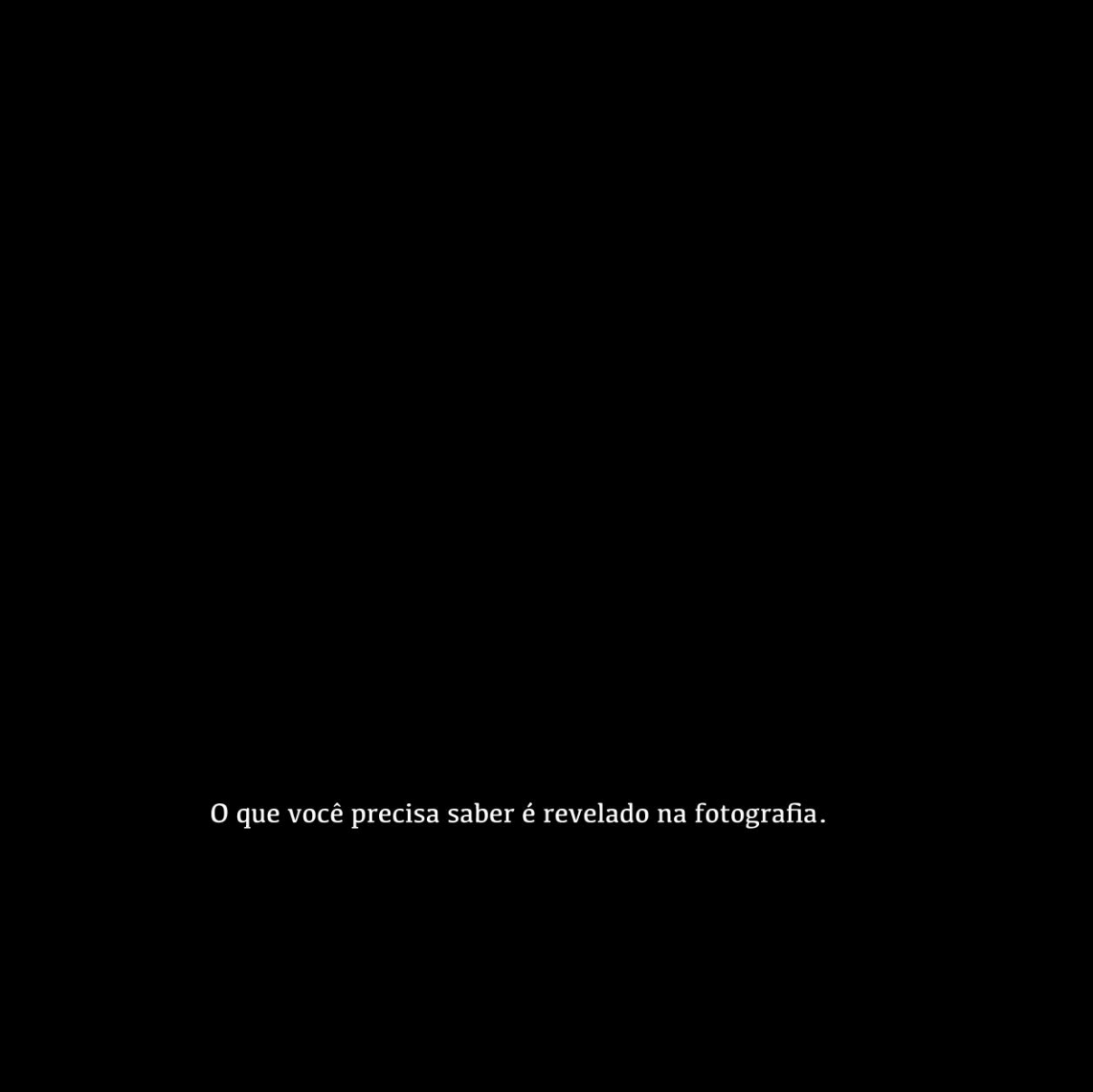
É importante considerar que ao escolher o vídeo como dispositivo, a apresentação da obra sugere um diálogo no momento em que o espectador observa o trabalho, ou seja, tudo acontece em tempo “real” para quem o observa (fig. 4, p. 29). O instante no qual o espectador lê a pergunta, para mim, é como o instante em que o trabalho acontece. Em minha opinião, esse possível diálogo estabelecido ao longo da apresentação dá uma conotação de investigação sobre o que é exposto na imagem fotográfica, seria muito mais uma motivação pela inquietação da busca de que pelo encontro. Ao inserir legendas na apresentação do vídeo, tenho o intuito de apresentar um prolongamento da imagem exposta. Dessa maneira, proponho ao espectador que possa refletir sobre o estado de imagem contido nas coisas e sobre a questão da verdade na fotografia.

Durante a exibição, afirmo situações pertinentes ao processo de produção de imagens fotográficas (fig. 5, p. 30) ao mesmo tempo em que apresento perguntas distintas sobre a autenticidade da imagem e sobre o reconhecimento da impossibilidade da imagem fotográfica em se apresentar como cópia exata de um acontecimento. Desse modo, denoto uma confabulação sobre a representação da imagem fotográfica, ao lançar afirmações e interrogações para o espectador, como por exemplo: “O que te faz acreditar na informação dada anteriormente?”

A partir de outro viés poético, trato do tempo que está inteiramente dentro das coisas distintas ali apresentadas, como a pedra, a planta e a imagem fotográfica. O processo do tempo age diferentemente em cada uma das matérias apesar de vermos todas reunidas em única apresentação. Afinal, uma planta representa um tempo de vida natural com início, meio e fim. O vaso de cimento remete a um tempo de produção industrial, cujo aspecto árido do cimento contrapõe com o tempo de transformação da natureza para a formação de uma pedra. Dessa maneira, a planta, o vaso e a pedra representariam distintas camadas de tempo por intermédio de suas matérias. Por sua vez, na fotografia o tempo é relacionado em duas circunstâncias: o tempo de captação, produção e revelação; e o tempo poético, onde o olhar do observador seria o sujeito principal da ação (fig. 6, p. 31).



FIG. 4: Momento em que considero traçar um diálogo com o espectador.



O que você precisa saber é revelado na fotografia.

FIG. 5: *Frame* do vídeo sobre o processo fotográfico.



ciclo um, ciclo dois, terceiro ciclo

FIG. 6: Apresentação sobre camadas de tempo.

Por outro lado, a noção de tempo contribui para a discussão central desse trabalho: a representação da imagem fotográfica. É a partir de diferentes temporalidades em que as três supostas imagens oriundas da imagem fotográfica são produzidas. O primeiro momento seria o tempo da cena fotografada, o que significa que a imagem fotográfica é antes de tudo uma representação a partir do real. Segundo o olhar e a ideologia de Kossoy:

O espaço e o tempo implícito no documento fotográfico subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais, etc. A fotografia resulta de uma sucessão de fatos fotográficos que tem seu desenrolar no interior daquele contexto. Ela registra, por outro lado, um microaspecto do mesmo contexto. (KOSSOY, 2009, p. 26)

Em relação à segunda fase, o autor considera a construção da imagem através do olhar do produtor. Isso significa que o processo de criação do fotógrafo compreende questões como a estética, o tipo de fotografia que o produtor deseja apresentar, o contexto cultural em que ele está inserido, suas lembranças e a maneira como faz uso da técnica, o enquadramento, o corte e o ângulo. Tudo isso envolve as escolhas do produtor da imagem como representação, o que denota ao fotógrafo a seleção do que será apresentado como referente do acontecimento. É a partir de tal seleção que uma imagem se tornará documento para qualquer instante fugaz das coisas do mundo:

Na imagem fotográfica, encontram-se, indissociavelmente incorporados, componentes de *ordem material* que são os recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia e, os de *ordem imaterial* que são os mentais e os culturais. Estes últimos se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros, e com eles, se articulam na mente e nas ações do fotógrafo ao longo de um complexo *processo de criação*. (KOSSOY, 2009, p. 27)

Para finalizar, o terceiro tempo seria o de construção de uma interpretação da imagem pelo espectador. Esse processo consiste na percepção da imagem fotográfica por parte dos diferentes receptores, suas diferentes leituras e diversas formas de olhar. Procedimento que supõe uma operação de sujeito, conseqüentemente, uma singularidade. Assim sendo, cada pessoa pode ver a mesma fotografia dotando-a de um olhar particular. Na fusão de esses dois domínios que formam *A terceira imagem da fotografia*: a imagem e a escrita; contribuo para a elaboração temporal fictícia de novas percepções e crio um obstáculo para a permanência do tempo presente tal qual o homem da tautologia, como explicita as palavras do filósofo Georges Didi-Huberman, em *O que vemos e o que nos olha* (2005):

Aparentemente, o homem da tautologia inverte ao extremo esse processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo “pura”, quererá diante da tumba não rejeitar a materialidade do espaço real que se oferece à sua visão: quererá não ver outra coisa além do que vê presentemente. (DIDI-HUMERMAN, 2005, p. 49)

Como réplica das afirmações e perguntas propostas, exibio sempre a mesma imagem como uma sugestão de resposta. Nesse sentido, a concepção de fotografia enquanto instrumento que expõe uma verdade torna-se abalada. Ao apresentar a mesma fotografia como resposta de perguntas e afirmações, evidencio as múltiplas realidades que se dimensiona como possibilidade perceptiva apreendida por meio da representação fotográfica.

Te confunde?

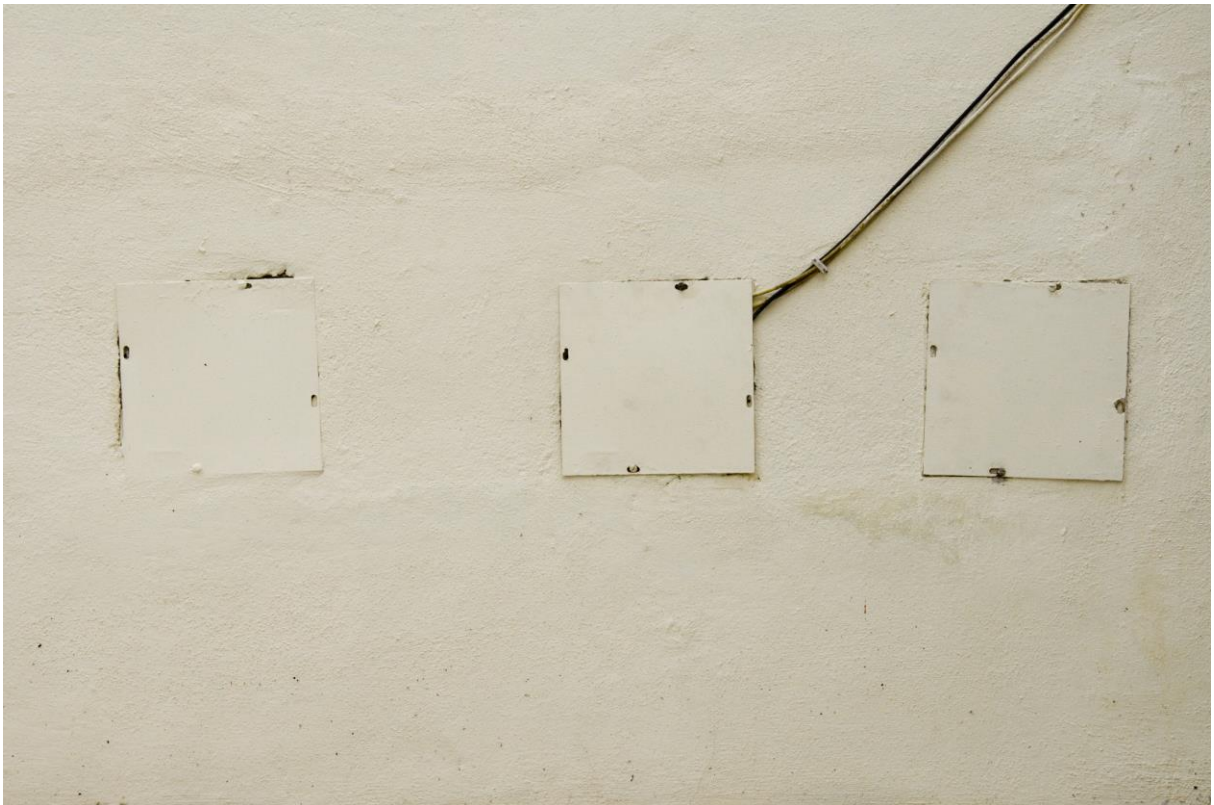


FIG. 7: Fotografia apresentada no vídeo A *terceira imagem da fotografia.*

(margem)
A terceira imagem da Fotografia.

①

- 1) Fundo preto, legenda: ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~
~~XXXXXXXXXX~~ reflete: "Hoje tudo é fotografável."
- 2) A fotografia a seguir mostra o que deve o que não deve ser fotografado.
- 3) Imagem.
- 4) Preste atenção nesta imagem. Algo se esconde ~~XXXX~~ diante ~~XXXXXXXXXX~~ do ~~foto~~ fotógrafo.
- 5) Imagem.
- 6) Atente em relação ao tempo. ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ Há ^{um} tempo ~~XXXX~~ que foi e ~~é~~ um outro, que virá.
- 7) O tempo agora.
- 8) Tudo preto.
- 9) ~~Est~~ A fotografia a seguir, foi produzida no interior de MB, em Outubro de 2013. Preste atenção no que ela ~~XXXXXX~~ te mostra:

terceira
imagem
da
Fotografia

falsa realidade

tempo
memória

uso da fotografia

ti mostra:

Ficções:

- realidade
- a imagem da realidade
- realidade da imagem

documento histórico.
forma de expressão artística
se afizmar no mundo.
memória

- 10) Imagem.
- 11) O que te faz acreditar ~~na~~ ^{na} informação ~~dada~~? A legenda deste vídeo criada pela artista?
* Colocar uma imagem corrida entre a outra.
- 12) tudo preto.

FIG. 8: Rascunho inicial para a produção do vídeo.

FONTES QUE GOSTEI

Kaimada MN Myriad Pro Nanum Myeongjo Adobe Arabic	Bangla Sangamr MN Damasaus Helvética
--	---

• A ~~fotografia~~ não te ~~mostra~~ revela nada. Te confundi. (2)

13) A fotografia é um dado retirado de um contexto, codificado em forma de imagem. (131) Boris.

14) Registro da experiência humana.

15) Nesta imagem, é possível notar que alguém passou por este lugar. Ou esteve neste lugar durante horas. O fato importa menos que

16) Representação do tempo. Hoje, a representação.

17) Imagem. - mundo da imagem, mundo da realidade.

• Imagens silenciosas. Imagem que fala mas, não ouvimos. te ali

Imaginação?

18) Pedra. — perpétuo

19) Planta. — efêmero.

20) resorte.

21) massa. 1º espelho de seu repente

2º - impossibilidade da faculdade da imagem fotográfica de se apresentar como cópia exata do real.

3º Atualmente acredita-se

clique
clique
clique
clique
clique.

FIG. 9: Outra parte do rascunho.

2. QUANDO A IMAGEM ACONTECE

Se no capítulo anterior escrevi sobre a incapacidade de a imagem fotográfica ser fidedigna ao seu referente, neste capítulo, aproveitarei essas brechas para sugerir ao observador outras narrativas. Usarei as múltiplas possibilidades de interpretações da fotografia, suas incompletudes e fragilidades em sua mensagem para refletir sobre o fenômeno do acontecimento da imagem, possibilitando uma atmosfera para identificação. Ao utilizar a escrita como forma de manipulação da imagem, irei refletir sobre o espaço vago entre o espectador e o objeto fotográfico expandido em palavras.

Dessa maneira, considero *A imagem fantasmagórica da fotografia: um guia de vagâncias e apropriações Íntimas* (2013) um guia com o intuito de aguçar a imaginação do espectador, reacender memórias e provocar um contato tátil com as imagens ali expostas (fig. 10, p. 39). A partir da estrutura de um guia, o trabalho exige uma interação física com quem o observa. Todo o conjunto do trabalho foi elaborado ao considerar a fotografia enquanto uma informação descontínua da vida passada, um objeto de coleção que é pertencente às aparências. Pretendo levantar questões que vão além da fotografia, como o processo imagético que podemos experimentar mediante a imagem fotográfica. É nessa direção que tal proposta artística evoca o novo uso dessas imagens: o despertar de uma posição cômoda de passado e certo investimento que busca um possível renascimento à imagem.

Esta obra é formada por um conjunto de retratos fotográficos adquiridos em feiras e brechós. Um retrato em particular é pertencente a um dos álbuns de minha família, organizado pela minha mãe, que contém fotografias de uma viagem na qual meus pais e irmãos fizeram à Brasília (fig. 11, p. 40), no verão de 1978. Nasci no ano seguinte.

Passei um tempo frequentando a feira da Praça XV, no centro do Rio de Janeiro, procurando fotografias e objetos para a produção de meu trabalho. Na barraca do seu José Glória, passava horas vasculhando o material de imagens que estavam para vender: de fotografias a cartão postais, álbuns e negativos. Na época

em que eu me propus a fazer o guia, procurava apenas retratos fotográficos com dedicatórias.

Curioso perceber que, no vasto material de José Glória, boa parte daquelas fotografias continham discursos para o suposto remetente e também detalhes sobre o evento singular. Fotografias de batizado em sua maioria eram oferecidas aos padrinhos e às madrinhas. Por sua vez, as fotografias de paisagens continham apenas a data e o nome do lugar. Já as fotografias produzidas em estúdio tinham dedicatórias para todo o tipo de parentes e amigos. Em grande parte dos álbuns do arquivo fotográfico de José, havia legendas foto por foto; uma verdadeira enciclopédia da vida íntima.

Um ponto que me chamou muita atenção foi a maneira com a qual ele organiza seu material para a venda. Seu José separa apenas por tamanho, pois, segundo ele, quanto maior a imagem, mais valor comercial ela possui. Outro dado importante que considerei foi que, para José, as fotografias nos álbuns não têm valor; dessa maneira, ele prefere destacá-las e vender uma a uma. Para concluir, José Glória tem acesso ao lixão do centro da cidade do Rio de Janeiro e lá recolhe esse material para a venda: “tem um rapaz lá que separa fotografia pra mim. São tantas que chegam no lixão que às vezes nem quero!”



FIG. 10: Foto do guia *A imagem fantasmagórica da fotografia: um guia de vagâncias e apropriações íntimas*.



FIG. 11: Esta é a única fotografia em cor do guia, produzida pelo meu pai.

Com o passar do tempo, juntei uma quantidade significativa desse material e aos poucos fui fazendo uma seleção para compor o trabalho. Depois de escolhidas, *scaneei* uma a uma, sendo que, poucas passaram por um processo de pós-produção digital com finalidade de sobrepor imagem e texto escrito por trás da fotografia, já que, em sua maioria, utilizo apenas a imagem digitalizada. Depois de serem impressas em formato A3, papel *couché*, o arquivo é dobrado para adquirir o formato de um guia.

Para finalizar, utilizo papel *Paraná* como uma espécie de capa, carimbo o título e fecho com uma borracha látex na cor amarela. Esta obra foi idealizada para que o espectador possa manuseá-la (fig. 12, p. 41). Para ter acesso às imagens que compõem a parte interna do trabalho, é necessário abri-lo e desfazer toda sua dobradura. Para guardá-lo é preciso dobrar corretamente o guia, caso contrário, o papel *couché* não fecha, o que impossibilita encaixá-lo entre as capas de papel *Paraná*. O fato de o espectador retirar a borracha amarela contribui para que ele trilhe um caminho com os olhos e a imaginação, evocando a temporalidade de cada imagem, proporcionando diversas possibilidades de interpretação. A dobradura faz com que o observador vá abrindo aos poucos cada parte do guia. Ao se deparar

com um conjunto de imagens diagramadas em quatro partes da dobradura do papel A3, pressuponho que o observador utiliza a legenda como um instrumento para ajudá-lo a interpretar o que a fotografia exhibe. Na verdade, o que escrevo não ajuda em decifrar a representação da imagem, mas parto do princípio de que a imagem fotográfica adicionada à escrita contribuirá para um despertar de sua memória, para ativar a criatividade e propor novos caminhos de interpretação, portanto, novas imagens (fig. 13 a 16, p. 42 a 45).



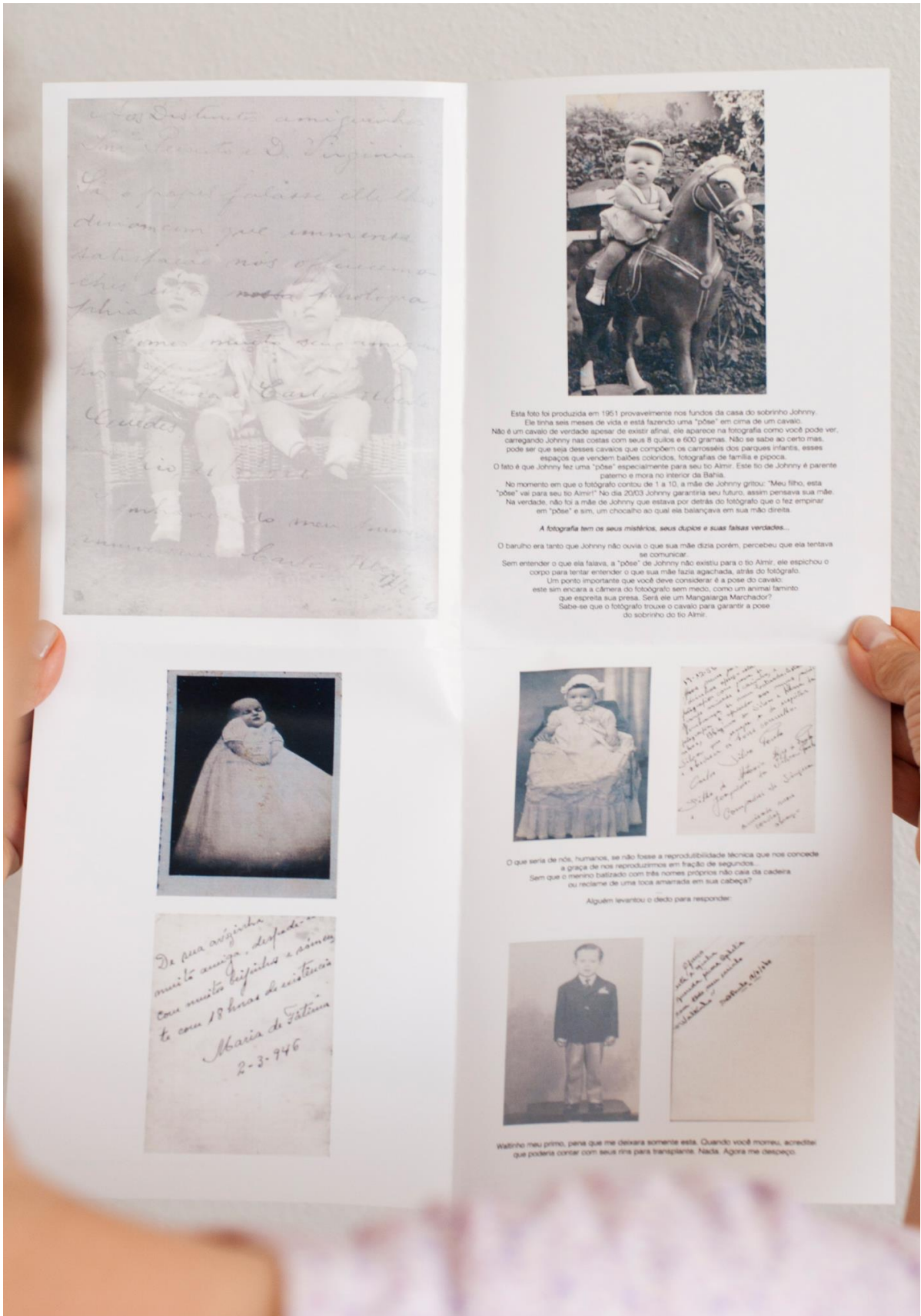
Fig. 12: O trabalho no Salão Unama de Pequenos Formatos.



FIG. 13: Primeira parte do guia.



FIG. 14: Segunda parte do guia.



*As Distintas amizades
 de Sr. Antonio e D. Virginia
 Se o papel falasse elle lhes
 denunciam qual momento
 satisfazer nos offuscamos
 chus e a ~~noticia~~ fotografia
 fabrica
 Como muito seu amor
 Sr. Antonio e Sr. Virginia
 Unidos
 Rio de Janeiro
 1951
 meu marido meu filho
 e minha filha Sr. Antonio e Sr. Virginia*



Esta foto foi produzida em 1951 provavelmente nos fundos da casa do sobrinho Johnny. Ele tinha seis meses de vida e está fazendo uma "pose" em cima de um cavalo. Não é um cavalo de verdade apesar de existir afinal, ele apareceu na fotografia como você pode ver, carregando Johnny nas costas com seus 8 quilos e 600 gramas. Não se sabe ao certo mas, pode ser que seja desses cavalos que compõem os carrosséis dos parques infantis, esses espaços que vendem balões coloridos, fotografias de família e pipoca. O fato é que Johnny fez uma "pose" especialmente para seu tio Almir. Este tio de Johnny é parente paterno e mora no interior da Bahia.

No momento em que o fotógrafo contou de 1 a 10, a mãe de Johnny gritou: "Meu filho, esta "pose" vai para seu tio Almir!" No dia 2003 Johnny garantiria seu futuro, assim pensava sua mãe. Na verdade, não foi a mãe de Johnny que estava por detrás do fotógrafo que o fez empinar em "pose" e sim, um chocalho ao qual ela balançava em sua mão direita.

A fotografia tem os seus mistérios, seus duplos e suas falsas verdades...

O barulho era tanto que Johnny não ouvia o que sua mãe dizia porém, percebeu que ela tentava se comunicar.

Sem entender o que ela falava, a "pose" de Johnny não existiu para o tio Almir, ele espichou o corpo para tentar entender o que sua mãe fazia agachada, atrás do fotógrafo.

Um ponto importante que você deve considerar é a pose do cavalo, este sim encara a câmera do fotógrafo sem medo, como um animal faminto que espera sua presa. Será ele um Mangalarga Marchador? Sabe-se que o fotógrafo trouxe o cavalo para garantir a pose do sobrinho do tio Almir.



*De sua avózinha
 muito amiga, desfez-se
 com muita dignidade e serenidade
 às 18 horas de existência
 Maria de Estima
 2-3-946*



*De sua avózinha
 muito amiga, desfez-se
 com muita dignidade e serenidade
 às 18 horas de existência
 Maria de Estima
 2-3-946*

O que seria de nós, humanos, se não fosse a reprodutibilidade técnica que nos concede a graça de nos reproduzirmos em fração de segundos. Sem que o menino batizado com três nomes próprios não caia da cadeira ou reclame de uma toca amarrada em sua cabeça?

Alguém levantou o dedo para responder:



*De sua avózinha
 muito amiga, desfez-se
 com muita dignidade e serenidade
 às 18 horas de existência
 Maria de Estima
 2-3-946*

Waldirio meu primo, pena que me deixara somente esta. Quando você morreu, acredito que poderia contar com seus rios para transplantar. Nada. Agora me despeço.

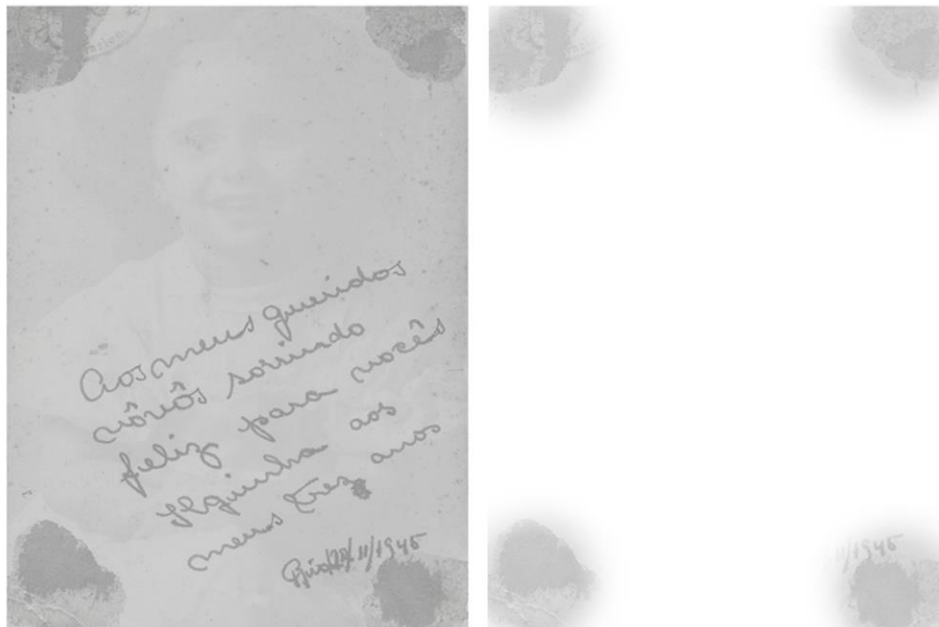
FIG. 15: Foto do guia aberto.



Fig. 16: Última parte do guia.

Como disse anteriormente, abaixo de cada fotografia, escrevo legendas (fig. 17), ora para produzir novas histórias, ora para *ampliar* o que está exposto no suporte fotográfico. Meu objetivo é produzir um guia ilustrado com fotografias em que eu possa recriar sentimentos através das histórias alheias. Eu manipulo as intenções, altero as situações retratadas daquelas pessoas inserindo outras informações, o que serve como um dispositivo que aguça o desejo de prolongamento dessas imagens. O fato é que as legendas que escrevo não demonstram situações hipotéticas, pois estão sempre presentes na relação com as imagens fotográficas. Com isso, pretendo aprofundar a distância com a realidade que tanto desejo pensar através da fotografia, entretanto, procuro não violar a dedicatória disposta no verso da fotografia que me apropriei.

Na imagem abaixo, a dedicatória escrita na fotografia, provavelmente pelos pais da menina retratada, oferece o sorriso retratado para seus avós. Ao observarmos os vestígios de cola nas quatro bordas da fotografia, é possível considerar que esta imagem fotográfica foi retirada de um álbum fotográfico.

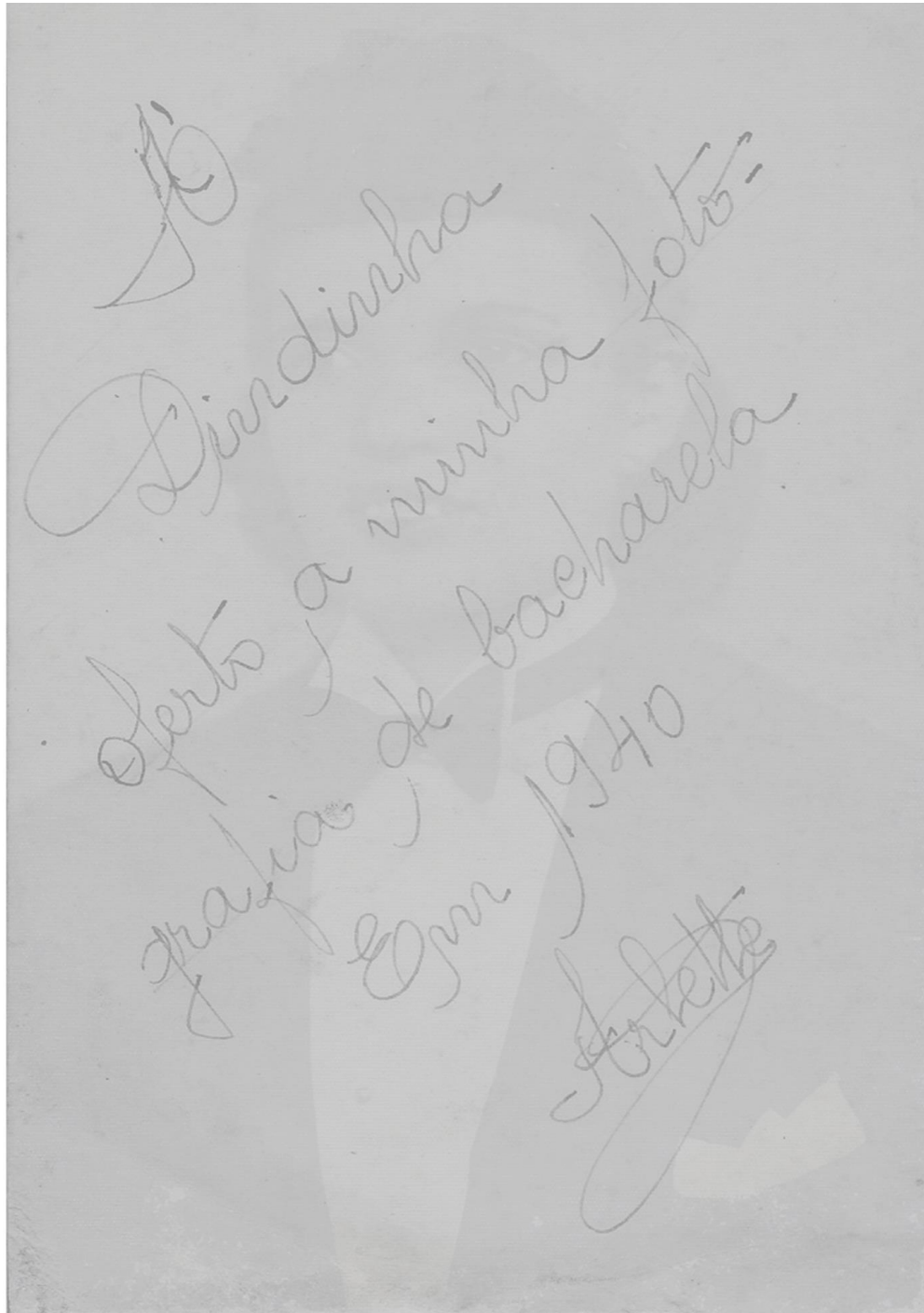


Retrato adquirido em 2013 na feira da Praça XV, Rio de Janeiro. O vendedor diz que adquire fotografias para vender no lixão do centro da cidade.

FIG. 17: Detalhe do guia onde exibe dedicatória e legenda.

Em outro exemplo, apresento a fotografia de uma mulher, cujo nome é Arlete, em que ela oferece sua foto de bacharela para sua madrinha, no ano de 1940. Percebo uma imagem simbólica, principalmente se tratando do gênero feminino, pois, naquela década, uma mulher obter o título de bacharela no Brasil era sinal de vanguarda social. Portanto, para contrapor a representação da imagem, inseri como legenda uma citação do psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso, médico muito influente por sua associação da demência com a delinquência (fig. 18, p. 48).

Valho-me de situações em que são registrados ritos sociais, como o batizado de um menino e um retrato de uma formanda de 1945. Exponho, também, um acontecimento extremamente particular, como por exemplo, uma foto de um bebê recém-falecido (fig. 19, p. 49), realizada a pedido da avó por um profissional da fotografia com objetivo de perpetuar sua imagem em vida; afinal, tal prática em fotografar pessoas mortas, era uma atividade muito comum durante o século XIX. Para Kossoy, a fotografia nem sempre se prestou para fixar apenas bons momentos: “retratos de crianças mortas (os “anjinhos”), no esquife ou mesmo no colo dos pais, podem ser encontrados nos álbuns de família; não raro era a única imagem que os pais tinham da criança” (KOSSOY, 2002, p. 44).



“Mulheres dotadas de grande capacidade intelectual se revelariam às criminosas natas mostrando-se incapazes de abnegação, paciência e altruísmo que caracterizam a maternidade, função primordial que comandaria toda a organização biológica e psicológica da mulher”

Dr. Cesare Lombroso, 1835 - 1909. Itália.

FIG. 18: Fotografia de uma formanda em 1940.

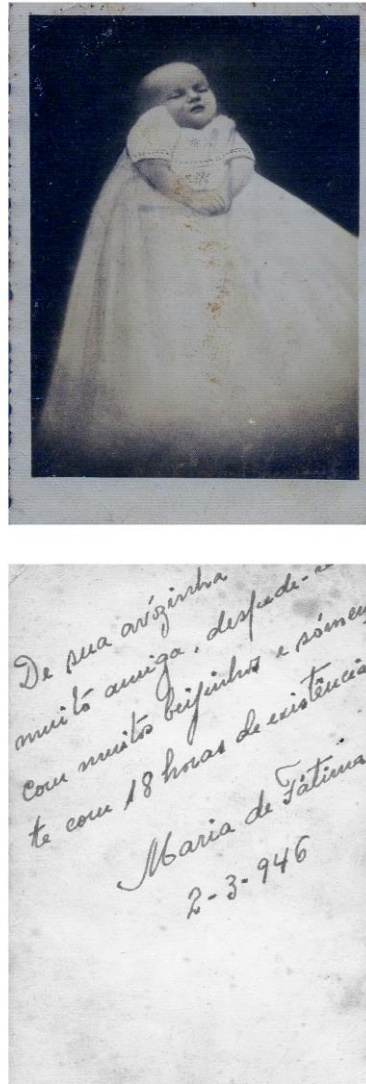


FIG. 19: Frente e verso da fotografia que compõe o trabalho.

As fotografias que compõem o guia são visivelmente imagens produzidas numa determinada época⁷, por isso, não correspondem ao momento atual. Apesar do suporte físico em que as imagens estão impressas, o figurino, corte de cabelo, maquiagem, cenário, enquadramento, a pose do retratado; tudo isso deixa explícito a passagem de um tempo passado. Para Ronaldo Entler (2006), carregamos conosco o conhecimento sobre a natureza da fotografia e daquilo que é fotografado,

⁷ Em primeiro lugar, podemos reconhecer que todas as imagens contidas no trabalho são do período analógico. Para os teóricos da fotografia, este tempo foi muito marcado por utilizar a fotografia como verdade de um acontecimento. Em segundo, nota-se que em algumas fotos os enquadramentos e poses são característicos de fotos de estúdio, prática muito comum na virada do século XIX para o XX. Além disso, em algumas fotografias a própria caligrafia é evidentemente característica do século XIX.

e isso basta para permitir o resgate de uma noção do tempo.⁸ Ao utilizá-las em um novo contexto, proponho um processo de redenção inovador a partir do observador.

Conforme Entler:

Essa distância de que falamos retira seu valor de uma tensão entre elementos paradoxais (...) da mesma forma, há nessas imagens a tensão entre o eloqüente estereótipo da composição fotográfica e a silenciosa singularidade de uma existência. Entre um e outro, permanece uma lacuna que pede para ser preenchida, mesmo que seja através da imaginação. Ou melhor, preferencialmente através dela, porque é ela que pode garantir a identificação, isto é, a inserção daquele que observa dentro do evento observado. (ENTLER, 2006, p. 43)

Desde o século XIX, era comum, nos grandes centros urbanos do Brasil, procurar um profissional da fotografia para produzir um retrato fotográfico. A partir desse gesto, podemos considerar aspectos culturais e estéticos na produção e consumo de imagens. O retrato de estúdio enquanto meio de representação social e de fixação da memória particular, segundo Kossoy, dava sentido à história da família que era agrupada em álbuns especificamente desenhados para resguardá-las (KOSSOY, 2002, p. 44).

Ao escolher os retratos para compor o guia, optei para que a maioria tivesse sido produzida em estúdio fotográfico, como também, todas tinham de carregar escritos – oferecimentos surpreendentes. Era comum até meados do século XX escrever dedicatórias no verso das fotografias como forma de afeição e intenção. Assim, as imagens materializadas em papel passariam de documentos a uma espécie de relíquia, imortalizada pela fotografia. Um de meus propósitos é vasculhar a ação intimista de oferecer o próprio retrato: “*dedico esta fotografia como prova de amizade*”; é questionar o espaço vago entre o observador e o objeto fotográfico que se torna expandido por meio das palavras (fig. 20, p. 52).

⁸ ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. In: *Ars – Revista do departamento de Artes da ECA-USP*. São Paulo: ECA-USP, 2006.

É importante ressaltar que não desejo me colocar na postura de uma historiadora ou antropóloga que buscaria descortinar o modo de vida desses retratados, sequer tenho a ambição de resgatar, compreender, alguma biografia. Emprego as palavras de Entler, as quais elucidam o que me desperta interesse nessas imagens: “as insolúveis perguntas lançadas pela realidade, mas não se contentam com a busca de uma resposta que se possa dizer correta” (ENTLER, 2006, p. 44).

Procuro estender esse universo particular de um tempo determinado para o campo do social e para o tempo do agora, propondo uma mistura de contextos culturais e de suas particularidades. Dessa forma, a imagem ali exposta se apresenta na fronteira entre o suporte físico – fornecido pela fotografia apresentada no guia – e acontecimento da imagem – produzido pelas memórias do espectador.

Para Hans Belting (2014), devemos encarar a imagem não somente como um produto do meio em que é corporificada, mas, como um produto de nós próprios, de nossos pensamentos e percepções pessoais. Segundo o historiador da arte: “Por seu lado, uma imagem desafia tais tentativas de reificação, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar entre a existência física e mental” (BELTING, 2014, p. 10). Ao inserir a palavra como meio de manipulação, pretendo que o observador produza imagens com outra temporalidade. Expor tais fotografias, interferindo no registro do suporte de guia contribui para modificar a linguagem cultural que essas imagens fotográficas transmitem, o que também propõe novas metáforas. Assim, pretendo desconfigurar uma suposta história particular com determinado momento com o objetivo de projetar novos códigos, novas imagens. Conforme Belting: “As imagens apóiam-se em dois atos simbólicos que implicam ambos o nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o ato de percepção, sendo um o alvo do outro” (BELTING, 2014, p. 12).

Segundo William Thomas Mitchell (1987), o entendimento das imagens se refere à cultura de uma determinada época, pois as imagens não são explicadas a partir de um texto e sim de um código. Ou seja, a maneira como se imagina uma imagem está dentro de um contexto cultural, visto que compreendemos o mundo através das imagens. Por trás da operação artística que utilizo para misturar tempos

e costumes, proponho a criação de novas imagens, conseqüentemente, novas histórias no campo imaginário, entre ideias e memórias.

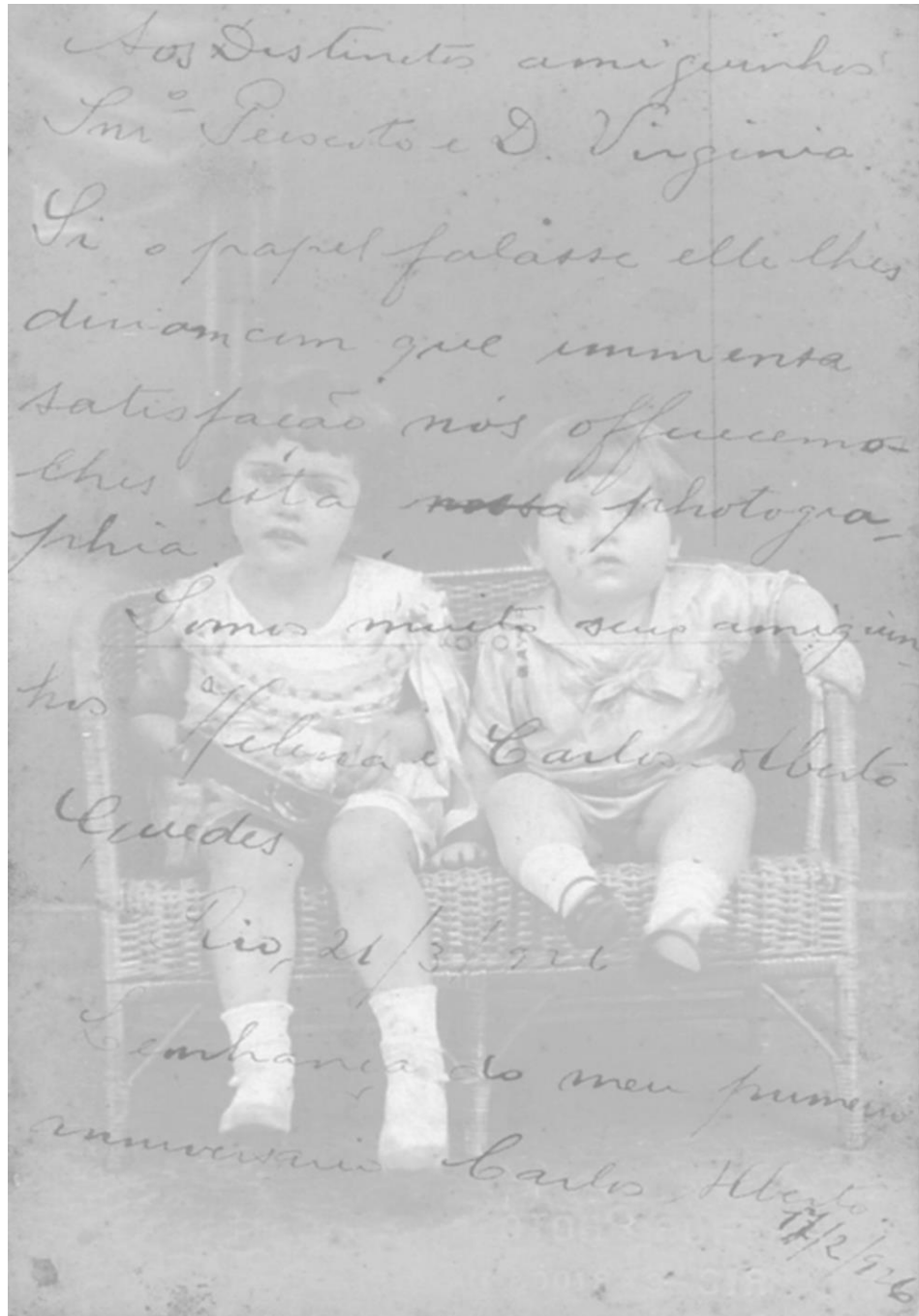


Fig. 20: Fotografias de crianças com uma longa dedicatória.

Desse modo, ver as ideias como imagens é uma forma menos rigorosa, é mais imaginativa e produtiva para lidar com a questão das imagens figurativas e das imagens mentais. A proposta de Mitchell é retirar a certeza da imagem física – seja ela pintura, escultura ou desenho – e colocar em questão a estabilidade das imagens instáveis, produzidas mentalmente como sonhos, memórias e ideias ou de uma maneira verbal por intermédio de metáforas e descrições. Para o autor, o ideal é pensarmos as imagens como uma vasta família que foi se transformando, no tempo e no espaço, e que ao longo desse caminho sofreu profundas mutações. Não menos importante, segundo o autor, devemos considerar o duplo sentido das imagens: o que vemos e o que projetamos a partir delas.

Ao lançar mão da palavra guia⁹ no título da obra, sugiro ao observador um esquema de criação conduzido por imagens, sejam elas psíquicas, sentimentais ou uma produção imaginal no espaço social. Nesse sentido, o espectador tem um suposto manual de instruções carregado de fotografias e histórias pessoais de outrem, porém, manipulado de forma que suas particularidades venham a transitar na ordem do social. Este meio de expor essas fotografias possibilita uma nova forma de percebê-las. Para Mitchell, esse processo seria o acontecimento da imagem, pois tudo depende da maneira de ver, de perceber e do meio em que a imagem é corporificada: “O meio portador é em si mesmo veículo de significado e confere a possibilidade das imagens serem percebidas” (MITCHELL, 1987, p. 32).

No geral, em cada fotografia que compõe o guia, na particularidade de cada imagem, interessa-me esse lugar silencioso da intimidade. Nesse espaço sigiloso acrescento palavras com o objetivo de multiplicar a imagem da fotografia em outras tantas possíveis, ora acentuando sua proposta, ora distorcendo sua finalidade. Dessa maneira, proponho uma desconfiança naquilo que é exibido na imagem fotográfica.

Através da escrita, manipulo a imagem de forma que se torne indiferente para o observador, distanciando-o da história de outrem, caminho controverso da dedicatória que, de certo modo, descreve a imagem fotográfica e revela fatos além

⁹ Segundo o dicionário de língua portuguesa Houaiss, a palavra “guia” tem vários significados. No título da obra apresentada, utilizo-a nos seguintes sentidos: **5.** dispositivo para orientar ou regular o movimento de uma máquina, ferramenta, etc. **6.** pessoa que conduz outra. **7.** manual de instruções.

da informação já exposta na materialidade do papel. Revela outras possibilidades em imagens.

Imagens que flutuam.

Multiplicação de imagens imaginadas.

Na última foto de *A imagem fantasmagórica da fotografia: uma guia de vagâncias e apropriações íntimas* contém uma imagem de meus dois irmãos, produzida por meu pai. Essa fotografia faz parte de um conjunto de 24 fotos analógicas, produzidas durante a visita no centro político da nova Capital Federal. Meu pai fotografou meus irmãos na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, período em que eu ainda não era nascida. Analisando a foto, meu irmão do meio está posicionado em pé com a mão esticada até a cabeça do meu irmão mais velho, que, por sua vez, está sentado com a cabeça baixa como se estivesse negando o chamado, o acalento. O cenário ao fundo é composto pela Esplanada em construção. É a única fotografia colorida que compõe o trabalho, a única que não havia dedicatória alguma. A única pessoal para mim, a única em que a escrita afirma o passado e o futuro daquela fotografia. Naquela foto de 1978, era possível ver o futuro dos personagens – o hoje. Penso que a dedicatória dessa imagem passa a acontecer quando insiro a fotografia no conjunto deste trabalho.

Não raramente, há em alguns de meus trabalhos referências autobiográficas, como foi em *A imagem fantasmagórica da fotografia: um guia de vagâncias e apropriações íntimas* e no trabalho que será apresentado no capítulo IV, *Retrato quando nunca*. Não obstante, aproprio-me de situações que não me são pessoais e transmito para elas certo tom de familiaridade, como nos trabalhos que serão apresentados no capítulo a seguir.

Sabemos que até a invenção dos meios digitais, as fotografias eram produzidas em sua maioria em estúdio fotográfico e muitas vezes de forma amadora. Havia uma distância de tempo e espaço entre o clique da câmera e a revelação da imagem captada. Além disso, a quantidade de poses disponibilizadas pelos aparelhos era significativamente limitada, já que um rolo de filme apenas

poderia conter até 36 poses. Isso fazia com que a produção fotográfica fosse mais seletiva e valorizada.

Em geral, a intenção de realizar um registro fotográfico era congelar um momento de vida ou um acontecimento importante, fosse ele trágico ou celebrável. O instante era congelado para ser recordado. Havia qualquer coisa de especial, de certo modo, um cuidado no ato fotográfico. Em alguns casos, escreviam-se dedicatórias no verso como forma de afeto, o que conferia certa “aura” a essas imagens fixadas em papel. Ao contrário de nossos dias em que qualquer situação corriqueira se tornou motivo para ser registrada, postada na Internet e logo esquecida. Nunca o uso da fotografia foi tão banalizado, reduzindo-se ao mero acúmulo de imagens em aparelhos celulares e chips eletrônicos, como também, seu compartilhamento pelas redes sociais.

Na atual sociedade regida por imagens, a fotografia torna-se um dos veículos centrais da produção de uma realidade marcada pela espetacularização. Perde-se a potência do status documental, arquivístico e passa-se a servir de ferramenta para a mera acumulação de imagens e sua propagação. Com o avanço da tecnologia de imagens, o propósito e a função cultural da fotografia foram radicalmente modificados. De certa maneira, transmitir e compartilhar fotos funciona como um novo sistema de comunicação social. Eliminados os tradicionais atributos que qualificavam a fotografia enquanto técnica de reprodução de imagens, passou-se a deixar de cobrir os eventos para se reduzir à ferramenta de registro e descarte de imagens fotográficas.

Se, para Roland Barthes, a fotografia analógica tem a potência de morte, pois considera o passado uma permanência, para Fontcuberta, a atual fotografia dos *pixels* mata tanto quanto dá vida, “nos extingue tanto quanto nos ressuscita” (FONTCUBERTA, 2012, p. 32). De certa forma, não existe espaço para um futuro aproveitamento de tais imagens, conseqüentemente, seu atual uso parece satisfazer apenas detrimento de seu registro fugaz e seu posterior descarte, sem oferecer experiências mais aprofundadas com a realidade. “Hoje, tirar uma foto já não implica tanto um registro de um acontecimento quanto uma parte substancial do acontecimento em si. Acontecimento e registro fotográfico se fundem”

(FONTCUBERTA, 2012, p. 32). Forma-se nesse instante, uma nova estética da fotografia, pois, como observa André Rouillé: “o novo real convoca novas imagens, novos dispositivos de imagens para novos modos de crença” (ROUILLE, 2009, p. 65).

3. FOTOGRAFIA COMO ARQUEOLOGIA DE UMA HISTÓRIA PESSOAL

*Assim, remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes de sua morte (tão cansada, tão nobre, sentada diante da porta de nossa casa, cercada de seus amigos), cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma criança: olho intensamente para o Soberano Bem da infância, da mãe, da mãe-criança. É verdade que eu então a perdi duas vezes, em seu cansaço final e em sua primeira foto, para mim a última; mas foi então também que tudo oscilava e que eu a reencontrava enfim tal que em si mesma...*¹⁰

Diante de nossa própria imagem fotográfica, somos levados a refletir o significado que a fotografia tem para nossas vidas. Seja uma foto num momento corriqueiro, seja numa importante data do passado, a fotografia resguarda histórias íntimas que, muitas vezes, voltam à memória quando se tem um retrato nas mãos. Essas imagens de um tempo que não volta, podem ser consideradas imagens silenciosas que, no entanto, muito têm a nos dizer. Para Baudrillard (1997):

Sem que nos demos conta, é uma das qualidades mais preciosas e mais originais da fotografia, diferentemente do cinema, da televisão [...] Silêncio não somente da imagem que renuncia a qualquer discurso, para ser vista e lida de algum modo 'interiormente' – mas também o silêncio no qual mergulha o objeto que ela apreende. (BAUDRILLARD, 1997, p. 39)

Quando temos a oportunidade de folhear nossos antigos álbuns, ficamos envolvidos afetivamente com as histórias de suas imagens, de como éramos, como vivíamos, onde estávamos. De certa forma, manusear fotografias do período

¹⁰ Trecho de A Câmara Clara, no momento em que Barthes narra ao olhar a foto da mãe quando criança.

analógico¹¹ nos permite uma experiência de nostalgia, afinal, estamos na era da imagem digital cujo processo e impressão são de outra ordem. O fato de a fotografia analógica oferecer um limite de *frames*, já se distancia consideravelmente do processo digital, cujo caráter descartável só se amplia em números e compartilhamentos, não deixando espaço para uma possível fruição da experiência. Dentro desse clima de emoção, percebemos que o tempo passou, que o passado está frente a frente conosco, materializado em um papel, exposto em imagens fotográficas. Dificilmente nos desligaremos emocionalmente dessas imagens, pois através delas é possível fazer uma reconstrução da trajetória de nossa existência. A cada página do álbum novos personagens, novas histórias aparecem e desaparecem de dentro de nós. Para Walter Benjamim, em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, ele afirma que:

No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas, pela última vez emana a aura. É isto que lhes empresta aquela melancólica beleza, que não pode ser comparada a nada. (BENJAMIM, 1994, p. 175)

Folhear álbuns com fotos de minha família é um hábito que foi criado desde minha infância. Dentre as muitas fotos minhas e de meus irmãos que foram produzidas por meu pai, havia um álbum em particular que sempre me despertara muito a atenção. Era de capa branca, com marcas do tempo e com fotos profissionais e amadoras de duas crianças específicas. Foi a partir desse arquivo familiar que nomeei de “álbum branco”, alguns trabalhos plásticos que desenvolvi permeados pela poética da fotografia vernacular. Por intermédio desse material, pude experimentar novas formas de expor fotografias de álbuns de família e conseqüentemente, analisar a forma do observador de relacionar-se fisicamente

¹¹ Ao fim do século XX adentrando o século XXI, inicia-se a digitalização dos sistemas fotográficos. Atualmente, podemos considerar um ínfimo uso da fotografia analógica, reservada apenas aos profissionais que desejam um resultado a partir desse meio. Desde o final dos anos 90, a fotografia digital ingressou no mercado para atender as massas, com uma amplitude de modelos e tamanhos de aparelhos, passando pelas digitais compactas até as *full frame* para uso profissional.

diante do objeto exposto. Além do mais, pude explorar a objetualidade do trabalho ao adicionar objetos de uso cotidiano, pesquisar sobre a poética do tempo e a linguagem como forma de explicar o que está apresentado na imagem fotográfica.

O primeiro trabalho que será apresentado chama-se *O nascimento do ego* (fig. 21, p. 61). Ele é composto por uma base de madeira compensada crua, no tamanho de 80 cm de altura. Nele, disponho uma fotografia de um bebê em preto e branco no centro da base de compensado. Por cima da fotografia, coloco um vidro e sobreponho um prego lustrado. A fotografia que compõe o trabalho pertencia a um conjunto de imagens fotográficas que formavam um álbum de família: “o álbum branco”. Este álbum pertencia a um tio de minha mãe que trabalhava como fotógrafo durante os anos 1950. Ao separar-se de sua esposa, ele se mudou de casa levando consigo seus objetos pessoais, inclusive este álbum que contém fotografias de seus dois filhos e de sua ex-mulher. Num instante de raiva, decidiu dar o álbum para minha mãe. Eram muitas fotografias, em sua maioria, produzidas em casa, sem artimanhas de estúdio ou registro de algum evento singular.

Por décadas, este conjunto de fotografias estava guardado em minha casa, folhee durante toda minha vida sem saber de fato sobre quem seriam aquelas pessoas. Para mim, elas eram tão somente as pessoas do “álbum branco”. Em 2013, minha mãe se desfez do álbum, dando-o para mim, e finalmente me contou a história daqueles personagens que aguçavam o meu imaginário. Ao dissecar o álbum encontrei fotografias que serviam de suporte para as páginas de plástico, fotografias recortadas, restos de páginas de outro álbum e algumas fotografias de casamentos e batizados.

Com o objetivo de fazer novo uso dessas fotografias de família e propor ao espectador uma nova maneira de olhá-las, exploro o campo espacial dessas imagens ao adicionar objetos ordinários. Dessa maneira, pretendo explorar a ambivalência da imagem bidimensional da fotografia se contraposta à esfera tridimensional, ao universo dos objetos concretos, procurando com isso abrir novos caminhos imaginários para a ficção.

Na composição do trabalho, nota-se um ajuntamento de objetos distintos, causando um atrito entre a fotografia e um prego posicionado sobre a mesma. Entre

diversas fotografias que continham no álbum do tio de minha mãe, escolhi uma fotografia de um bebê e a repousei em cima do totem. Por cima da fotografia, posicionei um vidro, separando o retrato do objeto escolhido (fig. 22 e 23, p. 62 e 63). Rente ao seu olhar, dispus um prego lustreado próximo de sua mão, sugerindo ao observador que a criança olhe para si mesma através do reflexo da cabeça do prego. Para o título, *O nascimento do ego*, com objetivo de complementar todo o conjunto da obra e ampliar suas possibilidades de leitura.

Uso a *assemblage* por meio de uma justaposição de elementos ordinários. Em tais elementos, utilizo o totem, o vidro e a fotografia como materiais de base, conjugados a objetos como o prego e a lupa, respectivamente. A ausência de cor e a matéria do vidro que compõem os trabalhos somados à textura natural do compensado denotam uma característica enxuta ao arranjo artístico, são qualidades neutras que se associam, tornam-se evidências correlatas ao processo fotográfico que é apresentado em sua estrutura.



FIG. 21: *O nascimento do ego*, 2013. Técnica: totem de compensado, fotografia, vidro e prego. 80x32x32cm.



FIG. 22: Detalhe do trabalho.



FIG. 23: Detalhe da interferência do prego na fotografia.

A conexão entre todos esses elementos traça uma objetualidade explícita, com o intuito de confrontar a presença do prego com a imagem fotográfica. A fotografia deixa de ser um simples retrato do bebê de uma família específica e passa a sugerir algo que se encontra entre sua imagem e aquele objeto. Isso inicia uma narrativa sobre o momento em que todo sujeito se reconhece na imagem do outro, do próximo.¹²

O totem como base do conjunto da obra tem presença significativa. Ao dispor a imagem fotográfica de um bebê em cima do totem de compensado acompanhado por um prego, proponho um ligeiro estranhamento na forma de expor as fotografias de família. Desvinculada de seu contexto comum e corrompida da função de resguardar a memória, a fotografia quando associada a outros elementos forma uma totalidade objetual, passando, assim, a servir como linguagem, propondo uma nova narrativa. Dessa maneira, há uma objetualidade latente, pois a fotografia passa a ser observada através da totalidade que a obra apresenta. É a partir desse experimento tridimensional da imagem fotográfica que o observador constrói para si uma nova história, uma narrativa original para a fotografia ali exposta. O suporte bidimensional da fotografia amplia para um meio tridimensional. A fotografia sai do círculo familiar e é inserida numa circunstância em que não há particularidade, torna-se um lugar onde qualquer pessoa pode experimentá-la através da linguagem visual que o elemento tridimensional engendra.

A tradição em expor fotografias ao público era limitada a livros, cartazes e jornal. Ronaldo Entler, em um artigo recente tece uma consideração importante a esse respeito:

Chevrier lembra que a tradição da fotografia assumia a página impressa – do livro, do jornal, do cartaz – como um lugar que lhe era próprio. E mesmo quando ia à parede, não se assumia plena e confortavelmente como “quadro”. Eu acrescentaria: em suas ambições artísticas, a fotografia assimilou como nenhuma outra arte o “portfólio” como lugar final de exibição. Raramente os fotógrafos de

¹² Jacques Lacan no ensaio “O Estágio do Espelho como Formador da Função do Eu” discursa sobre o momento em que a criança experimenta a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio ambiente refletido no espelho. É nesse estágio, segundo Lacan, que o sujeito se assume como imagem. LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

uma geração se perguntavam sobre os modos como uma imagem poderia se materializar diante do olhar. Um trabalho era considerado resolvido quando alcançava uma boa impressão e uma boa edição, dentro de uma pasta que os fotógrafos carregavam com orgulho debaixo do braço. (ENTLER, link: <http://iconica.com.br/site/a-paisagem-em-grande-formato/>)

O uso do totem associa-se ainda às relações de teatralidade com o espectador, também uma característica da produção minimalista. A noção de teatralidade, no contexto da *Minimal Art*, não está nos objetos, mas, na relação destes com o observador. Para o crítico Michael Fried¹³, os artistas minimalistas enfatizavam a teatralidade de seus trabalhos em detrimento da especificidade dos meios plásticos, contribuindo para que o espectador não ficasse passivo diante do objeto. No caso de *O Nascimento do ego*, a obra requer que o observador se curve para ver a fotografia do bebê. Devido à altura do totem, a obra propõe um indício de história, instiga a curiosidade sobre o que se tratariam tais evidências e faz com que seu observador não se torne passivo diante do trabalho.

Outro aspecto da obra diz respeito à forma geométrica, a certa dose de austeridade que o arranjo implica. A uniformidade, a simplicidade, a decisão pela cor natural do compensado; todas essas características fazem com que o trabalho apresente algo paradoxal: a sutileza de uma narrativa pessoal. Afinal, quantas vezes nos sentimos atraídos por uma fotografia desconhecida e, a partir dela, tentamos desdobrar aquele instante que está exposto através da imagem fotográfica? Quantas vezes projetamos histórias que são nossas sobre os personagens fotografados? Como pontua Belting, “nunca houve imagens físicas [*images objet*] sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (...) reciprocamente, as imagens mentais também dependem de imagens objetivas” (BELTING, 2005, p. 73).

Sendo assim, no contexto da obra, a questão central é observar o que ocorre na interferência entre os objetos e de que modo ambos sofrem uma ressignificação nesses encontros; encontro de objetos físicos e encontro do olhar da

¹³ FRIED, Michael. “Arte e objetividade”. Trad. Milton Machado. In: Arte e Ensaios. EBA, UFRJ, ano IX, n.9, 2002.

criança em direção à cabeça do prego. É, dessa maneira, a partir da união desses materiais que podemos considerar o nascimento de outra imagem. Ao contrário da suposta necessidade de nos informarmos de algo por meio das referências contidas na imagem fotográfica, a ideia de propor uma possibilidade de narrativa surge para problematizar o uso massificado e repetitivo da imagem na atualidade. Este uso que banaliza a fotografia também acarreta em um desgaste à produção de imagens, em suas diversas esferas.

Sabemos que, atualmente, fazer uma foto não passa de uma atitude trivial, uma vez que a tecnologia de captura de imagens se popularizou. Essa situação ocasiona uma modificação do propósito e da função cultural da fotografia, reduzindo-a a um código ou sinal de mensagem nos meios de comunicação. O lugar da fotografia na contemporaneidade ultrapassou a fronteira da função mnemotécnica e passou a ser uma ferramenta que as pessoas se utilizam como afirmação, como comprovação de seu estar presente no mundo, portanto, a pôr o outrem a par de seus acontecimentos.

Os estudos mais recentes vêm mostrando que com o surgimento da fotografia digital uma nova relação se estabelece entre fazer uma fotografia e a realidade em si. Tirar uma foto já não resulta na mera captura de um evento, o acontecimento e o registro fotográfico agora parecem se encontrar, em profundidade, vinculados um ao outro. Há uma fusão entre a experiência e o gesto de produzir uma fotografia. Sobre a banalidade do gesto de fotografar, na atualidade, Fontcuberta observa:

Aplicando a interpretação indexial da fotografia achávamos que alguma coisa do referente se incrustava na fotografia; pois agora devemos pensar o contrário: é algo da fotografia que se incrusta no referente. Não existem mais fatos desprovidos de imagem, e a documentação e transmissão do documento gráfico já não são fases indissociadas do mesmo acontecimento. (FONTCUBERTA: 2012, pág. 30)

Na obra *Nesta foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido* (2014), construo um suporte expositivo para a fotografia de família, uma continuidade do processo da obra anterior (fig. 24, p. 68). A obra se propõe como uma interferência entre a lupa, o vidro mini-boreal e a fotografia, algo que se constitui num conjunto, em uma ligação de objetualidade. Também convoca a presença física do espectador nos arredores de seu arranjo artístico. A partir de um aspecto discutido anteriormente, neste trabalho, quero abordar questões a respeito do tempo intrínseco na fotografia – efêmero e perpétuo – e sobre a interferência do texto na leitura da imagem fotográfica.

A partir de uma fotografia de caráter amador – em preto e branco, encontrada na Feira da Praça XV – fui seduzida a explorar, no contexto deste trabalho, a temporalidade que a fotografia carrega e a interferência da legenda na imagem exposta. Tal tempo seria como o vestígio de algum passado caracterizado por um período demarcado: o tempo de sua produção e o tempo em que houve sua representação. Concomitantemente, desejo trabalhar com o tempo presente, momento em que o observador olha para o trabalho, um instante que abrange o fenômeno do acontecimento da imagem. Ao sugerir uma averiguação por parte do espectador durante a leitura do título e a observação da fotografia, tenho o intuito de refletir sobre a história ficcional daquela família, fazer perceber, de certa forma, a presença de uma irmã que ainda não tinha nascido.

Na foto, podemos observar um grupo de pessoas encarando a câmera, supostamente da mesma família (fig. 25, p. 69). No verso, havia uma legenda escrita a lápis: “Nesta foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido”. Ao ler esta mensagem me senti atraída pela condição de lembrança que aquela imagem oferece de uma irmã que, até então, não existia. Atraída pela materialidade do papel envelhecido e amarelado, pela letra cursiva com aspecto de uma época que já se torna distante, percebi que a fotografia fora produzida em um tempo anterior ao acréscimo da legenda, de seu escrito. No momento em que apreendi a sentença escrita em primeira pessoa, pude, de certa maneira, tomar uma posição naquela história familiar; o que seria apenas suposição.



FIG. 24: *Nesta foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido*, 2014. XV SAMAP em João Pessoa/PB.



FIG. 25: Fotografia adquirida na Feira da Praça XV.

Segundo Kossoy, a fotografia carrega dois tempos: o efêmero e o perpétuo. O primeiro fixa o evento e interioriza a ação, seria o tempo de criação, o momento que se produz, contextualiza-se social e culturalmente. Põe a tratar-se de fatos vinculados à nossa história e ocupa lugar privilegiado em nossa memória. No entanto, é o momento efêmero, que desaparece e está sempre no passado. O segundo tempo seria o tempo da permanência, o tempo definitivo, como explica Kossoy¹⁴. Este tempo permanente seria o tempo da convivência com a imagem fotográfica, seja como lembrança pessoal, seja como arquivo. No tempo da representação, o assunto e os fatos que a fotografia exhibe permanecem em suspensão, abertos para desvendarmos as camadas de histórias e memórias que constituem a fotografia. Assim, cabe a nós invadirmos esses caminhos sinuosos que a imagem fotográfica nos proporciona, na tentativa de resgarmos as tramas e os mistérios que envolveram sua produção.

¹⁴ KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia – O efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

A imagem não revela nada além de expor os semblantes daquelas pessoas. Nesse sentido, a distinção entre imagem e meio torna-se explícita, na medida em que é indicada a presença de uma pessoa que ainda não tinha nascido. Isso se mostra como um indício latente através da dedicatória contida no verso da fotografia. Nesse raciocínio, para o Hans Belting, a imagem está presente ao nosso olhar, mas, essa presença ou visibilidade conta com o meio em que a imagem aparece. O que se apresenta, nesse caso em particular, sob a forma de um apontamento escrito. Desse modo, a irmã que ainda não existia passa a estar presente no contexto material daquela fotografia.

Ao pensar na forma de expor esta fotografia de família, lancei mão do totem como suporte, além de utilizar dois tipos distintos de vidro para execução final da obra. Colada em um *passe-partout* branco, repousei a fotografia no suporte de compensado e posicionei quatro folhas de vidro mini-boreal (muito usado em prateleiras de refrigeradores), material que nos impossibilita ver nitidamente o que está do outro lado. Optei pelo vidro transparente comum para finalizar o cubo, já que sua materialidade não possui muita interferência sobre o olhar. Por cima do vidro, posicionei uma lupa. O resultado é como se a fotografia estivesse fechada em um aquário de vidro fosco. Tal configuração torna possível visualizar a imagem olhando-a por cima do cubo, somente, assim, é que podemos enxergá-la.

O espectador ao observar a obra distante, não enxerga que ali repousa uma fotografia. Ao se aproximar, é possível ver por cima do conjunto, que existe uma foto. Para enxergar melhor o que a fotografia exhibe, o observador é curiosamente conduzido a olhar pela lupa (fig. 26, p. 71). Contudo, a distância entre a lupa e a fotografia foi calculada para que a imagem fotográfica desapareça ao usá-la como instrumento de aproximação. Para o título: *Nesta foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido*, uma espécie de legenda explicativa que possibilita ao observador imaginar que aquelas pessoas da fotografia supostamente fazem parte de minha família. Há, nesse ínterim, uma questão de grande importância relativa a uma realidade fictícia que a fotografia propicia. Afinal, a partir do tempo da representação, pelo ato de criação de ficções, que outras verdades tornam-se passíveis de serem construídas. Kossoy explica:



FIG. 26: Detalhe da lupa.

Diante do exposto, poderíamos falar da imagem enquanto representação do mundo e enquanto objeto do mundo da representação. De um lado, a iconografia 'verdade'; de outro, também a iconografia, porém acrescida de componentes ficcionais, ou de outras verdades. A primeira se refere a uma memória engendrada pela vida; a segunda a uma memória *in vitro*, sintética, uma máscara sem rosto, sem um tempo histórico, independente da Natureza. (KOSSOY, 2007, p.139)

Ao inserir a legenda original na foto para o título do trabalho, estabeleceu-se uma complementaridade entre fotografia e texto, concedendo a imagem um papel descritivo, enquanto o caminho do imaginário é conferido ao texto. A partir dessa fusão, proponho um vai e vem do olho ao ler o título e tentar desvendar o que a fotografia revela. Nesse entendimento, a fotografia é uma simples exposição, enquanto o título é o meio em que se apresenta a história. Acredito que, durante a circulação desse olhar entre texto e imagem, há uma tentativa de investigação por parte do espectador, o desejo em decifrar todo o significado do conjunto da imagem exposta e, conseqüentemente, do trabalho em sua totalidade. Nessa atividade particular de interpretação da imagem, acontece uma abertura para os caminhos imaginários de criação e decodificação da fotografia.

Em *Nessa foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido*, texto e imagem formam uma relação de completude. O texto desempenha um papel importante no conjunto do trabalho, visto que o considero uma espécie de extensão daquilo que proponho revelar e não apenas o que a fotografia revela. Nela, a fotografia apenas apresenta, dentro da natureza do registro, permanece intacta no domínio da realidade circunscrito àquele instante em que foi produzida. Por outro lado, o texto exerce um papel de território livre para imaginação e devaneios, lugar em que a narrativa da obra acontece.

A imagem nos fala, mas não ouvimos.



FIG. 27: Trabalhadores da prefeitura de João Pessoa na exposição XV SAMAP.

Diante da incerteza que a fotografia nos proporciona, acredito jogar com a imaginação do observador ao instaurar uma afirmativa no momento de leitura do título, que atesta: *Nesta foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido*. Porém, ao se curvar diante do conjunto do trabalho com o propósito de apurar o que a imagem revela através da lupa, o espectador não vê mais nada além de uma mancha, como se a fotografia desaparecesse. Dessa maneira, a afirmativa do título desvanece junto com a imagem. Todos os dados tidos como investigados desaparecem repentinamente. O desejo de tornar verdadeira a combinação entre imagem e texto fica abalado com o vazio que se oferece através do uso da lupa. Nesse sentido, a fotografia aponta um caminho duvidoso, onde não há veridades, apenas suposições. Ao pretender levar o observador para uma direção investigativa, surpreendo-o ao colocá-lo diante de dúvidas e não de certezas, como pode parecer. O fato de o título estar escrito na primeira pessoa sugere que a fotografia exposta seja de minha família e que a Margarida seria minha irmã. Um trabalho plástico que se evidencia autobiográfico.



FIG. 28: Observador e a obra.

O acontecimento da imagem não existe mais.

A partir de questões apresentadas nos trabalhos anteriores, como a objetualidade do conjunto da obra e o ajuntamento de objetos ordinários associados às imagens fotográficas, levei em consideração que fotografias de álbum de família são documentos pessoais e uma insubstituível fonte de informação. Com isso, produzi os trabalhos *Estórias mal contadas* (2013) e *Retratos de uma burocracia inferior* (2013). Nestes trabalhos apresento de forma problematizada e expandida a maneira de expor fotografias de família e proponho uma nova leitura da representação dessas imagens. Nos dois trabalhos que serão apresentados, utilizei fotografias que estavam escondidas dentro do suporte de página que compunha o “álbum branco”¹⁵.

No trabalho *Estórias mal contadas* (fig. 29, p. 76), utilizo muitas fotografias associadas a diversos objetos ordinários, como carimbos e brinquedos. Como resultado visual, construí uma torre “arquivística”, um mausoléu em caixas plásticas composto pelas fotografias que serviram de suporte para as páginas daquele álbum. Utilizei nove caixas plásticas – geralmente usadas para organizar objetos – empilhadas. O material utilizado na produção das caixas tem um efeito visual levemente leitoso. Por cima, posicionei uma lâmpada pendente formando um vértice de luz em volta da torre plástica, o que provoca um clima intimista. A partir dessa atmosfera produzida pela sutil iluminação, proponho ao observador que penetre visualmente na espacialidade mnemônica própria do trabalho. Junto às fotografias e aos materiais do álbum, como a capa na cor branca e as páginas em plástico, adicionei objetos diversos: *souvenirs*, carimbos, tábua de compensado, etc; com o intuito de eliminar o caráter de afetividade que essas imagens transmitem e de causar certa desconfiança no olhar do observador. Dessa maneira, pretendo excluir

¹⁵ Como dito anteriormente, esse álbum era um arquivo de família de um parente por parte de minha mãe, profissional da fotografia. Ao dissecá-lo, fui encontrando fotografias de seus dois filhos, fotos do tio fotógrafo de minha mãe em momentos de lazer e de sua ex-esposa. Curiosamente, eram muitas fotografias guardadas dentro das páginas plásticas, porém, era exibida apenas uma fotografia por cada lado da folha.

a temporalidade típica da esfera familiar e expandir para uma ordem mais ampla, contribuindo para que o observador possa conceber sua particular apreensão ou, até mesmo, possa identificar-se com a nova história elaborada através da experiência visual que a disposição do arranjo comporta.

Na primeira caixa, dispus o álbum branco e uma caixa de filme analógico. A caixa seguinte contém apenas as páginas plásticas que compõem o álbum. A partir da terceira caixa e até a última, todas contêm fotografias e objetos.

Mais uma vez a forma de expor fotografias de família é uma das questões centrais do trabalho. Apresentadas como um arquivo de caixas plásticas, o universo emocional da fotografia de família se evidencia abalado por uma mistura de itens que interferem no caráter vernacular de suas imagens diante da configuração que ali estão expostas. Nesse sentido, o conjunto que o trabalho apresenta tem o objetivo de trazer ao olhar do observador tanto a história familiar quanto a nova estória visual proposta pelo trabalho e pela relação com os objetos que lhe acompanham. Ao inserir a fotografia em um ambiente de objetos tridimensionais, pretendo explorar a questão da objetualidade sugerida pela torre de caixas plásticas. Nesse primeiro contato visual entre obra e espectador, pretendo abrir caminhos para a criação de novas imagens mentais e perceptivas, mediado pela fisicalidade apresentada no conjunto do trabalho artístico. Com isso, tenho o intuito de fazer com que o observador possa imaginar coisas, figuras ou situações que não são apreendidas na exposição do trabalho, em seu aparato físico, e que, no entanto, são a partir deles criadas, são despertadas empiricamente pelo objeto artístico e vislumbradas imaginariamente através de suas memórias e lembranças.

Inseridas num imenso arquivo em atmosfera sepulcral, o trabalho propõe ordem e organização. O arranjo não se submete a nenhuma regra, as caixas plásticas expõem as fotografias que saltam como manchas, impossível de serem vistas com nitidez, separadas por camadas. Dessa maneira, tais elementos se tornam opacos por esse deslocamento do suporte expositivo, o que pode dar a essas imagens sentidos renovados.



FIG. 29: *Estórias mal contadas*, 2013. Coletiva EAV 2013.



FIG. 30: Salão de Arte de Santo André/SP.



Fig. 31: Detalhe da imagem dentro da caixa plástica.

Ao visualizar o trabalho com certa distância, não é possível enxergar o que há dentro das caixas. Temos a certeza de que estamos apenas diante de um conjunto de caixas empilhadas com um pêndulo de luz. Aos poucos, é possível perceber cores e matérias preenchendo o vazio das caixas: objetos e fotografias como um meio de criação, representação e contemplação. Aproveito-me da opacidade da matéria das caixas para criar um estranhamento, uma desconfiança sobre o que se trataria aquele acervo de fotografias de família. Concomitantemente, ao adicionar materiais ordinários, pretendo traçar um descompasso em nossas certezas visíveis: *isso foi*¹⁶ uma história familiar... No tempo presente do olhar, *Estórias mal contadas* propõe um diálogo com o espectador, com o intuito de transferir seus desejos imaginais e, assim, experimentar novas práticas, criar novas narrativas. Ao mesmo tempo, elaboro um travo na visualidade do que é exposto justamente para possibilitar ao espectador criar uma relação entre o que ele vê e o que pode imaginar sobre o que é visto.

¹⁶ Aqui, estou novamente me valendo da teoria criada por Roland Barthes que define que uma cena apresentada através da fotografia condiz sempre com o passado. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Op.Cit.

Trabalhos como *Estórias mal contadas* apontam para um tempo no qual a produção de fotografias de família se restringia ao uso íntimo e circulava apenas numa esfera restrita de pessoas próximas. Permitia preservar aquilo que escapava à memória, na medida em que retinha a informação visual que merecia ser resguardada. A fotografia muitas vezes era tratada como um objeto-relicário que mantém a lembrança, em sua maioria, por meio dos retratos de família.

Algumas pesquisas efetuadas por empresas do ramo fotográfico e muitos estudos acadêmicos afirmam que, no passado, a grande produção de fotos era produzida por adultos e condicionada a cenas familiares, viagens, momentos privilegiados. Hoje, a produção e consumo de fotografias fazem parte do mundo dos jovens e adolescentes. “A foto deixa de ser um ‘documento’ e passa a ser uma ‘diversão’, como explosões vitais de autoafirmação; já não celebram a família nem as férias, mas as salas de festas e os espaços de entretenimento” (FONTCUBERTA, 2012, p. 30).

Atualmente, a produção de fotos ultrapassa a categoria da memória e avança para o domínio da experiência. O que importa é o acúmulo de imagens, registrar um momento específico para compartilhá-lo nas redes sociais. Na atual sociedade do consumo, tudo é *fotografável* e, além do mais, tudo é passível de ser exposto ao público, afinal, o gesto de fotografar se transformou numa “ocupação de massas” (FONTCUBERTA, 2012, p. 30). Se antes a fotografia era um ato reservado a ocasiões privilegiadas, hoje, capturar uma imagem se transformou num gesto banalizado. Assim explica Fontcuberta:

[...] quanto mais foto você tem, mais vivo e mais divertido é. Estamos, assim, diante da necessidade de confirmar a realidade e dilatar a experiência. Definitivamente, as fotos já não servem tanto para armazenar lembranças, nem são feitas para ser guardadas. Servem como exclamações de vitalidade, como extensões de certas vivências, que se transmitem, compartilham e desaparecem, mental e/ou fisicamente. (FONTCUBERTA, 2012, p. 32)

A obra *Retratos de uma burocracia inferior* (2013) explora todas as questões trabalhadas como o uso da imagem fotográfica vernacular, a interferência da palavra na leitura do conjunto da obra, como também, a maneira de exposição desse tipo de fotografia. O trabalho é composto de quatro quadros distintos de fotografias em que cada personagem do “álbum branco” é exposta à maneira arqueológica (fig. 31, p. 82). Cada um dos três quadros apresenta uma foto com uma ficha de identificação fixada com adesivoesquina¹⁷ e uma página de álbum em papel que mantém resquícios de fita autocolante. No quadro localizado acima, identifiquei como a foto de uma menina, imagem que tem um recorte na lateral e manchas de fita adesiva. Nesta a garota não encara a câmera e tem semblante tímido. Na ficha que compõe o quadro, está escrito:

“Local: doméstico
 Hora: :03hs
 Data de entrada: nulo
 Data de saída: durante a infância
 Motivo: desaparego”

Por cima, a palavra “revisado” carimbada na cor vermelho (fig. 32, p. 83). No quadro à direita, suponho ser a mãe das crianças, fotografada próxima a um muro de tijolos (fig. 33, p. 83). Na ficha de identificação carimbada com a palavra “arquivado”, contém as seguintes informações:

“Local: substancial
 Hora: incessantemente
 Data de entrada: ___/___/___
 Data de saída: condenada ao passado
 Motivo: ocioso”

Logo abaixo, é possível identificar o quadro com a foto do menino. Nesta, há vestígios de recorte e fita autocolante. Com olhar assustado, o garoto encara a câmera com a mão na cintura, levemente arqueado. Ao lado, uma página de papel, em tom verde, também recortada e com marcas de fita adesiva. Na ficha é possível ler:

¹⁷ Fita autocolante com ângulo de 45° muito utilizada em álbuns de fotografias. Geralmente, usa-se um adesivo em cada canto da fotografia para colá-la em uma página do álbum.



FIG. 32: *Retratos de uma burocracia inferior*, 2013.



FIG. 33: Detalhe do corte na fotografia e marca de fita adesiva.



FIG. 34: Detalhe do quadro com a suposta mãe.

“Local: espaço criado pelo observador
Hora: : hs
Data de entrada: não informada
Data de saída: sem resposta
Motivo: afeto”

Por cima da ficha de identificação, encontra-se a palavra “librado” carimbada de vermelho (fig. 35, p. 85). No quarto e último, localizado no centro do quadro, encontra-se uma fotografia do casal, possivelmente, os pais das crianças; a área do rosto do homem é obstruída pelas palavras em vermelho que identifica cada carimbo (fig. 36, p. 85).

Com o propósito de eliminar traços de afetividade familiar, demonstro uma tentativa de reconstrução de um processo doméstico ao reunir fotos, pedaços de álbum e ficha de identificação. Apropriar-me dessas fotografias deste álbum de família, em particular, permite-me trabalhar novos sentidos para aquelas imagens, além de (re) colocá-las em um ambiente divergente ao íntimo, como o contexto das salas de exposição. De certa maneira, ao fazer uso de fotografias produzidas por outra pessoa, transfiro o mérito do processo de registro da imagem para o ato de reconhecimento, ou seja, ao lançar mão dessas fotografias, concedo a elas mais que um novo uso, coloco-as num processo de inúmeros sentidos, além do depreendido originalmente. Apesar de não encontrar conforto nos semblantes dos fotografados, perceber alegria ou um ar de espontaneidade, reconheço que essas fotografias não foram produzidas para fins burocráticos. Nesse sentido, o novo uso se alinha de modo estranho para o observador. Paralelo a isso há um desconforto pela maneira que estão expostas, de modo arqueológico e diferente à sua serventia usual. Ao adicionar registros fictícios, proponho um confronto entre o texto, a imagem e a imaginação do leitor; pois, mesmo ao ler a ficha de identificação, isso não se iguala a experiência do olhar as imagens fotográficas. Além disso, quando carimbo palavras usadas corriqueiramente no ambiente burocrático, tenho a pretensão de ultrapassar a característica particular de cada fotografia para outra ordem.

Revisado. Arquivado. Liberado.



FIG. 35: Terceiro quadro que compõe o trabalho.



FIG. 36: Detalhe dos carimbos na foto.

Para concluir esse capítulo, todos os trabalhos aqui apresentados têm uma característica em comum, todos eles se tratam de uma abertura para o observador lidar com as lacunas deixadas por essas imagens de família. De um lado, o testemunho que evidencia apenas o passado, do outro, um modelo que representa pessoas comuns como uma menina, um homem, um bebê. Assim, da interferência visual que a fotografia adicionada a um objeto ordinário expõe aos olhos de quem vê, instaura-se a pergunta: quem é, ou quem foi efetivamente essa pessoa em particular? Mesmo que de forma pretensiosa, a maneira como as fotografias foram expostas, garante uma identificação com minha pessoa em particular e, por sua vez, com o observador. Pois, ainda que mediante um investimento fantasioso feito a partir desses retratos apresentados, a história daquele que se coloca diante do trabalho passa a pertencer ao universo daquelas fotografias, passa a configurar um contexto subjetivo mediado pelo corpo e pela memória do observador.

4. FOTOGRAFIA E SUAS HISTÓRIAS NÃO REVELADAS

Na retórica normal do retrato fotográfico, enfrentar a câmera significa solenidade, sinceridade, revelação da essência do retratado.¹⁸

Para expor o gênero do retrato fotográfico como mais um elemento poético no conjunto de minha obra artística, irei apresentar o trabalho *Um retrato quando nunca* (fig. 37, p. 88). Produzido em 2014, este trabalho é composto por um totem de compensado de 85cm de altura, por um portarretrato com uma foto específica, por fita de empacotamento e por um aquário de vidro. A foto que compõe o trabalho é um retrato meu tirado por meu pai – hoje portador do mal de Alzheimer, em 1988, com uma câmera doméstica de filme analógico. Eu tinha nove anos de idade e, no momento em que a fotografia foi feita, acabara de participar da última apresentação do conservatório musical da cidade de Governador Valadares, em Minas Gerais, onde fui criada. Lembro-me que, quando chegamos em casa, meu pai pediu para que eu sentasse junto ao piano, olhasse para ele e sorrisse. Depois ele disse: “agora é para terminar o filme”. Assim foi feito. Sentei no banco do piano para a última foto daquele filme e sorri.

Comemorar as conquistas de indivíduos tidos como membros da família (e também de outros grupos) é o uso popular mais antigo da fotografia. Durante pelo menos um século a foto de casamento foi uma parte da cerimônia tanto quanto as formulas verbais prescritas. As câmeras acompanhavam a vida da família. Segundo um estudo sociológico feito na França, a maioria das casas tem uma câmera, mas as casas em que há crianças tem uma possibilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma câmera, em comparação com as casas sem crianças. Não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna, assim como não comparecer à foto de formatura é um gesto de rebeldia juvenil. (SONTAG, 2004, p.19)

¹⁸ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



FIG. 37: Foto do trabalho *Retrato quando nunca*, 2014.

Como era de costume, dias depois meu pai trazia as fotografias reveladas e impressas no papel fotográfico. Todos de minha família nos reuníamos para vê-las e, depois, minha mãe organizava todo o arquivo em álbuns. Porém, com essa foto foi diferente. Ela comprou um portarretrato com o objetivo de colocar essa última foto do filme da apresentação do conservatório musical. Composto de vidro e ferro, o portarretrato contém arestas arredondadas, exigindo que a fotografia fosse perfilada para acompanhar o contorno de seu desenho. Com o novo formato, a imagem fotográfica impressa em papel foi ali inserida. Desde então, nunca mais foi retirada, permanecendo até os dias de hoje. Ao longo de todos esses anos, as matérias do ferro, do vidro e da fotografia se fundiram, fazendo com que cada material que compõe o portarretrato se tornasse, de certo modo, um objeto só e conseqüentemente, impossibilitando a retirada da fotografia daquele sanduíche de vidro (fig. 38).



FIG. 38: Detalhe frente e verso do portarretrato.

No ano de 2014, minha mãe se desfez de alguns guardados e para facilitar a triagem, resolveu expor todo o seu acervo doméstico de fotografias. Nesse aglomerado de coisas, estava o portarretrato, intacto. Fui surpreendida ao ver meu rosto ali, depois de anos, naquele antigo objeto de decoração. Levando em

consideração o pensamento de Benjamim, em que o passado não está morto e que o tempo não deve seguir uma linearidade:

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIM, 1994, p. 94)

Olhar a imagem de um retrato meu foi uma experiência de olhar para o passado, desafiar a dimensão temporal com o caos de minhas lembranças. Eu me percebi sendo sugada para o que já foi ao mesmo tempo em que havia uma tentativa de fazer-me fixada ali. Todo aquele portarretrato pertence a uma atmosfera de melancolia. Rever aquela fotografia me possibilitou olhar àquele passado, rever o olhar de meu pai e de minha mãe sobre mim a partir daquele retrato e do portarretrato, respectivamente. Dei-me conta que não era mais observada da mesma maneira e não era mais a mesma pessoa. Nas palavras de Susan Sontag: “Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época. A fotografia é o inventário da mortalidade” (SONTAG, 2004, p. 85).

A condição precária do portarretrato me possibilitou um reencontro comigo mesma e um olhar para o que existiu. Ao mesmo tempo, com a vertigem da temporalidade fotográfica me pareceu dar-se a revelação de um silêncio: rever aquela fotografia foi como perceber seu segundo nascimento. Uma explosão de um “vir-a-ser”. Depois de encarar a câmera e sorrir em 1988, aos nove anos de idade, a imagem fotográfica renasceu no momento que a encontrei no aglomerado de guardados. Neste momento, aquela imagem se fez diferente, renovada, disparou, portanto, outro olhar para uma nova biografia que se inventava. Como um salto para o *continuum*, aquela imagem fotográfica me possibilitou um passado rejuvenescido,

como um choque decisivo para um despertar. Dessa maneira, o passado, o presente e futuro se reúnem em um mesmo patamar de igualdade. Aquele retrato fotográfico cede a tempos imprevistos naquele que o olha, proporcionando uma ficção biográfica à sua maneira.

Ao me ver naquela condição de imagem que remetia a um passado específico, coloquei-me a refletir sobre o potencial de futuro que continha aquela imagem fotográfica. Estava eu ali, viva diante de mim no suporte de uma fotografia. Nesse caso específico, da última foto da minha última apresentação do conservatório musical, aquela fotografia me remetera ao alívio de chegar em casa e não fazer mais parte da escola de música, um rompante de passado que desejava viver no futuro.

Lancei mão do portarretrato e inseri um pedaço de fita de empacotamento no meu rosto de forma que seja possível perceber que uma garota foi fotografada, porém, impossibilitando a identificação da pessoa retratada. É possível ver apenas o vestido verde com bordado branco. Ao acrescentar a fita adesiva, tenho a intenção de fazer com que esse patrimônio familiar se torne patrimônio comum. Dessa maneira, tenho como objetivo proporcionar a qualquer pessoa a construção de uma nova história e um novo passado. Metamorfosear os tempos da lembrança para convocar o espectador a tatear outros caminhos, pois, o passado na fotografia não está morto. Quando se olha uma imagem no momento presente, o passado se reflete, a narrativa se renova.



FIG. 39: Detalhe do trabalho *Retrato quando nunca*.

Dentro desse contexto do que é visível e do que não é, utilizo o meu retrato como meio para operar artisticamente questões relativas à imagem no momento que ocorre o seu *acontecimento* mediante a relação entre o objeto físico e o espectador. Questões já apresentadas nesta dissertação como a veracidade da imagem, a provocação de desconfiança e o estranhamento no que é dado. Com esse gesto de interromper o que é visto no retrato fotográfico, pretendo abrir caminhos para a criação de novas imagens mentais e perceptivas, através das memórias e lembranças de quem observa.

Ao inserir um obstáculo no meu rosto – a fita de empacotamento; procuro traçar uma reflexão poética sobre a materialidade da memória através da complexa relação que a fotografia estabelece com o tempo. Relação essa tão paradoxal e complexa. Pretendo também propor um possível apagamento do meu passado; isto é, convertendo minha imagem em um signo sem representação, deixando aos cuidados do observador o compromisso de escolher o que aquela fotografia não quer revelar. Nesse sentido, proponho um desafio temporal entre o presente, o passado e o futuro; entre o ato individual de contemplar e a imagem que o trabalho supõe representar.

Do futuro para o passado transita a imagem, do presente para o passado se volta o olhar: impulsos temporais que fazem da fotografia esse trânsito tal qual a imagem imóvel da estrela. Trata-se da instabilidade que assegura à fotografia ter-se tornado, durante seu percurso, uma imagem temporal por excelência. (SANZ, link: <http://iconica.com.br/site/nascimentos-fotograficos/>)

É a partir dessa temporalidade e da fisicalidade que o trabalho exhibe e exige que proponho um paradoxo entre o que vemos e o que nos deixamos perceber. A estranha materialidade dessa imagem tem como objetivo desenvolver a ideia de algo próximo ao fantasmagórico, atizar a desconfiança e trazer à tona o momento sutil entre o que deixa de representar e o que passa a apresentar para quem a observa. Acredito que a melancolia que essa fotografia carrega anuncia não apenas indícios do que foi – do que fui, sobretudo, faz apelos à vitalidade de

recordação que são propícios ao campo da criação.

Revelar o filme, guardar a fotografia, materializá-la novamente mesmo sem intenção, ocultar meu rosto com uma fita adesiva: ali, a imagem do "eu" desaparece para ceder voz a uma imagem sem "eu"; uma imagem do "nunca", essa palavra que integra nosso vocabulário sem prestar contas de sua profundidade sem medida. Tudo isso por meio de um retrato fotográfico.

A partir desse hibridismo imagético produzido pela mistura de materiais que compõem o portaretrato, a união da fita de empacotamento na imagem fotográfica e a maneira como está exposto, o gênero do retrato fotográfico mantém. Sua persistência acontece de forma fictícia em várias imagens, a partir de vários objetos que constitui o trabalho como um todo e, também, através de olhares e percepções. Essa projeção em retrospectiva possibilita o observador a imaginar o que de fato a imagem constitui e o que não pode mais ser.

A fotografia não revela nada.

Se enfrentarmos a imagem petrificada de nossa eternidade, também a lucidez nos ocupa e, num instalo, percebemos que essa é desde já a imagem do esquecimento que seremos. O estado fotográfico requer, então, que se concilie a inscrição dos rastros de nós mesmos com a vastidão do esquecimento que elas implicam. Instala-se a suspensão: andaria o tempo apenas de ida? (SANZ, link: <http://iconica.com.br/site/a-crueldade-que-reivindica-o-fantasma-da-fotografia/>)

5. FOTOGRAFIA DE UM RETRATO

O milagre da fotografia, dessa imagem supostamente “objetiva” é que, através dela, o mundo se revela radicalmente não objetivo. É a objetiva fotográfica que, paradoxalmente, revela a inobjetividade do mundo – esse algo que não será resolvido nem pela análise, nem pela semelhança.¹⁹

Se no capítulo anterior minha análise foi baseada em teoria com olhar de artista, nesse capítulo, minha pesquisa terá observações de fotógrafa a partir da imagem que compõe o trabalho. Nesse objetivo, levarei em consideração o paradoxo da imagem dialética como ponto principal. No artigo *A fotografia e seus duplos – III*²⁰, Maurício Lissovsky argumenta que uma das formas recorrentes do duplo fotográfico é colocar em cena as relações entre a fotografia e outros modos de aparecimento das imagens. No caso da imagem fotográfica, acredito que, por um lado, a fotografia configura a representação de algo e, por outro, expõe o inacabado ou o que não é visível.

Quando me apropriei do álbum de fotografias do tio de minha mãe, o “álbum branco”²¹, além das fotos de família que continha, encontrei algumas fotografias de celebrações sociais, principalmente de casamentos. Acredito que foram fotos produzidas por ele, afinal, era ter sido profissional da área. Penso também que essas fotografias ficaram para trás pelo simples motivo do cliente não tê-las escolhido. No mais, não eram muitas fotografias de cerimônias que ali estavam, mas, uma em particular carecia de observações.

A foto que escolhi para desenvolver poeticamente mostra uma cena muito corriqueira após as cerimônias de casamento: o momento da união dos noivos aos olhos dos convidados. Na imagem, é possível notar o casal de noivos, ligeiramente sem graça, porém, feliz; concentrado no gesto compartilhado, olhando para suas mãos. Ao analisar a foto, o casal me pareceu estar acendendo uma vela. Contudo, as demais pessoas que são retratadas na imagem fotográfica estão todas

¹⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: 2002, pág: 143.

²⁰ LISSOVSKY, Maurício. Link: <http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-III/>

²¹ A partir desse álbum de família, realizei alguns trabalhos apresentados anteriormente. Dentre eles: *O nascimento do ego*, 2013, *Estórias mal contadas*, 2013 e *Retratos de uma burocracia inferior*, 2013.

encarando o fotógrafo. Teria o fotógrafo falado alguma coisa para que olhassem para ele? Ao olhar a fotografia, tive a sensação de que aquelas pessoas pouco compreendiam a intenção do fotógrafo, como também, seus olhares direcionados me induziam a pensar que o profissional tratava o evento em si sem muito cuidado com a cena, com certo ar de desconhecimento. A representação da imagem fotográfica é tão imprecisa quanto os olhares fixos daqueles que ali estavam testemunhando o casal de noivos.

Eu, como fotógrafa profissional, duvidei daquela imagem. Acredito na possibilidade de o tio de minha mãe ou de o fotógrafo produtor terem dito alguma coisa com objetivo de dirigir a cena, e isso fez com que os convidados olhassem em direção a câmera. Por conta de um acaso, o tema de destaque – o casal de noivos, não sustenta meu olhar ao referente principal da cena. Apesar da imagem fotográfica revelar os noivos no eixo central da área fotografada, eles não são o detalhe pungente da cena representada. A escolha do assunto pelo fotógrafo não contribui como um ponto forte na imagem, pois, curiosamente, os noivos passaram a ser personagens marginais do evento. Mesmo demasiadamente perto, o fotógrafo estava distante. Por intermédio dessas observações, percebo a importância do tema sair do foco aos noivos e passar para o âmbito do fotógrafo. Eu me questiono: O que aconteceu naquele momento para que os convidados não acompanhassem o gesto do casal fazendo-os fixar a câmera? O que fizera o fotógrafo para que os convidados olhassem todos juntos em sua direção? (FIG. 40, p. 97)

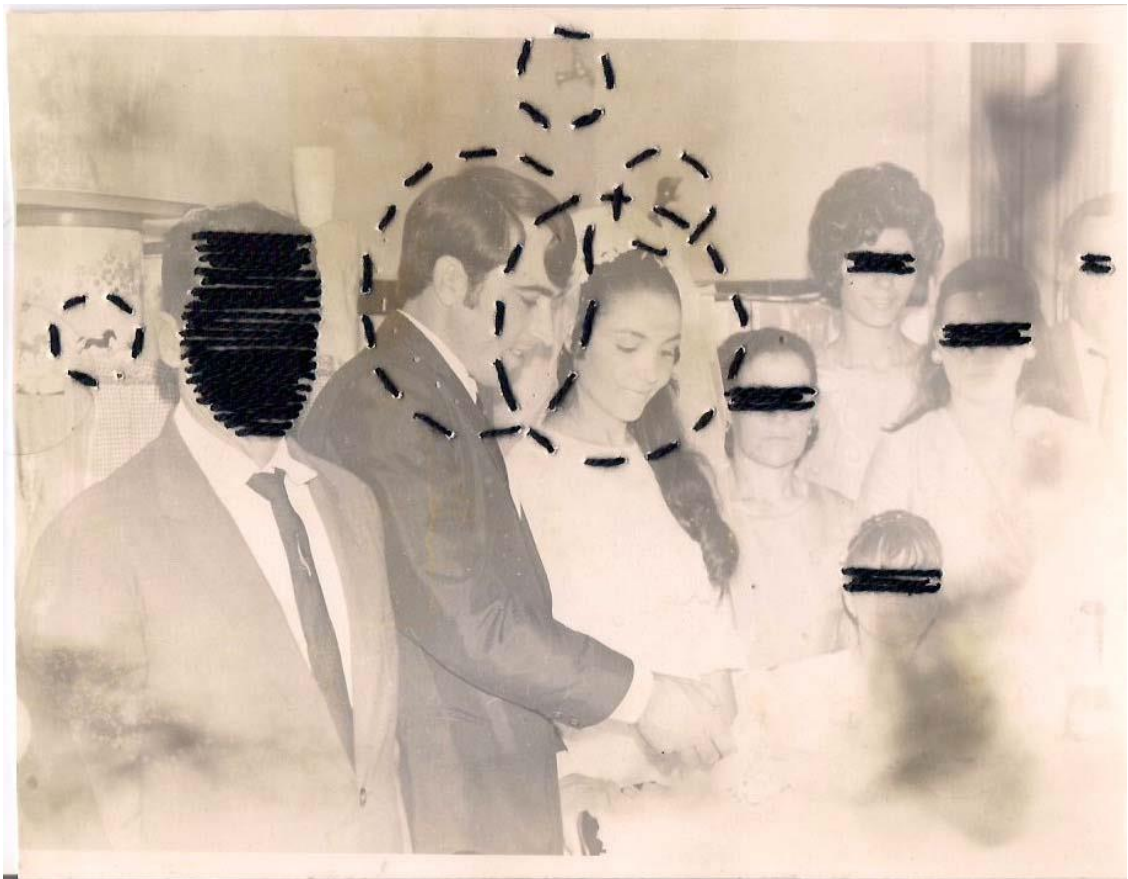


FIG. 40: Foto do trabalho *S/titulo*.

Cada vez que olhava a foto pensava no encontro com o outro. Pensava na posição que estava o fotógrafo. Pensava que a partir do nosso encontro com o outro, somos muitos. No caso em particular da fotografia, somos espectador, fotógrafo, convidado, padrinho. O enquadramento do fotógrafo foi como o trajeto de um bumerangue: após traçar a curva do instante fotográfico, retornou a si. O gesto matrimonial deixa de ser o espetáculo, a cena faz com que meu olhar se direcione para o ponto espacial da câmera fotográfica, e, com isso, projeta o meu olhar em cada rosto que encara o fotógrafo. Para Belting, “a fotografia moderna deslocou o nosso olhar para uma história imaginal na qual não se trata de uma simples cópia das coisas” (BELTING, 2014, p. 55). Por meio desse pensamento, o “duplo” da imagem se torna latente. Se a fotografia representa uma cerimônia de casamento, por sua vez, aquilo que não é a transparência na foto é exibido de maneira desvirtuada da codificação. Para mim, a foto representa a ação do fotógrafo e não apenas o que ele pretendeu fotografar.

Neste trabalho *S/título*, utilizei um fio de lã na cor preta e bordei rosto por rosto, não deixando à mostra seus olhares e expressões com intuito de acentuar a suposta ausência do ponto fulminante de fixação do olhar de quem observa a fotografia. O bordado tem intuito, concomitantemente, de recriar outros caminhos que culminam no estranhamento, que para mim é o procedimento principal deste trabalho. Desde a concepção até a representação da imagem fotográfica, tudo tem um ar de esquisitice. Além de tampar os rostos dos convidados, bordei em formato de círculos um ponto que considero importante: o casal de noivos. Bordei também, objetos que não vejo importância nenhuma para o contexto de um casamento, mas, que estão presentes na imagem, como uma torneira, a parte de um pingüim e o desenho de um cavalo estampado em um vasilhame.

A imagem que a fotografia revela com a intervenção do bordado é frustrante. Desse modo, optei por estabelecer uma subjetivação ao ritual social, invisto de forma negativa contra a imagem fotográfica a partir do gesto de bordar, fazendo com que a familiaridade de uma cerimônia de casamento, passe a pertencer a algo de um universo do desconhecido. Acrescentar a lã preta nos olhos das pessoas que testemunham a cerimônia seria uma forma de apagar o momento simbólico social e eliminar a presença de todos que ali estavam, como testemunhos

do fato. Como coloca Ronaldo Entler²², o artista tira proveito da insuficiência de as imagens serem documentos de testemunho para os fatos reais e utilizam dessa precariedade para reinventar ficções a respeito. Nesse sentido, segundo Fontcuberta: “A experiência da imagem prevalece sobre a visão ao natural, e esse estágio remete às atribuições da magia, que, atuando sobre duplos ou substitutos simbólicos, acredita incidir sobre a própria realidade” (FONTCUBERTA, 2012, p. 133).

Considero que *S/título* não tem como objetivo lidar com a questão fundamental à fotografia como meio: a verdade. Em vez de optar pela genuinidade da cena, desejo oferecer uma soma de dúvidas e instigar ao espectador o que ela não entrega. Faço com que a mesma imagem se torne outra, mesmo que essa experiência de seu estranho reaparecimento sempre seja dotada de certo grau de familiaridade, visto que, é possível identificar a cerimônia de casamento através dos trajes dos indivíduos.

As fotografias que se reportam aos temas de aniversários, batizados, ritos sociais clássicos como o casamento, por sua estereotipagem e pelo grau de intimidade que implicam, tornam-se nossas, passam a pertencer emotivamente a um imaginário comum. Porém, nesse caso em particular, proponho uma repulsa à imagem apresentada, meu objetivo neste trabalho não é seduzir o espectador, quero convidá-lo para a experiência do olhar, para esse dado fisiológico que nunca se esgota. Desejo instaurar a dúvida, a aversão frente a algo doméstico: a coisa é conhecida, a cena é corriqueira, no entanto, proponho que aconteça o complemento pelo inconsciente do sujeito que observa, que lhe atribui um estranhamento. Pretendo arruinar com o pensamento linear impossibilitando de reconhecer e experimentar a imagem fotográfica como real. Dessa forma, a fotografia do casamento torna-se emotivamente outra.

O que a imagem fotográfica exhibe quando é adicionado ao meu gestual vai contra os cânones da fotografia. O propósito não é descrever ou formular uma representação legítima de algo. Conceitos típicos da fotografia como o belo, os enquadramentos, os recortes temporais e espaciais são destruídos; tornando-se especulações na imagem de origem, a respeito de sua representação. A partir desse

²² ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. In: *Ars* – Revista do departamento de Artes da ECA-USP. São Paulo: ECA-USP, 2006.

princípio de desconstrução e intervenção, pretendo exaltar o duplo que a imagem final oferece, porém, de modo problematizado: a imagem fotográfica e a visualidade do bordado; o sagrado e o profano; o que é visível e o que não é; o arranjo formal e a ideia; o objeto e o nada; a familiaridade e o estranhamento; o encantamento e frustração; o real e a sua representação simbólica. Acerca de tal implicação, Lissovsky argumenta: “(...) pois estou convencido que toda a vez que uma fotografia procura o duplo, coloca perguntas sobre si mesma, sobre os significados que engendra e sobre as relações sociais das quais participa.”²³

No trabalho que apresento, o familiar torna-se estranho e o passado torna-se presente. A condição de ritual social, de como o fotógrafo se posicionou, o bordado e o nosso olhar para essa fotografia faz a imagem existir como palimpsesto, como uma convivência conflituosa de múltiplas camadas de imagens, de informações, de experiências, de visualidades, de aparecimentos e de apagamentos.

6. RETRATO-FOTOGRAFICO-ESCRITO

²³ (LISSOVSKY, link: <http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-l/>)

“Às vezes, em meus relatos, ocorre que pronuncie esses nomes bonitos que se lêem no Atlas: Aranjuez ou Caterbury. Provocam em mim imagens totalmente novas como as que formam, a partir de suas leituras, pessoas que nunca viajaram: construo sonhos a partir de palavras, isso é tudo.”²⁴

Neste último capítulo, vou refletir sobre o trabalho em processo que venho desenvolvendo desde 2012, intitulado *Ficção do autorretrato*. No projeto, convido mulheres a escreverem a respeito de suas vidas, tomando como ponto de partida uma única solicitação: “fale-me de você”. Com uma caneta na cor preta e um papel no tamanho A4, cada uma das convidadas escrevem o que quiserem sobre si mesmas. Com tais colaborações, busco investigar a linguagem escrita como outro meio de produção de autorretratos dessas participantes e, paralelamente, intervenho com meu gestual, bordando-os, ao operar um novo retrato a partir dos textos. Como resultado final, o espectador irá se deparar com a plasticidade da caligrafia e, possivelmente, colocar a ver e imaginar através de um elemento que se articula entre ele próprio, a mim e a participante (fig. 41, p. 102).

A ideia desta obra surgiu através da reflexão sobre o excesso de autorretratos, os chamados *selfies*, produzidos e consumidos, desenfreadamente, pela sociedade contemporânea através da democratização dos aparelhos tecnológicos. *Selfie* é uma palavra de origem inglesa, um neologismo do termo *self-portrait*, que significa: autorretrato. Os *selfies* são fotos tiradas da própria pessoa para serem compartilhados nas redes sociais.

A característica do trabalho *Ficção do autorretrato* é liberar a imagem da concepção da fotografia digital e transformá-la em um objeto para ser lido, percebido e, por consequência, imaginado; não apenas contemplado visualmente. Nesta obra, apresento um retrato através da linguagem escrita e não da imagem fotográfica.

²⁴ Trecho de *A Náusea* de Jean Paul Sartre.

Eu sinto...

~~_____~~ sinto ~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~ sensível ~~_____~~

~~_____~~ abafa meu grito ~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~, tenho sentimentos
sombrios também.

~~_____~~ gosto de ~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

Apesar de sentir com intensidade, ~~_____~~

Raramente saio de mim...

~~_____~~ ~~_____~~ ~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~ que sopra como uma ~~_____~~

~~_____~~

não volte mais tarde...

~~_____~~

FIG. 41: Ficção do autorretrato.

Nesse sentido, sob o pensamento de Benjamim, a linguagem é fascinante, pois, dá voz a conteúdos mentais, serve como um elo imediato para o que é comunicável de uma natureza espiritual²⁵. Para Hans Belting, a escrita é uma imagem da linguagem, não vemos palavras, mas letras:

O ato da leitura depende de nossa distinção adquirida entre palavra e mídia – o qual, em certo sentido, aplica-se também ao ato de ver imagens, mesmo que estejamos geralmente desapercibidos deste mecanismo. (BELTING, 2006, p. 39)

Cada uma das mulheres convidadas a participar gera um depoimento sobre sua pessoa, uma autoimagem construída através da escrita. Esse processo íntimo exige um olhar para dentro do “eu”, certa temporalidade particular conduzida por mim através do pedido, do papel e da caneta. Os depoimentos são de ordens diversas: desde descrição física, reflexões sobre a vida cotidiana, confissões e até mesmo frases aparentemente sem sentido; porém, todo autorretrato é a resposta do pedido que envio a cada uma: “fale-me de você” (fig. 42 a 45, p.104 a 107). Na minha opinião, redigir sobre si é uma tarefa que causa certo embaraço, que necessita de tempo e vontade. Uma pausa para olhar para dentro e se deixar enxergar, permitir-se uma autoanálise. Na verdade, a maior parte das participantes demoram meses para me devolverem material de seu autorretrato. Em alguns casos, não recebi de volta a folha e a caneta.

Geralmente, faço o convite para participar do trabalho por e-mail ou pessoalmente. Não tenho restrição alguma em escolher cada participante, apenas, preciso conhecê-la um pouco ou me sentir confiante em intervir no que a convidada irá escrever. No primeiro contato, algumas dessas mulheres têm reação de surpresa e me perguntam o que vou fazer com o texto. Explico todo o processo e sempre mando uma imagem de um retrato com o bordado. Acredito que ao verem o trabalho

²⁵ BENJAMIM, Walter. *O narrador*. In *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

~~_____~~
~~_____~~ três cicatrizes
~~_____~~
~~_____~~ ... na palma da mão, perto da linha da vida...
~~_____~~
 por mim mesma.
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~ cicatrizes finas, mas bastante aparentes.
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~ não costuraram sobriviver depois de 7 ou 8 meses.
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~ presa ~~_____~~ morta lá um ano,
~~_____~~ ~~_____~~ anos...
 Acho que também com monon ~~_____~~
 bem mais tarde.

FIG. 42: A participante descreve sobre as cicatrizes que contém do corpo.

~~_____~~ "SATURNO" ~~###~~
 MÃE. FILHA. NETA.
~~_____~~
 ADOLESCENTE. ~~_____~~.
 FAMÍLIA DE 2.
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~ AGULHA.
~~_____~~
~~_____~~. AGREGADOS. ~~_____~~
~~_____~~.
~~_____~~ ESCOLHAS.
 27/05/ ~~_____~~

FIG. 43: Detalhes do signo e seu lugar na família.

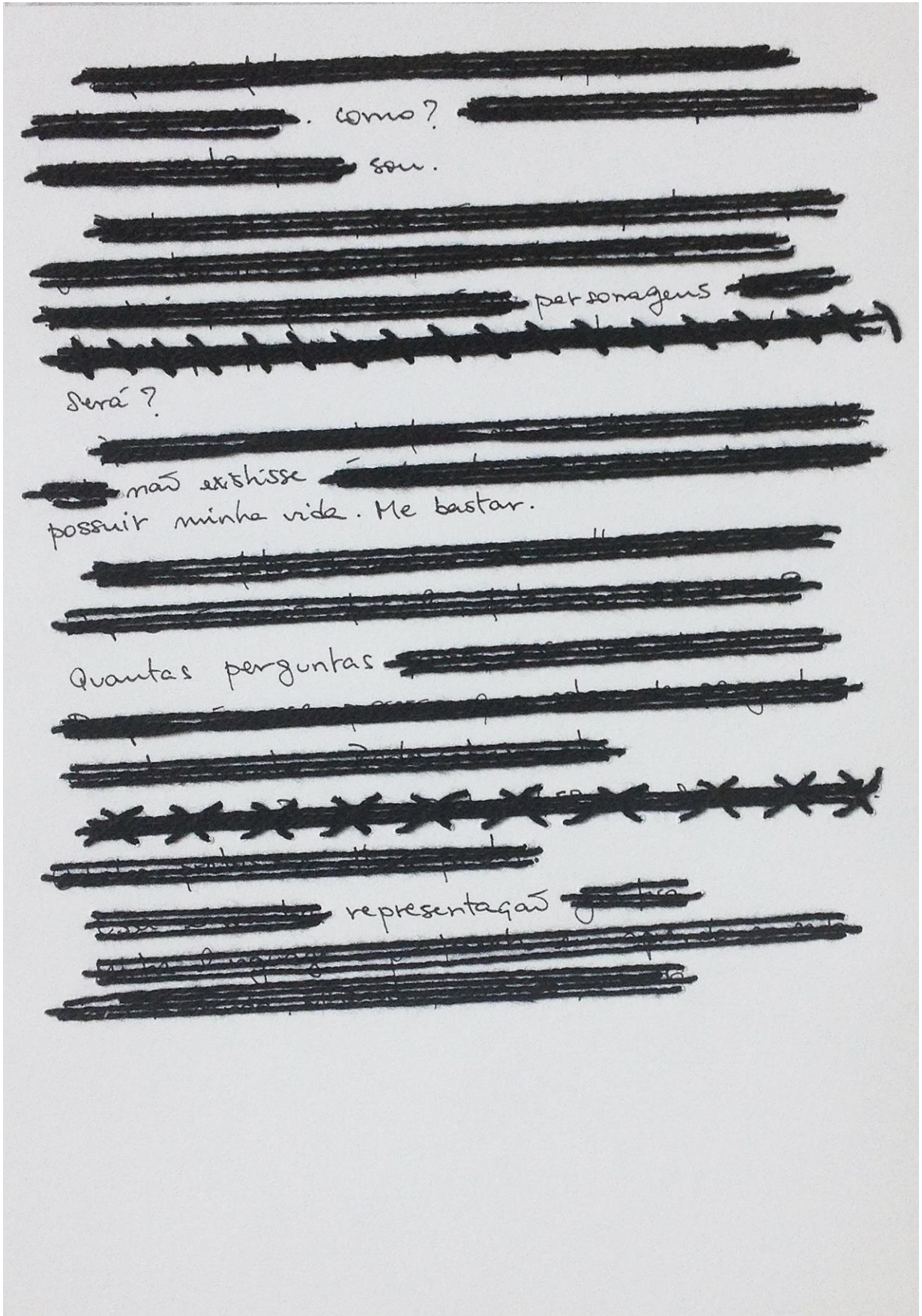


FIG. 44: A participante questiona sobre o "ser" no mundo.

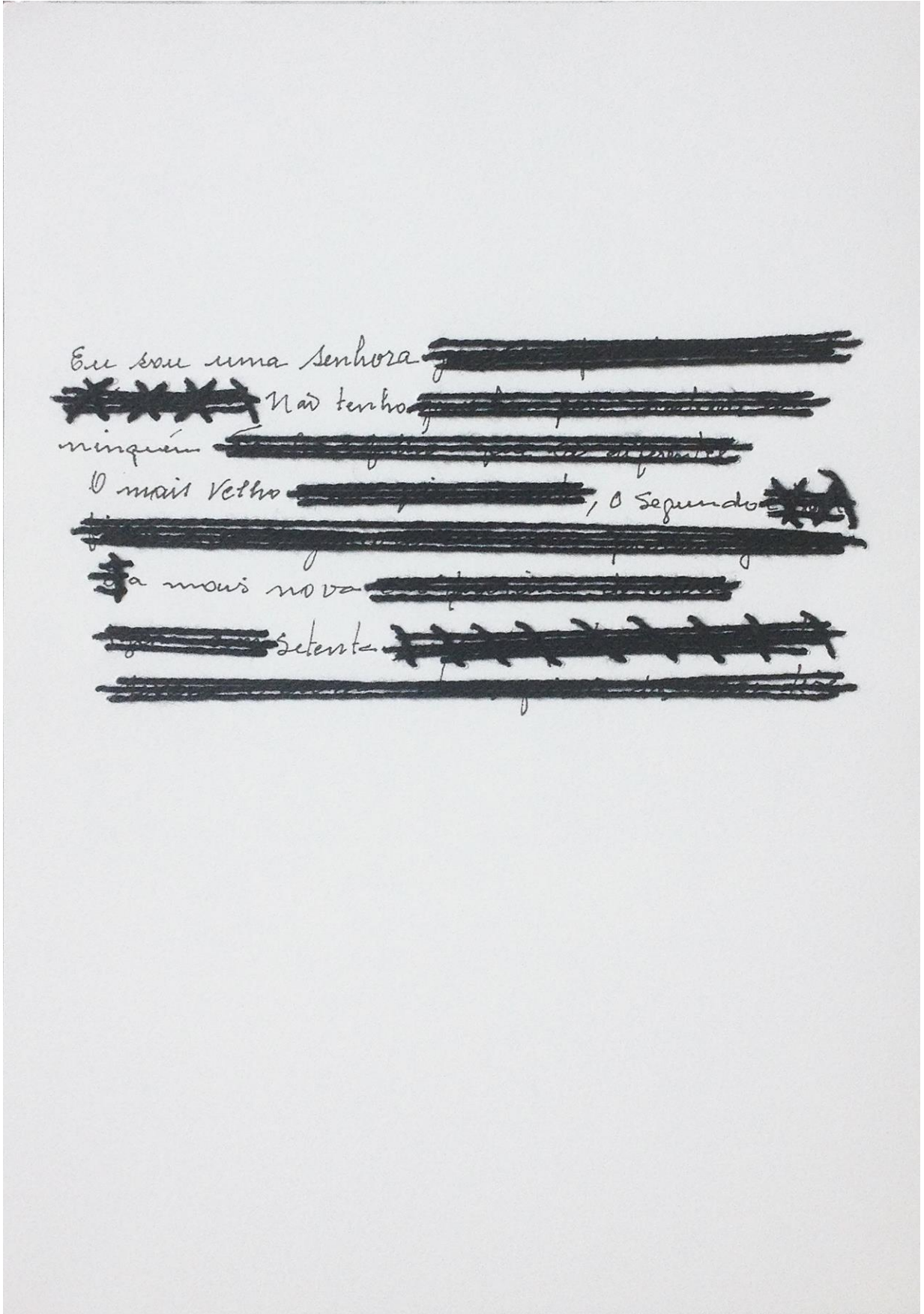


FIG. 45: Descrição de uma senhora.

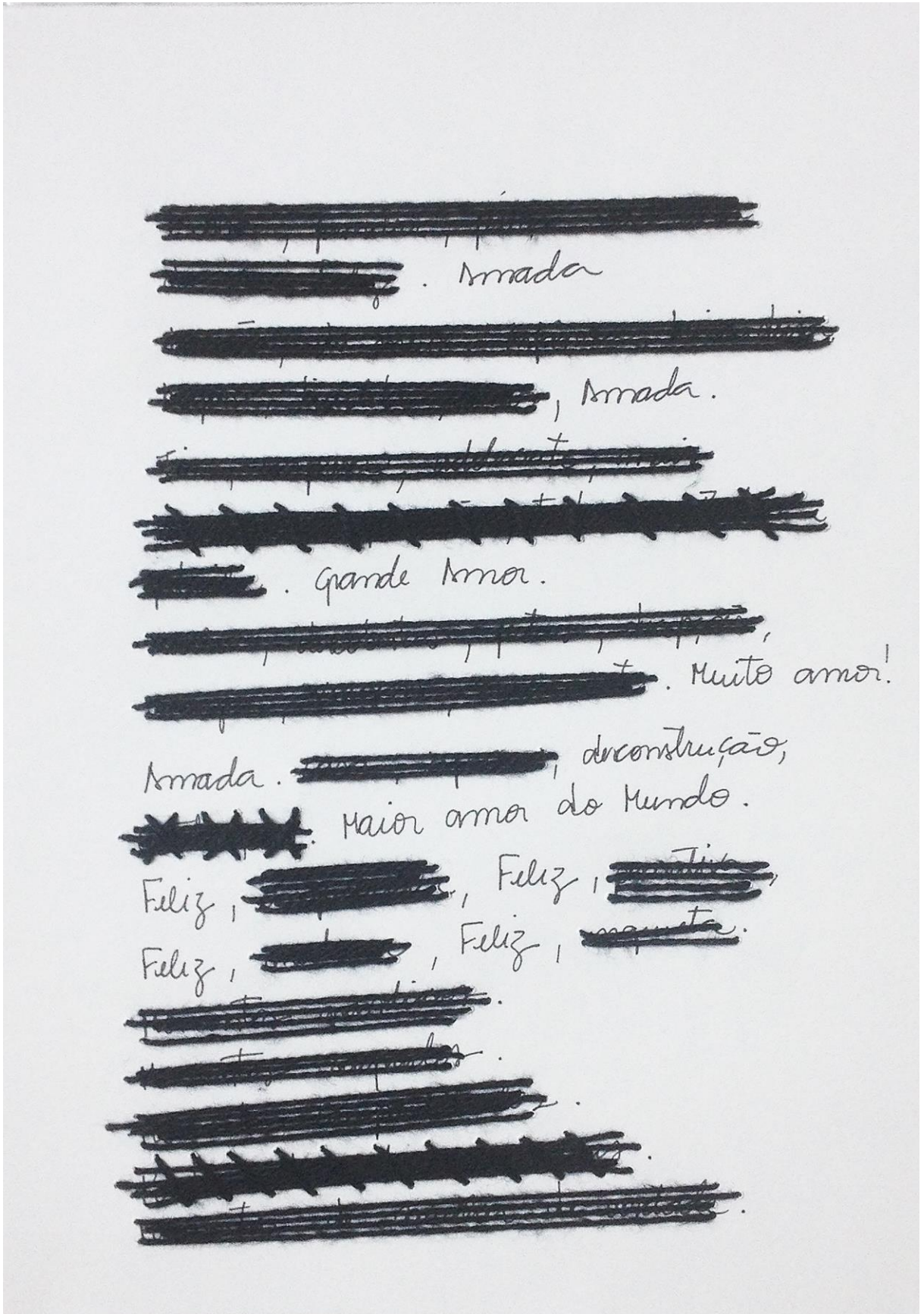


FIG. 46: Sobre o amor.

~~_____~~ uma engenhoca
~~_____~~ precário e analógico?
 de programação que ~~_____~~ DEVE
~~_____~~?

Coração que ~~_____~~, cabeça que ~~_____~~
 (IN) ~~_____~~

~~_____~~
 como
 como?
~~_____~~
~~_____~~

como ~~_____~~
~~_____~~ falo
~~_____~~ NÃO falo
 falo SE NÃO ~~_____~~
~~_____~~ SE ~~_____~~
 NÃO ~~_____~~ SE NÃO ~~_____~~
 como?

FIG. 47: Mais um autorretrato que compõe o trabalho.

Insônia. São 03:37. Todos dormem.

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~ Possibilidades. ~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~ agora. Amanhã

~~_____~~ presente. ~~_____~~

O que ser? O que sentir? O que é bom?

~~_____~~

~~_____~~

Por mim? Pelos outros?

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

Por que o que deveria ser simples e natural é TÃO difícil? De onde vem isso?

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

Quem sou eu?

FIG. 48: Autorretrato composto por perguntas.

em sua configuração final, não se sentem intimidadas em participar falando sobre o que elas pensam sobre si mesmas, já que, minha intervenção com o bordado oculta certas frases e palavras, fazendo com que se sintam à vontade para escreverem o que quiserem. Leio bastantes curiosidades, como apago também.

Muitas vezes entrego pessoalmente o papel e a caneta, outras vezes envio pelos Correios, pois, convido mulheres dos mais diversos lugares. Ao me entregarem o autorretrato redigido, muitas confessam estarem curiosas para se ver no novo retrato. O momento de contribuição da participante para a obra não é experimentar o trivial, não é atestar ao mundo sua imagem, mas legitimar a si mesma por meio de suas memórias e vontades. É retratar-se e despir-se diante de desejos secretos. Acredito que narrar a própria história através da escrita mexa com suas aflições, angústias e segredos. Como exemplo, uma participante redigiu passo a passo sobre sua vida familiar e revelou que soube, aos 37 anos de vida, que é filha adotiva. Segundo seu relato, era a primeira vez que tinha exposto o fato a *público*.

Para a produção da obra optei por lançar mão da palavra como poética artística ao invés de investir no óbvio, que seria a fotografia. A opção de redigir um texto se coloca divergente em relação à brevidade e superficialidade que é exposto na produção dos autorretratos e retratos nos dias de hoje. Distancia-se da trivialidade das aparências e da necessidade de se sentir vivo e aceito pelo outro. Fontcuberta afirma que na sociedade contemporânea, quanto mais fotos você tem, mais vivo e divertido é, visto que, estamos diante de uma necessidade em confirmar a realidade e dilatar a experiência. Segundo ele: “fotografo, logo existo” (FONTCUBERTA, 2012, p. 33).

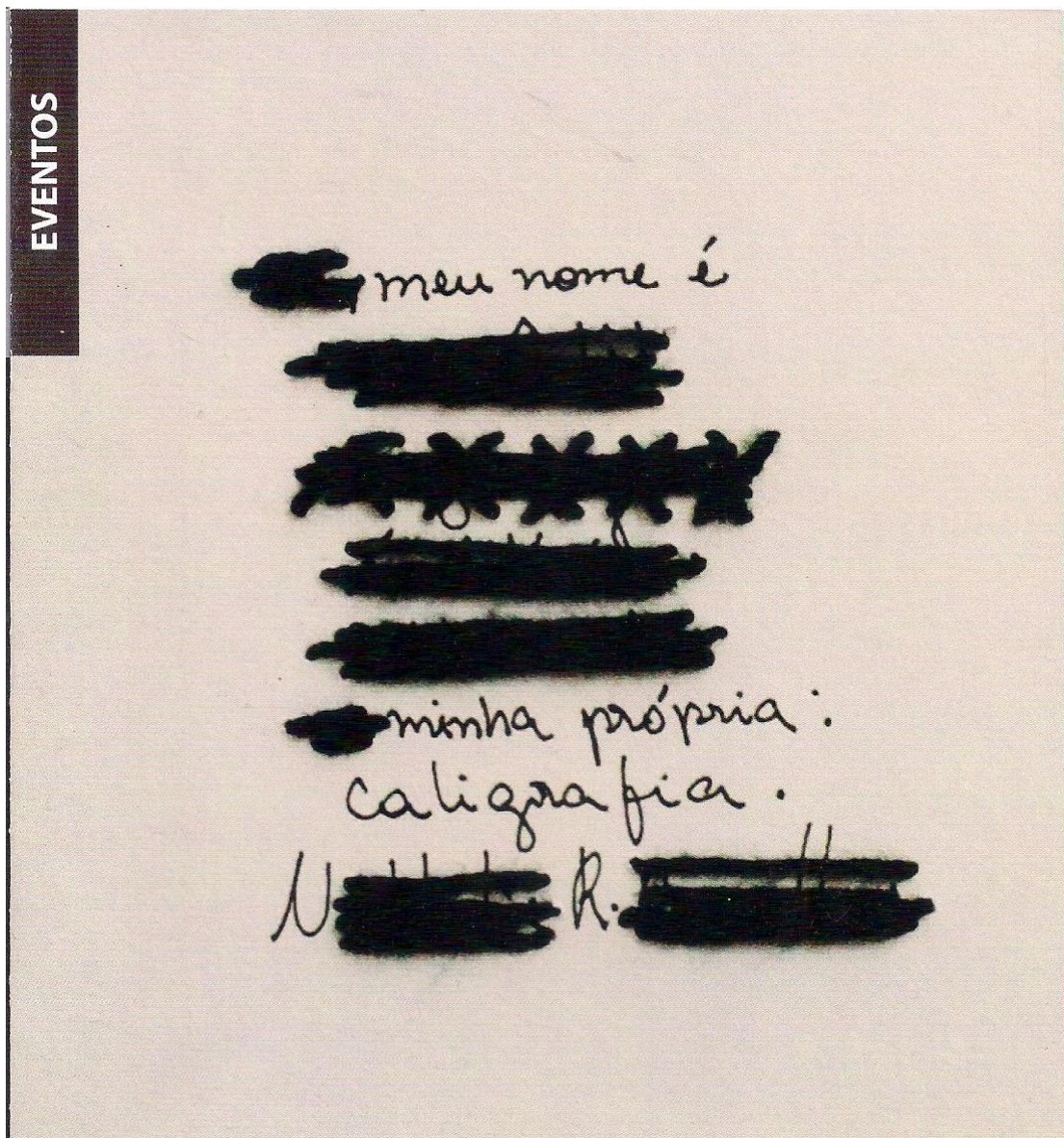


FIG. 49: Capa do folder da *Mostra Desescritos*.

Lançar mão da escrita seria uma alternativa para ativar o trabalho manual tão questionado no campo da fotografia e com ele caminhar pelo lado oposto do gesto industrializado que a reprodutibilidade técnica proporciona. Seria uma promessa de narrativa íntima e não uma informação efêmera ou artificial. Meu objetivo é trabalhar com uma possível exposição intrínseca do ser, jogando com as particularidades pertencentes apenas a cada uma das mulheres participantes, como uma forma de resgatar a memória delas. Levei em consideração que diante de uma câmera sempre somos outros. Segundo Barthes: “Quando me sinto observado pela

objetiva, tudo se transforma: eu passo a posar, fabrico instantaneamente outro corpo, me transformo a priori em imagem” (BARTHES, 1984, p. 43).

Para resolver o trabalho, poeticamente, não seria suficiente comprar filmes analógicos e produzir autorretratos por aí, ou lançar mão de meus retratos quando criança que foram registrados por meu pai. Minha necessidade era de outra ordem. Assim pensei em dividir com mulheres de meu convívio, mesmo que distante, a experiência de pausa, de uma escapada do mundo exterior que não pára a fim de retratar-se, uma prática que a fotografia é única: congelar o tempo. O tempo continua. O mundo externo clama para não sairmos dele, porém, o que eu faço é um convite para uma interrupção.

Seria como um filme em pausa: a imagem congelada de nós mesmos dentro de uma imensidão de infinitudes. Com a escrita, o processo funciona de forma mais complexa ao instantâneo digital. Retratar-se por meio da palavra faz com que se penetre na atmosfera do mistério do ser, na dimensão não temporal, na decadência e nas profundezas humanas, toca nos segredos e desejos particulares. O ato de escrever força o pensamento e alinha as ideias, obriga-nos primeiro a uma reflexão para depois redigir. A natureza interior contém misérias, insuficiências, enfermidades inevitáveis, propriedades que a face humana consegue esconder. Um momento a só consigo mesmo proporciona certo estado de quietude, em que o caldeirão fervente e tempestuoso do indivíduo aceita submergir e se expor. Para Barthes:

Como a fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada) - ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer passar da descrição à reflexão -, ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico. (BARTHES, 1984, p. 49)

Narrar um fato ou memórias particulares nos proporciona um intercâmbio de experiências. Ler um retrato de outrem para enxergá-lo, nos propicia interpretar à

nossa maneira e vivenciarmos de forma ampla o que está escrito em cada quadro que compõem toda a obra. Essa reflexão é diferente da relação de cumplicidade entre o profissional da fotografia e seus clientes. Até mesmo o produtor de *selfies*, que na maioria dos casos, expõe o melhor de si, a escrita nos condiciona para um olhar com mais amplitude.

O autor Boris Kossoy descreve que a partir do surgimento do *carte-de-visite*²⁶, os custos de produção de uma imagem fotográfica baixaram consideravelmente e, ao mesmo tempo, os preços para os consumidores tornaram-se acessíveis. Além disso, o modismo de se retratar e oferecer retratos se expandiu por todo mundo. Democratizava-se o retrato pessoal através da fotografia (KOSSOY, 2001, p. 115). Para Kossoy, o retrato fotográfico tornava-se uma necessidade do ponto de vista psicológico: “(...) pois o homem em todas as latitudes nele percebera uma possibilidade de perpetuação de sua própria imagem” (KOSSOY, 2001, p. 115). A fotografia contribui para representar através das características exteriores, o que, segundo Kossoy, as aparências são a matéria-prima do registro fotográfico. Neste trabalho, em via contrária, a intenção é dar dimensão para o interno de cada participante.

Se por um lado o advento da fotografia permitiu a democratização do retrato em função de seu baixo custo em relação aos retratos de pintura, os interessados buscaram no dispositivo do retrato fotográfico uma maneira de incrementar seu bem estar material. Em alguns casos, procurava-se no retrato uma forma de pertencer a uma classe a qual não competiam, através dos trajes, cenários e todo o aparato de estúdio que era usado para produzir determinado retrato. Afinal, segundo Susan Sontag, o ato de fotografar implica em atribuir importância (SONTAG, 2004, p. 41). Conforme Freund:

Diante da câmara, artistas, sábios, homens de Estado, funcionários e modestos empregados são todos iguais. O desejo de igualdade e o desejo de representação das diversas camadas da burguesia se

²⁶ Para a autora Annateresa Fabris, os cartões-de-visita inventados pelo fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri suprim a “ausência do retrato” pelas classes mais humildes da sociedade. Esses cartões eram um retrato de corpo inteiro, no tamanho de 6x9, produzidos em uma tomada de oito clichês numa mesma chapa (FABRIS, 2008, p. 20).

viam satisfeitos ao mesmo tempo. (FREUND, 2011, p. 58)

É de grande importância ressaltar que a obra *Ficção do autorretrato* não se encaixa em vertentes da literatura como romance, poesia, narrativa, entre outras. Considero que estes autorretratos literários são da ordem de vestígios de registros existenciais, ruínas da matéria do ser, da vida humana.

Após a escrita de cada convidada sobre si, participo enquanto uma intermediária entre a retratada e o observador, manipulo tais palavras com um fio de lã de cor preta. A escolha de enviar/entregar um papel e caneta apenas para mulheres que conheço tem o intuito de fazer com que a manipulação com a lã feita por mim seja autêntica, o que faz, assim, com que a restrição do gênero feminino se justifique. Ao receber as cartas, guardo-as para o momento certo em que irei manipulá-las. Escolho um dia para tal finalidade. Repetidamente, leio cada autorretrato separadamente. Fito o conjunto de palavras como se a autora estivesse ali, em minha frente. Lanço mão da linha e começo a bordar meticulosamente, a refazer cada sentença descrita. Entre escondê-las e expô-las, vou tecendo um novo retrato, reconstruindo uma nova pessoa. Nessa urdidura simbólica, não há como dissimular a retratada, mas sim, recompor seu depoimento através da troca de subjetividade. Depois de pronto, uma outra pessoa é exposta ao público. Portanto, surge um novo retrato de quem escreve. Para finalizar, envio-o a molduraria, onde recebe o acabamento que se usa comumente para se emoldurar fotografias: *foam*²⁷, vidro e moldura. Minha intenção com esse formato de exposição é afirmar o caráter de autorretrato que eu compreendo serem os relatos das participantes.

Segundo Benjamim, as experiências estão deixando de serem comunicáveis graças ao avanço das forças produtivas. Para ele, as narrativas transformaram-se em informação, ou seja, perderam a dimensão utilitária e o episódio narrado atinge uma amplitude que só existe na informação (BENJAMIM, 1994, p. 204). Essa passagem me remeteu aos *selfies* que não nos transmitem

²⁷ *Foam bord* é uma placa de espuma sintética laminada, espécie de isopor, coberto com papel ou plástico nos dois lados, de modo que a espuma dura, composta por PVC seja o núcleo. Geralmente é utilizado em apresentação de trabalhos artísticos por ser muito leve e de alta qualidade. É muito comum utilizá-la para fixar a fotografia quando emoldurada.

conteúdo ou índices para interpretação apenas nos informam certo estar presente no mundo. Conforme o pensamento benjaminiano, a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele sem perda de tempo. A informação tem que se explicar nela mesma. Muito diferente é a narrativa, pois, ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (BENJAMIM, 1994, p. 204).

No primeiro momento, o observador irá visualizar manchas pretas formadas pelo bordado com o fio de lã e, ao observar o conjunto da obra, perceberá linhas horizontais emolduradas lado a lado (fig. 50). Além da plasticidade da caligrafia de cada participante, ao se aproximar de cada retrato, o espectador perceberá que é possível ler o que lhe é oferecido. A partir dessa aproximação visual e perceptiva, pretendo atizar um desejo imaginativo pelo *Outro*, motivado pelo encontro entre os sujeitos envolvidos no processo final de criação da imagem através do trabalho. Essa produção de imagens é considerada por Hans Belting como um ato simbólico, exigindo de nós um modo de percepção igualmente simbólico, distinto da percepção visual cotidiana (BELTING, 2014, p. 32).



FIG. 50: Croqui de parte do conjunto da obra.

Algumas visões são capazes de despertar em nós sentimentos que nos fazem sair do lugar comum e nos colocam em outro estado sensível, de contemplação e de reflexão. Essas sensações estão muito mais relacionadas à nossa percepção do que especificamente ao entorno ou à coisa vista. Tal relação se refere à importância de aprender a olhar para, assim, distinguir as diferenças do que se vê. O *aprender* a olhar implicaria na disponibilidade para o novo e para o

estranho, para o oculto, para perceber o que nem sempre é visto, a fim de se ter sensibilidade aos detalhes, para que se compreenda o entorno e as relações existentes.

Formar uma imagem mental do outro através da linguagem escrita, ressalta o jogo de esconde-e-mostra que o trabalho nos oferece. Acontece a interação do leitor com a imagem virtual que as palavras lhe proporcionam, pois, a palavra afervora nossa imaginação e vice-versa, transformando em imagens o significado das palavras. Dessa maneira, “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador” (AUMONT, 2012, p. 81).

Procuro acentuar algo atraente no retrato escrito e através de minhas vivências pessoais, oferecer ao observador um índice que instiga a possibilidade de fabricar uma imagem mental da pessoa por trás das palavras. A palavra passa a ser um elemento importante para o jogo de codificação de cada quadro. O observador ao fazer a passagem da escrita para a imagem projetada, situa um espaço de criação e introduz o elemento de ficção, como uma abertura ao acaso, ao que pode acontecer e redirecionar significados e sentidos estabelecidos pela imagem gerada. Esse processo do espectador consiste em tratá-lo como parceiro ativo de cada retrato exposto. Ao inserir o bordado na narrativa de cada participante com o intuito de ocultar algumas palavras, apresento um obstáculo para o espectador no decorrer da leitura, causando um estranhamento em nossas certezas visíveis, abrindo uma brecha entre o que vemos e o que imaginamos.

O hibridismo da obra, que envolve o gênero do retrato, a escrita, o desenho, a psique, o bordado usado para “apagar” palavras e o acabamento final com a moldura, enfatiza questões da materialidade do trabalho exposto contribuindo para um novo modo de ver. Ao reconstruir uma nova imagem através do gestual de bordar, pretendo criar um descompasso para o leitor e conseqüentemente em sua formação da imagem mental. Nesse processo de estimular a visão a partir das memórias, intuo que o observador possa se reconhecer na suposta imagem do outro, percebendo, por conseguinte, que o universo íntimo de outrem também o constitui.

Existe uma serenidade e desconfiança para com o irracional que é explorada no momento em que há um retrato no suporte da escrita sendo manipulado através do bordado. Um gestual repetitivo e, a princípio, inocente. Ler para imaginar um retrato seria um encontro ilusório de percepções. Segundo Hans Belting, “a ficção ensaia-se para deixar falar as imagens mudas” (BELTING, 2014, p. 291). Expor o que não seria possível através de um *selfie*, um processo antagônico como produzir um autorretrato digital: este sim permeia o instante de um estalar de dedos. Nesse sentido, Rivera elucida, “as palavras são plásticas, podem-se com elas fazer imagens...” (RIVERA, 2014, p. 55).

É o momento de diálogo entre participante e observador que considero ser o quesito em que escapa ao domínio da participante do retrato e do meu enquanto artista. A imaginação do outro é uma condição fora do domínio externo, fora do controle de outra pessoa. Esse novo retrato imaginário que é formado questiona o domínio de autoria, levando em conta o processo inicial e o desenlace virtual que surge com a intervenção no texto. Dentre as questões artísticas, o diálogo entre a obra e o espectador, ocorre o resgate da presença/ausência do retratado e da artista, que no caso, é a minha ação intuitiva no bordar.

Considera-se que há uma forma de presença, pois, encontramos-nos de corpo inexistente, porém, a existência está de forma perpétua através da escrita e do bordado. Um vestígio de subsistência humana é gravado no papel. A ausência do corpo não transforma em algo menor o sublime da subjetividade que foi retratada através do gesto de escrever que é exposto ao público. Há um convite para o observador para que penetre no universo particular de cada retrato, um apelo para um mergulho nas entranhas subjetivas do outro. Um olhar cara-a-cara, sem cara, porém, através da construção de imagens imaginárias.

Dessa forma, manifesta-se o acontecimento que a imagem fornece por si, sem artefatos físicos, apenas via transmissão e contemplação. Por fim, o que o observador tem como ferramenta para a concepção do retrato são suas memórias e suas experiências. Todos nós possuímos imagens que vivem em nossos corpos, em nossos sonhos e esperam para serem convocadas a aparecer. Para Hans Belting, “em cada caso, corpos (isto é, o cérebro) servem como uma mídia viva que nos faz

perceber, projetar ou lembrar de imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las” (BELTING, 2006, p. 38).

Como a fotografia, em cada retrato escrito e emoldurado, há uma ligação entre o passado e o presente. O passado particular, o momento de suspensão de cada participante redigido ali, padronizado em caneta preta; e o presente do observador, interagindo com o retrato e construindo o que é inerente ao Outro. É sob a influência dos escritos de Benjamin, pensador que apontou de forma marcante os pontos positivos e negativos acerca da fotografia na era de sua reprodutibilidade técnica, que gostaria de concluir este capítulo. Portanto, emergir do inconsciente ótico e apontar caminhos para a arte como fotografia, foram ganhos irreparáveis. Não obstante, a perda da aura da obra de arte, o descaminho da experiência e principalmente, a extinção da capacidade de narrar se tornaram insignificantes no atual mundo apelativo das imagens digitais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo percurso que escolhemos traçar está sujeito à existência de obstáculos, e sejam eles do tamanho que forem, cabe a nós lançarmos um novo olhar para tal. Em muitos momentos, podemos fazer com que esses impedimentos deixem de ser desestimulantes e passem a oferecer uma porta de entrada para o início de uma nova história. Foi o que aconteceu a mim em relação à pesquisa de mestrado.

Ao olhar para trás, o que permanece é a contribuição à poética de meu trabalho artístico. Falo disso porque, ao lembrar o início desse caminho e o momento de concluir essa passagem acadêmica, deparei-me com impedimentos de variadas ordens. O que demanda de mim, nesse momento final, é olhar para o passado e pontuar o que ficará no meu percurso de artista, que seguirá adiante. Depois de tantas possibilidades no ato de escrever esse texto de dissertação, meu trabalho aos poucos foi se revelando e me revelando novos meios. Durante o processo da escrita, muitas vezes, eu me imaginei fazendo rabiscos de lápis, começando com o traço forte, rígido, e, aos poucos, eximindo a força para preencher o restante da folha com um riscar mais leve, ameno, porém, não menos presente. Nesse procedimento conceitual, meus pensamentos voavam e voltavam, tornando-se, de certa maneira, repetitivos, contudo, não poupava em valer-me de tais raciocínios soltos com o intuito de expor um...

No início desse processo, apresentava minha produção artística de forma fechada apenas ao campo da fotografia, mesmo que já problematizada. Afinal de contas, como disse no primeiro capítulo, minha escolha em explorar o universo da imagem fotográfica foi natural, ao passo que, desde criança eu e meus irmãos fomos acostumados com os equipamentos, com as impressões; enfim, a sermos fotografados. Era um hábito corriqueiro na minha família meu pai fotografar momentos simbólicos. Ao mesmo tempo, acompanhava minha mãe organizando álbuns, guardando os negativos e armazenando todo o arquivo fotográfico com cuidado.

Durante o mestrado, o dispositivo da fotografia passou a ser mais um componente para meu trabalho, visto que, ao me aproximar do campo teórico da fotografia pude, por fim, encontrar-me no mundo das imagens. E isso começou a partir do contato com novas leituras, estudos em que pude adquirir uma contribuição significativa para ampliar minha relação com a minha prática artística. Também, é importante lembrar que o exame de qualificação foi fundamental para esse novo desdobramento em minha poética. A opção de não ancorar a reflexão a partir da história da arte ou da análise de artistas que pudessem ter um trabalho correlato foi intencional e resultou das observações realizadas durante a qualificação. Nesse sentido, considero que o foco nos meus trabalhos, na análise de suas questões e nas teorias a eles inerentes demonstrou ser mais vantajoso.

Com tamanha colaboração, meu pensamento foi se expandindo da fotografia para a imagem de um modo mais amplo, principalmente, ao utilizar outros dispositivos como o vídeo e a escrita para refletir sobre a problemática que a imagem implica. De certa forma, pude compreender de maneira mais racional minha relação com o meu trabalho de arte. Digo isso porque minha produção artística é toda permeada por minha história pessoal. Esse “descolamento” de minha prática artística com minha vida particular foi um processo de amadurecimento profissional que ocorreu devido ao suporte das leituras apresentadas. Através do contato com a teoria, pude desenvolver questões que, no momento, atravessam meu processo de criação.

No primeiro capítulo, falei do meu entusiasmo em trabalhar com a fotografia analógica apesar de ser profissional da área e fazer uso do equipamento digital. Pode parecer estranho, mas essa atmosfera de dualidade permeia todo meu trabalho artístico e, de certa forma, a arte também perpassa meu trabalho como fotógrafa da *Amarelo Fotografias*. Ao apresentar *A terceira imagem da fotografia*, propus uma reflexão sobre a veracidade da fotografia ao seu referente. A partir da teoria de Kossoy, que trata de forma peculiar sobre os tempos que originam a imagem fotográfica, pude apresentar esses ciclos que compõem a imagem fotográfica contrariando o status da fotografia como o documento de uma verdade. Assim, a *segunda realidade*, que seria a imagem revelada, está conectada fisicamente ao seu referente, contudo, a relação com o imaginário de seu criador é

fundamental para a representação do mundo físico. Ao apresentar a questão do tempo contido nas coisas parto do princípio de que tudo tem seu começo, meio e fim, caminho contrário do viés do tempo dos dispositivos como o vídeo e a fotografia, em que o tempo contínuo confronta o tempo congelado da imagem fotográfica.

Em *Quando a imagem acontece*, problematizei o fenômeno do acontecimento da imagem, esse processo que ocorre entre o objeto físico e o observador, utilizando como base teórica o pensamento de Hans Belting e de Thomas Mitchell. Discuti também sobre a incompletude e a precariedade da imagem fotográfica, possibilitando ao observador um espaço para identificação. Nesse capítulo, levantei questões que vão além do universo da fotografia, expandindo para o processo do campo da imagem e, paralelamente, refleti sobre o cruzamento de tempos que a imagem fotográfica nos proporciona no arranjo do trabalho.

O trabalho *A imagem fantasmagórica da fotografia: um guia de vagâncias e apropriações íntimas* é um guia ilustrado com fotografias do período analógico em que recio sentimentos através das histórias alheias, manipulo intenções, fraudo situações da vida cotidiana daquelas pessoas e atijo o suposto desejo de prolongamento das imagens, por intermédio das legendas que acrescento. Afinal, me baseei no pressuposto de que a natureza complexa da imagem é “um signo à espera de sua desmontagem” (KOSSOY, 2009, p. 144). Apresentei o fato de utilizar a escrita como uma maneira de manipular a imagem fotográfica e com isso refleti sobre o espaço vago entre o espectador e o objeto fotográfico, expandindo-os em palavras.

No capítulo seguinte, *Fotografia como arqueologia de uma história pessoal*, escrevi sobre o significado de rever nossas fotografias antigas e relembrar histórias, sobre a possibilidade de reconstruir nossa trajetória de vida a partir dessas imagens. Conteí a história sobre um álbum de família que chamei de “álbum branco” e dos trabalhos plásticos que realizei com as imagens que o compunham: *O nascimento do ego*, *Estórias mal contadas* e *Retratos de uma burocracia inferior*. Por intermédio desse material, pude experimentar novas formas de expor a fotografia de caráter vernacular desvinculada de seu contexto comum e corrompida da função de resguardar a memória. Propus uma análise sobre a teatralidade que o trabalho

sugere refletindo sobre a maneira com que o observador se relaciona fisicamente diante do objeto exposto. Além disso, pude explorar a objetualidade ao adicionar elementos de uso cotidiano, fazendo com que a fotografia passe a ser observada através da totalidade que a obra apresenta, não apenas por sua bidimensionalidade. É a partir dessa manobra artística, que o observador constrói para si uma nova história para a fotografia ali exposta. Por sua vez, em *Nesta foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido*, abordei questões sobre o tempo intrínseco da fotografia – efêmero e perpetuo, com base na teoria de Boris Kossoy e novamente, a interferência do texto na imagem fotográfica.

Para expor o gênero do retrato fotográfico, apresentei em *Fotografia e suas histórias não reveladas* o trabalho *Um retrato quando nunca*. A foto que compõe o trabalho é um retrato meu produzido pelo meu pai, quando tinha nove anos de idade. Curiosamente, depois de anos, reencontrei esse retrato no mesmo portarretrato que minha mãe havia colocado desde aquela época. Produzir um trabalho a partir dessa foto me possibilitou lidar com o segundo nascimento da imagem fotográfica. Por sua vez, o estranhamento foi a questão central do trabalho *S/título* no capítulo *Fotografia de um retrato*. Nessa obra me apropriei de uma fotografia de casamento e fiz intervenções com uma lã na cor preta. Desde a concepção da imagem ao meu gestual como artista, contribuíram para certa frustração. Desse modo, proponho uma subjetivação ao ritual social fazendo com que a familiaridade de uma cerimônia de casamento passe a pertencer a um universo desconhecido. A questão da verdade da imagem em relação ao seu referente também foi discutida nesse capítulo.

Retrato-fotográfico-escrito está sendo um processo pontual sobre todo minha produção artística. A transferência de suporte para a palavra, mesmo que problematizando a fotografia, tem sido um trabalho que expande a questão da imagem e também, para mim, torna-se um exercício do fazer artístico. O fato de me comunicar com mulheres diversas explicando o processo do trabalho contribui para um novo modo de desenvolvê-lo. Essa autoria coletiva entre mim, a participante e, de certa forma, o observador faz com que *Ficção do autorretrato* seja um trabalho que considero singular, pois libero a imagem da concepção da fotografia digital e a transformo em um objeto para ser lido, percebido e conseqüentemente imaginado;

não apenas contemplado visualmente. O modo como cada participante contribui também é de extrema relevância: escrever sobre si, ou seja, legitimar a si mesma através de suas memórias e reflexões. Desenvolver o trabalho *Ficção do autorretrato* foi fundamental para meu novo olhar sobre todo o conjunto de minha produção artística. Perceber que minhas questões transcendem ao universo da fotografia foi importante para ampliar reflexões sobre a imagem, mesmo que fotográfica. Esse amadurecimento está – vou falar no presente – abrindo portas para desenvolver novas poéticas como a ficção e também para me aventurar em outros suportes. Pois, como na fotografia, penso que a produção artística é um rastro e deixa rastros para que novos procedimentos possam ser experimentados.

De forma geral, apresentei trabalhos plásticos e teorias que abrangem todo meu processo, apesar de apresentar pensamentos em capítulo distintos. Dessa forma, minha pesquisa tomou um caráter interdisciplinar pelo fato de aplicar a teoria em meu trabalho de arte. Confesso que fui ousada ao expor sobre a opção do uso da fotografia analógica e já inicialmente apresentar um trabalho em vídeo. Por sua vez, não poupei esforços para falar de questões sobre o fenômeno do acontecimento da imagem em um trabalho repleto de retratos fotográficos. Isso significa que, o cruzamento de tempo, a possibilidade de reviver de uma imagem e suas diversas possibilidades, a dualidade do visível e o que não é, o gênero do retrato e a verdade na imagem sobre seu referente perpassam todo meu trabalho e, de certa forma, refletem em minha escrita. Dessa maneira, é importante frisar que não tenho intenção de ser uma artista pesquisadora, o que desejo são novos desvelamentos em minha prática de arte.

Para concluir, gostaria novamente de me valer do pensamento de Benjamim, no qual ele afirma: “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIM, 1994, p. 94).

BIBLIOGRAFIA

ALPHONSUS, Luiz [et al]; curadoria Ligia Canongia. *Arte Foto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Branco do Brasil, 2002.

AMAR, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Portugal: Edições 70, 2007.

ANJOS, Moacir dos. *Arte Bra*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKUM + EAUM, 2014.

_____. *Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à iconologia*. Em: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia nº 8. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. São Paulo, 2006.

_____. *Por uma antropologia da imagem*. Em: Concinnitas nº 8. Revista do Instituto de Artes da UERJ, 2005.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da reprodução técnica*. In Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Pequena História da Fotografia*. In Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O narrador*. In Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

(BES PHOTO 2012).

BRASSAI. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRUSCKY, Paulo. *Entreimagens*. Rio de Janeiro: Cavalariças, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – Feminismo e Subversão da Identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

CIORAN, E. M. *Antologia do retrato: de Saint-Simon a Tocqueville*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como Arte Contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus Editora, 1990.

DYER, Geoff. *O Instante Contínuo - uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ENTLER, Ronaldo. A paisagem em grande formato. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/a-paisagem-em-grande-formato/>. Acesso em 02 de Dez. 2014.

_____. Desorientações momentâneas ou estranhas serenidades. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/desorientacoes-momentaneas-ou-estranhas-serenidades/>. Acesso em 15 de Março. 2015.

_____. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. In: *Ars – Revista do departamento de Artes da ECA-USP*. São Paulo: ECA-USP, 2006.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia - Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *A Escrita*. São Paulo: Annablume, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de pandora - A fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Editorial Gustavo Gilli, 2012.

_____. *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

_____. *O beijo de Judas - Fotografia e verdade*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo - Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREUND, Gisèle. *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Trad. Milton Machado. Em: *Arte e Ensaios*. Ano 09 - Número 09. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, 2002.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro - Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Os Tempos da Fotografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOS USOS DE LA IMAGEN - Fotografía, film y video en La Colección Jumex, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2001.

MAMMI, Lorenzo. *8 x Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MELLO, Luíza (core.). *ARTE BRA - Marcos Chaves*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology. Image. Text. Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

PERES, Adon; CANONGIA, Ligia. *Meias Verdades*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.

REINALDIM, Ivair. *Quem tem medo da confusão entre as artes*. Em: Todas as Musas. Ano 01 - Número 01. Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte, 2009.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALGADO, Renata. *Imagem Escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

SANS, Claudia Linhares. A crueldade que reivindica o fantasma da fotografia. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/a-crueldade-que-reivindica-o-fantasma-da-fotografia/>. Acesso em 02 de Dez. 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHORT, Maria. *Contexto e narrativa em fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOULAGES, François. A revolução paradigmática da fotografia numérica. São Paulo, *Revista ARS* 9, 2008. ECA, USP. Tradução de Laurita Salles. Revisão Técnica de Gilbertto Prado.

_____. *Estética da Fotografia - Perda e Permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre Fotografia - de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VASQUEZ, Pedro Afonso. *Fotografia Escrita - Nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZANDEVALLI, Rochele Boscaini. *Rever*. Porto Alegre: Imago Escritório de Arte, 2012.

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES**

MARCELLE FABIANE DE MANACÉS

RETRATO DE UMA FOTOGRAFIA NÃO REVELADA

Niterói

2016

MARCELLE FABIANE DE MANACÉS

RETRATO DE UMA FOTOGRAFIA NÃO REVELADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, área de concentração Estudos dos Processos Artísticos.

Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos.

Orientador(a): Prof. Dr(a). Viviane Furtado Matesco

Niterói

2016

MARCELLE FABIANE DE MANACÉS

RETRATO DE UMA FOTOGRAFIA NÃO REVELADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). Viviane Furtado Matesco (Presidenta)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

*À minha mãe, pelo sempre.
À memória, meu pai.
Ao tempo, que carrego dentro de mim.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPGCA – UFF, que tão bem me acolheu e também ao financiamento de meu mestrado pela CAPES. Esse apoio foi fundamental para o projeto.

Sou muito grata à minha orientadora, Viviane Matesco, pelas sugestões e livros, aos professores Ivair e Luciano, pelas pertinentes observações, que de forma tão respeitosa, serviram para o desenvolvimento desta pesquisa. À Nina Tedesco, pela compreensão.

Aos meus amigos acadêmicos, Giovanni e Priscila.

Aos amigos da vida Carina Bicalho, Fabiana Assis e Rogério Souza.

Ao meu irmão, Fernando.

RESUMO

“Retrato de uma Fotografia não Revelada” tem o objetivo de aprofundar questões que permeiam minha produção artística, iniciada em 2011, no campo da fotografia. Além de considerar a preocupação com a técnica e a estética fotográfica, essa investigação se tornou um questionamento poético sobre o cruzamento de tempos – passado, presente e futuro; seus usos, rastros, sua longevidade e fugacidade. Tal entrelaçamento temporal é constante em meus trabalhos, pois o observador ao olhar uma imagem fotográfica percebe certo caráter cômodo de um passado, o que abre um possível caminho para o “agora” e também evidencia uma possibilidade de futuro. Seria um *revivamento*, um potencial de tempo presente para a representação congelada.

Palavras-chave: Fotografia, Imagem, Retrato, Tempo.

ABSTRACT

The objective of "Portrait of a Undeveloped Photo" is to give depth to questions that surround my artistic production in the photography field, in which I started back in 2011. Other than considering the care for technique and aesthetics in photography this search became a poetic questioning about the crossing of times – past, present and future; its uses, trails, longevity and evanescence. This entanglement of time is constant in my work since the observer perceives a certain comforting aspect of a past once he looks at a photo image. That opens a possible path to the "now" and also proves a possibility of future. It could be described as a revivment, a potential of present time for a frozen representation.

Key words: Photography, Image, Portrait, Time.

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1 – Apresentação do vídeo <i>A terceira imagem da fotografia</i> durante o exame de qualificação	24
FIG. 2 – Fotografia digital apresentada repetidamente no vídeo	26
FIG. 3 – <i>Frame</i> do vídeo sobre o tempo	27
FIG. 4 – Momento em que considero traçar um diálogo com o espectador	29
FIG. 5 – <i>Frame</i> do vídeo sobre o processo fotográfico	30
FIG. 6 – Apresentação sobre camadas de tempo	31
FIG. 7 – Fotografia apresentada no vídeo <i>A terceira imagem da fotografia</i>	34
FIG. 8 – Rascunho inicial para a produção do vídeo	35
FIG. 9 – Outra parte do rascunho	36
FIG. 10 – Foto do guia: <i>A imagem fantasmagórica da fotografia: um guia de vagâncias e apropriações íntimas</i>	39
FIG. 11 – Esta é a única fotografia em cor do guia, produzida pelo meu pai	40
FIG. 12 – O trabalho no Salão Unama de Pequenos Formatos	41
FIG. 13 – Primeira parte do guia	42
FIG. 14 – Segunda parte do guia	43
FIG. 15 – Foto do guia aberto	44
FIG. 16 – Última parte do guia	45
FIG. 17 – Detalhe do guia onde exibo dedicatória e legenda	46
FIG. 18 – Fotografia de uma formanda no ano de 1940	48
FIG. 19 – Frente e verso da fotografia que compõe o trabalho	49
FIG. 20 – Fotografia de crianças com uma longa dedicatória	52
FIG. 21 – <i>O nascimento do ego</i> , 2013. Técnica: totem de compensado, fotografias, vidro e prego. 80x32x32cm	61
FIG. 22 – Detalhe do trabalho	62
FIG. 23 – Detalhe da interferência do prego na fotografia	63

FIG. 24 – <i>Nesta foto minha irmã Margarida ainda não tinha nascido</i> , 2014. SAMAP em João Pessoa/PB	68
FIG. 25 – Fotografia adquirida na Feira da Praça XV	69
FIG. 26 – Detalhe da lupa	71
FIG. 27 – Trabalhadores da prefeitura de João Pessoa na exposição XV SAMAP	73
FIG. 28 – Observador e obra	74
FIG. 29 – <i>Estórias mal contadas</i> , 2013. Coletiva EAV 2013	77
FIG. 30 – Salão de Arte de Santo André/SP	78
FIG. 31 – Detalhe da fotografia dentro da caixa plástica	79
FIG. 32 – <i>Retratos de uma burocracia inferior</i> , 2013	82
FIG. 33 – Detalhe do corte na fotografia e marca de fita adesiva	83
FIG. 34 – Detalhe do quadro com a suposta mãe	83
FIG. 35 – Terceiro quadro que compõe o trabalho	85
FIG. 36 – Detalhe dos carimbos foto	85
FIG. 37 – Foto do trabalho <i>Retrato quando nunca</i> , 2014	88
FIG. 38 – Detalhe frente e verso do portarretrato	89
FIG. 39 – Detalhe do trabalho <i>Retrato quando nunca</i>	92
FIG. 40 – Foto do trabalho <i>S/título</i>	97
FIG. 41 – <i>Ficção do autorretrato</i>	102
FIG. 42 – A participante descreve sobre as cicatrizes que contém no corpo	104
FIG. 43 – Detalhes do signo da participante e seu lugar na família ..	105
FIG. 44 – A participante questiona sobre o “ser” no mundo	106
FIG. 45 – Descrição de uma senhora	107
FIG. 46 – Sobre o amor	108
FIG. 47 – Mais um autorretrato que compõe o trabalho	109
FIG. 48 – Autorretrato composto por perguntas	110
FIG. 49 – Capa do folder da Mostra Desescritos	112
FIG. 50 – Croqui de parte do conjunto da obra	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O TEMPO DA DESCONFIANÇA	16
1.1 <i>A terceira imagem da fotografia</i>	23
2. QUANDO A IMAGEM ACONTECE	37
3. FOTOGRAFIA COMO ARQUEOLOGIA DE UMA HISTÓRIA PESSOAL.....	57
4. FOTOGRAFIA E SUAS HISTÓRIAS NÃO REVELADAS	87
5. FOTOGRAFIA DE UM RETRATO	95
6. RETRATO-FOTOGRAFICO-ESCRITO.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
BIBLIOGRAFIA	125