

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ELIZABETE ROCHA

**Vestígios e Memória: fotografias encenadas**

PORTO ALEGRE

2013

## **Vestígios e Memória: fotografias encenadas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Rey**

ELIZABETE ROCHA

## **Vestígios e Memória: fotografias encenadas**

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lurdi Blauth (FEEVALE)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Elaine Tedesco (UFRGS)

---

Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS)

Porto Alegre  
2013

*A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado, ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes). Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatural, deportado para fora de toda gregariedade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010 - texto de apresentação.

## **Agradecimentos**

À minha estimada orientadora, professora Dr<sup>a</sup> Sandra Rey, por me orientar desde o início de 2009, me encaminhando à Especialização em Poéticas Visuais: Fotografia, Gravura e Imagem digital na Universidade Feevale, pela orientação nesta pesquisa, bem como pelos ensinamentos acadêmicos. Agradeço-a ainda pela dedicação, incentivo, confiança e amizade ao longo desses dois anos;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em especial à coordenadora Profa. Dra. Mônica Zielinsky pela acolhida quando de meu ingresso no Mestrado em 2011.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS pelos preciosos ensinamentos;

À professora Dr<sup>a</sup> Elaine Tedesco e ao professor Dr. Alexandre Santos por terem aceitado participar da Banca de qualificação deste trabalho, contribuindo com inestimáveis observações e sugestões;

Às professoras Dr<sup>as</sup> Elaine Tedesco, Lurdi Blauth e ao professor Dr<sup>o</sup> Alexandre Santos que aceitaram prontamente participar da Banca de avaliação deste trabalho;

Às professoras e Dr<sup>as</sup> Elaine Tedesco e Niura Ribeiro por terem lido e dado sugestões ao projeto inicial para o ingresso neste mestrado; especialmente, à Elaine pelas sugestões iniciais ao trabalho fotográfico desta pesquisa.

Aos meus queridos colegas da turma 19 do PPGAVI-IA UFRGS pelas contribuições ao trabalho e pelo agradável convívio;

À amiga e colega, Mestre, Letícia Lampert, por sua boa amizade e disposição constante de conversar sobre o meu trabalho e sobre fotografia, principalmente nos últimos dois anos. Agradeço ainda por ela ter concebido o material de divulgação da exposição e a capa desta dissertação;

À amiga, professora Dr<sup>a</sup> do Departamento de Bioquímica da UFRGS, Carla Dalmaz pela leitura e pelas sugestões ao texto do item 2.1 Neuroquímica e Memória do capítulo 2 deste trabalho;

À amiga e jornalista Adélia Porto pela primeira leitura e revisão deste trabalho;  
Ao querido Baxo, por todas as lindas e amorosas cartas que me escreveu.

## Resumo

Esta pesquisa analisa duas séries de imagens fotográficas que têm como referentes vestígios. Parte da pesquisa tem a casa como ateliê; parte refere-se a deslocamentos na cidade, utilizando as ruas como ateliê. As duas séries se relacionam pela noção de vestígio (pessoal e coletivo) que remete a questões que dizem respeito à ausência e à memória. Articulo a produção tanto com os conhecimentos teóricos, como com as obras de artistas que *pensam as coisas* do cotidiano como matéria fecunda para narrar, visualmente, *micro-histórias na primeira pessoa* e falar da memória através da arte.

**Palavras chave:** vestígios; memória; encenação; fotografia; micronarrativas,



## **Abstract**

This research examines two series of photographic images that are related to vestiges. Part of the research refers to the use of the house as a studio and part to movement within the city, using the streets as a studio. The two series are related by the notion of vestiges (personal and collective) which refers to issues that concern absence and memory. I work with the production of both theoretical knowledge and the works of artists who consider the everyday things as ripe for visually narrating micro-stories in the first person and to talk about memory through art.

**Keywords:** vestiges; memory; staging; photography; micro-narratives

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
1 VESTÍGIOS SE REFEREM A CORPOS DE PESSOAS - encenações .....	22
1.2 Maneira singular de produzir micronarrativas.....	30
1.3 Fotografia e encenação .....	32
1.3.1 Encenações com vestígios .....	36
2 CRUZAMENTO: vestígio e memória .....	58
2.1 A neuroquímica e a memória.....	58
2.2 Arte e memória .....	68
2.2.1 Fotografia e memória.....	69
2.3 O <i>método dirigido</i> como relato de memórias .....	73
3 UMA POÉTICA EM PROCESSO.....	79
3.1 Os corpos que desaparecem com o processo .....	79
3.2 Tudo começou com a palavra escrita .....	93
3.2.1 A casa como ateliê.....	95
3.2.2 A rua como ateliê .....	103
Da série <i>rua ateliê</i> .....	119
FOTOGRAFIAS .....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	142

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Patrick Tosani, Série: <i>Vêtements</i> , 2002, fotografia colorida C-print, 276x378 cm	39
Fig. 2	Felix Gonzalez-Torres, <i>Untitled</i> , 1991	42
Fig. 3	Série Casa-Ateliê: <i>Texto I</i> , 2012, sobreposição digital, 80 x 105 cm	42
Fig. 4	Anthony Hernandez, um exemplo da série <i>Landscapes for the homeless</i> , 1988-1991.	44
Fig. 5	Série Rua-Ateliê, <i>Sem título</i> , fotografia, 2013.	44
Fig. 6	Leonilson, Algumas vistas da instalação <i>Do bom coração/Da falsa moral</i> , 1993	46
Fig. 7	Christian Boltanski, fotografias e roupas em detalhe da instalação <i>Personnes</i> , 2011	52
Fig. 8	Christian Boltanski, um pequeno detalhe de <i>Danse Macabre</i> , 2012	53
Fig. 9	Christan Boltanski- vista geral da instalação <i>Personnes</i> – Grand Palais, Paris, 2010	54
Fig. 10	Série <i>Elas não têm foco</i> , 2005-2007, Fotografia, 30 x 45 cm	81
Fig. 11	Série <i>Elas não têm foco</i> , 2005-2007, Fotografia, 30 x 45 cm	81
Fig. 12	Série <i>Elas não têm foco</i> , 2005-2007, Fotografia, 30 x 45 cm	81
Fig. 13	<i>Anônimos I</i> , 2007-2010, Fotografia, 30 x 45 cm	84

Fig. 14	<i>Anônimos V, 2007-2010</i> , Fotografia, 30 x 45 cm	84
Fig. 15	<i>Identidades Impalpáveis II, 2010</i> , Fotografia, 30 x 45 cm	85
Fig. 16	<i>Identidades Impalpáveis IV, 2010</i> , Fotografia, 30 x 45 cm	85
Fig. 17	Série: <i>Os Vagantes I, 2009</i> , Fotograma, 75x 90 cm	87
Fig. 18	Série: <i>Os Vagantes V, 2009</i> , Fotograma, 75x 90 cm	87
Fig. 19	Série: <i>Os Vagantes IX, 2009</i> , Fotograma, 75x 90 cm	88
Fig. 20	Série Ateliê-casa: <i>Sem título I, 2012</i> , fotografia digital	107
Fig. 21	Série Ateliê-casa: <i>Sem título II, 2012</i> , fotografia digital	108
Fig. 22	Série Ateliê-casa: <i>Texto I, 2012</i> , - fotografia, sobreposição digital, 105 x 80 cm	109
Fig. 23	Série Ateliê-casa: <i>Texto II, 2012</i> , - fotografia, sobreposição digital, 105 x 80 cm	110
Fig. 24	Série Ateliê-casa: <i>Sem título III, 2012</i> , fotografia digital, 150 x 100 cm	111
Fig. 25	Série Ateliê-casa: <i>Sem título IV, 2012</i> , fotografia digital	112
Fig. 26	Série Ateliê-casa: <i>Sem título V, 2012</i> , fotografia digital	113
Fig. 27	Série Ateliê-casa: <i>Sem título VI, 2013</i> , fotografia digital, 120x80	114

Fig. 28	Série Ateliê-casa: <i>Sem título IX, 2013</i> , fotografia digital, 70 x 100 cm	135
Fig. 29	Série Ateliê-casa: <i>Sem título X, 2013</i> , fotografia digital, 70 x 100 cm	136
Fig. 43	Série Rua-ateliê, <i>Sem título XI, 2012</i> – fotografia digital, 70 x 50 cm	134
Fig. 30	Série Ateliê-casa: <i>Sem título IX, 2013</i> , fotografia digital, 70 x 50 cm	117
Fig. 44	Série Rua-ateliê, <i>Sem título XIII, 2012</i> – fotografia digital, 70 x 50 cm	135
Fig. 31	Série Ateliê-casa: <i>Sem título X, 2013</i> , fotografia digital, 120 x 80 cm	118
Fig. 32	Série Rua-ateliê, <i>Sem título I, 2012</i> – fotografia digital, 70x50 cm	123
Fig. 33	Série Rua-ateliê, <i>Sem título II, 2012</i> – fotografia digital	124
Fig. 34	Série Rua-ateliê, <i>Sem título III, 2012</i> – fotografia digital	125
Fig. 35	Série Rua-ateliê, <i>Sem título IV, 2012</i> – fotografia digital	126
Fig. 36	Série Rua-ateliê, <i>Sem título V, 2012</i> – fotografia digital	127
Fig. 37	Série Rua-ateliê, <i>Sem título VI, 2012</i> – fotografia digital, 70 x 50 cm	128
Fig. 38	Série Rua-ateliê, <i>Sem título VII, 2012</i> – fotografia digital, 70 x 50 cm	130
Fig. 39	Série Rua-ateliê, <i>Sem título VIII, 2013</i> – fotografia digital	131
Fig. 40	Série Rua-ateliê, <i>Sem título IX, 2013</i> – fotografia digital, 70 x 30 cm	132

## INTRODUÇÃO

Desde quando comecei a fotografar, me perguntava sobre a relação da fotografia com o real. Compreendia, empiricamente, que, na fotografia, eu não encontrava o *real*: e que a imagem fotográfica era apenas uma tentativa de *cópia* nada fiel do que se estava fotografando. Quando iniciei meus estudos formais na fotografia, em 2009, conduzi minha pesquisa no curso de Especialização<sup>2</sup> no sentido de averiguar essa questão quando fotografava pessoas. Formei convicção de que a fotografia nunca mostra a essência, apenas carrega consigo uma *vaga lembrança* da pessoa. A imagem fotográfica *não representa (corpos, coisas, substâncias), mas exprime eventos, sentido*<sup>3</sup>. Os conhecimentos adquiridos ao longo do tempo aumentaram meu desejo de pesquisar a imagem fotográfica e a maneira como ela poderia *falar* do ser humano. No decorrer do mestrado, iniciado em 2011, me propus pesquisar sobre o potencial poético de vestígios de pessoas<sup>4</sup>, coisas como objetos variados e vestes.

---

<sup>2</sup> ROCHA, Elizabete, **Imagens do Anonimato**: fotografia e identidades intangíveis na contemporaneidade, monografia de conclusão do curso PPG Especialização em Poéticas Visuais: Fotografia, Gravura e Imagem Digital, 2011. Pesquisa realizada na Universidade FEEVALE.

<sup>3</sup> ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009, p.207.

<sup>4</sup> Em FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais, uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p.57, a autora analisa o retrato sob o ponto de vista de Philippe Bruneau. Para Bruneau, **sujeito** se refere ao corpo em sentido biológico e a **pessoa** seria um produto social e cultural. Para me referir ao ser humano, nesta dissertação, usarei o termo pessoa. O retrato refere-se imediatamente a pessoa.

A questão principal da pesquisa é verificar como vestígios poderiam sugerir corpos e como por meio deles, utilizando a fotografia como uma *escrita pessoal*, produzir *micronarrativas*<sup>5</sup> relativas à memória.

Os objetos, assim como as palavras, produzem discursos; juntando-os, pode-se formar um texto com uma sintaxe própria, capaz de *falar* de uma percepção pessoal do mundo, evidenciando singularidades<sup>6</sup>. Ao serem captados pela fotografia, os objetos e as

---

<sup>5</sup> SANTOS, 2012, p.124, no artigo: **Imagem fotográfica e ambigüidade narrativa na obra de Milton Kurtz**, In: Santos e Carvalho **Imagens arte e cultura**, Porto Alegre: editora da UFRGS, 2012, conceitua micronarrativas e desta maneira usarei a expressão nesta dissertação: seriam reflexões sobre “as inquietações do homem comum, destituído de um compromisso histórico mais amplo, mas ainda assim contribuindo para novas versões da história.” “Considero serem micronarrativas aquelas poéticas voltadas para o desenvolvimento de discursos que privilegiam a afirmação de uma individualidade, nas quais aparecem, explícita ou implicitamente, provocações que refletem sobre elementos de ordem biográfica ou autobiográfica, remetendo à noção de *micro-história*, ou seja, à historicidade contida naqueles fragmentos despercebidos e extraordinários da realidade”.

<sup>6</sup> Nesta pesquisa, as palavras subjetividade, singularidade e sujeito serão usadas como o que depreendo do pensamento de Deleuze e Gattari em **Mil Platôs** (2012), em relação a esses conceitos. A sociedade territorializa os indivíduos, ou seja, determina um território dentro do qual eles podem viver, construir relações, produzir. Esse território social possibilita o reconhecimento, a construção do **sujeito**, a percepção do *eu*, mas mesmo esta percepção do *individual* é socialmente produzida. *O mundo da ideologia é um grande teatro, no qual a sociedade oferece o palco com a devida cenografia e iluminação, distribui os papéis individuais e dirige a encenação toda*. Mesmo o desejo do sujeito é construído assim, originando sujeitos serializados e normatizados. Os autores introduzem o conceito de *desterritorialização* em contraponto ao território definido pela cultura, que é um espaço controlado com possibilidades finitas para o desenvolvimento da **subjetividade**, que assim é construída. Saindo dessa zona de conforto, desprendendo-se desse território fixo e conhecido, a subjetividade torna-se descentrada, múltipla, nômade, construída com a vida e com suas forças. A mesma cultura que pode formatar subjetividades homogêneas também proporciona uma tensão que leva a se pensar na heterogeneidade, em outras conexões e interações com a cultura, com outras linguagens e formas de vida. Então, a subjetividade *desterritorializada*, que questiona os modelos dados, seria plástica, moldável por um profundo exercício de coragem e enfrentamento do que seja viver e existir. A subjetividade fechada entra em um processo de **singularização**, ela se faz e se desfaz, e esse movimento promove a criação, a invenção, em direção à **subjetivação singular** em um exercício constante de construção de si.

vestes podem nos falar dos corpos de pessoas que os tocaram, em um passado remoto ou recente.

Meu trabalho propõe recontextualizar vestígios<sup>7</sup> de corpos para que outros sentidos, além dos habituais, sejam acionados.

Toda a nossa vida é marcada por vestígios, que recebemos do mundo à volta ou que nós mesmos produzimos, involuntariamente, durante nossas trajetórias de vida. Uma fotografia, cuja origem se perdeu, um objeto que guardamos durante anos por razões evidentes ou obscuras, fragmentos do mundo que recolhemos, como conchas, folhas secas, e, ainda, pequenos indícios das pessoas amadas, presentes ou que se foram, como, um lenço, uma louça de uso pessoal, tantos outros [...] Fragmentos de vida, de um transcurso temporal, que permaneceram como vestígios de nossas origens, de nossas raízes pessoais, familiares, étnicas, culturais e, num sentido mais amplo, de testemunhas de um possível sentido da vida<sup>8</sup>.

Cattani (2004), falando dos vestígios que marcam e podem dar algum sentido às vivências, contempla com seu texto aspectos que identifico no meu trabalho. As fotografias de vestígios, roupas e objetos que são recortados, fotograficamente dos ambientes, pretendem produzir uma micronarrativa autorreferencial. Acrescento que micronarrativas, aqui, são narrativas de acontecimentos pessoais, banais, em contraponto às macronarrativas da modernidade; são relatos sobre aspectos banais de uma vida.

---

<sup>7</sup>Nesta pesquisa, a palavra vestígio é usada como definida em HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, 2001. 1. como pisada ou marca deixada por homens ou animais nos caminhos por onde passa; rastro, pegada. 2. aquilo que restou (de alguma coisa que se destruiu, que desapareceu). 3. qualquer marca, traço, indício, sinal que localizam alguém ou alguma coisa, ou permitam deduzir que um fato ocorreu, ou descobrir quem participou.

<sup>8</sup> Cattani, Icleia Borsa. In: Icleia Borsa Cattani/ organizador: Aguinaldo Farias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.133.

Tomarei de empréstimo o conceito de *escrita pessoal*, inspirado em Rouillé (2005, traduzido ao português em 2009), que foi elaborado e aplicado por Santos (2006), ao pesquisar sobre a obra autorreferencial de Alair Gomes<sup>9</sup>. Penso meu trabalho fotográfico como textos visuais que se referem às minhas experiências de vida e não a uma tentativa de documentação de acontecimentos. É neste sentido que entendo a noção de escrita pessoal.

A presente dissertação explora os processos e desdobramentos sugeridos por dois conjuntos de fotografias que constituem o trabalho e são uma narrativa fotográfica que se refere a determinados acontecimentos em que o ser humano não é mostrado, é apenas sugerido. No meu caso, o referente são vestígios que pertenceram a pessoas que fizeram, ou não, parte da minha vida. Cabe salientar que as fotografias das duas séries não devem ser entendidas como uma sequência temporal de um evento que estava acontecendo sob o olhar do fotógrafo, como ocorre na obra de Gomes, Duane Michals e outros. Nos dois eixos do meu trabalho, as fotografias podem funcionar individualmente, e a repetição de imagens com o mesmo tema pretende enfatizar o discurso.

Parte da pesquisa se refere aos objetos e às vestes que se encontram em minha casa e são fotografados, nesse ambiente. Chamei esta parte da pesquisa de **casa-ateliê** porque utilizo a casa como ateliê e cenário para as imagens fotográficas encenadas. Chamei de **rua-ateliê** a parte da pesquisa onde realizo percursos a pé ou de bicicleta por

---

<sup>9</sup> SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. Tese de Doutorado em Artes Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2006.

meu bairro e adjacências. Nesses deslocamentos, fotografo alguns vestígios que vou encontrando pelo caminho. Inicialmente, essas fotografias não faziam parte do presente trabalho, mas, devido ao fato de eu me encontrar impregnada com a relação entre vestígios e corpos, o mesmo olhar que foi produzindo as ações na casa saiu para a rua. Os deslocamentos e a fotografia de vestígios encontrados no percurso fizeram parte da metodologia inicial para esta parte do trabalho.

Ao realizar as imagens fotográficas do eixo casa-ateliê, a metodologia foi se estabelecendo aos poucos, como será descrito no capítulo 3. Tudo o que era relevante para a pesquisa foi anotado no *diário de bordo*: um pequeno caderno que fica sempre comigo, assim como a câmera amadora. Parte fundamental de todo o processo foram os encontros com a orientadora e as discussões acerca do percurso do trabalho como um todo.

Considero importante, para o artista, aproximar-se; de certo modo, conviver, durante o período da feitura do trabalho, com os escritos e as obras do *outro*, esse outro que vem produzindo conhecimento pela escrita e obras no campo das artes visuais, com conteúdo que pode articular com o trabalho pessoal. O estudo das obras dos autores que foram destacados e compõem meu referencial artístico permitiu entender os seus processos e os resultados a que chegaram; esclarecer, pelas convergências ou divergências, a montagem das peças mais ou menos dispersas do meu processo e trabalho prático à época. Considero de extrema importância essa experiência com livros, trabalhos acadêmicos, textos da *internet*, obras de variados artistas, muitas imagens fotográficas e outras. Esses itens foram meus parceiros preciosos no processo de reflexão diante do meu trabalho e sobre o campo da arte.

A dissertação é apresentada em três capítulos. O trabalho prático com as imagens fotográficas é apresentado no capítulo 3. Nos capítulos 1 e 2, apresento os teóricos e os artistas que foram importantes para estabelecer uma leitura do trabalho como um todo, aumentar a consciência do que foi produzido e enriquecer minha prática artística.

No capítulo 1 - Vestígios se referem a corpos – encenações - foram investigadas as possibilidades poéticas de encenações com vestígios. Eles foram usados como matéria fotográfica e tema para a produção de imagens, assim como a possibilidade de elaborar um discurso na primeira pessoa, através de coisas banais do cotidiano. O objetivo é averiguar o que os objetos têm a nos mostrar além daquela sua natureza de serem destinados ao uso humano, simplesmente: o valor simbólico sob o olhar da arte. Nesse capítulo, também pesquiso procedimentos na arte contemporânea, produtores de micronarrativas acerca da história pessoal. Nele, apresento os artistas que são os meus referenciais mais importantes e examino suas obras, tanto na visualidade quanto no discurso, articulando-as e aproximando-as ao meu trabalho de pesquisa.

No capítulo 2 – Cruzamentos: vestígios e memórias – aprofundo a relação entre fotografia e memória e a possível relação da memória com vestígios do ser humano. A feitura dessas reflexões acerca da memória se deu ao perceber que a origem da pesquisa foi o contato com objetos do passado, e que as fotografias, desde o início, apontavam aos seus meandros. Diante de miríades de enfoques possíveis, abordei a memória, primeiramente, sob o ponto de vista da neuroquímica, minha área de formação inicial; posteriormente, apresentei algumas referências teóricas que mencionam ser a fotografia um

meio que, por suas próprias características, é o meio de escolha para tratar, visualmente, de temas relativos à memória.

No capítulo 3 – Uma poética em processo – apresento parte do meu percurso até o mestrado e algumas fotografias realizadas nesse período. Nesse capítulo, está o resultado do trabalho prático que venho articulando desde o início do texto com os referenciais artísticos e teóricos. Foi o processo de pensar o meu trabalho buscando vinculação com a obra de outros artistas que permitiu o entendimento e a nomeação dos dois espaços que utilizei para obter as fotografias, como diferentes ateliês. Além das imagens fotográficas produzidas, relato procedimentos, ações e metodologia. Os aspectos da escrita na primeira pessoa e a micronarrativa perpassam e se mesclam no decorrer de todo o texto.

No momento de produzir o texto da dissertação, parte indissociável do meu processo e do trabalho prático desta pesquisa, lancei mão das ideias de pensadores como Walter Benjamin, Philippe Dubois, Alexandre Santos, Douglas Crimp, Charlotte Cotton, André Rouillé, François Soulages, A.D. Coleman entre outros. Também obtive orientação para compreensão e articulação teórico-prática no meu trabalho, dos escritos do cientista Ivan Izquierdo e de pensadoras e artistas como Sandra Rey e Elaine Tedesco. O meu referencial artístico se constitui, principalmente, das obras dos artistas, Patrick Tosani, Anthony Hernandez, José Leonilson e Christian Boltanski. Estes artistas produziram obras que utilizam vestígios como matéria poética para falar da arte, de suas memórias e vivências e se referir ao *outro*.

Durante todo o processo do mestrado, convivi com os escritos dos pensadores citados anteriormente e também com muitos outros presentes - ou não - na bibliografia.

Pude também entrar em contato, diretamente, ou recorrendo a livros, publicações e sites sobre arte, com a obra de variados artistas; isso enriqueceu meu conhecimento no campo da arte.

## 1 VESTÍGIOS SE REFEREM A CORPOS DE PESSOAS – encenações

O propósito deste capítulo é investigar como os vestígios podem se tornar um discurso na primeira pessoa; como podem resgatar memórias; como remetem a corpos.

Os objetos e as roupas são carregados de significações impressas pela cultura capitalista e consumista ocidental, porém este dado não será levado em consideração. O trabalho de pesquisa privilegia o fato de que os objetos e as vestes estão *impregnados* de lembranças das pessoas às quais pertenciam, o que confere a eles as *marcas* de suas ausências e memória de sua existência, se os olharmos com os olhos poéticos da arte. Estes vestígios evocam memórias da infância, da adolescência e também da vida adulta; fazem parte de memórias tão caras à nossa estrutura como pessoas; resgatam memórias perdidas ou preenchem lacunas inventando memórias, na falta das memórias *reais*. Uma camisa, por exemplo, pode *encarnar*<sup>10</sup> um corpo, os objetos e as coisas do cotidiano carregam um rastro de vida de quem os tocou. Muitas vezes, os objetos podem *durar* mais do que nossos corpos e ficam mantendo essas tênues marcas de vida, que continuam independentes de nós mesmos. Os objetos que estavam em estado de latência quando são

---

<sup>10</sup> No sentido de dar forma material a; ser a imagem viva de; Representar um papel; personificá-lo. Assumir o caráter, o espírito de uma pessoa; representar seu papel. Simbolizar; encenar; corporalizar; personificar. Conforme: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, 2001.

tocados, novamente, repotencializados, por exemplo, captados pela fotografia de um artista, passam a ter outros significados que não os originais. Os vestígios passam a significar o *outro*, a lembrança e a ausência deste *outro* sob o olhar de quem os fotografou.

Além deste ponto de vista, quero destacar também o fato de que a técnica fotográfica pode revelar, ao observador e ao próprio artista, aspectos inesperados diferentes daqueles pensados quando da captação da imagem. Sandra Rey, em artigo recente de 2013<sup>11</sup> presentifica conceitos como arte, magia e política a partir das questões colocadas por W. Benjamin, considerando a diferença de natureza entre aquilo que o olho vê e o que a câmera registra: A magia da técnica, na visão de Benjamin, é orientada pela ideia de que o aparelho ótico pode captar, melhor que a visão humana, diferentes aspectos de acontecimentos e ampliar a percepção que se tem da realidade, trazendo à luz aspectos não consciente<sup>12</sup>.

Considero também importante, do mesmo artigo de Rey, 2013, salientar suas considerações sobre a noção de *punctum* estabelecida por Roland Barthes em *A Câmara Clara*: A noção de *punctum* seria a superação da arte feita pela fotografia e não está relacionada com as intenções do fotógrafo, com a cultura do operador, com sua visão de mundo, depende do espectador se sentir tocado, ferido, pungido por determinada imagem para ressignificá-la para além do que foi a intenção do artista.

Acredito que, tomando em conjunto esses dois registros pode-se encontrar a diferença entre o vestígio e a fotografia do mesmo. A fotografia ressignifica o objeto e,

---

<sup>11</sup> <http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2013/05/SandraRey.pdf>

<sup>12</sup> <http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2013/05/SandraRey.pdf>

mesmo o artista que teve contato físico e visual com este referente, quando está diante da imagem fotográfica, colhe outras nuances não percebidas na ação de fotografá-lo. Outro observador, o espectador no espaço da arte, por sua vez, será pungido pela imagem fotográfica de um modo relacionado à sua específica subjetividade.

A fotografia, como nos diz Dubois (2006, p.312)<sup>13</sup>, representando o objeto, afasta-o, ao mesmo tempo que retira do seu referente uma fina camada da energia de fótons refletidos por ele, devido à mais intensa das proximidades. Essa energia é registrada em películas sensíveis à luz ou em forma de linguagem numérica pelas câmeras digitais. No caso do meu trabalho, a fotografia captada, ao mesmo tempo que teve um contato íntimo com o vestígio (o referente), coloca-o muito distantes da imagem obtida, por todas as etapas do ato fotográfico e pelas possibilidades de processamento em pós-produção e materializações em diferentes suportes.

Refletindo-se sobre a irreversibilidade do momento da captação, pode-se pensar que as encenações com vestígios, produzidas por mim ou encontradas pelas ruas, são aparições únicas que remetem ao *aqui e agora* do momento do ato fotográfico. No entanto, os vestígios remetem a corpos de pessoas; sendo, portanto, um fragmento metonímico: estão, de uma certa maneira, no lugar deles, e aqui se insere mais uma contradição entre o próximo e o longínquo. O referente foi afastado, mas aquele ao qual ele se refere, aponta (o corpo) se aproxima. Este é trazido para a memória e torna-se presença. A memória dessa

---

<sup>13</sup> DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2006.

pessoa fica ativada na história pessoal do artista. Justificando o uso da metonímia<sup>14</sup> para se referir à relação vestígio-corpo, esta figura de retórica foi tomada emprestada da linguagem. Considero-a apropriada ao meu trabalho fotográfico que se constitui de linguagem visual e, a partir dele, pretendo comunicar algo de pessoal valendo-me de imagens fotográficas.

Santos (2006)<sup>15</sup>, citando Didi-Huberman, relaciona o mito de Dibutades de Plínio com a pintura colocada como vestígio e estende esta analogia para o retrato. Neste mito, a imagem do contorno da sombra do amado, esse vestígio, ficaria lembrando aquele corpo e atualizando as memórias da filha de Dibutades na ausência do seu amado. Funcionaria como um *retrato* do amado. Sempre se referindo aos retratos, posados ou não, Santos faz uma relação entre o desenho do contorno da sombra e os *retratos* realizados por Gomes, dizendo existir aí um “desejo da fixação deste corpo como posse simbólica. Desejo que compreende a memória, [...] sob a forma metonímica”. (p.40-41).

No meu trabalho, procuro estender e dar fluidez ao conceito de retrato como um fragmento metonímico, onde o referente da fotografia remete à memória de uma pessoa. Proponho, portanto, que as fotos de coisas que pertenceram a pessoas sejam como um *retrato expandido* dessas pessoas, assim como o desenho do contorno do amado no mito citado.

---

<sup>14</sup> Conforme: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, 2001. Metonímia não é uma relação comparativa como a metáfora: é uma figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado.

<sup>15</sup> SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2006.

Por que *expandido*?

O vestígio que está na fotografia, por remeter a corpos, induz à formação de uma imagem mental vinda da memória e que, como imagem mental, é altamente mutável e fugaz. O retrato está na imagem que se forma na *mente*. O retrato é um simulacro, e o retrato expandido potencializaria esse fato.

A designação de *autorretrato expandido* foi utilizada pelo *Coletivo Cia de Foto*, ao apresentar fotografias de indivíduos pertencentes ao grupo ou de amigos, chorando<sup>16</sup>. Essas abordagens poderiam, de certo modo, subverter a noção de retrato como um código imposto, que se pretende uma representação do ser humano *real*.

Ainda segundo Dubois (2006)<sup>17</sup>:

[...] Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato - e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de lembrança *palpável*.

As imagens fotográficas dos vestígios são apenas um *traço* dos mesmos e estes por sua vez sugerem pessoas. Remetem a corpos e agenciam a imaginação, pois é lá que eles estão, então, esta condição metonímica se ampliaria (a imagem fotográfica esta no lugar do vestígio e este no lugar da pessoa). Nas imagens fotográficas que realizo o referente não é um ser humano; a imagem se refere a ele, através de seu vestígio. O corpo que o referente (vestes e objetos) sugere não foi visto durante o ato fotográfico; ele estava ausente.

---

<sup>16</sup> WWW.ciadefoto.com/CHORO

<sup>17</sup> Ibid. p. 313.

O contato único daquela pessoa com o vestígio produziu uma espécie de *marca* sobre o mesmo, conferindo autenticidade à sua existência como um *eu passei por aqui*, que nos remete ao *isso foi* de Barthes. Essas vestes estão impregnadas de corpos que habitaram ou habitam meu mundo; esses vestígios estão carregados de memória, de pequenas histórias.

Hoje, na era da descartabilidade e consumo de massas, as roupas e objetos perderam a unicidade já não *portam* pessoas. Mas com a encenação de vestígios, que são *ativados* pela fotografia, podemos produzir micronarrativas e reativar memórias sob a *lente* da arte.

Douglas Crimp (2004, p.150)<sup>18</sup> nos fala sobre a atividade fotográfica da pós-modernidade. Comenta os trabalhos de Sherrie Levine, Les Grims, Duane Michels, Richard Prince e considera que a fotografia hoje tem *aura*, não aquela aura da modernidade, ligada ao valor de culto da obra de arte que pressupunha a presença da obra; essa aura que se converteu hoje na presença, sim, mas dos fantasmas.

Entendo aqui como fantasma aquilo que não está explicitamente mostrado na imagem fotográfica, mas entre a representação e o *real*, entre a representação, o imaginário e os sonhos, enfim o que abre um *buraco* para o pensamento, para a reflexão. Parte da fotografia contemporânea não quer representar a realidade, não tem a pretensão de captar a pessoa no ato fotográfico, não pretende ser obra única, irreprodutível, mas quer falar daquilo que não se compreende, do que é impalpável, do mistério, do que está por trás da

---

<sup>18</sup> RIBALTA, Jorge (Ed.). **Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p.150.

imagem. A fotografia como arte contemporânea se preocupa em gerar conhecimento artístico e questionar as imposições do *real*.

Continuando a refletir sobre a arte contemporânea e a inserção do meu trabalho neste contexto, pensando também, a arte sob o ponto de vista utópico, destaco as palavras de Cattani, (2002)<sup>19</sup>, que nos diz:

[...] a arte é a abertura para além do presente, para além das restrições do real, para além dos limites humanos. Como espaço de liberdade, ela cria outros e novos lugares, que não existem ainda – lugares simbólicos, ligados à imaginação, ao desejo, à paixão, à reflexão criadora – que ampliam o mundo da sensibilidade e do conhecimento (a arte é produção de conhecimento, de modalidades específicas do mesmo, na medida em que ela provoca novas apreensões do mundo). A arte constrói utopias.

As imagens fotográficas de roupas e objetos presentes nesta pesquisa tentam resgatar e cultivar a memória pessoal e coletiva voltada para os espaços locais e íntimos, relacionados com as vivências do artista. Pretendo também, como fala Cattani, ampliar o mundo da sensibilidade, mostrando os pequenos universos que nos constituem.

Durante a pesquisa, ao ler o romance de Javier Marías, *Os enamoramentos* me pungiu o trecho que destaco abaixo, no qual o autor quase humaniza os objetos, quando fala da morte do personagem que os portava:

[...] todos os objetos que falavam ficam mudos e sem sentido, é como se caísse sobre eles um manto que os aquieta e cala fazendo-os crer que a noite chegou, ou como se eles também lamentassem a perda de seu dono e se retraíssem instantaneamente com uma estranha consciência do seu desemprego ou

---

<sup>19</sup> Anais- 9º encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRRJ, 2002.

inutilidade, e se perguntassem em coro: “E agora, o que estamos fazendo aqui? Chegou a hora de sermos retirados. Não temos mais dono. O exílio ou o lixo nos esperam. Acabou nossa missão.” [...] (MARÍAS, 2011, p.81).

Dentro da mesma linha poética de Marías, falo sobre vestígios, não com a linguagem escrita, mas com a fotografia, de maneira a recobrar a “missão” perdida destes objetos. Com a representação alegórica, através das palavras e das imagens pode-se dar mais leveza/peso às perdas que nos constituem. De certa maneira, pretendo ativar os corpos ausentes, gerando imagens mentais a partir do contato com o vestígio humano; desejo dar uma concretude poética ao que está por ser descartado. Desejo também que o observador, diante das fotografias, possa também colocar explicitamente o que ele propõe.

Penso que a arte, para quem se voltar para ela pode se tornar, atualmente, um refúgio e uma proteção, produzindo ou ativando significados para a casa, os deslocamentos, também ativando o olhar para refletir sobre os detalhes do cotidiano. O cotidiano está impregnado de poesia e matéria para a arte e o pensamento.

Vivemos em uma época de grande aceleração em todas as atividades humanas, devido às novas tecnologias da comunicação e outras que permitem a globalização e a redução das distâncias. Ao mesmo tempo, tem surgido na arte contemporânea e, especificamente, na fotografia como meio de expressão, outro modo de falar sobre o tempo, a memória e de contar sobre pequenos eventos. Talvez a valorização das micronarrativas muito referendadas pela arte contemporânea seja uma espécie de resistência ao desmemoriamiento que parece resultar desse fluxo constante de informações. No registro do

sensível, tem espaço para ampliar o conhecimento e usar canais alternativos aos da percepção objetiva.

## **1.2 Maneira singular de produzir micronarrativas**

A fotografia contemporânea, como já foi dito anteriormente, prioriza imagens que documentam o mundo de maneira diversa daquela que tenta copiar a realidade, dar testemunhos precisos, como se isso fosse possível. Mais e mais trabalhos de artistas e pensadores nos colocam que aquela seria uma leitura ingênua das possibilidades do meio fotográfico e creio que de qualquer outro que vise apreender o mundo. Cada artista terá uma intenção singular ao recortar, através do espaço fotográfico, um pedaço do *seu real*, ativando sua subjetividade singular.

Santos (2006), ao falar da obra de Gomes, considerou que o autor, na contramão do momento que ele estava vivendo, produzia narrativas do cotidiano que são *uma escrita fotográfica em primeira pessoa*. [...] *Falam de um discurso em primeira pessoa*. Penso que o meu trabalho contém essas características apontadas por Santos, na obra de Gomes. No entanto, o enfoque voltado a pequenas histórias da intimidade e do cotidiano, diferentemente do momento vivido por Gomes, é bem-vindo na arte contemporânea.

Por assumir os conhecimentos e pensamentos produzidos pela arte contemporânea, os artistas que se expressam pela fotografia abandonam a ideia de

contar sobre o humano, captando a sua imagem como se ela fosse dar conta do mistério que é todo o ser humano. Agora mais libertos, podemos criar ficções que, por não ter compromisso com a *verdade*, podem abrir muitas possibilidades para o pensamento e para a percepção, o que está mais de acordo com a multiplicidade das várias subjetividades que vamos assumindo no decorrer do tempo. Nossos corpos a cada momento são *cascas* em mutação, ao mesmo tempo em que abrigam subjetividades cada vez mais fluídas e muito mais dinâmicas. A representação não dá conta do humano.

É minha intenção mostrar uma percepção pessoal dos  *fatos* e para tanto conto também com as reflexões de outros pensadores em artes visuais, como Pultz, (2003)<sup>20</sup>. O autor nos fala da representação do corpo através da fotografia e diz que as fotografias pós-modernas (a partir dos anos 75-80 até hoje) têm outras conotações, podem ser explicitamente políticas, se ocupam da sexualidade, de noções de identidade, entre outros temas. A fotografia não é considerada uma janela privilegiada aberta à realidade e à verdade. Então, a maioria dos artistas que usam a fotografia produz imagens fictícias, nega-se a buscar qualquer eu *verdadeiro* ou *real*. (PULTZ, 2003, p.11).

O trabalho plástico da minha pesquisa está inserido nessa concepção da fotografia contemporânea, onde também o corpo sabidamente não representa uma pessoa ou um sujeito com identidade definida. Estamos vivendo uma definição nova da fotografia documental, e os artistas, usando a fotografia, comentam sobre assuntos

---

<sup>20</sup> PULTZ, John. **La fotografía y El cuerpo**. Madrid: Akal/Arte em Contexto, 2003.

variados antes considerados tabus, como sexualidade infantil, homoerotismo, feminismo, envelhecimento, o corpo na sociedade de consumo, questões raciais, a morte, micronarrativas, autobiografias, enfim, não existem limites para falar das questões do corpo e outras que fazem parte das vivências individuais e coletivas. As imagens procuram ser mais abertas, claramente são ficções que querem estimular o pensamento. A fotografia do corpo é uma ficção; portanto, outras ficções que remetem a ele estão igualmente falando na impossibilidade de captá-lo pela atividade fotográfica.

Vestes, objetos, resíduos que foram tocados por seres humanos e hoje são apenas traços de sua passagem, contam indiretamente histórias com conteúdo existencial. Remetem à memória, à transitoriedade e às perdas. Por esses fragmentos, vou narrando *micro-histórias* que contêm memórias reais e fictícias.

### **1.3 Fotografia e encenação**

Em seu século e meio de existência, a fotografia vem encenando, continuamente e de maneiras diferentes, tanto o corpo humano como o ser humano. No início, os fotógrafos acreditavam que poderiam representar o corpo real do ser humano, aquele no qual *e/le* encarna. Tratava-se apenas de uma crença, pois a imagem não pode representar nem o corpo biológico e muito menos nossa identidade mutável e também nossa unicidade. Desde o início da era das imagens fotográficas, alguns fotógrafos já percebiam esta impossibilidade, no entanto, é no período correspondente ao que

chamamos de arte contemporânea que os artistas visuais vão aprofundar as questões envolvendo a representação. As encenações passam a ser recorrentes. A imagem fotográfica se refere a quem?

Cindy Sherman é uma das artistas contemporâneas que, em suas séries chamadas *History portraits* – fotografias de suas próprias poses corporais –, desmascara a ficção na fotografia. Sherman veste uma galeria quase infinita de personagens sempre femininos, na qual ela é modelo e fotógrafa de si mesma. Encena com seu próprio corpo e, ao fazê-lo, também está produzindo *uma escrita fotográfica na primeira pessoa*.

Em uma entrevista, Sherman revela: “Tento sempre distanciar-me o mais que posso nas fotografias. Embora, quem sabe, seja precisamente fazendo isso que eu crio um autorretrato, fazendo essas coisas totalmente loucas com esses personagens<sup>21</sup>” Ela, de certa maneira, brinca com o autorretrato, pois esses retratos de si não mostram nada; fica sempre a questão do enigma: de quem é a pessoa, o que está acontecendo? Esse trabalho aberto suscita muitas reflexões. Podemos pensar na impossibilidade de representar o ser pela imagem fotográfica; na impossibilidade de se ter uma única identidade; na impossibilidade de se saber de sua própria identidade; na impossibilidade de compreendermos nossas constantes mutações. O que somos, resumindo, tem a ver com a herança biológica e principalmente com a cultura, que é absolutamente dialética, com nossas vivências percebidas de maneira única e com reflexões que vão se

---

<sup>21</sup>Disponível em: <  
[http://obviousmag.org/archives/2010/08/fabricar\\_um\\_corpo\\_de\\_mulher\\_cindy\\_sherman.html#ixzz2aeh2uY8R](http://obviousmag.org/archives/2010/08/fabricar_um_corpo_de_mulher_cindy_sherman.html#ixzz2aeh2uY8R)>. Acesso em 23 de maio de 2012.

alterando com o tempo. Torna-se impossível abarcar tanta complexidade em uma representação.

Como mencionado no meu trabalho, não enceno com o corpo, enceno com vestígios, ou encontro as cenas já prontas. Entre outros pequenos relatos que se podem depreender destas fotografias, estou colocando em meu trabalho algo de uma das minhas identidades: a que imagina e fabrica sentidos a partir de fragmentos do cotidiano.

As imagens se constroem de acordo com um sistema de representação que nos foi introjetado. Os recortes do *real* que os artistas fazem com suas câmeras também obedecem à maneira como se constroem as imagens do mundo em nossa mente. Estas construções dependem de nossa percepção singular; do nosso corpo biológico também singular; dos nossos sonhos e de nossas obsessões. Não existe uma percepção *pura* do mundo. Pura no sentido de ser obtida de uma fatia do *real* que não se mostra. Além disso, não podemos contar com a neutralidade e imparcialidade daquele que olha e percebe. A percepção única de cada artista gera imagens internas diversas e também únicas que podem ser materializadas através da fotografia, um dos tantos meios disponíveis para a construção de imagens.

Segundo Belting (2007, p. 270), contemporaneamente, a imaginação deixou de preocupar-se com a verdade exterior, por isso, deixou de ter utilidade fotografar o mundo na tentativa de apreendê-lo. Então, estando os artistas libertos da representação do que seria a *verdade* e o *real*, têm agora mais liberdade para mostrar a sua percepção do mundo e contar as histórias do mundo, cada um a seu modo.

Muitos artistas atuais que utilizam a fotografia vêm se referindo ao humano através de seus vestígios. Mesmo que objetos e vestes sejam carregados de significações atribuídas pela cultura, podem construir, em nossa mente, uma imagem para o sujeito que *habitou* seu vestígio. A imagem fotográfica permite que as *coisas* da imaginação sejam materializadas no espaço bidimensional da fotografia. Micronarrativas, produzidas a partir de vestígios de corpos poderiam transformar vivências em experiências que podem ser compartilhadas. A respeito de vivência e experiência, Sousa, em artigo de 2011<sup>22</sup>, nos leva a pensar diante de suas seguintes indagações:

O que é uma experiência e como ela se transmite? Inicialmente, seria importante fazer uma distinção entre vivência e experiência. O campo da *erlebnis* (vivência) não é suficiente para que o sujeito possa se conectar com o que vive, com o que sente, com o que pensa. Para que uma vivência possa se constituir numa *erfahrung* (experiência) é preciso que haja fundamentalmente condições de transmitir e de narrar o que se vive. Em última instância, precisamos construir espaços mentais: imagens, palavras que legitimem subjetivamente para cada um o que é capaz de perceber no mundo. É neste sentido que o plano da fantasia não pode ser mais separado do que chamamos de realidade (SOUSA, 2011).

Creio que as fotografias de vestígios desta pesquisa pretendem proporcionar às minhas vivências um caráter de experiência e espero que as imagens construídas possam também contribuir para suscitar no espectador outras experiências, relacionadas

---

<sup>22</sup> **E-topia**: revista eletrônica de estudos sobre utopia, nº12, 2011.

**Citação**: Sousa, Edson Luiz André de, "Por Uma Cultura da Utopia", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 12 (2011).

Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>. Acesso no dia 17 de setembro de 2013.

às suas vivências, ampliando percepções de nós mesmos e do mundo de nosso interesse.

### 1.3.1 Encenações com vestígios

A fotografia de um anônimo nos toca. Objetos, roupas, uma casa vazia nos tocam porque sabemos que um indivíduo, que usou as vestes e objetos para cobrir seu corpo e/ou habitou aquela casa, atuou um dia “nesse palco mal demarcado que chamamos de realidade” (ENTLER, 2006, p.4)<sup>23</sup>. Nosso interesse em relação a esses vestígios talvez se explique por um tipo de identificação, pois sabemos que nosso destino é também, um dia, ser vestígio, uma fotografia, um livro com nosso nome, uma roupa, um objeto, uma carta.

Articulo esta pesquisa com o trabalho de outros artistas que tomaram o vestígio como tema de algumas de suas obras. O objetivo é verificar como eles trataram esse tema e perceber nossas aproximações e afastamentos, já que temos essa abordagem comum ao comentarmos o mundo. Por ocasião da exposição *Reflexio*<sup>24</sup>, Ligia Canongia

---

<sup>23</sup> Revista ARS nº 8. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da USP, 2006.

<sup>24</sup> CANONGIA, Lygia. **Reflexio**: imagem contemporânea na França. Porto Alegre: Santander Cultural, 2009. Catálogo da exposição com mesmo nome.

escreveu sobre o trabalho de Tosani, que fazia parte dessa exposição com, entre várias outras, a imagem mostrada na Fig.1.

O trabalho de Tosani constitui um debate sobre os limites da representação do corpo na fotografia. A questão é a transposição do corpo ao estatuto de imagem, quando a presença da corporeidade, confrontada a um meio virtual por excelência, perde matéria e reduz-se ao plano. [...]

Tosani nos dá a ver o que poderíamos chamar de “rastros” de um corpo, isto é, sinais que apontam sua existência, apesar da ausência de uma figuração explícita. Roupas, sapatos, máscaras, por exemplo, são objetos a que o artista recorre em suas séries (*Les corps du sol*) e que funcionam como próteses a indicar esse corpo ausente. (CANONGIA, 2009).

Tosani<sup>25</sup> nos diz ter também outras preocupações, como refletir sobre as possibilidades do meio, jogando com escalas e pontos de vistas só permitidos na imagem fotográfica. No entanto, como nos diz Canongia (2009) Tosani *fala* de corpos que apenas se pode intuir, dissolve o corpo, “dando a ele apenas a possibilidade de se apresentar como imaginação ou ideia”. Aqui é um dos pontos onde posso ancorar a pesquisa; vejo o corpo nas imagens fotográficas do meu trabalho como uma ideia se apresentando apenas na imaginação.

---

<sup>25</sup> [www.patricktosani.com](http://www.patricktosani.com)



**Fig. 1.** Patrick Tosani, Série: *Vêtements*, 2002, fotografia colorida C-print, 276x378 cm.

A fotografia desta vestimenta foi encenada, o que mostra que, antes da tomada fotográfica, o trabalho do fotógrafo já havia começado. O artista que fotografa, indiretamente, sempre está na imagem resultante, pois atua com todo seu corpo na escolha do que vai *recortar* do mundo. Quando o artista produz a encenação com vestígios, essa *natureza morta* vinha sendo gerada por dias ou meses na sua mente, consciente e inconscientemente. Mesmo antes do ato fotográfico, sua participação e sua *marca* estão na imagem pela atividade mental, pelo gesto adicional de escolher os vestígios, dispô-los, escolher a luz, o lugar para se postar antes da tomada, o enquadramento e tantas outras escolhas.

A vestimenta na fotografia mostrada (Fig.1) se refere ao homem ocidental, pois usualmente é este o tipo de calça que vestem. Esse *homem* está *mergulhado* no mundo, a água lhe dá vida. Posso pensar isso, pois a água é o elemento que constitui em torno

de 70% de todos os seres vivos e sem ela não ocorre vida, com exceção de raríssimos casos de alguns micro-organismos. O que Tosani quer nos dizer? A imagem é aberta.

O livro *A fotografia como arte contemporânea*<sup>26</sup> é, também, uma importante referência para as fotografias que venho construindo – tanto no texto quanto nos exemplos da relação vestígio-corpo – principalmente no capítulo nº 4 (Alguma coisa e nada, p. 115) onde a autora considera que “por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial”.

De alguma maneira, a fotografia daquilo que é considerado corriqueiro, dos objetos do cotidiano, poderá encorajar-nos a contemplar com outros olhos as pequenas coisas que compõem o nosso dia a dia, enriquecendo nossa sensibilidade e percepção do mundo ou do pequeno mundo mais próximo, também através de sensações. Quem fotografou o objeto o fez porque viu nele um significado que, mesmo inapreensível, o pungiu, e cabe também ao espectador dar à fotografia do objeto outras significações oriundas de sua subjetividade.

O procedimento de fotografar objetos do cotidiano existe desde os primórdios da fotografia<sup>27</sup>, com o objetivo de estudar a forma e a composição. No entanto, esse procedimento começa a se salientar em meados de 1960 com o conceitualismo lúdico da fotografia de natureza morta e se tornaria uma maneira de “criar arte a partir da matéria

---

<sup>26</sup> COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

<sup>27</sup> NEWHALL, Beaumont. **Historia de La fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006.

da vida cotidiana, rompendo os limites entre o ateliê, a galeria e o mundo”. (COTTON, 2010, p.115).

É dessa matéria do cotidiano que são feitas minhas imagens fotográficas, sendo o ateliê ora a casa ora a rua, como foi mencionado. O gesto do artista materializado através de um equipamento fotográfico transforma a matéria inerte dos vestígios em matéria onírica, sensível. Penso que o observador poderia ser levado a ver as coisas do cotidiano de outro modo, ao ser confrontado com essas fotografias do que é banal e *invisível*. A imagem fotográfica oferece esses objetos e roupas aos olhos da imaginação. E esses vestígios *apagados* passam a ter *luz*, tornam-se *animados*. Assim como as paredes têm ouvido, as cortinas têm olhos, como no filme *Spell bound-quando fala o coração*, Hitchcock, 1945; como nas pinturas de Magritte, em que uma veste feminina tem seios e os sapatos possuem dedos humanos.

Continuando a pensar com Cotton, vejo que a autora cita muitos exemplos de artistas que, com a fotografia, documentam coisas do cotidiano, muitas vezes fugidias como um sopro sobre piano (*Sopro no piano*, 1993, de Gabriel Orozco). Sobre a fotografia citada, a autora comenta:

[...] com a fotografia, somos convidados a prestar muita atenção à natureza das imagens fotográficas e à sua perpétua oscilação entre ser o meio expressivo e a própria mensagem veiculada. [...] a fotografia pode ser vista como uma documentação do ato altamente fugidio de respirar sobre a superfície uniformemente lustrosa de um tampo de piano. Dada sua capacidade de capturar um milissegundo de tempo, a fotografia nos faz pensar no que acabou de acontecer diante da câmera. (COTTON, 2010, p.118).

Sobre esta imagem, também acrescento que, além de sugerir a passagem do tempo, do que se tornou passado em frações de segundos, a imagem sugere um corpo ou a ausência dele, a efemeridade desse corpo, o tamanho da vida que não passa mesmo de um sopro, considerando-se o Tempo do universo. A fotografia é tempo e é memória. Na imagem discutida acima, ocorreu também uma encenação: alguém espirou sobre o piano, deixando aí as gotículas de água que vêm junto com o gás carbônico expelido.

Continuando a falar sobre a fotografia de objetos, de vestígios de corpos, que é o assunto que move o texto, e ainda me amparando nos ensinamentos de Cotton (2010), destaco as imagens realizadas por Felix Gonzalez-Torres, 1991. A obra de Torres é plural, ele usou muitas maneiras para se expressar, principalmente instalações. De sua obra, mostro um exemplo das fotografias que ele, no auge da epidemia da AIDS, espalhou em painéis publicitários pela cidade de Nova York, Fig 2. Seu companheiro havia morrido, e ele também estava doente; seria uma das vítimas desta doença que, na época, condenava o portador à morte em dois anos. As imagens mostravam camas desarrumadas, sugerindo presenças; também perda e ausência, pois só vemos traços dessas vidas, vestígios.

Uma fotografia que realizei (Fig 3) e que constará no item casa-ateliê, sugere também ausência com a visão da cama em desalinho. À fotografia do lençol de cetim antigo foi sobreposta uma fotografia de uma carta antiga, o que aponta também para a memória. A carta seria a *documentação*, como uma prova de existência daquele acontecimento no passado.



"Untitled", 1991

© Estate of Felix Gonzalez-Torres. Courtesy Andrea Rosen Gallery.  
This image may not be reproduced without permission.

**Fig. 2** Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991



**Fig. 3** Série Casa-Ateliê: *Texto I*, 2012, sobreposição digital, 80 x 105 cm

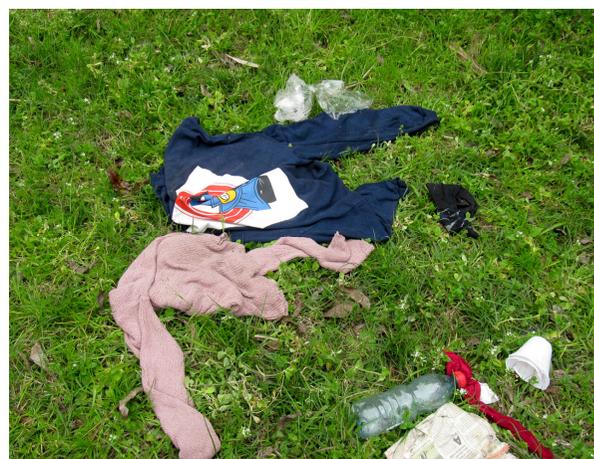
Dentro da mesma poética de sugerir corpos a partir de rastros, Anthony Hernandez se concentrou, na década de 80-90, a fotografar vestígios deixados pela atividade humana em prédios abandonados e prestes a serem demolidos. Em uma obra de 2000, *Aliso Village nº 3*, fotografou um pequeno esqueleto de plástico que pende do teto de um quarto abandonado, como vestígio de seu morador ausente. “Ele faz fotos daquilo que é ignorado (não só visualmente, mas também social e politicamente) nesses campos decadentes de esvaziamento emocional” (COTTON, 2010, p.25).

Pesquisando a obra de Hernandez, percebi que parte de seu trabalho reflete sobre questões semelhantes àquelas a que me reporto na série de imagens realizadas para o eixo da pesquisa chamado rua-ateliê (Figs 32 - 44, p. 123-135). Na Fig. 5, apresento uma das fotografias de vestes e alguns objetos abandonados, encontrados em meus deslocamentos pelo Parque Marinha do Brasil, em Porto Alegre. Semelhanças na visualidade e nas questões sugeridas aproximam a imagem fotográfica que realizei a essa imagem fotográfica da série de Hernandez (Fig 4). A série de Hernandez chama-se *Landscapes for the homeless*, 1988-1991:



**Fig.4** Anthony Hernandez, um exemplo da série *Landscapes for the homeless*, 1988-1991.

Fonte: <http://moetdigitalphotography.wordpress.com/tag/anthony-hernandez/>



**Fig.5** Série Rua-Ateliê, *Sem titulo*, fotografia, 2013.

Tanto nestas imagens fotográficas de Hernandez quanto nas imagens fotográficas que realizo em meu bairro e arredores, existe a vontade de contar sobre essas pessoas que deixaram seus pertences pelas ruas. Tenho vontade de mostrá-los para que suas existências sejam lembradas. São imagens fotográficas que apontam para seus deslocamentos e falam de seu abandono social. Outras questões sobre este assunto serão colocadas nos próximos capítulos. Tanto nas imagens captadas por Hernandez quanto as que foram produzidas por mim, a encenação, a composição formada pelas vestes e objetos foi feita pelo *outro* e recortada, fotograficamente, conforme foi deixada por seu dono. O corpo do artista se mostra na escolha e na captura da fotografia e no que nos punziu ao ver e sentir a presença dos mesmos. O eixo do meu trabalho (rua-ateliê), onde garimpo vestígios nos deslocamentos pela cidade, tem, em Hernandez, uma referência a ser destacada.

Além dos artistas que usam as imagens fotográficas para falar através de vestígios, citado acima, são referências importantes para a pesquisa, outros artistas que se expressam fazendo instalações com vestes. Apresento algumas das imagens dessas obras e comentários sobre a instalação de José Leonilson – *Do bom coração/Da falsa moral*, de 1993 –, montada na Capela do Morumbi, no mesmo ano em que Leonilson, muito doente, estava prestes a morrer.



**Fig 6.** Leonilson, Algumas vistas da instalação Do bom coração/Da falsa moral, 1993.

[...] No fundo da capela, estão duas cadeiras cobertas por duas camisas suas, já bem puídas, e essa gastura das roupas parece destacar a consciência de que o fim da vida está próximo. As mangas são bem mais longas do que o normal. Na verdade, o artista alongou-as por meio de emendas costuradas de

tecidos para que elas caíssem sobre o chão, moles, tristes até. À primeira vista, esse conjunto transmite uma impressão de entrega, de cansaço. Mais de perto, bordadas uma em cada camisa, leem-se as frases: "Da falsa moral" e "Do bom coração". Aí Leonilson mostra o peso das palavras em sua obra e abre espaço para um pouco de ironia, talvez. Mas a esperança mesmo fica concentrada mais adiante, nos elementos pendurados no cabide de ferro à esquerda de quem entra na capela. Lá, em uma peça que é uma junção de duas camisas, uma costurada na outra, está bordado "Lázaro". Pela história da *Bíblia*, Lázaro teria sido ressuscitado por Jesus Cristo após ter permanecido por quatro dias no túmulo. Do lado direito da igreja, fica a tal cadeira com a inscrição "Los Delicias"<sup>28</sup>.

Esse e muitos trabalhos da vasta obra autorreferente de José Leonilson<sup>29</sup> são produzidos com vestes e sempre as roupas se referem a corpos de pessoas, o seu próprio, ou do *outro*. No caso da obra descrita acima, o artista se refere ao próprio corpo e evoca, talvez, a transcendência do mesmo, bem como a sua história pessoal.

Na série casa-ateliê, utilizo vestimentas pessoais (e outras que não me pertencem e que foram guardadas como lembrança) para falar da minha história. Não faço uma instalação<sup>30</sup>, mas algo semelhante, que dura pouco tempo, e chamo o procedimento de encenação ou teatralização com vestes e objetos. Aproximo vestes e objetos para sugerir um relato, uma micronarrativa, um discurso amoroso. Depois, obtenho a imagem

---

<sup>28</sup> "Desejo de Redenção" artigo publicado na **Revista Bravo**, Artes Visuais, nº 165, maio de 2011.

<sup>29</sup> Leonilson - Sob o peso dos meus amores, Catálogo da exposição com mesmo nome realizada na Fundação Iberê Camargo de março a junho de 2012.

<sup>30</sup> O termo instalação aqui é usado como: uma manifestação artística onde a obra é composta de elementos orgânicos em um ambiente. É uma obra de arte que só "existe" na hora da exposição, é montada na hora, e após é desmontada, sendo que de lembrança da mesma só ficam fotos, instruções para novas montagens e recordações nos espectadores.

fotográfica dessa teatralização e, no meu caso, é esta imagem fotográfica que constitui o trabalho.

Leonilson coloca a palavra em suas instalações, através de bordados e costuras feitos sobre as vestes. No eixo do trabalho feito na casa-ateliê, junto com as vestes encenadas coloco também a palavra por sobreposição de imagens fotográficas feitas a partir do texto de cartas antigas. Camadas de escrita serão adicionadas à cena, por sobreposição física ou digital (Figs 22 - 23, p. 109-110).

Outra artista que lança mão de fotografias e vestes em sua obra é Karin Lambrecht, que constrói um discurso na primeira pessoa com instalações das quais também fazem parte fotografias. Na série *Registros de Sangue: Con el alma en un hilo, 2003*, ela expõe fotografia de mulher com veste de linho, junto à instalação com outras vestes e outros tecidos, empapados com sangue de cordeiro. Cito aqui as palavras de Viviane Araújo<sup>31</sup> que fez um estudo sobre a obra de Lambrecht, e esclarece que as vestes, em suas instalações, remetem ao corpo:

[...] Pode-se também observar a *ausência do corpo*, esta herança surrealista, nas obras da série *Registros de sangue* de Lambrecht, responsável por tornar as vestimentas parte integrante ou peça principal de suas obras. As vestes não só remetem ao corpo, suas vivências, suas alegrias e suas mazelas, mas também têm a capacidade de substituí-lo. (ARAÚJO, 2011, p.93).

---

<sup>31</sup> ARAÚJO, Viviane Gil. **Karin Lambrecht: as vestes e o corpo na série registros de sangue.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFRGS) 2011.

Embora utilizando apenas fotografia, meu trabalho se aproxima dos de Leonilson e Lambrecht, na medida em que quero, através das vestes que se referem a corpos e memórias, construir um *discurso na primeira pessoa*, uma narrativa ficcional capaz de evocar corpos ausentes.

O artista francês Christian Boltanski é importante referência para minha pesquisa. Ele trabalha com roupas, fotografias e objetos como vestígios e marcas deixados pelo ser humano. Esses vestígios também se reportam a histórias pessoais e à memória coletiva. Boltanski possui uma vasta e densa trajetória, produz obras complexas que podem incluir vídeo, livros, cartas, instalações e fotografia. O artista explora conceitos como identidade humana, memória, perda e anonimato. Apropria-se, entre outras coisas, de arquivos fotográficos adquiridos de outras pessoas para construir suas obras. Trabalha também com objetos que pertenceram a outros, aos quais atribui o mesmo papel testemunhal desempenhado pela fotografia: “Para mim há uma direta relação entre uma peça de roupa, uma fotografia e um corpo, no qual alguém uma vez existiu, mas agora não mais”<sup>32</sup>.

Em *10 Portraits Photographiques, de C. Boltanski, 1946-1964*, de 1972, se apropriou de fotografias de várias crianças num mesmo parque, apresentando posteriormente as imagens como sendo registros de sua própria infância, em diferentes idades. Por meio da arte, conseguimos dar sentido e conforto a nós mesmos, reconstruindo a memória que nos falta – de nós mesmos e de pessoas

---

<sup>32</sup> Entrevista a Tamar Grab, in SEMIN, Didier; GARB, Tamar; KUSPIT, Donald. **Christian Boltanski**, 2008, p.19.

ausentes. No trabalho citado, o artista francês também encena com vestígios – aqui são fotos antigas que foram apropriadas e que construíram para ele mesmo memórias de infância que não possuía, por não conseguir lembrar e por não ter objetos guardados que a lembrassem. Essas imagens fotográficas ficcionadas, podem fazer supor que ele tenha construído para si uma infância idealizada, com o poder de apaziguar, através da arte, a falta que essas lembranças lhe faziam.

Da obra em questão, as que me interessam, especificamente, são as muitas instalações com roupas que ele vem realizando. Enfatizo aqui *Danse Macabre*, concebida para Galeria Guimarães 2012 (Fig. 8), na cidade do Porto, em Portugal, e *Personnes, 2011* (Fig. 7), montada em Paris. Em *Danse Macabre*, um sistema mecânico faz circular pelo espaço numerosas peças de roupa, na sua maioria sobretudos e gabardines. Um acurado estudo da luz faz com que as roupas que circulam pelo espaço depositem sombras fantasmagóricas nas paredes da galeria.

Boltanski usa roupas, fotografias apropriadas e outros objetos como índice da memória e das histórias das pessoas anônimas que vestiram, efetivamente, essas roupas ou portaram esses objetos. Em suas palavras, “todas as pessoas são dignas de um monumento”, ao se referir às suas instalações. A coreografia dessas roupas num antigo espaço fabril não deixa de constituir uma convocação de histórias de um passado e cada um pode também projetar ali suas memórias pessoais<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Vídeo: Danse Macabre. Disponível em: <<http://www.guimaraes2012.pt/index.php?cat=191&item=28891#>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

Tomo Boltanski também como referência, já que o meu trabalho de pesquisa se aproxima de sua obra na medida em que as vestimentas se referem a seres humanos e têm o desejo de falar de memórias, de fazer uma narrativa de sua *micro-história*, também autorreferente. Suas instalações formam um conjunto pleno de melancolia<sup>34</sup> e não deixam de ser também uma crônica da ausência. O reconhecido artista produz obras que são instalações com milhares de roupas e as coloca em espaços imensos. Na maioria das vezes, ele compra as milhares de vestimentas em brechós, depois as organiza (encena), produzindo, com a mistura e arranjo de cores, instalações que se assemelham a de pinturas gigantes<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> A palavra melancolia é usada no decorrer do texto como a conceituou e usou Santos, em sua tese de 2006, já referida: não para descrever uma patologia, uma condição depressiva, paralisante, mas sim para se referir a uma condição de profundo pensamento filosófico e *elemento essencial para a criação artística*. Outra referência importante sobre o assunto: Santos, Alexandre, revista: **Teorema** N° 19, dezembro 2011, p.37 no artigo: **Nós os melancólicos**. O homem melancólico teria a seu favor essa condição melancólica, que catalisaria a sua relação com o mundo, *aguçando a sua inteligência e a sua capacidade para o pensamento reflexivo e para a criação*.

<sup>35</sup> SEMIN, Didier; GARB, Tamar; KUSPIT, Donald. **Christian Boltanski**, 2008, p.80.



**Fig.7** Christian Boltanski, fotografias e roupas em detalhe da instalação *Personnes*, 2011.



**Fig.8** Christian Boltanski, um pequeno detalhe de *Danse Macabre*, 2012 Fonte: <http://deadpassarita.blogspot.com/2011/12/christian-boltanski.html>

Boltanski tinha pai judeu, e seu trabalho refere-se, entre outros temas, ao extermínio dos judeus nos campos de concentração nazistas. Despidos de todos os pertences, roupas e objetos, que deveriam ser tirados antes da entrada nos campos, eram formadas pilhas enormes, para posterior descarte. Mas, segundo palavras do artista: *um dos assuntos que me interessa é a transformação do sujeito em objeto. Uma grande parte do meu trabalho gira em torno dessa idéia*<sup>36</sup>. Creio que ele está se referindo a essa relação ambígua que existe entre o objeto (o vestígio que restou do humano, uma fotografia, uma veste) e a pessoa propriamente dita.

---

<sup>36</sup> SEMIN, Didier; GARB, Tamar; KUSPIT, Donald. **Christian Boltanski**, 2008, p.86 (tradução livre da autora).

É sempre um mistério e um espanto saber que os seres tão complexos que somos se transformarão em objetos: primeiro em seus cadáveres, depois em suas fotografias, seus pertences pessoais que apenas *representarão* suas ausências. Nas imagens fotográficas da pesquisa, estou falando dos vivos, dos vivos ausentes; que, portanto, vivem apenas nas memórias, como os mortos.



A general view of the installation artwork called "Personnes" by French artist Christian Boltanski for the Monumenta 2010 at the Grand Palais in Paris.  
Photo by REUTERS/Benoit Tessier.

**Fig.9.** Chistian Boltanski- vista geral da instalação *Personnes* – Grand Palais, Paris, 2010.

Rouillé (2009)<sup>37</sup>, analisando a falência dos grandes relatos da modernidade e a passagem aos pequenos relatos que vão caracterizar a pós-modernidade, nos diz que:

---

<sup>37</sup> ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009. p.356 e p. 368-371.

[...] na França, essa passagem dos grandes para os pequenos relatos, do global para o local, do extraordinário para o ordinário, do novo para o *déjà-vu*, ou seja, do universal para o particular, esboça-se desde 1970, nas primeiras obras de Christian Boltanski, em seu interesse pela banalidade, pelos inventários e pelas imagens estereotipadas da cultura popular (ROUILLÉ, 2009, p.356).

Como já foi apresentada acima, em alguns exemplos, parte da obra de Boltanski que se constitui de vestes usadas, fotografias antigas, caixas enferrujadas, variados objetos usados e outros materiais precários. [...] “vestígios, traços de existência, impressos, depósitos: toda uma retórica da nostalgia, da ausência, da memória, do desaparecimento, do esquecimento, da perda da identidade, com a onipresença surda e do Holocausto” (ROUILLÉ, 2009, p.371).

A obra de Boltanski é autorreferente, é um *discurso em primeira pessoa* sobre sua origem judaica, mas também sobre sua constante obsessão com a morte: o destino fatal de todo o ser humano. Os objetos e as vestes sugerem sempre a finitude, a ausência, o esquecimento e ao mesmo tempo em que atualizam memórias pessoais, também atualizam memórias coletivas, pois o Holocausto e outras tragédias remetem à nossa tão vulnerável condição humana e questionam nossa tão apregoada civilidade.

As minhas fotografias não falam, especificamente, da morte; falam da ausência, do esquecimento, do desaparecimento de alguém que fazia parte do cotidiano, das perdas e dos sentimentos que também se relacionam com a morte.

Estou, em ambos os eixos do trabalho, produzindo *micronarrativas* autorreferentes que também são relatos que dizem respeito ao universal, pois todos estamos sujeitos às

---

perdas e ao desaparecimento, deixando como rastro frágeis vestígios. Creio que nestes tipos de trabalho existe um desejo de construir situações que exponham o que é recalcado, esquecido e não levado em conta pela historiografia *oficial*. A existência desses sentimentos ultrapassa a esfera do indivíduo e pode ter a ver com o sentimento do outro com relação a suas próprias perdas.

Em Santos (2011, p.1246)<sup>38</sup>, há uma análise dos pontos de vistas de Rouillé e Poivert, quanto à fotografia oscilando entre o documento e a criação e sua capacidade de ser efetiva na produção de História, nos diz: [...] Os dois autores compartilham noções muito próximas acerca da presença de “microdiscursos” veiculados pela fotografia na arte contemporânea como possibilidade de reescrita da História valendo-se das imagens.

No artigo citado, o autor examina trabalhos de artistas que têm poéticas ligadas à *representação social de si através da arte* e sob a luz dos autores citados e outros, deixa em aberto perguntas como:

[...] Quem poderia afirmar que, mesmo a despeito de seu caráter de ficção, não exista valor documental e histórico nestas imagens eloqüentes aqui mostradas, sobretudo se considerarmos o seu desejo intrínseco de discutir as memórias autorreferenciais? E, por outro lado, o que é um documento, senão uma representação parcial do mundo? (SANTOS, 2011, p.1257).

---

<sup>38</sup>SANTOS, Alexandre. **Sobre fotografias, documentos e autoficções**. Disponível em: <[www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/alexandre\\_santos.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/alexandre_santos.pdf)> Acesso em 14 de maio de 2013.

Essas pertinentes questões colaboram para o entendimento deste tipo de atividade artística, importantes para o entendimento e maior consciência acerca da minha produção.

Faço uma aproximação do meu trabalho com a obra dos artistas citados, destacando, especialmente, Leonilson, Tonasi e Boltanski, porque, em comum, usamos vestes e objetos para nos referir ao humano. Com exceção de Tosani, os outros trabalhos também são, explicitamente, autorreferentes e, de maneira singular, cada um narra algo de suas *micro-histórias*. Alguns artistas usam apenas a fotografia; outros, instalações e fotografia; outros ainda, a palavra e a fotografia, a palavra e a instalação. Nos meandros do trabalho está o corpo do artista que escolhe os vestígios, que os organiza e que os *desencanta*. Ou seja, atribui a eles, pela arte, outros significados. Todos se apropriam de restos humanos, histórias de pessoas que habitaram as vestes e portaram os objetos –, são histórias mescladas de real e de imaginário. Não temos a resposta precisa do que realmente aconteceu. As fotografias e instalações feitas com objetos, vestes, assim como a fotografia de um corpo, apenas apontam para uma realidade sempre fugidia da qual podemos nos aproximar, mas sem ilusão de apreendê-la. Os vestígios humanos se tornaram matéria poética para expressar as sensações que os artistas recebem de seu entorno e seu mundo particular.

## **2 CRUZAMENTOS: vestígios e memórias**

A arte contemporânea incorpora nossas vivências e experiências e, portanto, através dela podemos falar de nossa memória, do que nos faz únicos, singulares.

A memória é abordada por todos os campos do conhecimento. Escolhi abordá-la primeiro sob o ponto de vista neuroquímico. Para maior precisão na abordagem, utilizarei as palavras do neurocientista Ivan Izquierdo, tentando fazer algumas aproximações desse campo do conhecimento com o fenômeno da memória. Durante muitos anos, estive ligada à bioquímica e neuroquímica estudando outros aspectos da neurociência, mas sempre acompanhei os estudos realizados pelo grupo do cientista Ivan Izquierdo, em congressos e palestras. Essa abordagem da memória sempre estará ligada às minhas reflexões sobre o assunto.

A complexidade do ser humano, no caso, considerando-se apenas o aspecto bioquímico da memória, é algo grandioso e, mesmo somando todos os esforços dos neurocientistas que investigam o assunto, temos somente algumas pistas de como ela funciona.

### **2.1 A neuroquímica e a memória**

Dispomos de muitas maneiras de nos aproximar e de comentar sobre a atividade da memória, questão que não tem resposta definitiva e/ou única. A neuroquímica, como o nome diz, estuda as reações bioquímicas que ocorrem nas células neurais, as quais

são responsáveis pelo funcionamento e modulação do sistema nervoso central (SNC), o que inclui a memória.

Izquierdo (2011)<sup>39</sup>, em um livro para leigos, nos diz:

[...]“Memória” significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizado ou aprendizagem: só se “grava” aquilo que foi *aprendido*. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. [...] O acervo de nossas memórias faz com que cada um de nós seja o que é: um indivíduo, um ser para o qual não existe um idêntico. [...] Nossa memória pessoal e coletiva descarta o trivial e, às vezes, incorpora fatos irreais. [...] também vamos incorporando, ao longo dos anos, mentiras e variações que geralmente as enriquecem (IZQUIERDO, 2011, p.11-12).

A neurociência dispõe hoje de metodologia sofisticada, equipamentos e abordagens que acompanham os avanços das novas tecnologias, centros de pesquisa excelentes para a formação de cientistas e, mesmo assim, sabe-se pouco, densas zonas de sombra persistem. O conhecimento dos mecanismos da memória é divulgado em miríades de artigos científicos publicados em revistas de grande destaque na área. Existem muitos cientistas em Porto Alegre (Centro de Memória da PUCRS, cujo diretor é o neurocientista Ivan Izquierdo, e Departamento de Biofísica, laboratório de Psicobiologia e Neurocomputação, da UFRGS, chefiado pelo professor e cientista Jorge Quillfeldt), no Brasil e no mundo inteiro, pesquisando e gerando conhecimento sobre o assunto, mas persiste uma infinidade de dúvidas sobre o funcionamento e o manejo das doenças da

---

<sup>39</sup> IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: ARTMED, 2ªed, 2011.

memória. Utilizando-se os conhecimentos até agora disponíveis, pode-se dizer que existem vários tipos de memória com funções diferentes e que são afetados por drogas de abuso, drogas medicamentosas, estados de humor; hormônios, o ambiente em que se vive, a cultura, entre tantos outros fatores que modulam sua aquisição e posterior evocação. Podemos memorizar e posteriormente lembrar, às vezes de maneira mais eficaz, às vezes menos, dependendo de nosso *estado de espírito* e da saúde do organismo como um todo.

Sabemos quais as regiões do cérebro onde se encontram as representações bioquímicas da memória, conhecemos alguns sistemas moleculares responsáveis por etapas da aquisição, da evocação e modulação de memórias, mas são pistas em relação aos intrincados meandros ainda não resolvidos. [...] “A memória humana é parecida com a dos demais mamíferos no que se refere a seus mecanismos essenciais, as áreas nervosas envolvidas e ao seu mecanismo molecular de operação; mas não no relativo ao seu conteúdo” (IZQUIERDO, 2001, p.14).

Para os humanos, em torno de 1-2 anos de idade, em média, a linguagem começa a ser usada para adquirir, codificar, guardar ou evocar memórias. O mesmo não acontece com os animais. Segundo o neurocientista, seguramente a linguagem teve um papel preponderante sobre os mecanismos envolvidos na memória (IZQUIERDO, 2001, p.16). Sabe-se que o sistema responsável pela linguagem, ao qual correspondem estruturas diferentes daquelas envolvidas com a memória, desenvolveu-se temporalmente, bem depois do sistema visual. A área correspondente à visão ocupa grande porção do córtex e é responsável por registrar as informações e percepções

visuais do mundo. O sistema visual começa a receber e registrar informações visuais desde o momento do nascimento. Ambos os sistemas fornecem, só para citar dois, *material* para as memórias. Mas existem outros tipos de memórias, as olfativas, auditivas, tácteis, de procedimentos (aquela que nos permite lembrar *como* fazer algo; andar de bicicleta, dirigir um carro sem pensar em cada movimento; os movimentos das mãos para escrever) e muitas outras. A nossa memória é abastecida por informações oriundas desses variados sistemas de percepção do mundo e estas são captadas por sistemas cerebrais especializados, que analisam, classificam todas as informações, armazenando-as ou não nas áreas do encéfalo selecionadas para a função.

O sistema visual entre, outras tantas informações necessárias para nossa adaptação ao ambiente que nos cerca, nos informa sobre o movimento, a cor, a forma e tudo o mais que conseguimos captar através dos mecanismos da visão. Contemporaneamente, contamos com uma nova abordagem, relativa ao sistema visual, que diz respeito ao conhecimento desse sistema e sua relação com as artes visuais, que se chama *neuroestética*<sup>40</sup>. Semir Zeki é neurobiólogo e diretor do laboratório de neurobiologia da University College London e o artigo citado em nota é um pequeno exemplo de suas pesquisas e publicações.

Resumidamente, Zeki nos informa que teríamos um conhecimento emocional daquilo que as palavras não podem descrever. O conhecimento não é apenas adquirido ou expressado pela linguagem; existe um conhecimento visual. Em suas palavras, o cérebro visual e o cérebro auditivo levaram milhões de anos para se desenvolver,

---

<sup>40</sup> Zeki Semir. **Art and the Brain**, Revista Daedalus 127, nº 2, p.71-103, 1999.

enquanto que as regiões do cérebro responsáveis pela linguagem, apenas milhares, no máximo. Portanto, não seria um sistema tão refinado quanto os outros. Poderíamos comunicar pela visão coisas que não podemos comunicar pela linguagem. Zeki também pondera que a arte (artes visuais) apela para o sistema e os mecanismos cerebrais de aquisição de conhecimento visual e que seria um subproduto da evolução deste sistema. Corroborando a opinião de Zeki, é importante salientar, sobre o sistema visual: [...] os sistemas sensoriais realizam inferências sobre o mundo. Os dados sensoriais não são respostas, mas dicas [...] É no encéfalo, por exemplo, que a visão acontece. É o encéfalo que descobre o que as dicas (sinais sensoriais) significam. Assim, a percepção visual é uma criação do encéfalo<sup>41</sup>.

Simplificando, a *neuroestética* quer refletir sobre o conceito (que vem da linguagem), o qual não daria conta da arte. Esta seria uma *tradução* do que acontece no encéfalo e não apenas do que advém da cultura explicitada apenas pela linguagem. O assunto é polêmico e dará subsídios para muitas teses. O que quero destacar aqui é a importância deste estudo e a relação do mesmo com a maior compreensão da memória e suas manifestações. Cabe destacar que todos os sistemas neurais que nos conectam com o real vão posteriormente formar memórias.

Existem regiões do cérebro especializadas em armazenar, construir, evocar e modular memórias. Existem vários tipos de memórias que se *localizam* (têm representação molecular) em diferentes regiões do sistema nervoso central. Estas, por

---

<sup>41</sup> KANDEL Eric R.; SCHWARTZ J James H; JESSELL Thomas M. **Princípios da Neurociência** Editora: Manole, 4ª edição. 2002.

sua vez, são constituídas por neurônios e células gliais. O cérebro humano possui cerca de 80-100 bilhões de neurônios e por sua vez cada neurônio está relacionado a várias células gliais, dependendo da região e tipo de neurônio em questão (aproximadamente 160 - 400 bilhões no total). Os neurônios se comunicam por sinapses (que, dizendo de maneira simples, são regiões de contato de um neurônio com o axônio de outro neurônio). Cada neurônio recebe comunicação de outros neurônios, cerca de 10.000 ou mais<sup>42, 43</sup>. As células gliais, menos estudadas, são de crucial importância, fazem parte da estrutura do sistema nervoso central e participam de todos os eventos; são moduladoras e regulam o envio das mensagens entre os neurônios; são abundantes nas sinapses; efetuam a ponte entre os neurônios e os vasos sanguíneos para manter a homeostase química dos mesmos, dentre outras variadas funções. Isso faz com que as células gliais funcionem também como as guardiãs de nossa aprendizagem e processos de memória, orquestrando a transmissão de informações para a função cerebral ideal<sup>44</sup>.

Essa tamanha complexidade é vista de maneira um tanto literária e/ou mais *leve* por Izquierdo<sup>45</sup>:

---

<sup>42</sup> IZQUIERDO, Ivan. Ibidem, p.18.

<sup>43</sup> BEAR, Mark, F., CONNORS, Barry W., PARADISO, Michael, A. **Neurociências- Desvendando o Sistema Nervoso**. Traduzido e editado em Porto Alegre: Editora ArtMed, 2002.

<sup>44</sup> Rocha, E., Achaval, M., Santos, P., Rodnight, R. **Lithium treatment causes gliosis and modifies the morphology of hippocampal astrocytes in rats**. NeuroReport 9, 3971-3984 (1998).

<sup>45</sup> *Print version* ISSN 0103-4014 Revista **Estud.** av. vol.3 nº. 6. São Paulo May/Aug. 1989. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141989000200006>>. Acesso em: 16 de maio de 2013.

[...] Memória são as ruínas de Roma e as ruínas de nosso passado; memória tem o sistema imunológico, uma mola e um computador. Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades: as ruínas de Roma não são a Roma imperial; um disco da Nona Sinfonia gravado por Toscanini, Karajan ou Kleiber não equivale à sua execução, nem à Nona Sinfonia que Beethoven concebeu. Certamente não à que Beethoven tinha em mente quando, já totalmente surdo, a regeu pela primeira vez em Viena, em março de 1824: a orquestra já tinha concluído, há vários compassos, e o compositor, de olhos fechados, continuava regendo. (IZQUIERDO, 1989).

Talvez, com este texto, o cientista queira dizer que a memória de uma mesma coisa difere para cada indivíduo, duas pessoas presentes em um mesmo evento vão ter diferentes memórias do mesmo. Existem representações neuroquímicas diferentes para cada indivíduo, que, por sua vez, teria *recursos* neuroquímicos únicos de armazenamento de memória. Beethoven teria, provavelmente, uma memória mais detalhada de sua sinfonia do que qualquer partitura poderia reter. Uma memória auditiva poderosa, com mais detalhes, mais nuances? Certamente, uma individualidade privilegiada que cria a partir de sons.

Outro aspecto interessante das memórias é o fato de que o ser humano pode inventar memórias e muitas vezes, se desejarmos que uma memória seja o mais próximo possível do *real*, precisamos ouvir outros relatos e informações de outras pessoas para conferirmos a ela maior proximidade com a *verdade*. Destaco o filme

Memória fantasma<sup>46</sup> que comenta sobre nossos relatos autobiográficos, discutindo a relação entre memória, identidade e imaginação. O filme se constitui de entrevistas com vários neurocientistas, um poeta e pessoas que contam sobre memórias de suas infâncias. Essas pessoas, em entrevista, falam de episódios que absolutamente não aconteceram. Elas inventaram memórias e as incorporaram como acontecimentos marcantes de suas respectivas infâncias. Seus relatos foram confrontados com relatos de outras pessoas que estavam presentes no momento daquela memória que o sujeito acreditava ter. Por que inventamos memórias?

Freud<sup>47</sup> também nos fala das *memórias encobridoras*, que são lembranças infantis nítidas, mas que seriam irrelevantes, sem conteúdo significativo ao nível do *consciente*. Mas, ao serem analisadas na clínica, essas lembranças revelam experiências *reprimidas*; são memórias que não deixariam chegar ao consciente certos conteúdos inconscientes, estes sim tendo relevância para a clínica.

Nosso corpo está nos informando, a todo o momento, *tudo* do que chamamos de *real*, através de nossos cinco sentidos, que nos dão a percepção do mundo, e também através das *sensações*<sup>48</sup>. O nosso corpo, como um todo, está equipado para ser informado de absolutamente tudo que se passa à nossa volta e, portanto, a atividade

---

<sup>46</sup> **Memória fantasma**, um filme de Pedro Zimmermann – Fronteiras do Pensamento, OKNA produções, 2011.

<sup>47</sup> Em 1899 Freud escreveu o artigo *Lembranças Encobridoras*. Edição Standard das **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. III; Rio de Janeiro: Editora Imago (de domínio público desde 2010).

<sup>48</sup> Sensações seriam outros tipos de percepções além daquelas que advém dos cinco sentidos. Algo que não viria do ambiente, mas se originaria de algo interno no organismo como a ansiedade, a tristeza, por exemplo. É muito menos entendido do que as percepções dos sentidos.

maior de nossos circuitos neurais é esquecer, manter representado no SNC apenas o que é necessário. Memorizamos o que é importante para nos adequar ao mundo; algumas memórias são essenciais e iguais para todos, como, por exemplo, a de que não devemos colocar a mão no fogo, lembrando-nos de que fogo queima. Muitas outras memórias são *escolhidas* individualmente, pois somos únicos, mesmo homogeneizados pela cultura. Sempre fica algo que pertence só a nós mesmos. Mas, como já foi dito, a memória é a representação molecular das experiências e vivências, nos circuitos neurais de áreas cerebrais específicas, onde são armazenadas.

[...] as percepções não são cópias precisas do mundo à nossa volta. [...] é uma abstração, e não uma réplica da realidade. O encéfalo constrói uma representação interna dos eventos físicos externos após analisar várias características desses eventos (KANDEL, 2002).

Podemos aqui fazer uma analogia com a própria fotografia: algo é captado do *real*, algo fica retido pelo circuito eletrônico da câmera, mas é uma representação, o real continua inapreensível. O quanto e o quê exatamente retemos na memória e na fotografia?

Sugiro, deixando em aberto para futuras considerações, uma aproximação entre os mecanismos de representação e armazenamento das memórias com os mecanismos evolucionados na obtenção da fotografia digital.

Todos os sentidos podem nos suscitar memórias, as informações do mundo captadas pelos sistemas neurais a eles relacionados, são conduzidas por outros circuitos neurais para regiões cerebrais responsáveis pela conservação de memórias. Nestas

regiões especializadas as memórias das vivências são depositadas em forma de representações moleculares, ou seja, moléculas orgânicas estariam no lugar de, por exemplo, uma experiência visual considerada relevante pelo sistema nervoso central (SNC). Podemos, mais uma vez, fazer uma analogia com a fotografia: na fotografia digital, a informação luminosa da imagem captada (a experiência visual) fica acumulada em linguagem numérica no *cartão de memória* da câmera. O cartão de memória equivaleria às regiões do cérebro especializadas em armazenar as experiências visuais, por exemplo. Nestas regiões cerebrais onde se instalam as memórias, as imagens do mundo são arquivadas como *linguagem molecular*. Posteriormente, o que tinha sido armazenado como linguagem molecular, na evocação (rememoração) de certa memória de interesse o que estava em código, volta a ser percebido como imagem. Voltando à analogia com a fotografia digital, nos cartões de memória das câmeras (falando em arquivo raw principalmente), *as coisas do mundo* que refletem fótons são armazenadas aí, na forma de linguagem numérica. Esta informação terá que ser decodificada por programas de tratamento de imagens, para serem novamente reconhecidas como imagem. Por outros mecanismos, acontece algo semelhante no SNC como vimos acima.

Muitos neurocientistas, em todo o mundo, estudam as memórias, visando o entendimento de seus mecanismos que fornecerão subsídios, por exemplo, para o entendimento das doenças que as afetam. Muitos desses estudos ainda são restritos aos animais de laboratório. Mais estudos sobre a memória e o sistema visual adicionarão

mais subsídios para o entendimento das manifestações artísticas, nas artes visuais. Necessitamos mais e mais estudos.

## **2.2 Arte e memória**

Neste texto, falei de alguns artistas, que, através da arte, comentam as muitas regiões de sombra que envolvem a memória, falando-nos poeticamente sobre o assunto. Boltanski, por exemplo, através da arte, inventa memórias de infância para si mesmo. O mistério que é a memória, também para os cientistas, é colocado por Boltanski e outros artistas em suas obras.

Em minha pesquisa, narro valendo-me de imagens fotográficas que remetem a memórias autorreferentes, no eixo casa-ateliê. No eixo rua-ateliê, adicionalmente, viso atualizar memórias a respeito dos efeitos colaterais do capitalismo, como a indigência em que vivem algumas pessoas. As memórias particulares e locais, pela arte, saem do âmbito pessoal e podem se tornar um pequeno testemunho de memórias universais de dor, abandono, solidão, laços de amor, de amizade e laços familiares. Todos esses trabalhos artísticos também não deixam de ser um discurso acerca da complexidade dos mecanismos da memória, comentados acima sob o ponto de vista da neurociência. Devido, entre outras coisas, às nossas memórias, que em parte dizem respeito só a nós e demonstra nossa unicidade, cada artista dará a ver um trabalho com a sua *marca*. Cada artista escolherá o meio e os materiais para isso, podendo produzir visualidades e discursos semelhantes, mas nunca idênticos.

Dessa maneira, a arte vem produzindo um discurso sobre a memória, misturando questões *reais* com ficções e narrativas ficcionais para tratar de questões artísticas, estéticas, conceituais, éticas, políticas e outras, a partir de elementos do cotidiano. A memória tornou-se um tema muito explorado na arte contemporânea, as obras propõem percepções que *suspendem e prolongam* o tempo, como forma de resistência à fugacidade e apagamento das memórias, devido à aceleração do tempo e o menosprezo ao passado.

A linguagem fotográfica, por sua característica de ela mesma ser memória, pois a partir do premir do obturador, o que esteve *presente* transformou-se em ausência, passado e memória, parece ser adequada na produção destes *discursos* sobre a memória. A fotografia também destaca do turbilhão do cotidiano *os objetos e as coisas*, de maneira que eles possam ser olhados com mais atenção, através do *olhar curioso* que, mesmo por segundos, para diante da imagem.

### **2.2.1 Fotografia e memória**

A fotografia, desde seu início serve para elaborar discursos singulares sobre memória e tempo. A fotografia, como também a memória, se refere a um tempo que passou, a um tempo remoto ou muito recente, como o *Sopro no piano*, de Orozco. Mas, tanto uma como a outra, nos remetem também para o futuro. Precisamos das informações da memória para planejar o futuro a longo prazo, ou mesmo o imediato, e

para nos proteger. É importante, por exemplo, lembrar-nos de quando caímos e as circunstâncias envolvidas para entendermos se foi só um acidente ou se negligenciamos em avaliar o momento, para poder manter a atenção no nosso corpo e assim evitar futuras quedas. É importante também ter memórias de conteúdos apreendidos no passado para potencializar os conhecimentos futuros e assim por diante. É bom reforçar as boas lembranças familiares, *reais* ou fictícias, apaziguando com isso nossa *alma*. Igualmente, é salutar lembrar os insucessos e infortúnios, tentando aprender com eles e se organizar para o futuro. As memórias e a rememoração fazem parte da condição do ser humano. Elas organizam nossa subjetividade e ações.

A fotografia é uma maneira de memorizar, e Philippe Dubois (2006) avalia esta questão, teorizando sobre a fotografia como arte da memória: “[...] A obsessão pela memória faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (p.314).

A arte da memória nasceu na Antiguidade grega para que o orador memorizasse adequadamente o seu discurso. Uma das técnicas mnemônicas, segundo Cícero, consistia em relacionar o texto do discurso com imagens. Cada imagem evocada trazia uma parte do discurso e, assim, o orador tinha todo o texto decorado. A arte da memória neste relato é como se fosse uma *escrita interior*, feita por imagens (DUBOIS, 2006, p.315). [...] de todos os sentidos, o mais sutil é a visão; recorrer à imagem é, portanto, o meio mais seguro de conservar a lembrança de algo, mesmo tratando-se de uma palavra, ou de um pensamento [...] a fotografia, no que tem de mais nodal, é

decerto uma das formas modernas que melhor encarna um certo prolongamento dessas artes da memória (DUBOIS, 2006, p. 316).

A fotografia (mesmo na pós-modernidade) é uma máquina de memória, feita de lugar. Esse lugar seria a câmera, com suas objetivas, sua janela que recorta o *real* e coloca essa informação em retângulos virgens de película ou em sensores especiais, nas câmeras digitais. A fotografia seria uma *mnemotécnica mental* (DUBOIS, 2006, p.314). A fotografia é uma aliada nossa, no sentido de nos *ajudar* a não esquecer. A fotografia está sempre associada à memória; fotografamos para registrar, lembrar.

A fotografia, quando impressa, se transforma em um equivalente material (a imagem fotográfica é o objeto, nos mais variados suportes) da memória e do tempo. A fotografia seria obtida como memória do passado, mas dirigida a um porvir, mesmo incerto. O antigo álbum fotográfico mantinha traços *daquela* família para que, posteriormente, fosse lembrada e apreciada. E apenas alguns grupos com certo poder social perpetuavam suas memórias desse modo, por certo período de tempo, pois com os anos eles vão virando ruínas e desaparecem. Com sorte, chegarão a um brique de antiguidades e serão resgatados por um artista, como Boltanski, por exemplo, que, entre muitos artistas contemporâneos, repotencializa essas memórias do outro, criando novas para si mesmo. Hoje quase não se produzem mais os álbuns de família, mas as pessoas continuam a se fotografar, se fotografam muito, a todo o momento, com seus celulares, e suas imagens vão encher as redes sociais com seus pequenos feitos.

A maneira vertiginosa de se fotografar talvez esteja relacionada ao fato de querermos reter o tempo vertiginoso que foi acelerado devido, em parte, às novas

tecnologias da comunicação. Na maior parte das vezes, as fotografias permanecem como virtualidades no computador, à espera de serem captadas e talvez apreciadas pelos usuários das redes sociais disponíveis na internet. Quaisquer imagens e imagens fotográficas locais podem estar em *tempo real* disponíveis globalmente, colocando-nos em um novo tempo de transmissão e distribuição instantâneas de imagens fotográficas, textos, informações<sup>49</sup>.

Quando falo de memória estou também falando de tempo. O tempo, dentre outras categorias que nos fundam e definem nosso estar no mundo, talvez seja a mais determinante. O tempo leva à dissolução de corpos, ao surgimento de outros, à sequência de gerações. Não temos a menor chance de retê-lo para olhar o processo de seu vento incessante, que vai apagando as marcas de nossas pegadas pela vida. Pela arte, podemos *enganá-lo* momentaneamente e voltar ao passado. O tempo vai gerando nossas camadas de memória e essas memórias, urdidas pelo tempo são o fio que tece nossa singularidade. Elas nos pertencem, embora sejam memórias imaginadas entre vividas e sonhadas. Com o passar do tempo, este senhor absoluto, as memórias esmaecidas vão também se hibridizando; quando puxamos esse fio que vem trazendo algumas, ele vai se enredando com outros, formando uma teia de memórias contaminadas.

---

<sup>49</sup> Recentemente, pode-se acompanhar o trabalho realizado pelo coletivo *Mídia Ninja*, que vem documentando com fotografias, vídeos e textos as recentes manifestações de massa nas cidades brasileiras, em tempo real.

Talvez, em função da instantaneidade da comunicação, acima referida, a arte contemporânea, incluindo a fotografia, tenha como um de seus temas recorrentes a memória. Desejamos lembrar, mas queremos fazê-lo sob o tempo da arte, resgatando memórias relacionadas às nossas histórias, dando sentido aos vestígios do passado, descansando um pouco da vertiginosa passagem do tempo. Os artistas contemporâneos querem, por meio da arte, *agarrar* suas memórias, resgatar suas lembranças, conferindo sentido a elas.

A memória, este insondável mistério, pode ser pensada à luz de diferentes conhecimentos com abordagens específicas próprias a cada campo. Muitos poderiam ser agenciados como a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia. Falar da memória sob o ponto de vista da Neurociência é uma abordagem que faz parte das minhas vivências e estará sempre comigo. Na pesquisa, quero pensá-la sob o ponto de vista artístico, e são suas zonas de sombra e seus mistérios que me interessam.

### **2.3 O método dirigido como relato de memórias**

As encenações em fotografia começaram a ser usadas desde os seus primórdios, em meados do século XIX. Soulages (2010, p.63-69) nos fala sobre a obra de Julia Margaret Cameron, que produziu encenações com *coisas* do cotidiano, da cultura religiosa, da história e da literatura. Para tanto, valeu-se de atores não profissionais e diversos objetos que dirigia para comentar estes aspectos da vida. As encenações

continuaram a ser usadas no modernismo e permaneceram em evidência no âmbito das vanguardas históricas, nas justaposições surrealistas.

### Segundo Lissovsky<sup>50</sup>

[...] a fotografia surrealista funcionava como um *palco*, um ambiente homogêneo, capaz de acolher as mais dramáticas combinações de elementos disparatados [...] a fotografia surrealista procurava por imagens que se deixassem contaminar pelo que os olhos *viam* quando estavam cerrados. (2012).

As palavras de Lissovsky – a fotografia como *palco* e *ver* com os olhos cerrados – considero apropriadas ao meu processo de trabalho, pois uso o *quadro* da câmera como um delimitador de um fragmento do *real* e este seria o palco dentro do qual realizo encenações com vestes e objetos e, com os olhos fechados, *olho* para o meu *interior* na busca de imagens que possam ter potência para a arte. Meu trabalho não está relacionado com o dos surrealistas ou com os de Cameron, quanto à visualidade, mas a encenação é uma marca comum a todos esses artistas, aparecendo também no meu trabalho.

No eixo da pesquisa casa-ateliê, construo cenas com fragmentos da minha história pessoal; junto roupas e cartas antigas com minhas vestes atuais, tentando agenciar memórias, materializando uma *micronarrativa* através da imagem fotográfica. No segundo eixo, rua-ateliê encontro nos meus deslocamentos pela cidade encenações

---

<sup>50</sup> LISSOVSKY, Maurício. “A fotografia como teatro da memória” In: Revista eletrônica **Iconica**. Disponível em: <[www.iconica.com.br](http://www.iconica.com.br)> Acesso em: 4 de junho de 2012.

com vestígios que já estão prontas. Quando as fotografo, me refiro a corpos de pessoas que pressuponho sem-teto. Estes vestígios, sujos e desorganizados são parte de suas *micro-histórias*.

Coleman (2004, p.129)<sup>51</sup>, estabelece a noção de *método dirigido* que refere à fotografia encenada e/ou teatralizada <sup>52</sup> e nos diz também que não é possível existir uma *fotografia direta* devido à *abstração bidimensional do tridimensional* e o movimento incessante e fluido da realidade. O método dirigido se constitui na montagem da cena a ser fotografada, podendo, essa, ser construída com personagens ou com objetos (*naturezas mortas*), sempre *dirigidos* pelo artista. Para tal, podem-se usar muitas técnicas, como fotogramas, colagens, montagens, sobreposições, justaposições e outras, ou a teatralização em si, usando pessoas.

Coleman, como Soulages, relata que as fotografias encenadas, originadas pelo *método dirigido*, remontam à década de 50 do século XIX, desde Rejlander, Robinson e Julia Cameron, a partir de 1864. Ou seja, desde os primórdios da fotografia já existia, por assim dizer, o seu *ramo ateu*, constituído por aqueles artistas que não a tomavam como documento da existência de algo. Esses artistas já tinham descoberto, nessa época, o potencial ficcional da fotografia e sabiam que ela seria apenas mais um meio de produção de imagens.

---

<sup>51</sup> Coleman, A.D. El método dirigido, In: RIBALTA, Jorge (Ed.). **Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

<sup>52</sup> O método dirigido seria, segundo Coleman (2004), o ramo ateu da fotografia. O fotógrafo *cria*, consciente e intencionalmente, os acontecimentos com o objetivo expresso de fazer imagens a partir deles. Isto é conseguido intervindo nos acontecimentos *reais* que estão tendo lugar, ou mediante a criação de quadros encenados, ou seja, fazendo que ocorra algo que de outro modo não ocorreria.

Muitos artistas pertencentes ao movimento pictorialista<sup>53</sup> já propunham o antimimetismo, questionando a fotografia como verdade, como testemunha do real. Para obter uma estética que se contrapunha a uma cópia do real, recorriam a muitas técnicas já existentes ou criavam outras inusitadas. Man Ray, muito conhecido por seus fotogramas, não fazia parte do movimento pictorialista, mas suas palavras sintetizam a estética que o movimento perseguia: “para a realização de uma ideia é indispensável certo grau de repúdio em relação ao material necessário para expressá-la”.

Embora citando fotógrafos desde o século XIX até a contemporaneidade como usuários do *método dirigido*, Coleman conclui que toda fotografia, embora não reconhecida por todos, é dirigida pelo fotógrafo. Soulages (2010, p.74) também aponta na mesma direção, dizendo-nos que, mesmo a fotografia dita realista, é encenada. E nos diz também que já Cameron tinha abandonado o *isto existiu* para escolher o *isto foi encenado*. E continua dizendo que qualquer foto pode ser a foto de uma encenação.

Por que uma encenação?

Porque o artista que usa a fotografia domina a técnica fotográfica e, antes de obter a imagem, deve tomar decisões sobre a câmera, as lentes; se vai fazer a captação

---

<sup>53</sup> Os precursores deste movimento foram David Octavius Hill, Robert Adamson, Adam Salomon, Henry Peach Robinson, Oscar Rejlander e Julia Cameron, artistas que começaram a propor procedimentos alternativos aos praticados, questionando a fotografia que estava sendo feita e reivindicando o estatuto de arte para a fotografia. O movimento pictorialista teve a primeira exposição realizada pelo *Câmara Club* de Viena, em 1891, comungando seus intuítos e procedimentos com vários fotoclubes espalhados por toda a Europa (Viena, Paris, Alemanha, Bélgica). Em Nova York, o movimento também se estabeleceu na mesma época. No Brasil, o pictorialismo foi difundido a partir da fundação do *Photo Club Brasileiro*, em 1923, ou seja, bem depois do término do movimento na Europa. (FABRIS, 2008).

com digital ou analógico. As escolhas e decisões continuam com o programa de tratamento que vai ser utilizado – se vai ou não fazer manipulações digitais, apenas para citar algumas das tantas opções.

Outras questões importantes dizem respeito ao pensamento, ao imaginário, às vivências do artista, ao seu desejo quando da elaboração da fotografia. Além da escolha intelectual, existe toda uma complexidade e um mistério – inenarráveis – que estão presentes e também participam da produção daquela imagem: o produto final, aquilo que o observador poderá ver e imaginar com a sua bagagem. Todas estas etapas acabam por ser parte integrante da encenação, dando a ela características que são próprias daquilo que se quer dizer.

No entanto, não nos esqueçamos da teoria de Barthes<sup>54</sup> do *isto existiu*, pois a imagem fotográfica sempre vai carregar, de alguma maneira, um fragmento do real. No caso das encenações com vestígios, que realizo, antes da tomada fotográfica na casa-ateliê, assim como as encenações feitas pelo outro e apropriadas fotograficamente por mim, penso que adicionam mais camadas de distanciamento do *real* do que um retrato feito diretamente da pessoa. Os vestígios, que são as marcas da pessoa, indicam sua passagem, ela está sempre ausente.

No Capítulo 3, apresento as encenações ou teatralizações que fazem parte do trabalho plástico. Em meu trabalho, o procedimento difere do método dirigido em

---

<sup>54</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

fotografia, quando ele se refere a Julia Cameron, Duane Michals, Les Grims e tantos outros fotógrafos mencionados pelos estudiosos e pensadores; não enceno com seres humanos e sim com seus vestígios, vestes e objetos, conforme já dito acima.

### 3 UMA POÉTICA DO PROCESSO

O interesse em comentar questões referentes à memória pessoal e coletiva, identidade, ausência, ocupam minha mente e vão aparecendo nos trabalhos que venho realizando nos últimos anos.

Para falar sobre a memória e a ausência dos corpos associadas às imagens fotográficas desse trabalho, me reporto a alguns trabalhos anteriores que, de certa maneira, foram conduzindo ao *desaparecimento* do sujeito nas imagens que fazem parte da pesquisa que venho desenvolvendo.

#### 3.1 Os corpos que desaparecem com o processo

Para situar a atual pesquisa no meu processo artístico dos últimos anos, apresento imagens (Figs. 10, 11 e 12) que são fotografias de um pequeno ensaio sobre a Redenção, publicadas no livro *Redenção Visões*, Wild (org.), (2005)<sup>55</sup>. Nessas imagens, posteriormente pensadas como *narrativa subjetiva*<sup>56</sup>, crianças e pré-

---

<sup>55</sup> Exposição em agosto-setembro de 2005 no Parque da Redenção. Dois anos depois, foram ressignificadas pelo audiovisual (*movie-maker*) sob o título *Elas não têm foco*, 2007.

<sup>56</sup> ROCHA, Elizabete. **Uma maneira de narrar através da fotografia**: reflexões sobre *Elas não têm foco*, uma narrativa subjetiva, 2011; Trabalho de conclusão da disciplina Metodologia da pesquisa em Artes Visuais ministrado pelo professor Paulo Silveira.

adolescentes são apenas sugeridos, são corpos difusos, desfocados, em *flou*: as pessoas podem ser apenas intuídas; no caso, para apontar para esses cidadãos invisíveis socialmente que, embora em grande número, não fazem parte da memória das cidades.

Mesmo em uma imagem fotográfica com foco, não existe a possibilidade de *captar* a pessoa no ato fotográfico, obtemos apenas uma cópia, uma *efígie*, que logo a seguir aponta para a ausência da pessoa. O desfocado e o tremido protegem a intimidade dessas crianças e adolescentes, que estavam no lago central do chafariz e/ou no lago dos pedalinhos, usando estes espaços como a única *piscina* que podiam frequentar. Além disso, o método do tremido e o desfocado inserem o tempo e o movimento na imagem. O preto e branco, os claros e escuros, acrescentam mais camadas de estranhamento, parecem aproximá-las da matéria dos sonhos. Refletem, igualmente, a incapacidade de dar *a ver* a pessoa e apontam para o mistério e a fluidez das identidades.



**Fig. 10.** Série: *Elas não têm foco*, 2005-2007, Fotografia analógica. Impressão jato de tinta em papel fotográfico fosco, 30x45 cm.



**Fig. 11** Série: *Elas não têm foco*, 2005-2007, Fotografia analógica. Impressão jato de tinta em papel fotográfico fosco, 30x45 cm.

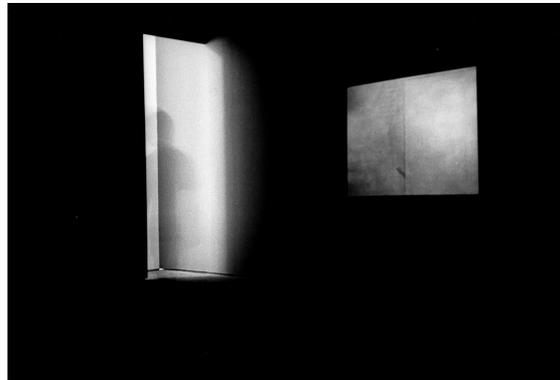


**Fig. 12** Série: *Elas não têm foco 2005-2007*, fotografia analógica, Impressão jato de tinta em papel fotográfico fosco 30x45cm.

A partir desse trabalho, passei a me interessar por imagens em que o ser humano era apresentado de maneira velada, sugerido por silhuetas, que, às vezes se reduzem quase a manchas. Abaixo mostro exemplos de imagens fotográficas das Séries: *Anônimos, 2007-2011* (Figs.13 e 14, p. 84) e *Identidades Impalpáveis, 2010-2011* (Figs 15 e 16, p. 85), que mostram como essa escolha foi se estabelecendo. Trata-se de silhuetas, sempre difusas, borradas, em preto e branco, o que amplia o caráter um tanto misterioso e *fantasmagórico* das figuras sugeridas. As figuras mostram também o movimento e o passar do tempo, pela longa exposição e pelo desaparecimento das silhuetas na continuidade da série. Na fig. 14, as pessoas desapareceram, restando apenas uma silhueta muito difusa, uma mancha cinza na contraluz. Na fig. 16, a pessoa está em processo de desaparecimento, fundindo-se com a luz em direção ao fundo, que é preto.



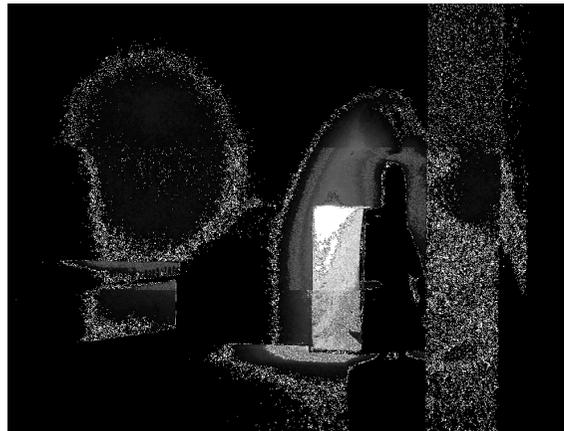
**Fig. 13** Série: *Anônimos I*, 2007-2011, fotografia analógica, 30x45cm



**Fig. 14** Série: *Anônimos V*, 2007-2011, fotografia analógica, 30x45cm



**Fig.15** Série: *Identidades Impalpáveis II*, 2010-2011, fotografia digital, 30x45cm



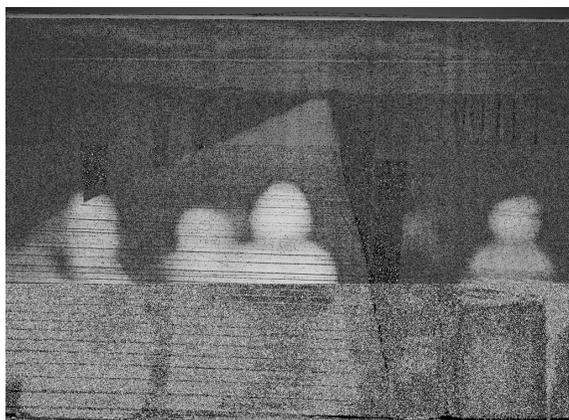
**Fig. 16** Série: *Identidades Impalpáveis IV*, 2010-2011, fotografia digital, 30x45cm

As questões presentes nas imagens fotográficas mostradas até aqui estão relacionadas, também, com o apagamento do ser humano, ao seu desaparecimento; apontam para o mistério e o *segredo* contido nessas silhuetas melancólicas, como a própria condição humana. As mesmas questões continuam permeando as imagens dos fotogramas da série *Os Vagantes, 2009-2011*<sup>57</sup> (Figs. 17-18 e 19, p.87-88). Essas imagens fotográficas que posso situar na categoria de *fotografia expandida*<sup>58</sup>, como as anteriores, mostram o meu processo: a expansão da pesquisa anterior, apontando para a atual pesquisa. O procedimento usado foi o da sobreposição de imagens fotográficas de arquivo pela técnica de fotograma. O trabalho resultante também mostra as representações dos corpos como vultos difusos, *borrosos*, que se misturam a paisagens. Os vultos passam pela paisagem, estão quase *dissolvidos* nela, estão desaparecendo. A identidade impalpável e o anonimato foram conceitos que surgiram naquele momento da minha produção.

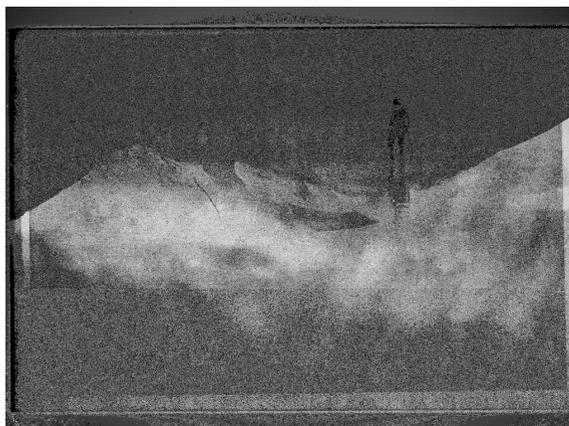
---

<sup>57</sup> ROCHA, Elizabete, **Imagens do Anonimato: fotografia e identidades intangíveis na contemporaneidade**, monografia de conclusão do curso PPG Especialização em Poéticas Visuais: Fotografia, Gravura e Imagem Digital, 2011. Pesquisa realizada na Universidade FEEVALE. **Imagens do Anonimato**, exposição individual realizada em junho e julho de 2011, na galeria Lunara da Usina do Gasômetro.

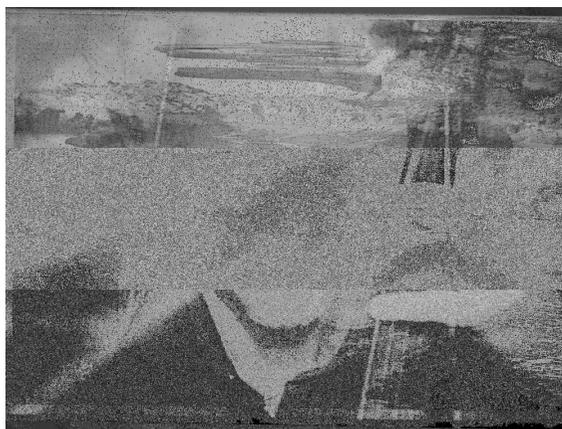
<sup>58</sup> FERNADES JUNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. FACON, nº 16- 2006.



**Fig. 17** Série *Os Vagantes I*, 2009-2011, fotograma e impressão jato de tinta em papel “enchanced matte”, 80 x 110 cm



**Fig.18** Série *Os Vagantes V*, 2009-2011, fotograma e impressão jato de tinta, papel “enchanced matte”, 80 x 110 cm



**Fig.19** Série *Os Vagantes IX*, 2009-2011, fotograma e impressão jato de tinta, papel “enchanced matte”, 80 x 110 cm

Para Soulages<sup>59</sup>, a fotograficidade é a articulação entre o *irreversível*, o momento de ver e recortar o pedaço do *real* ao se pressionar o obturador da câmera e o *inacabável*. Da ordem do inacabável, seriam todas as múltiplas operações que se possa fazer sobre o negativo e o arquivo digital, produzindo imagens muito diferentes daquelas obtidas no ato fotográfico e com outras e variadas potências. É também, da ordem do inacabável, o trabalho que essas imagens podem operar, em maior ou menor grau, na mente do observador e do próprio artista que as produziu. Todas as imagens fotográficas mostradas anteriormente continuaram *me trabalhando* através desses tempos devido a um ir e vir a essas séries, devido ao próprio olhar que é dialético e ao olhar de observadores da área das artes visuais ou não, somado a leituras e vivências.

---

<sup>59</sup> SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: SENAC, 2010, p.128.

Desse processo, surgiu também o conceito de memória, que não foi trabalhado à época, e o desejo de seguir ampliando as possibilidades poéticas do mesmo por meio da fotografia. Com o desejo de expressar algumas memórias tendo como recurso imagens fotográficas, fui delineando o trabalho que agora mostro na dissertação: corpos ausentes sugeridos por vestígios, rastros do humano. As silhuetas e manchas que sugeriam corpos desapareceram, e esses se tornaram apenas metáfora, como mostram as imagens fotográficas que fazem parte deste trabalho de pesquisa e constam do Capítulo 3. (Figs. 20 - 31, p. 107-118 e Figs. 32 - 44, p. 123 - 135).

Em todas as imagens em preto e branco mostradas até aqui, podiam ser vistos, sem engano, corpos, mesmo constituídos de silhuetas borradas, tremidas, em *flo*. Eram seres humanos que estavam lá no momento do ato fotográfico e se tornaram difusos devidos aos procedimentos escolhidos, como desfocado, baixas velocidades, aberturas do diafragma e outros. No caso dos fotogramas, são em *flo* devido, também, às várias interferências oriundas da manipulação em laboratório químico. No trabalho desta pesquisa, as fotografias têm cor, têm foco, mas ao mesmo tempo, as silhuetas desapareceram, nenhuma forma lembra diretamente um corpo: não passam de vestígios de corpos que indicam a sua ausência. Os corpos a que me refiro pelos vestígios continuam no âmbito das imagens mentais, que *povoam* densamente nosso cérebro.

No eixo *casa-ateliê*, os vestígios se referem a imagens dos corpos que estão nas memórias: parte das minhas memórias reais ou ficcionadas; autorreferentes. No eixo da pesquisa chamado *rua-ateliê*, as fotografias recortadas durante meus deslocamentos não remetem a corpos que fizeram parte da minha história pessoal diretamente; referem-

se a outras memórias e talvez às minhas memórias de infância e adolescência, de acordo com o que será relatado nas páginas 103 e 104.

O trabalho realizado pode ser entendido como *fotografia-expressão*, termo usado por Rouillé (2009). Segundo ele, este tipo de registro liberta o fotógrafo de ser uma das engrenagens da câmera, quando este estava preocupado na captura do real. O fotógrafo passa a estar no centro do processo, preocupado em *escrever a sua história*; usa a câmera apenas como um meio. Os referentes são vestígios nas imagens fotográficas que apresento, mas suscitam os *incorporais* que escapam aos poderes figurativos da óptica; não podem ser representados diretamente. Na fotografia-expressão, a imagem é o registro do sentido, não representa (corpos, objetos, substâncias), mas exprime eventos, segundo Rouillé, (2009, p.207). Ainda incorporando os ensinamentos do referido autor nas reflexões sobre o trabalho, destaco o que o autor diz acerca da fotografia: “a imagem fotográfica é perpassada por dois grandes modos, um afirmativo e um interrogativo”. (p.221). E ele segue dizendo:

[...] O primeiro modo é o do “isto foi”, da “constatação da presença” física, o modo dos corpos, das coisas e dos estados de coisas: é o da matéria, da impressão. O segundo modo é o do “o que foi que aconteceu?”, o modo dos eventos fotográficos e extrafotográficos: é o modo dos “incorporais”, da escrita, da memória. [...] A impressão, o atestado, a aderência, o “isso foi” constituem o pedestal da fotografia, enquanto a memória é o fundamento. (ROUILLÉ, 2009, p.221).

Sobre as duas metades da fotografia, o autor nos diz que a primeira dimensão é a do presente vivo, da ação, do “isso foi”. Faz parte também desta metade a impressão, a

captação, o registro, o índice, em resumo, os contatos físicos, “as contiguidades de matérias – matéria das coisas e matéria fotográfica”. A outra metade, inseparável da primeira, é constituída pela memória que intercala o passado no presente, que comunica seu caráter subjetivo a nossas percepções e ações: tanto àquelas do espectador diante da imagem, quanto às do operador diante das coisas (ROUILLÉ, 2009, p.222).

No trabalho que realizo, constato estas duas partes discutidas pelo autor, sendo os vestígios a *matéria fotográfica*; a outra parte se refere aos incorporais que têm a ver com a memória. O que me levou a produzir essas imagens, produzir essa ação de colecionar esses vestígios, registrá-los, foi o meu repertório de memórias. As memórias difusas condicionam o meu fazer. Uma memória de corpos que fizeram parte diretamente da minha história recente, dos meus afetos e outra memória também da minha história pessoal, mas de uma história mais antiga, mais periférica. Essa memória antiga, por algum mecanismo desconhecido, pode determinar minha maneira de ver a cidade e constatar seu lado perverso.

A fotografia sempre terá alguma relação com o *real*, mas pode também ser quase pura ficção, alegoria e uma maneira de manifestar singularidades e contar histórias sobre o *homem*. Eu quero contar estas *micro-histórias*, talvez na tentativa de ir na contracorrente da *história oficial* e contar ao outro algo que possa nos unir em algum momento. São pequenos relatos feitos visualmente através das imagens fotográficas. São questões de memória individual e coletiva, temas cada vez mais abordados na

contemporaneidade pela arte e pela a *nova história*, que hoje tem novos paradigmas<sup>60 61</sup>. A fotografia é mais um instrumental que se adiciona a outros para que artistas se expressem e produzam conhecimento artístico-poético a respeito da memória.

O trabalho desta pesquisa constitui-se de dois eixos – *casa ateliê* e *rua ateliê* – como foi visto, e minha intenção foi produzir uma micronarrativa de cunho pessoal, mas que, escapando um pouco do desejo inicial, acabou se referindo adicionalmente a uma micronarrativa de aspectos da cidade, com um viés político.

O que chamo de séries são conjuntos de imagens fotográficas que enfatizam e oferecem vários pontos de vista do assunto que quero tratar nos dois eixos do trabalho. Nas séries que mostro, não existe uma passagem sequencial do tempo: uma imagem não segue a outra, temporalmente, como acontece na obra de Alair Gomes e Duane Michals, tomadas como exemplos de micronarrativas sequenciais com inscrição do tempo, ou como acontece no cinema. As fotografias dos dois eixos da minha pesquisa são estáticas, não remetem ao movimento. Cada série narra algo, e a isto chamei *micronarrativa* no conjunto do meu trabalho. Mas cada imagem fotográfica pode funcionar individualmente e conter uma *micronarrativa*. Esse conceito, utilizado nesta pesquisa, coloca-se em relação à História, explicitado com maior rigor na introdução desta dissertação.

---

<sup>60</sup> LE GOFF, Jacques. “Memória“ In: **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, (p.471 - 476).

<sup>61</sup> SANTOS, Ibidem. (2011, p. 1246).

### 3.2 Tudo começou com a palavra escrita

As palavras que ativaram minhas memórias, que expressei pelas fotografias, vieram de cartas recebidas pela artista: documentos poéticos de vivências, depoimentos pessoais de uma época no passado. As cartas antigas estavam latentes junto a muitos objetos perdidos em um quarto de guardados. O preciso conteúdo, o período no tempo, as pessoas envolvidas não são relevantes para a pesquisa. Mas, ao se deparar com as imagens fotográficas, o espectador perceberá que se trata de material que pertence à memória - trabalhada, inventada e reinventada pelo tempo.

Ao entrar no mestrado, resolvi reconsiderar o meu projeto, pois o projeto que apresentei seria uma continuação da pesquisa realizada no curso de Especialização da Feevale, já referido. Pensei aproveitar melhor a nova situação de pesquisa para aprofundar a criação, abrir para novas proposições. Esse foi o início do processo desta pesquisa.

Nessa mesma época, eu havia começado a tentar organizar um cômodo que chamo quarto de guardados; moro em uma casa antiga, o que, por si só, já é um bom estímulo à fantasia, à imaginação. A casa tem recantos que se bordam de diferentes luzes conforme o horário do dia e as estações do ano. Tem pátio, quatro árvores, arbustos variados, pássaros, borboletas, larvas, joaninhas. Sons, dos pássaros, da chuva nas calhas, dos passos na escada de madeira. As gotas de chuva se acumulam nos beirais e brilham. Ao cair e tocar o chão, formam efêmeras *coroinhas* de água. Estou sempre fotografando as *vidas próprias* que tem a casa, no intuito de armazenar, de não

esquecer, de talvez *possuir* esta *vida* com a ilusão de que o que eu fotografo passa a ser meu, quase a integrar o meu corpo.

Nesse ambiente sem rotina poética, quando o tempo permite o devaneio, o quarto de guardados, que também posso chamar de quarto da memória, toma conta da casa. Muitas caixas e muitas pastas recheadas com *coisas* variadas: livros de diversos temas, fotografias, negativos fotográficos, *slides*, presentes, conchas, sementes secas, cartões postais e muitas cartas, fragmentos de mundo que sempre *andaram* comigo. Foram sendo levados de casa em casa, num desejo de não esquecer minha história e trajetória. Esses vestígios sempre foram *bons amigos* e, muitas vezes, me aconchegaram com seus pequenos relatos.

Naquele momento, eu tinha o plano funesto de me livrar da maioria deles, mas achei a caixa das cartas e as li todas, à noite, antes de adormecer. A caixa me *olhava*, e o conteúdo das cartas ficava como que latejando e produzindo *ruído* e se materializavam em imagens mentais, sonhos, sensações, memórias, muitas memórias desordenadas e difusas. Aos poucos, a ideia nova para a pesquisa ia se concretizando.

No presente, vivemos em outra dimensão do tempo, tempo vertiginoso, a todo instante nos oferecendo novas opções, desafiando a memória. Na minha geração, o computador não foi uma máquina inserida na vida como é hoje, uma prótese para a memória, sem a qual não vivemos. Tenho poucas fotos do passado na *máquina*; então, tenho que sabê-lo de cor. Para lembrar, como artifício mnemônico, tenho os vestígios e, agora, a arte. Hoje não temos tempo de escrever cartas, mandar postais, guardar vestígios: tudo deve ter utilidade imediata. Então, por que não atualizar pela arte as

cartas e os bilhetes que escrevíamos até meados de 1990? O grande grupo de amigos e conhecidos era bastante próximo naquela outra velocidade da época, mesmo sem as novas tecnologias da comunicação. Hoje dispomos de outras e diferentes maneiras de nos aproximar. Assim, decidi transformar as percepções e sensações que as cartas reencontradas suscitaram em assuntos da pesquisa, na tentativa de apaziguar essa *vida passada* que voltou a estar comigo depois de sair da caixa. Nesse procedimento quase arqueológico de garimpar vestígios, *desencantei* algumas peças de roupa e objetos na intenção de potencializar as sensações e ativar o processo da minha pesquisa. Essa foi parte da metodologia e das ações naquele momento.

### 3.2.1 A casa como ateliê

Para definir o que considero ateliê nesta pesquisa, foi importante me reportar à tese de Elaine Tedesco<sup>62</sup> em que ela discute os significados de ateliê para aquele momento de sua produção artística. A artista se pergunta o que é um ateliê e responde que

[...] geralmente, é um espaço fechado no qual o artista guarda seus materiais, objetos, livros, documentos e ali articula e cria. (...) No ateliê, cada gesto sobre o

---

<sup>62</sup> TEDESCO, Elaine. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p.77-81.

trabalho em andamento está impregnado de sequências perceptivas que se transformam em cadeias imaginativas e acionam formas e conceitos (TEDESCO, 2009, 77-79).

A seguir, depois de se reportar aos teóricos e artistas, Tedesco verifica que existem várias definições para o que seja um ateliê e conclui *que a ideia de ateliê é ajustada de acordo com os projetos do artista*. Relata que seu ateliê, naquele momento, vinha se transformando em escritório e, aos poucos, foi percebendo que seus limites, enquanto espaço privado, foram se expandindo, e o espaço das cidades passou a funcionar como um ateliê, *um ateliê aberto*, com conotações específicas relacionadas ao seu processo. Considero que Tedesco, com suas obras, transforma, ativa os espaços públicos. Suas ações e seus procedimentos se estendem para esses espaços, ocupando-os. Meus propósitos artísticos são bem diferentes dos da artista, mas suas reflexões acerca do assunto acionaram minhas próprias reflexões sobre o significado desses espaços chamados de ateliês, no meu trabalho.

Durante o trabalho de pesquisa para o mestrado, toda a minha casa, que é espaçosa, se tornou um ateliê. Todos os livros, artigos, trabalhos anteriores, *slides*, projetor de *slides*, fotografias antigas (em álbuns ou não) e recentes e muitas coisas para recordar estão no quarto de guardados, conforme já foi dito. Minhas câmeras ficam no meu quarto por ser o lugar da casa mais seco e com mais luz. Na sala, estão dois armários repletos de livros sobre arte, fotografia, o material das disciplinas e o computador, tudo integrado por espaços que se comunicam. O mobiliário, junto com os vestígios, também foi integrado como matéria de trabalho para as fotografias. O trabalho

tomou realmente conta de todos os espaços e todo o tempo estive olhando todas estas coisas pulsantes e recebendo delas emanções e energia criativas. Eu, a casa e os ambientes descritos funcionavam como um *organismo*. Quando eu saía à rua, levava comigo, de algum modo, esse organismo ativo e pulsante e, assim, comecei a fotografar os vestígios dos sem-teto.

Embora essas fotografias, da série Rua-ateliê, possam suscitar outro viés discursivo, elas também estão impregnadas de minhas memórias pessoais, pois, a partir das cartas e dos outros vestígios antigos, passei a reviver uma boa parte do passado. Revisitei memórias de parte da juventude, de amizades, discussões, nossos sonhos de mudança, de justiça social plena. O mundo mudou apenas um pouco e temos que conviver com esta frustração e atualizar as memórias das lutas antigas, com outras abordagens. A constatação é óbvia, mas, naquele momento este pensamento e sentimentos relacionados se tornaram recorrentes. Por isso, incorporei ao trabalho os vestígios da rua (rua-ateliê), pois fazem parte das mesmas ações criativas que geraram as outras fotografias (casa-ateliê). Como ocorreu com Tedesco, em meus deslocamentos pela cidade, a casa-ateliê ampliava os limites e passava a incorporar as ruas. Mas de maneira diferente da autora citada e com evidentes diferenças de proposições, processos, ações e resultados.

Continuando a refletir sobre a casa-ateliê, apreendi com Bachelard (2008: p.19) que nos fala de suas investigações sobre o espaço, as quais ele chama de *topofilia*, que essas investigações visam *determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados*. Ele investiga,

fenomenologicamente, o espaço da casa, para procurar as raízes da função do habitar. Investiga e escreve sobre a poética da casa.

Segundo o autor, a casa é um espaço de devaneio<sup>63</sup> e todas as lembranças da casa primordial, a casa que habitamos ao nascer e tudo que sonhamos nela, todas as realidades e ficções são levadas daí para qualquer nova casa. Todas as casas que habitamos, no decorrer da vida, seriam impregnadas da casa primeira, e todas as casas seriam contaminadas com o que fomos acumulando ao habitarmos todas elas. “[...] o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em suas realidades e virtualidades, através do pensamento e do sonho [...] nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar”. (BACHELARD, 2008, p.25).

As lembranças do exterior são outras e nunca terão as mesmas *cores* das lembranças da casa. Tudo que é exterior a casa, digamos que seja mais *real*, mais hostil, não nos aconchega como o faz a casa, onde moram *os seres protetores*. Bachelard nos ensina mais, ele chama de topoanálise o que seria um estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima e que esses relatos deveriam auxiliar a psicanálise. O *topoanalista* deveria levar em consideração as narrativas desses espaços

---

<sup>63</sup> A palavra devaneio é usada, neste texto, com o significado que usa Bachelard (2006), na sua investigação sob o método da fenomenologia, da linguagem poética (BACHELARD, Gastón, **A poética do devaneio**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006, p. 5 e 6). O devaneio aqui não seria apenas uma fuga do real, onde a consciência se obscureceria. “O devaneio que queremos estudar é o devaneio *poético*, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que a consciência em crescimento pode seguir”. [...] “Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético.” O devaneio seria como que canalizado para uma poesia que aumenta a consciência, algo que produza conhecimentos.

de abrigo. Para o conhecimento da intimidade, dever-se-ia reportar aos espaços do que nos é íntimo e não ao tempo. O tempo seria externo a casa (BACHELARD, 2008, p.28).

Considero que fui impregnada com a *casa primordial* e lá sempre busco o meu consolo: na casa física que existiu e na casa ficcional, com seus recantos que guardo em minha memória contaminada. Talvez por isso sempre tenha procurado morar em casas. Estão mais relacionada à terra, à natureza da qual me sinto parte.

A parte do trabalho na casa-ateliê se tece de todo esse material onírico da casa, investigado por Bachelard. A casa é o repouso, o lugar que protege e que abriga nossa intimidade, nossos segredos, que sempre escaparão à objetividade, inclusive à nossa própria. Mais que um espaço de moradia, a casa é um centro de sonhos. Cada um de seus recantos é um abrigo para o devaneio. “A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos, dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir, realizar”. (BACHELARD, 2008, p.34). A possibilidade da solidão criativa permite ouvir e ver a casa; quase como um ente, com corpo e com *alma*.

Acredito que estar na casa diminui a influência do mundo exterior e os valores da intimidade são realçados. Ao fecharmos as portas e as janelas, é como se nos alienássemos do mundo por uma noite ou por algumas horas ou por muito tempo. No exterior está o que nos chama para as decisões, para a consciência do tempo vertiginoso que passa, para a violência, para o que abala a segurança, aquela segurança que a casa traz. Na casa mora o devaneio, que aconchega.

A casa em que vivo, que serviu de ateliê para o *eixo interno* da minha pesquisa, não tem sótão ou porão como seria a casa primordial mais fecunda para o devaneio e a imaginação, segundo Bachelard. Mas tem peças-recantos onde penetram as luzes externas, com temperaturas de cor, que variam com as estações do ano. Pelo pátio penetra, no outono-inverno, uma luz “mais inclinada”, alaranjada, entrando pelas janelas e portas dos fundos. Em outros cômodos, a luz é diferente, menos intensa, mais difusa. Nas fotografias que realizei na casa-ateliê tirei partido dessas luzes; as mais intensas e quentes produzem muitas sombras ampliando a carga ficcional e poética das imagens.

Nas fotografias feitas durante os deslocamentos pelas ruas que foram agrupadas no eixo rua-ateliê, procurei encontrar a mesma luz descrita acima; para tanto, saía no mesmo horário em que eram feitas as fotos na casa. Em algumas fotografias da rua-ateliê, nem sempre foi possível ter essa luz, pois poderia encontrar os vestígios nos dias de chuva ou nublados que dão um caráter mais poético e misterioso às caminhadas pela cidade.

Organizar o quarto de guardados foi um trabalho hercúleo e exigiu uma disposição forte, justamente pela força que tem cada coisa a ser tocada e espanada, antes de ser categorizada e assumir outros lugares. Esse trabalho foi um percurso que fez parte do meu processo de pesquisa, da metodologia de trabalho. Encontrei dezenas de cartões postais e cartas, conforme já foi relatado – manuscritas ou escritas em antigas máquinas de datilografar. As cartas encontradas eram de amigos, de amores, cartas que, muitas vezes, antes de chegar a mim, eram abertas pelo aparato de controle e repressão instaurado pela ditadura militar, entre 1964-1985. Muitas não chegaram, mais uma triste

recordação desse período nefasto que foi atualizado em minha memória, durante esse processo. Selecionei as cartas, reli e pensei em rasgar, pois as lembranças podem pesar e *abarrotar* os mecanismos das memórias como se estes ocupassem espaço na mente e no corpo. Rasgar seria como tirar este peso.

Segundo Bachelard (2008, p. 28), nas investigações sobre os espaços, especificamente os espaços da *casa*, o devaneio, quando consciente, pode ser estruturante, assim como outras memórias (reais ou inventadas) acessadas pela palavra, no método da psicanálise. Organizar um espaço físico pode significar também organizar a *casa interior* – este *espaço* altamente mutável, mas que guarda, além de outras memórias, memórias de todas as casas que se habitou. As cartas foram relidas e cada frase revivida passou a ter outros significados, outros entendimentos. Além das cartas, eu guardava outros objetos daquele tempo: fotos, algumas vestes.

Como contar essa pequena história pessoal? Como produzir *textos visuais* tendo como material as cartas, outros vestígios, a memória e a fotografia como meio de expressão, como instrumento para uma *escrita pessoal*?

Era inverno, e creio que o inverno estimula a reflexão, as lembranças e a melancolia. São coisas que fazem parte da *estética do inverno* tão falada e cantada pelo gaúcho Vitor Ramiel. As lembranças foram transformadas em objetos planos bidimensionais e, do espaço das *memórias embaralhadas*, do delírio, do desconhecido, foram transferidas a um espaço fotográfico encenado. Durante meses, fui fazendo tentativas, fotografando muito e produzindo as encenações com as roupas e pensando como incorporar os textos das cartas às encenações. Ao juntar minhas vestes e

mobiliário atuais com vestes antigas e cartas antigas, vou produzindo um teatro também com as imagens da memória. As roupas evocam as pessoas e assim restabelecem o laço afetivo perdido e vão mantendo vívida a memória. Como em um *puzzle* da memória, ordeno fragmentos das histórias *reais* com outras da imaginação. Para as encenações com as vestes, usei vários espaços na casa, como se ela voltasse a ser habitada pelas ausências e poeticamente esta ausência se tornaria, metonimicamente, uma presença através dos vestígios. As cartas foram fotografadas, alguns trechos foram escolhidos. O trabalho mental tentava equacionar, comunicar o desejo de *falar* por imagens fotográficas.

Os objetos, como cartas manuscritas ou datilografadas, roupas antigas e atuais, travesseiros, lençóis, cadeiras, foram encenados para tornar *visíveis* memórias reais, inventadas e teatralizadas. Uma história de vida num dado tempo, que atualizo e percebo no espaço *entre* os objetos e a imagem dos objetos encenados, na ausência dos protagonistas, nesses corpos metonímicos sugeridos pelos vestígios.

As memórias agenciadas, quando estamos próximos ou tocamos uma roupa ou a um objeto isolado, são bem diferentes de quando os aproximamos e construímos cenas ou fotografamos cenas já prontas. Posso fazer uma aproximação pensando nas palavras escritas; palavras isoladas evocam memórias, remetem a imagens mentais. Mas quando juntamos as palavras adequadas com a sintaxe apropriada, escrevemos textos que são histórias ou micronarrativas; a transmissão de ideias se amplia e também a evocação de memórias.

### 3.2.2 A rua como ateliê

Durante esse processo de trabalho, quando a casa se expandia demasiadamente, povoava-se de excesso de imagens e estímulos, eu caminhava pelo bairro, caminhava para refletir, devanear, descansar. Mas também caminhava para fazer todas as outras coisas necessárias ao viver em uma cidade. Como eu vinha mexendo em vestígios, as roupas e os objetos que povoam as ruas do bairro e arredores se destacaram; eu os via por toda a parte.

Ao sair da casa, impregnada pelo trabalho com o *interno*, na rua, começava a pensar na vida dessas pessoas invisíveis, socialmente, fotografava seus vestígios e tentava imaginar seus caminhos. Esses seres que perambulam pelas ruas não acumulam vestígios para ter recordações. Em seus deslocamentos, eles perdem ou abandonam seus pertences e habitam, temporariamente, as calçadas e suas marquises. Todo o aconchego que vem da função de habitar uma casa não lhes é dado. Quanto mais eu os observava, mais eles me punham. Não quero perder essas minhas memórias e, dentre elas, quero manter a memória desses seres humanos que enchem as ruas de matéria poética e onipresença da injustiça social. O trabalho que vinha sendo realizado dentro da casa, de certo modo, sai à rua, e as fotografias desses vestígios também despertam as memórias pessoais, memórias de um passado mais remoto.

Sempre morei em casas com pátio e *portão da rua* que separava o espaço interno das vivências fora da casa. Nesse portão, sempre paravam os moradores de rua,

mendigos e andarilhos, para pedir vestimentas, alimentos, utensílios e que faziam, às vezes, pequenos trabalhos em troca. Entravam no nosso espaço interno. Meus pais sempre os receberam bem e se dispunham a ajudá-los. Lembro-me de muitos, mas especialmente de um, o “seu Comidita”. Minha mãe chamava-o assim, pois todo o dia ele vinha pedir e ganhar sua *comidita*. Era um andarilho com certa cultura, um refugiado do franquismo, que veio acabar no bairro onde morávamos, como muitos outros espanhóis. Ele não conseguiu se estabelecer e nunca entendi o porquê. Era uma figura interessante que me atraía, pois eu queria saber por qual motivo ele, que lembro como um velho de barbas, vivia na rua e por que carregava tantas coisas em suas costas – na verdade, ele carregava a casa nas costas.

As atitudes de meus pais foram incorporadas por mim e, nas casas em que morei, continuei atendendo os moradores de rua com vestes, alimentos e alguma atenção. Mas, morando numa cidade maior, o pátio já é protegido com grades, e eles não passam do *portão da rua*. Lembro-me de muitos e, especialmente, do Sandro, que morreu vítima do *crack* e do abandono total. Hoje ainda converso com o Dentinho, um rapaz que anda pelas ruas do bairro e, mesmo com a vida que leva, consegue ser de uma delicadeza tocante. Creio que, em função disso, o estar diante de vestígios encenados pelo morador de rua atua nos mecanismos da minha memória e ficciono uma imagem corporal para eles, confiro densidade poética a esses *restos*. Seus vestígios passam a significar corpos, esses corpos que sempre me pungiram.

Mas, além das memórias pessoais, essas imagens também remetem à memória coletiva, à memória das cidades, atualizando os problemas gerados por nossa sociedade

tão desigual. Assim, além das memórias, estas fotografias comentam sobre nossas cidades, com cada vez mais abandonados sociais.

Muitas vezes, nas imagens fotográficas das vestes e objetos, o ponto de vista, o enquadramento, foi em *plongée* de cima para baixo, nas encenações em casa. O mesmo enquadramento foi usado na rua, pois, normalmente, os vestígios estão depositados no chão. Essa *vista aérea* confere mais profundidade às imagens das encenações que, na maioria das vezes, são planas. Procurei, na medida do possível, na rua, o mesmo tipo de luz que vinha usando em casa. Luz de outono e inverno à tarde, a partir das 15 horas, evitando a luz *dura* do meio dia para obter as sombras com seus enigmas.

**As fotografias**

**Da série *Casa-ateliê***



**Fig.20.** Série Casa ateliê: *Sem título I*, 2012, fotografia digital,



**Fig. 21** Série Casa ateliê: *Sem título II*, 2012, fotografia



Fig. 22. Série Casa ateliê: *Texto 1*, 2012, – fotografia, sobreposição digital, 80 x 105 cm



**Fig. 23** Série Casa ateliê: *Texto II*, 2012, fotografia digital, sobreposição digital e impressão jato de tinta em filme “backlight” , 80 x 105 cm



**Fig. 24** Série Casa ateliê: *Sem título III*, 2012, fotografia digital, 150x100cm



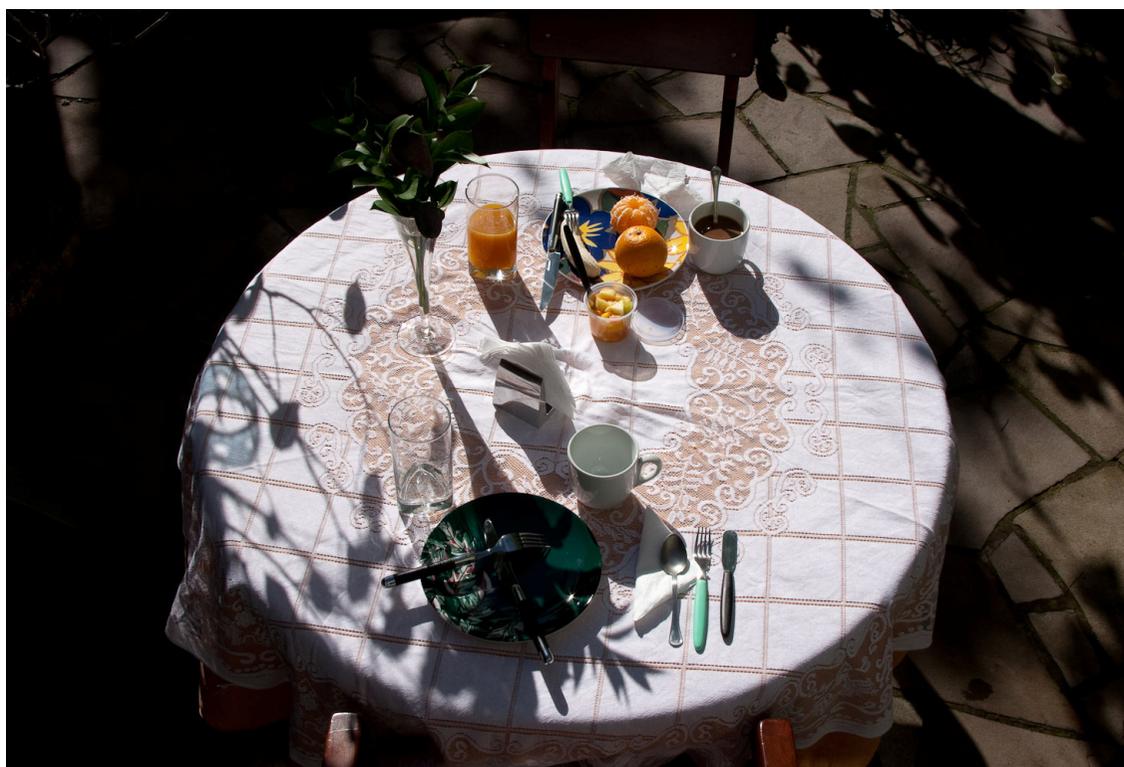
**Fig. 25** Série Casa ateliê: *Sem título IV*, 2012, fotografia digital



**Fig.26** Série Casa ateliê: *Sem título V*, 2012, fotografia digital



**Fig.27** Série Casa ateliê: *Sem título VI*, 2013, fotografia digital, 120x80 cm.



**Fig.28** Série Casa ateliê: *Sem título VII*, 2013, fotografia digital, 150x100 cm



**Fig. 29** Série Casa ateliê: *Sem título VIII*, 2013, fotografia digital, 150x100 cm



**Fig. 30** Série Casa ateliê: *Sem título IX*, 2013, fotografia digital, 150x100 cm



**Fig. 31** Série Casa ateliê: *Sem título X*, 2013, fotografia digital, 120x80 cm

### Da série Rua-ateliê

O mesmo olhar que vinha atualizando *presenças* pela aproximação de objetos e roupas foi saindo da casa-ateliê e, com o mesmo procedimento e atenção de um arqueólogo, foi encontrando vestígios dos corpos de pessoas que vagam pelo bairro à procura dos restos da classe média, enquanto espalham os seus.

O controle que pude ter sobre as fotografias desses vestígios foi menor do que aquele que eu podia ter na casa-ateliê, por motivos evidentes. Às vezes, encontrava-os sob uma luz e com uma composição que achava interessantes, noutras eram *feios* e a desorganização excessiva era a tônica, ou a luz não me agradava. Esses aspectos citados não me interessaram, não mudou meu desejo. Eu queria mostrá-los. Sempre saio à rua com uma câmera amadora, e com ela comecei a obter as primeiras fotografias. As imagens não tinham muitos detalhes e tecnicamente eram um pouco precárias. Pensei em fazer esses deslocamentos com a câmera profissional, mas logo decidi que a câmera amadora era mais adequada; certa precariedade na tomada da imagem tinha a ver com a precariedade e banalidade daquilo que eu estava fotografando e continuei com a câmera inicial. Além dessa consideração, a câmera amadora, por ser mais portátil, é apropriada para esses deslocamentos, pois permite despreocupação com o entorno, mais liberdade nos movimentos e atenção voltada para os passos e os vestígios que poderiam ser encontrados.

Fotografar os vestígios de moradores de rua não constava de meus desejos iniciais, devido ao que já foi explanado anteriormente, mas resolvi incorporá-los ao trabalho, pois considero que fazem parte do processo e também suscitam outros pensamentos acerca de vestígios como matéria poética para a fotografia. Pude perceber que os vestígios, dependendo do local onde estão, podem remeter a pessoas socialmente diferentes. O tipo de vestígio fotografado e o lugar onde se encontram remetem também a diferentes memórias.

Outra observação é que as imagens fotográficas obtidas na rua-ateliê, talvez afastem o observador, talvez o observador não se demore observando-as, porque incomodam. Fora dos espaços da arte, provavelmente, não fossem nem olhadas, assim como passam despercebidos os próprios vestígios que estão na rua. No entanto estas fotografias se destinam ao território da arte, e nestes espaços a percepção muda; nos detemos frente as imagens, o tempo e a concentração diferem do que é externo a ele.

Os vestígios fotografados foram entendidos como *encenações feitas ao acaso* e são efêmeras. Foram construídas pelo duplo abandono, abandono dos vestígios por quem os habitava e o abandono social desses sujeitos. Os vestígios, que foram deixados pelas ruas e que são restos, desorganizados sujos, como são seus ex-donos, o anônimo que mora nas ruas. Não sei de suas *micro-histórias* e preencho com dados do imaginário as brechas existentes *entre* aqueles vestígios captados pela câmera fotográfica e o ausente ao qual se referem.

Esses sujeitos não são parte de minhas memórias afetivas recentes, não os conheço, provavelmente, já nos cruzamos pelas ruas. Seus vestígios falam de sua

existência como seres que vagam pelo bairro. Fazem parte daquela história coletiva que se quer fazer de conta que não existe. Eles não são seres “memoráveis”.

**Fotografias**

**Da Série *Rua-ateliê***



**Fig. 32** Série Rua-ateliê, *Sem título I*, 2012 – fotografia digital, 70x50 cm

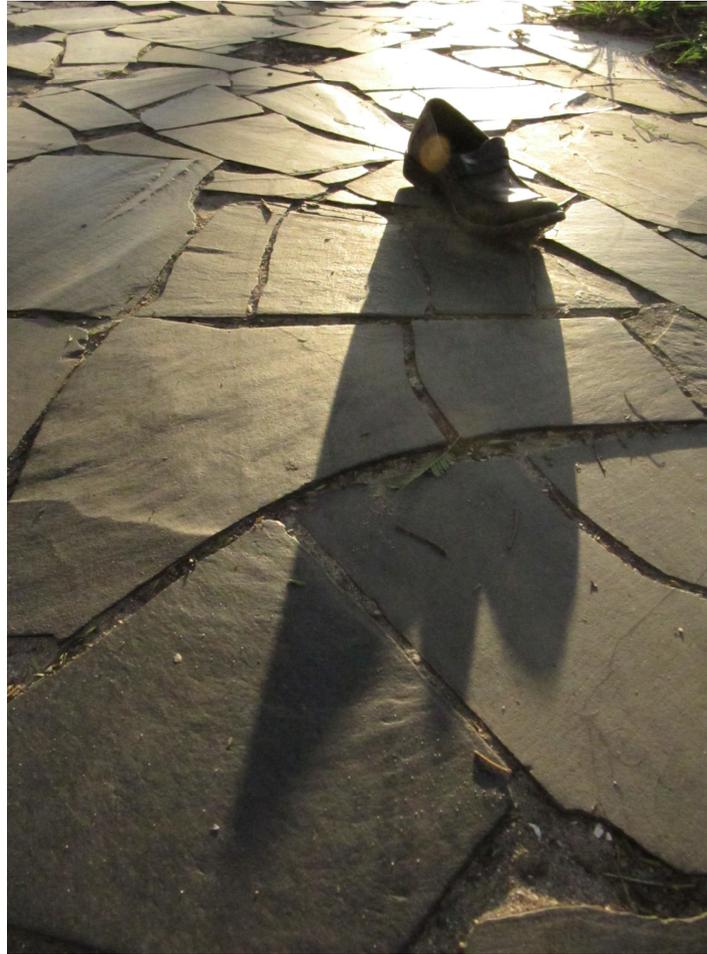
Na fig.32, acima da série rua-ateliê, chovia no momento da tomada fotográfica, além do fato de um saco plástico preto estar no lugar onde deveria estar o corpo desconhecido que dormiu ali, com aqueles travesseiros. A chuva veio conferir mais camadas de melancolia à fotografia.



**Fig.33** Série Rua-ateliê, *Sem título II*, 2012 – fotografia digital



**Fig.34** Série Rua-ateliê, *Sem título III*, 2012 – fotografia digital



**Fig.35** Série Rua-ateliê, *Sem título IV*, 2012 – fotografia digital



**Fig.36** Série Rua-ateliê, *Sem título V*, 2013 – fotografia digital



**Fig.37** Série Rua-ateliê, *Sem título VI*, 2013 – fotografia digital, 70x50 cm



**Fig.38** Série Rua-ateliê, Sem *título VII*, 2012 – fotografia digital, 70x50 cm.



**Fig.39** Série Rua-ateliê, *Sem título VII*, 2013 – fotografia digital



**Fig.40** Série Rua-ateliê, *Sem título IX*, 2013 – fotografia digital, 70x50 cm



**Fig.41** Série Rua-ateliê, *Sem título X*, 2013 – fotografia digital, 70x50 cm



**Fig.42** Série Rua-ateliê, *Sem título XI*, 2012 – fotografia digital



**Fig.43** Série Rua-ateliê, *Sem título XII*, 2013 – fotografia digital, 70x50 cm



**Fig.44** Série Rua-ateliê, *Sem título XIII*, 2013 – fotografia digital

Além de fazerem parte da pesquisa, as fotografias realizadas neste eixo do trabalho indicam aspectos do bairro, da cidade, e são documentos do percurso realizado.

A imagem fotográfica da fig 23 é apresentada como *backlight*. A luz que vem por trás da estrutura e ilumina as sobreposições confere a elas mais uma camada de luz difusa, que no meu entender, remete à memória. As camadas de memórias, que por sua natureza são sobrepostas, justapostas e mescladas, são também reportadas aqui ao se introduzir, fisicamente, outra camada de película *backlight*, por trás da imagem fotográfica das vestes contendo trecho de uma carta, datilografada à moda antiga.

As demais imagens fotográficas da série casa-ateliê serão apresentadas em impressão jato de tinta com pigmento mineral em papel “enhanced matte paper” com moldura que fica contígua ao mesmo. As horizontais medem 150 x 100 cm e as verticais 120 x 80 cm.

As fotografias da série rua-ateliê serão apresentadas com tamanho 70 x 50 cm em forma de caixa com vidro comum, distanciando da imagem, de modo a deixar um espaço de 3-4 cm entre a fotografia e o vidro. Quando um observador se coloca na frente de um objeto assim montado, sua imagem se reflete sobre a fotografia. O espectador ficará incluído, momentaneamente, à fotografia, e poderá *preencher* com sua fugaz presença, o corpo que falta à imagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência de escrever este texto me permitiu ampliar as reflexões e “ler” das imagens fotográficas realizadas, nos dois eixos resultantes do trabalho. O trabalho artístico foi apontando os caminhos em direção ao campo teórico e aos artistas a ele relacionados. As especificidades e relações entre as séries só foi possível incorporando as leituras e a escritura deste texto ao procedimento da pesquisa. A elaboração do texto da presente dissertação permitiu alargar o horizonte do objetivo inicial, que era fotografar vestígios de corpos e relacioná-los com aspectos da memória pessoal que estava presente desde o início da pesquisa, possibilitando o desdobramento no que denominei casa-ateliê e rua-ateliê.

Embora considerando que exista um conhecimento, que é próprio da percepção do mundo pela visão, independente da linguagem, a mesma amplia este conhecimento e fornece a ele, retroalimentando-o, novos subsídios e paradigmas o que possibilita novos entendimentos. O trabalho teórico, seguramente, expandiu a minha capacidade de percepção visual e de concentração em relação às coisas a serem fotografadas. Da mesma maneira, a investigação acerca da fotografia como produtor de um *discurso na primeira pessoa* me orienta para novos trabalhos e para a exploração das possibilidades que o meio oferece para comunicar, visualmente, pensamentos e sentimentos.

O capítulo 1, que se referiu às encenações, possibilitou um melhor entendimento acerca da ação de juntar vestes e objetos, dispondo-os em vários ambientes da casa-

ateliê. A partir das leituras citadas, pude também definir as particularidades dos vestígios encontrados nos deslocamentos pelo bairro, e relacioná-los ao procedimento que vinha desenvolvendo na casa, considerando-os encenações prontas, elaboradas pelo *outro*, no caso moradores de rua.

Considero importante para o artista situar o processo em relação aos escritos dos pensadores e as produções de outros artistas – esse *outro*, intelectual e sensível, que contextualiza a produção da pesquisa em relação ao campo. O estudo das obras dos autores que foram destacados e compõem meu referencial artístico possibilitou entender seus processos e resultados e, partindo daí, esclarecer, por sua vez, nuances e detalhes contidos no meu trabalho, que apresento através das imagens fotográficas originadas durante a pesquisa.

No contato com os escritos teóricos, localizei nas fotografias um tipo de *micronarrativa na primeira pessoa* e também a possibilidade de dar às imagens fotográficas da pesquisa a designação de *retrato expandido*.

Ao perceber que as fotografias se referiam aos meandros da memória, em função da pesquisa ter iniciado pela relação com objetos do passado, abordei a memória, teoricamente, no capítulo 2. Diante de miríades de enfoques possíveis, escolhi tratar a memória, primeiramente, sob o ponto de vista da neuroquímica, meu campo de pesquisa anterior. No processo de escritura do capítulo, pude perceber que podemos fazer uma aproximação entre os mecanismos cerebrais de representação molecular da memória como maneira de arquivar as impressões do real e os eventos que permeiam o ato fotográfico e a obtenção da imagem fotográfica. Conforme foi dito no capítulo 2, esta

analogia entre aspectos biológicos envolvidos com a memória e aspectos mecânicos-eletrônicos relacionados ao aparato digital de obtenção de imagens do mundo, é uma sugestão em aberto. Pretendo e me proponho continuar a investigar esta percepção inicial a fim de verificar a sua possível validade.

Na sequência do mesmo capítulo, apresentei referências teóricas que mencionam ser a fotografia um meio que, por suas próprias características, é o meio de escolha para tratar visualmente de temas relativos à memória.

No capítulo 2, faço a reflexão e articulação do trabalho da pesquisa com a obra de artistas que recorrem a vestes e objetos para dar sentido poético às percepções de seu mundo. Pude perceber, neste momento, que os artistas referidos, como a autora, usam as vestes e os objetos de forma metonímica, estando os objetos no lugar do corpo ausente. Até onde posso perceber suas obras são também impregnadas pela memória pessoal e afetiva; no entanto, usam meios e apresentações diferentes. Em comum, temos os vestígios, como material de construção do trabalho, os quais participam das obras de maneiras diferentes, como descrito no capítulo.

No capítulo 3, apresento parte do meu percurso até o mestrado e as fotografias que são o produto deste trabalho. Foi no processo de confrontação entre meu trabalho com teóricos e a obra de artistas que propiciou o entendimento da nomeação dos dois espaços que utilizei para obter as fotografias, como diferentes ateliês.

A casa como ateliê acaba por integrar o ateliê da rua, na medida em que foi nela que reuni, na feitura do texto da dissertação, na reflexão sobre as fotografias, no convívio com a bibliografia as diferentes partes do trabalho. Nesse espaço, vivi a

experiência como um todo – a experiência poética e intelectual do mestrado – profundamente mesclada com as experiências do cotidiano. Nesse capítulo foram apresentados aspectos da função do habitar. Ao redigir o texto e me deixar contaminar pelos pensamentos de Bachelard, ao mesmo tempo em que descrevia a casa como ateliê, percebia o quanto o habitar, meu próprio espaço, foi enriquecido durante o processo. Esta experiência de refletir com mais vagar sobre o ato de habitar, a valoração dos vestígios que me cercam e a escrita pessoal através da fotografia, me motivam a continuar pesquisando o tema. Outro aspecto que me interessou e que demanda uma averiguação mais profunda é a relação estabelecida entre vestígios e *retrato expandido*, reportada no capítulo 1.

Sinto-me privilegiada por ter vivido todas as etapas da pesquisa, considerando-me mais preparada e à espera que esta experiência *fermente* na imaginação, permitindo outras criações e caminhos no campo arte. Pensar sobre fotografia e arte é uma tarefa inesgotável e apaixonante. Portanto, a pesquisa não constitui o fim de um processo, mas sim, um estímulo para a continuidade de novas investigações.

Retomo aqui as palavras de Barthes, colocadas na abertura desta dissertação, ampliando a noção de discurso amoroso. Penso que todo meu processo e o trabalho decorrente produziu um *discurso amoroso* não apenas no sentido utilizado por Barthes em seu livro. O meu discurso foi um discurso amoroso sim, mas o *amoroso* com o sentido de respeito às minhas memórias, às minhas vivências e experiências com o *outro*. Este outro podendo ser o amante que escrevia cartas e também o outro

desconhecido do qual só sei pelos vestígios deixados. Também um discurso amoroso em relação ao conhecimento, autoconhecimento, à reflexão sobre as pequenas coisas do mundo e neste sentido talvez tenha sido importante a retomada deste discurso, no aqui e agora do século XXI.

Este discurso talvez seja uma afirmação de algo um tanto esquecido, uma aposta na poesia. Edgar Morin em 2011, em palestra no *Fronteiras do Pensamento* em Porto Alegre nos dizia sobre o bem viver: “A vida deveria estar polarizada pelo polo da prosa e pelo polo da poesia. A prosa da vida é o que nos vemos obrigados a fazer, que pode nos entristecer, nos contraria mas fazemos para sobreviver. A poesia é que nos faz viver. Está no amor, na amizade, na comunhão, no lúdico, na dança, no êxtase”.

## REFERÊNCIAS

ANGELI Juliana. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI Icléia (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007. p. 167-181.

ARAUJO, Viviane Gil. **Karin Lambrecht: as vestes e o corpo na série registros de sangue**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. 2008.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: editora Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. Gastón. **A poética do devaneio**. São Paulo: editora Martins Fontes, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

BEAR, Mark, F., CONNORS, Barry W., PARADISO, Michael, A. **Neurociências-Desvendando o Sistema Nervoso**. Traduzido e editado em Porto Alegre: Editora ArtMed, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BELTING, Hans. **Antropologia de La imagen**. Madrid: Katz Editores, 2007 (segunda reimpressão)

BRITO, Maria dos Remédios. **Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Gattari sobre a idéia de subjetividade desterritorializada**. ALEGRAR nº09 – jun/2012 – [www.alegrar.com.br](http://www.alegrar.com.br).

CALLE, Sophie. **Histórias reais**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CANONGIA, Lygia. **Reflexio**: imagem contemporânea na França. Porto Alegre: Santander Cultural, 2009. Catálogo da exposição com mesmo nome.

CANTON, Kátia. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009

CATTANI, Icleia Borsa. **O corpo, a mão, o vestígio**. In: -----, Icleia Cattani. Organizado por Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004 (Coleção Pensamento Crítico).

COLUCCI, Maria Beatriz. **Impressões fotogramáticas e vanguardas**: as experiências de Man Ray. São Paulo: Revista Studium (UNICAMP), v. 1, n. 1, p. 1-6, 2000.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, volumes 1, 2, 3,4**. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2ª edição, 2012

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2006.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.14, p. 29-46, 2007.

EWING, William. **El rostro humano: el nuevo retrato fotográfico**. Barcelona: Blume, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais, uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século IX**. São Paulo: EDUSP, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Quando a Fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o Jornal 'La Lumière' (1851-1860)**. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar – Fotografia e Artes Visuais no período das Vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda, 2011.

FLORES, Laura González. **FOTOGRAFIA E PINTURA – Dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GOLDIN, Nan. **Nan Goldin**. New York: Phaidon, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: ARTMED 2ª ed, 2011.

KANDEL Eric R.; SCHWARTZ J James H; JESSELL Thomas M,. **Princípios da Neurociências**. São Paulo: Editora: Manole, 4ª edição, 2002.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

L'ECOTAIS, Emmanuelle de. **Man Ray**. Paris: Taschen, 2008.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MARÍAS, Javier. **Os enamoramentos**. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2011.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de La fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006.

NINO, Maria do Carmo. "Narrativas Sequenciais na fotografia". **Graphos**, João Pessoa, v. 9, p. 137-144, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PULTZ, John. **La fotografia y El cuerpo**. Madrid: Akal/Arte em Contexto, 2003.

RADSTONE, Susannah e SCHWARZ, Bill (editores). **Memory- History, Theories, Debates**. New York, Fordham University Press, 2010.

\*RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: EDUSP, 1988.

REY, Sandra. "**Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o "isso foi" da fotografia de base química e o "isso pode" da imagem numérica**". Revista Porto Arte, Porto Alegre, n. 22, 2005.

RIBALTA, Jorge (Ed.). **Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografia.** Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

RIBEIRO, Niura Legramante. **Corpos desindividualizados, faces desabilitadas.** **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 11, v. 2, n. 17, 2010b.

ROCHA, Elizabete. **Imagens do Anonimato:** fotografia e identidades intangíveis na contemporaneidade. Monografia de conclusão do curso de Especialização em Poéticas Visuais: Gravura, Fotografia e Imagem Digital, Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo, 2011.

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

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura.** São Paulo: Editora Paulus, 2004.

SANT`ANNA, Denise Bernuzzi de (org.) **Políticas do Corpo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

----- **Corpos de Passagem: Ensaio sobre a subjetividade contemporânea.** São Paulo. Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos contemporâneos.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

SANTOS, Alexandre e CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org). **Imagens arte e cultura.** Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2013.

SCHARF, Aaron. **Arte y fotografia.** Madrid: Alianza Editorial, 2005.

SEMIN, Didier; GARB, Tamar; KUSPIT, Donald. **Christian Boltanski. London:** Phaidon Press Limited, 2008.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia:** perda e permanência. São Paulo: SENAC, 2010.

TAGG, John. **El peso de la representación.** Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

WILD, Rafael (Org.). **Redenção:** visões. Porto Alegre: AGE, 2005.

**Sites consultados:**

[www.iconica.com.br](http://www.iconica.com.br)

[www.patrick.Tosani.com](http://www.patrick.Tosani.com)

[www.luizgonzalespalma.com](http://www.luizgonzalespalma.com)

[www.joserufino.com](http://www.joserufino.com)

[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

**Teses e Dissertações consultadas**

ARAUJO, Viviane Gil. **Karin Lambrecht: as vestes e o corpo na série registros de sangue.** Dissertação de Mestrado em Artes visuais Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2008.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2006.

TEDESCO, Elaine. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

### **Artigos**

SANTOS, Alexandre. **Sobre fotografias, documentos e autoficções**. UFRGS/ANPAP, Disponível em: [www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/alexandre\\_santos.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/alexandre_santos.pdf). Acesso em: 18 de maio de 2013.

### **Revista e revista eletrônica**

Santos, Alexandre, revista: **Teorema** Nº 19, dezembro 2011, p.37 no artigo: **Nós os melancólicos**. Disponível em: [www.papodecinema.com.br](http://www.papodecinema.com.br) Acesso em 02 de outubro de 2013.

**E-topia**: revista eletrônica de estudos sobre utopia, nº12, 2011. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/>> Acesso em 06 de junho de 2013.

Sousa, Edson Luiz André de, "Por Uma Cultura da Utopia", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 12 (2011). Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim> Acesso em 14 de março de 2013.