

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

LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER

**SOMETIMES THE SAME SKY:
CONSTRUÇÃO DE UMA CARTOGRAFIA**

PORTO ALEGRE
2015

LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER

**SOMETIMES THE SAME SKY:
CONSTRUÇÃO DE UMA CARTOGRAFIA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Prof. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco

PORTO ALEGRE

2015

LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER

**SOMETIMES THE SAME SKY:
CONSTRUÇÃO DE UMA CARTOGRAFIA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Aprovada em ____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Regina Melim Cunha Vieira (CEART/UDESC)

Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)

Para minha π

RESUMO

Sometimes the same sky: construção de uma cartografia trata do processo de realização de três séries fotográficas produzidas desde 2008. Partindo do processo de criação, questões sobre errâncias urbanas, espaço e lugar, ficção e realidade na elaboração da imagem fotográfica são abordadas nesse estudo. O texto carrega a vontade de montar uma cartografia própria que inicia com impressões sobre encontros no espaço público até chegar a exploração de objetos no espaço doméstico. A pesquisa teve início com a série de fotografias *Salas de [não] estar*, onde concentrei a reflexão nas errâncias urbanas e nas aproximações e distinções entre espaço e lugar, na série *Zé*, abordei o termo “deriva parada”, os tempos da vida e da fotografia e a tipologia como possibilidade de construção de imagem, e, por fim, na série *Sometimes the same sky*, o foco foi olhar para dentro do espaço privado e para as camadas sobrepostas das imagens produzidas.

Palavras-chave: Imagem fotográfica – cartografia – errâncias urbanas – espaço público - espaço doméstico

ABSTRACT

Sometimes the same sky: construction of a cartography discusses the process of making three photographic series since 2008. Starting from the process of creation, issues of urban wanderings, space and place, fiction and reality and the development of the photographic image are addressed in this study. The text carries a desire to build my own cartography that starts with impressions about meetings on public space until the exploration of objects in the domestic space. The research started with the photographs serie *Salas de [não] estar* where I focused the reflection in urban wanderings and in the similarities and distinctions between space and place, in the serie *Zé*, I discussed the term “drifting stop”, times of life and photography and typology as a possibility of construction the image, and lastly, in the serie *Sometimes the same sky*, the focus was looking into the private place and the overlapping layers of the produced images.

Keywords: Photographic image – cartography – urban wanderings – public space – domestic place

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - *Entrecruzamentos de uma mente com memórias*, 2015. Fotografias sobre foam board, linhas e alfinetes. 1mx1m.

Imagem 2 - *Carte du pays de Tendre* (o mapa da terra da ternura) foi gravado por François Chaveua para o romance “Clerie” de Madeleine Scudery em 1665.

Imagem 3 - *Ibiraquera*, 2008. Fotografia adesivada sobre PS. Tamanho: 100x80cm

Imagem 4 - *Campeche II*, 2012. Fotografia adesivada sobre PS. Tamanho: 120x100cm

Imagem 5 - Hélio Oiticica, 1978, *Delirium Ambulatorium* (Mitos Vadios).

Imagem 6 - *Morro das Pedras*, 2008. Fotografia adesivada sobre PS. Tamanho: 100x80cm

Imagem 7 - Montagem exposição *Salas de [não] estar* na Galeria do IAB, 2012

Imagens 8, 9 e 10 - Montagem e registros do trabalho *Ipanema*, 2012. Lona nos tapumes da Rua Riachuelo, Centro Porto Alegre, 2012.

Imagem 11 - *Areias*, 2009. Fotografia adesivada sobre PS. Tamanho: 100x80cm

Imagem 12 - *Camaquã*, 2011. Fotografia adesivada sobre PS. Tamanho: 100x80cm

Imagem 13 - *Ipanema*, 2012. Fotografia adesivada sobre PS. Tamanho: 100x80cm

Imagem 14 - Cao Guimarães, *Mosaico Gambiarras*, 2008 (work in progress).

Imagem 15 - Cao Guimarães, *De portas abertas*, 2008.

Imagem 16 - Marcos Chaves, *Série Buracos* 1996-2008.

Imagem 17 - *Canoas*, 2009. Fotografia adesivada sobre PS. Tamanho: 100x80cm

Imagem 18 - *Colher-sapatinho*, fotografada por Man Ray, 1934

Imagem 19 - *Campeche I*, 2010. Fotografia adesivada sobre PS. Tamanho: 100x80cm

Imagem 20 – Arquivo da coleção *Salas de [não]estar*.

Imagens 21 e 22 - Imagens da exposição *[des]percebidos*, Galeria do IAB, Porto Alegre, 2013.

Imagem 23 - *Casa-garagem*, 1984 (arquivo pessoal)

Imagem 24 - Primeira fotografia da série de trabalhos *Zé*, maio de 2012

Imagem 25 - Rommulo Conceição, Frames do vídeo *O espaço de torna lugar quando interajo com ele*, 2015 (imagens cedidas pelo artista).

Imagem 26 - Lygia Clark, *Caminhando* (1964).

Imagem 27 - Obituário publicado em Zero Hora no dia 16 de agosto de 2015.

Imagem 28 - Montagem *Zé*, 2014. Fotografia sobre foam board, 20x30cm

Imagem 29 - Bernd e Hilla Becher, *Coal Bunkers*, 1974. Nove fotografias sobre cartão. Coleção Tate.

Imagem 30 - Bernd e Hilla Becher, *Water Towers (Wassertürme)*, 1980. Imagem 30 - Bernd e Hilla Becher, *Water Towers (Wassertürme)*, 1980. Nove fotografias. Coleção: Solomon R. Guggenheim Museum, New York Purchased with funds contributed by Mr. and Mrs. Donald Jonas, 1981.

Imagem 31 - Edward Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, 1963. Disponível em: <https://apmfbaup.wordpress.com/material-de-apoio/> Acesso em: junho 2015

Imagem 32 - Edward Ruscha, *Standard, Amarillo, Texas, 1962 (Twenty Six Gasoline Stations)*, Coleção: The J. Paul Getty Museum.

Imagem 33 – Joseph Nicéphore Niépce, *Vista da janela em Le Gras*, 1826. Heliografia/Fotografia.

Imagens 34 e 35 - Cenas do diálogo do filme *Far away, so close* de Win Wenders, 1993.

Imagens 36, 37 e 38 - Cenas do filme *Asas do Desejo* de Win Wenders (*Der Himmel über Berlin* , 1987)

Imagem 39 - Documentos de trabalho 1, 2014

Imagens 40, 41 e 42 – *Experimentações com Documentos de trabalho*, 2014

Imagem 43 e 44 – *Experimentações com documentos de trabalho*, 2014

Imagem 45 - *La Traviata: ato IV*, 2014 – Primeira versão exposta na Pinacoteca do Instituto de Artes. Fotografia, papel de parede, prateleira e objeto. Tamanho 50x30 cm.

Imagem 46 - *La Traviata, ato IV*, 2014. 2ª versão. Fotografia, prateleira e objeto. Tamanho 50x30 cm.

Imagem 47 - *La Traviata, ato IV*, 2015. 3ª versão. Fotografia e partitura. Tamanho 50x60 cm.

Imagem 48 - Claudia Paim, *A felicidade existe*, 2011. Fotografias de fotoperformance. Foto: Marcelo Gobatto (acervo da artista)

Imagem 49 – Jonathas de Andrade, *Amor e Felicidade no Casamento*, 2008, livro de artista em parceria com Yana Parente – Coleção de fascículos “Amor e Felicidade no Casamento”

Imagens 50, 51 e 52 – Jonathas de Andrade, *Amor e Felicidade no casamento*. Fotografias pertencentes à fotoinstalação, 2007.

Imagem 53 - *Classificação das nuvens*. Estação meteorológica USP.

Imagem 54 - Nuvem tipo stratus desenhada por Goethe, 1817.

Imagem 55 - *Nefelibata*, 2015. Fotografia impressa sobre papel de algodão. 105x 70cm.

Imagem 56 - Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1925 - 1931.

Imagem 57 - *Not equivalents*, 2015. Fotografias impressas em papel Froga. 50x50cm

Imagem 58 - *Not equivalents*, 2015. 50x50cm. 9 Fotografias impressas em papel Froga. Montagem do trabalho na exposição *Através da Imagem: a Fotografia como arte contemporânea* na Pinacoteca do Barão de Santo Angelo/ IA, 2015. Foto: Carlos Stein.

Imagem 59 - *(not a) clear air turbulence I*, 2015. 105x70cm. Fotografia impressa sobre papel de algodão.

Imagem 60 – *(not a) clear air turbulence II*, 2015. 105x70cm. Fotografia impressa sobre papel de algodão.

Imagem 61 – Projeto para produção do futuro trabalho *Microburst*, 2015.

Imagens 62 e 63 - Louise Bourgeois, *La femme-maison*, 1945-1947

Imagens 64 e 65 - Cenas do filme *Cópia Fiel*, de Abbas Kiarostami, 2010.

Imagem 66 – *Invisible Trouble*, 2015. 90x 50 cm. Fotografia.

SUMÁRIO

Fascículo [1]

Prelúdio 1

Fascículo [2] Salas de [não]estar

[1.1] Atenção é a falta de intenção..... 17

[1.2] Caminhar é não ter lugar:
deriva, errâncias, deambulações 21

[1.3] Espaço é movimento. Lugar é pausa. 35

[1.3.1] A área definida por uma rede de lugares 39

[1.4] Em busca de um encontro 45

[1.5] Todo dia ela faz tudo sempre igual 47

[1.6] Uma iluminação profana..... 57

[1.6.1] Minha coleção sem fim 63

Fascículo [3] Zé

[2.1] Casa-garagem 69

[2.2] De quem é essa casa? 73

[2.3] A montagem de um trabalho 85

[2.4] O tempo (um pouco sobre)..... 90

[2.4.1] Uma tentativa de apreensão do tempo: a fotografia 95

Fascículo [4] Sometimes the same sky

[3.1] Sometimes the same sky: cartografia interna..... 101

[0] Documentos de trabalho

[0.1] O início de uma nova série: a proposta de uma exposição . 107

[0.2] O processo de um novo trabalho:
documento de trabalho x La traviata 107

[0.3] O encontro com os objetos 111

[3.2] Lugar é uma pausa no movimento..... 119

[3.2.1] La Traviata, ato IV:
o começo de uma discussão imagética 119

[3.3] Caminhando sob um céu com algumas nuvens..... 129

[3.3.1] NUVENS 131

[3.3.2] CÉU 137

[3.4] Espaço como colagem de elementos 149

Epílogo [Fascículo 1] 155

Referências [Fascículo 1] 165

Prelúdio

“Em todas as almas, como em todas as casas,
além da fachada, há um interior escondido”

Raul Brandão

Segundo o escritor e educador Rubem Alves, ver é algo complexo, apesar dos olhos terem uma das funções orgânicas mais fáceis de compreender cientificamente, existe algo no ato de ver, que escapa à simples fisiologia. Existem muitas pessoas de visão perfeita que nada enxergam. “Não é bastante não ser cego para ver as árvores e as flores. Não basta abrir a janela para ver os campos e os rios”, escreveu Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. “O ato de ver não é coisa natural. Precisa ser aprendido”¹.

Caminhar sem rumo, se deixar tocar pelo cotidiano e se espantar com o banal. Ações simples que começam a ficar batidas devido ao excesso de discurso a respeito delas, discurso esse, presente até em manuais de autoajuda. Sim, estamos precisando olhar para os lados, enxergar a cidade, buscar um tempo mais lento, mas parece que – como tudo que vira um manual (como salvar seu casamento em 10 lições, os benefícios de não se comer carne, soja, glúten, açúcar, sal, gorduras, etc) – as regras de uma caminhada sem rumo pela cidade viraram uma cartilha sem o sentido que gostaríamos que ela tivesse: um ativador para um

1. ALVES, Rubem. *A complicada arte de ver*, 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml> Data de acesso: 15/05/2015.

processo interno. Assim, para ficar próxima do significado de caminhar dessa dissertação, utilizei a definição de caminhar do italiano Adriano Labbucci, no livro *Caminhar, uma revolução*, o caminhar como uma modalidade de pensamento. Como um movimento que desperta conexões. Caminhar sempre provoca perguntas e reflexões, porque é impossível caminhar sem um contexto. Histórico e emocional.

Comecei perambulando pelas ruas da minha cidade natal, Porto Alegre, depois por minha cidade de coração, Florianópolis. Caminhadas com um fim em si mesmas, apenas observando e me deixando ser tocada pelos acontecimentos banais, acasos do cotidiano. Logo a câmera fotográfica começou a ser parceira de caminhada e então não pude mais dizer que não havia um propósito para tudo isso. Mas afinal, será que existe o acaso? Será que conseguimos nos libertar das ideias de finalidade e atingir uma liberdade tal que consigamos caminhar sem rumo?

Cito, aqui, dois tipos de acaso utilizados pelas artes visuais no século XX. Duchamp acreditava que os objetos que encontrava para a confecção de seus ready-mades dava-se ao acaso. Um acaso da indiferença, sem colocar no encontro seu gosto pessoal ou as marcas de sua personalidade. Segundo o próprio Duchamp:

O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, por fim,

não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio. (Duchamp apud Paz, 2002, p. 27-28).

É a apropriação do objeto que dá origem ao *ready-made* e que melhor define o sentido mais radical que o acaso tem em Duchamp. O acaso pode oferecer algo que não era esperado, mas que se torna necessário no momento em que é descoberto.

Já, André Breton e os surrealistas acreditavam no acaso “objetivo”, isto é, Breton que estava conhecendo a psicanálise de Freud, via no encontro dos objetos a manifestação dos desejos inconscientes (objeto de desejo inconsciente). Como se o encontro fosse a confirmação das forças de sua própria vontade, independente de ser com uma pessoa ou um objeto e nessa experiência casual o ser vivo experimentava o “maravilhoso”:

O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo. (Breton, 1924)

Podemos falar em uma disposição para o acaso. Uma vontade de ser encontrado, invadido por acontecimentos, situações, objetos. Um termo pouco conhecido ainda no Brasil “serendipidade” (a palavra se origina do conto de fadas persa *As três Princesas de Serendip*, mas o sentido que conhecemos hoje vem da palavra *Serendipity* cunhada no século XVIII pelo escritor inglês Horace Walpole.) - que significa uma descoberta feliz ou proveitosa,

feita por acaso, muitas vezes quando se buscam outras coisas, outros resultados. A palavra serendipidade é usada frequentemente na ciência, na química, na medicina, quando, buscando um propósito, acaba-se descobrindo uma nova cura ou invenção. Muitos artistas afirmam que estando focados em um tema, são encontrados por ele constantemente. Isto é serendipidade.

Assim, o acaso é definido por uma intencionalidade, um contexto histórico, crenças pré-concebidas e uma pré-disposição. Para mim, com o passar do tempo, encontros casuais (ou nem tanto) com objetos e histórias/memórias me levaram a reconhecer que o mundo lá fora é igual a mim, um reconhecimento dos meus fantasmas internos e assim como Breton, apenas com uma certeza, de que esses encontros iriam promover algo. “Não sei porque meus passos me levam para lá, que quase sempre me vejo perambulando sem um rumo definido, sem nada decisivo a não ser essa obscura premissa, qual seja, a de que irá acontecer algo ali.” (Breton, apud Rosalind Krauss, 1998, p. 133)

No início, comecei a andar pelo meu bairro. Próximo a minha casa encontrei locais, pessoas e objetos que me interessavam, sem saber porque em um primeiro momento. Fotografava as cenas e os locais, recolhia os objetos, refletia sobre a caminhada e quando vi, a caminhada tornou-se algo mais amplo, sendo possível praticar uma deriva sem sair do lugar ou perambular dentro de mim mesma, tarefa esta extremamente árdua, cheia de tropeços e solitária.

A presente pesquisa intitulada **Sometimes the same sky: construção de uma cartografia** é realizada na área de Poéticas Visuais

e busca construir um discurso reflexivo em cima de meu trabalho artístico. Difícil conseguir separar as questões e os trabalhos que realmente importam para a construção dessa dissertação. Muitas ideias ficaram de fora, outras novas continuaram a surgir. As questões aqui propostas são inquietações que de alguma maneira se sobressaíram para serem debatidas.

A fotografia foi o principal meio utilizado no trabalho de pesquisa que parcialmente resultou nessa dissertação. Mais que uma técnica, meio e material, a fotografia é a maneira pela qual eu me relaciono com a imagem e conseqüentemente com o mundo. É como soluciono as minhas questões, é a minha resposta ao questionamento do que está ao meu redor. Comecei a fotografar na faculdade de Comunicação Social com câmeras analógicas, nesse período havia o trabalho de espera – pela luz ideal, pelo enquadramento e pelo tempo para a revelação – tudo isso fazia parte do processo. E hoje, mesmo fotografando com uma câmera digital, devido a sua rapidez e agilidade, ainda preservo o prazer da espera pela luz ideal e o enquadramento perfeito quando acho necessário. Não me rendo totalmente aos programas de manipulação de imagem, pois para mim uma boa fotografia é mais que saber usar a técnica – seja no clique ou no programa de pós-produção - uma boa fotografia fala sobre o olhar, a percepção, a relação com o objeto/situação/pessoa a ser fotografado e a relação com a imagem propriamente dita.

Um percurso: a representação de um espaço

“Escrever nada tem a ver com significar,
mas com agrimensar, cartografar,
mesmo que sejam regiões ainda por vir.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Quando precisei decidir a metodologia que seria aplicada nessa dissertação, temia não conseguir dizer tudo. É como se ao racionalizar o processo de criação alguma coisa se perdesse. Por isso, acredito que a metodologia mais abrangente para minha pesquisa é a cartografia. O método cartográfico não dita regras, é um movimento atencional, concentrado na experiência, na localização de pistas e de signos do processo em curso.

Posicionei-me como uma psicogeógrafa², pesquisando e mapeando os lugares de acordo com os sentimentos, acreditando na ação direta do meio geográfico sobre a afetividade. Esse mapeamento buscaria cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas derivas urbanas, construindo mapas subjetivos de afetos e recordações mesmo que internamente.

O mapa é um objeto com um tipo específico de desenho que tem a função de representar um espaço ou lugar num dado momen-

2. O termo psicogeografia foi definido pelo pensador francês Guy Debord, em 1955, para tratar dos efeitos que o ambiente geográfico opera sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos. A Psicogeografia é a união da psicologia e da geografia na avaliação do impacto emocional e comportamental do espaço. Os Situacionistas interessaram-se pelo conceito de psicogeografia com o intuito de cultivar uma consciência sobre a forma como a vida cotidiana é condicionada e controlada pela ideologia da sociedade de consumo. Procuravam razões para os movimentos pela cidade à exceção daqueles para que o ambiente foi projetado, mostrando o potencial da experimentação, o prazer e o jogo na vida cotidiana.

to, bidimensionando um espaço tridimensional e tendo como finalidade facilitar nossa orientação nesse espaço, aumentando o nosso conhecimento sobre ele. O mapa nos mostra uma área de um determinado ângulo, ou seja, é uma imagem desse lugar visto de cima, do topo numa escala bem menor que a real. Além de nos mostrar o caminho, nos deixa decidir por onde desejamos ir. A cartografia é a responsável pela concepção dos mapas, planificando todos os espaços. Para Masschelein (2008, p. 40), o interesse crescente pelo método cartográfico em trabalhos artísticos, se dá pela impressão de que a cartografia tem um potencial intrinsecamente crítico e também utópico. “Mapear não se trata, portanto, de ler e ordenar ou representar, mas sim de recapturar e inventar simultaneamente, de copiar e “trilhar por uma estrada”.

Com base nessa definição, o que propus na investigação presente foi olhar para o espaço público e aos poucos ir diminuindo o mapa (aumentando a escala?) para conseguir melhorar a orientação e o conhecimento até chegar no privado. Tomando como base o conceito de *topofilia*³, isto é, o elo afetivo que se forma entre a pessoa e o lugar, faço uma “psicogeografia pessoal”, dando uma imagem para uma paisagem interior. Através das errâncias alcancei as pausas. A pausa só existe se houver movimento e pensando que o espaço é algo que permite e pede pelo movimento, o lugar pode ser considerado pausa⁴. Cada pausa permite que o lugar seja construído e significado.

3. TUAN, Yi-Fu *Topofilia: um estudo da percepção*, atitudes e valores do meio ambiente, Londrina: Eduel, 2012, p.19.

4. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2012, p.14.



Imagem 1 - *Entrecruzamentos de uma mente com memórias*, 2015. 1m x 1m. Fotografias sobre foam board, linhas e alfinetes.

Se pensarmos sobre o tempo, esse tempo pelo qual somos atravessados e que dele só temos o fugaz e instantâneo presente, só nos resta a memória para a formação de um lugar propriamente dito, lugar esse possível de ser chamado assim devido as significações que atribuo a ele⁵. O presente é o único tempo real. Segundo Ivan Izquierdo, não há tempo sem um conceito de memória; não há presente sem um conceito do tempo; não há realidade sem memória e sem uma noção de presente, passado e futuro⁶. As memórias só podem ser requisitadas em forma de

5. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2012, p.14.

6. IZQUIERDO, Ivan. *Memória*, Estud. av. vol.3 no.6 São Paulo May/Aug, 1989.



Imagem 2 - *Carte du pays de Tendre* (o mapa da terra da ternura) foi gravado por François Chaveua para o romance “*Clérie*” de Madeleine Scudery em 1665.

representação, não de realidades. A memória que me interessa aqui é a memória das experiências pessoais.

No livro *Atlas of Emotion*, da arquiteta e escritora napolitana Giuliana Bruno, nos é proposta uma jornada, antes de mais nada, sentimental. Sua inspiração para escrever o livro foi um mapa da novelista do século XVI, Madeleine de Scudéry. Esse mapa denominado *Carte du pays de Tendre*, foi publicado para acompanhar a publicação de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, escrita em 10 volumes e editada em Paris, pela Augustin Courbé, entre 1654-60. O mapa foi concebido pela personagem de mesmo nome, a fim de mostrar o caminho para a terra de Ternura: uma paisagem composta por alegorias como imaginárias cidades, rios, mares, lagos, árvores e montanhas. Para citar alguns, há o “Rio da inclinação”, o “Mar de inimizade”, o “Mar perigoso”, as “Terras não descobertas”, a “Cidade do esquecimento” e assim por diante. Trata-se de um mapa que oferece a opção de distintos percursos, não é fechado. São possíveis diversos percursos para se chegar

ao destino. Cada caminho é moldado por diferentes emoções. Apenas um lugar é fechado, o denominado “Lago da indiferença”. Como o nome indica, uma vez que se entra, é impossível retroceder, pois “de fato, a indiferença produz o estancamento da emoção, não produz a vontade de movimento, é o fim da viagem”⁷.

Com base nesse conhecimento e com o propósito de não deixar nada escapar ao processo, criei um mapa mental durante os dois anos de mestrado, mapa, esse, que ganhou vida através das imagens fotográficas e da escrita.

Posso dizer que em alguns estudos a criação do trabalho poético vem em primeiro lugar, em outros, no entanto, a ideia surge antes da prática. No primeiro caso, fotografo aleatoriamente assuntos e coisas que me interessam, após o processo digital observo as imagens no computador e de alguma maneira as relaciono ou não umas com as outras. No segundo caso, parto em busca de imagens que para mim construirão uma ideia já pensada. Às vezes, imagens feitas em anos anteriores são recuperadas pelo olhar e se unem às imagens recentes, gerando novas significações. Em outros momentos, objetos também são re/encontrados e dispostos com as imagens.

O texto aparece como um relato do processo de criação artística em consonância com poetas, autores, filmes, livros e teorias específicas que acredito enriquecem e trazem questionamentos para o trabalho poético.

A dissertação foi dividida em três partes, cada uma apresentando uma série de trabalhos poéticos. O fio condutor entre os capítulos dessa dissertação é uma deriva que começou no espaço

7. BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion*. Journeys in art, architecture, and film. New York: Verso, 2007, p. 6.

público até chegar no espaço privado. Começo discutindo o espaço público, as errâncias para fotografar, as histórias por trás dos lugares, as narrativas ficcionais e a verdade por trás delas. Com o passar do tempo, o trabalho começa a ganhar linhas mais introspectivas. É como se tivesse permissão para olhar mais para dentro. E com trabalhos cada vez mais pessoais começo a praticar o que posso chamar de errâncias internas, e discutir a veracidade de outro tipo de história: minhas memórias, recordações e impressões do mundo. Esse entre verdades e ficções interessa a minha pesquisa e a fotografia, linguagem propícia a essa discussão sobre verdade e mentira, é a escolhida para me acompanhar e também ser investigada nessa caminhada.

Hoje, consigo ver claramente o caminho percorrido entre as três séries apresentadas aqui, a primeira série de fotografias *Salas de [não] estar*, passando pela série *Zé* até a série de trabalhos *Sometimes the same sky*. Agora as questões ligadas aos sofás abandonados na rua, no espaço público, podem ser discutidas a partir da vida privada. Consigo enxergar as questões importantes para mim, permeando todos os trabalhos: a imagem e a história por trás dela, a possível narrativa construída em cima da imagem, a verdade inatingível, a ficção que (não) convence.

A primeira parte é dedicada a série de fotografias *Salas de [não] estar*, série fotográfica que aborda o encontro de objetos domésticos na paisagem (urbana ou rural). Procurei refletir sobre o significado do deslocamento de tais objetos - sofás - , sua relação com a paisagem e minha relação com eles. A série possui fotografias de sofás abandonados em espaços públicos realizadas entre 2008 e 2013 em diferentes locais do país. As caminhadas que

dão origem ao encontro com os sofás, assim como a discussão sobre espaço e lugar são abordadas também aqui. Num segundo momento, o trabalho cresceu e passou a ser um processo de criação coletivo que envolveu a colaboração de diversas pessoas e que resultou em outras formas de apresentação (exposição e difusão virtual). Posso dizer que hoje *Salas de [não] estar* é uma coleção que já conta com mais de 100 imagens oriundas das mais diversas cidades e países. É uma coleção de espaços e lugares. Com o passar do tempo, os sofás e as salas públicas começaram a se esgotar como tema, o olhar cresceu e senti a necessidade de derivar por outros locais e assuntos. O texto foi escrito desde o início do mestrado e foi sendo enriquecido com a leitura de novos autores e observações. Assim como o trabalho, o texto acabou se tornando uma coleção também.

A segunda parte é dedicada a série de fotografias *Zé*, que consiste em imagens feitas de uma mesma casa durante 18 meses. A casa, a princípio, foi escolhida aleatoriamente, sem pré-definições e intenções. Posicionei-me como uma *voyeur* e fui registrando impressões, imagens e histórias. Nessa série, a perambulação tornou-se um lugar fixo. Como em uma deriva, criei regras e as quebrei conforme fui achando conveniente. Descobri que um mesmo local poderia me gerar diversos ângulos, histórias e possibilidades. Aqui, os vários tempos são discutidos e colecionados: o tempo da vida, o tempo da produção e da fruição da imagem, o tempo que se esvai e o que luta para ficar.

Na terceira parte, abordarei a série de trabalhos *Sometimes the same sky*, feita inteiramente durante o período do mestrado. A série discute a imagem fotográfica, suas camadas e densidades, seu discurso e seu lugar. Através de imagens de céu, com ou sem

nuvens, interfiro em impressões fotográficas e após as refotografo, criando uma imagem com sobreposições de camadas. A discussão sobre a imagem formada, suas metáforas e discurso construído são pontos de investigação deste ensaio visual que vê a imagem fotográfica como uma possível tradução do mundo. A série também se propõe a um olhar para dentro de casa, do espaço privado, pondo em xeque a veracidade de algumas memórias, crenças e desejos. Esta série é uma coleção, propriamente dita, de imagens e é aqui que a discussão da imagem se aprofunda.

Da mesma forma que as séries de trabalho vão ficando mais íntimas, o texto segue o mesmo caminho. Na primeira parte, falo com certo afastamento de meus objetos, usando mais citações e teóricos. Acredito que muito desse afastamento do “objeto poético” se deve ao fato do trabalho ter sido feito há mais tempo. Lendo o texto após ter sido escrito, me dei conta que assim como o trabalho poético transformou-se em uma coleção arquivada, o texto parecia muito mais com um fichamento de temas que me interessavam do que uma narração de um processo de trabalho. O envolvimento por algo que aconteceu anos antes, não tem a mesma força de um trabalho que está sendo produzido agora. Resolvi me adequar a isso e tentei respeitar o tempo do texto. Na segunda parte, aproprio-me mais do texto e do trabalho conseguindo manter um diálogo equivalente entre os textos e as imagens; para, na terceira parte, incorporar um texto autoral e mais sensível. Devido a um trabalho poético denso e atual, fica claro na leitura que é a série de trabalhos em que estou inteira e completamente atenta.

[1.1] Atenção é a falta de intenção¹

“O olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver.”

Adauto Novaes

“The banal, the quotidian, the obvious, the common, the ordinary, the infra-ordinary, the background noise, the habitual? (...) How are we to speak of these common things, how to track them down, how to flush them out, wrest them from the dross in which they are mired, how to give them meaning, a tongue, to let them, finally, speak of what it is, who we are.”

George Perec, Species of Spaces, 1974

Sempre gostei de caminhar. Sem uma função pré-deliberada, sem planos e sem destino, fosse quando sobrava um tempo no dia a dia ou em férias em algum lugar desconhecido. Sozinha, de preferência, ou bem acompanhada por alguém que respeitasse certos silêncios. O que interessava era me perder e observar o cotidiano, as construções, as relações que acontecem no espaço coletivo. O que importava era a experiência do ato de caminhar, sem certezas, apenas com desejos. Interessava-me pela vida dos outros, mas sem ter como descobrir a verdade da vida do outro. Afinal, a grama do vizinho só é mais verde porque a implementamos com histórias do nosso imaginário. Jan Masschelein (2008, p. 42), escreveu que caminhar no sentido poético-pedagógico significa estar atento. E atenção é estar presente no presente. É a atenção que torna a experiência possível. Estar atento é estar com o corpo e a mente em situação de suspensão, estar alerta. É perceber lugares já vistos como se fosse a primeira vez.

Em 2008, caminhando por Ibiraguera em Santa Catarina, deparei-me com uma cena inusitada em uma estrada de chão batido, longa

1. MASSCHELEIN, Jan. *E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre*. Dossiê Cinema e Educação. Revista Educação e Realidade, v. 33 n. 1, Jan/Jun 2008, p. 35 a 47, p. 42.

e deserta: um lindo sofá amarelo-ovo fora precisamente colocado à beira da estrada como se convidasse os raros passantes a se sentar e contemplar um pouco do silêncio que ali existia.

Foi a partir daquele encontro casual com o objeto abandonado à beira da estrada, que dei início a uma coletânea de fotografias registrando situações similares. Por causa da sala imaginária que se formava na minha mente a cada fotografia, nomeei a série de *Salas de [não]estar*, pondo em discussão o quanto de referência ao espaço doméstico ainda existia nesses objetos descartados.

As situações montadas (às vezes tão bem montadas) por pessoas anônimas faziam minha imaginação voar. Quem eram elas? Porque abandonaram um sofá na rua? Em Porto Alegre, cidade onde moro, há o serviço do *Mensageiro da Caridade*, que retira gratuitamente móveis e objetos que não tem mais utilidade para o proprietário e que serão doados às pessoas sem condições de comprar móveis novos. Por isso, se torna muito difícil encontrar sofás abandonados (ainda passíveis de uso) em espaços públicos de Porto Alegre. Já em Florianópolis², cidade onde morei e continuo visitando seguidamente, não há nenhum serviço de retirada de móveis, por isso a comunidade os deixa na rua e quem precisa pode pegá-los e levá-los para casa. Dessa maneira, em Florianópolis, tenho mais oportunidades de fotografar essas situações de “formação de uma sala pública”, principalmente com sofás ainda muito vivos e cheios de afeto.

2. Pelo menos durante o tempo em que as fotografias foram feitas entre 2008 e 2013 não existia nenhum tipo de serviço como o *Mensageiro da Caridade* no sul da ilha de Florianópolis, onde a maioria das fotos foram realizadas.



Imagem 3 - *Ibiraquera*, 2008. 100x80cm
Fotografia adesivada sobre PS.

[1.2] Caminhar é não ter lugar³: deriva, errâncias, deambulações

“Andar e pensar um pouco, que só sei pensar andando. Três passos, e minhas pernas já estão pensando. Aonde vão dar esses passos? Acima, abaixo? Além? Ou acaso se desfazem ao mínimo vento sem deixar nenhum traço?”
Paulo Leminski

Caminhar para mim, traz reflexões, problemas e perguntas. Raramente traz respostas. Conforme nos apresenta, muito acertadamente, Michel de Certeau (1994, p. 183), caminhar é não ter lugar. Caminhar é estar em estado de suspensão. Não há certo, nem errado.

Na série de fotografias *Salas de [não]estar*, eu fotografei o cotidiano e suas banalidades. Através de derivas pela minha própria cidade ou qualquer outro local, fiquei disponível ao cotidiano e me fascinei pelo banal.

A partir das andanças pela cidade fui criando uma cartografia, um mapa externo e interno, fotografando aquilo que chamava a minha atenção. Como uma errante, me deixei tocar por aquilo que canso de ver, mas não enxergo. Inventei meus caminhos e assim construí meu próprio mapa. Traduzo em fotografia minhas percepções e, apesar do excesso de apelos sensoriais, procuro formar elos afetivos com os objetos ou as situações ordinárias. Após o término da andança, faço a análise do material, as imagens fotográficas obtidas demonstram meu olhar perante a vida trivial. Minha intenção não é fazer o espectador sentir-se tocado

3. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 183.

ao ponto de enxergar a vida de uma maneira diferente e, sim, que ele se sinta instigado pela imagem que observa. Que a imagem o faça percorrer a rua de maneira diferente, de maneira disponível. “A rua, a que se acreditava capaz de comunicar a minha vida suas surpreendentes curvas, a rua com suas inquietudes e seus olhares, era meu autêntico elemento: tomava nela como em nenhum outro lugar, o ar do eventual”. (André Breton in CARERI, 2002, p. 89) Paola Berenstein Jacques (2005) no texto *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*, discorre sobre Baudelaire (flanâncias), os surrealistas (deambulações), os situacionistas (deriva), comentando que apesar da época e dos conceitos diferentes nas práticas das errâncias urbanas, todos buscavam um mesmo denominador comum: esses artistas/propositores e suas ações urbanas, veem e sentem a cidade como um campo de investigações artísticas abertas a outras possibilidades sensitivas, e assim, possibilitam outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras ou experiências. (id., p. 22). Para a autora, através das obras de alguns artistas que praticam as errâncias urbanas é possível se apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam a construção dos espaços de forma crítica. (id., p. 20).

Jacques critica a espetacularização das cidades propondo como contraponto a isso as caminhadas urbanas, a experiência participativa das cidades. Segundo ela, essa espetacularização das cidades - a cidade transformada em cidade-museu, ou cidade genérica- da urbanização desenfreada, está diretamente ligada à diminuição da experiência física do ser humano no cotidiano urbano. Os andarilhos urbanos, aqueles que ainda perambulam pelo mundo dentro das grandes metrópoles, denunciariam de alguma



Imagem 4 - *Campeche II*, 2012. 120x100cm
Fotografia adesivada sobre PS.

maneira as ações urbanistas e de forma crítica discutiriam o espaço das cidades.

Em 1776, Jean Jacques Rousseau, importante pensador de origem suíça, iniciou a redação de *Os devaneios do caminhante solitário*, sua última obra que ficou inacabada. Rousseau realizou entre os anos de 1776 e 1778 longas caminhadas por Paris e arredores, observando os passantes, a flora, as edificações, refletindo sobre a sociedade em que vivia. “Devaneios” é um balanço de sua vida, que ele abre, na primeira das dez caminhadas relatadas, da seguinte forma: “Eis-me portanto, sozinho na terra” (ROUSSEAU, 1986, p. 23). Caminhar traz essa sensação de solidão. Ao longo das dez caminhadas descritas no livro, o que encontramos é um homem aberto aos atravessamentos da eventualidade. No início da segunda caminhada, realizada no inverno de 1776/1777, Rousseau (1986, p. 31) fala um pouco sobre o processo:

Tendo, portanto, formado o projeto de descrever o estado habitual de minha alma na mais estranha situação em que possa jamais encontrar-se um mortal, não vi nenhuma maneira mais simples e mais segura de executar essa empresa do que a de manter um registro fiel de minhas caminhadas solitárias e dos devaneios que as preenchem, quando deixo minha cabeça inteiramente livre e minhas idéias seguirem sua inclinação, sem resistência e sem embaraços.

Caminhar para ser transpassado por situações ou pensamentos. Ou, para poetizar o urbano. Aproximadamente 200 anos depois, Hélio Oitica, admirador de Guy Debord que foi o mentor dos situacionistas dos anos 1960, propôs um ato de caminhar com “um fim em si mesmo”, realizando o seu *Delirium Ambulatorium*, uma apologia às andanças de vadiagem. O evento ‘Mitos Vadios’ foi



Imagem 5 - Hélio Oitica, 1978, *Delirium Ambulatorium* (Mitos Vadios). Fonte: Revista online Vitruvius

organizado por Ivald Granato na cidade de São Paulo, em um estacionamento da Rua Augusta no ano de 1978.

Com a ideia de praticar uma deriva crítico-criativa, na qual a participação do corpo entra em embate direto com o mundo, Oitica vestia-se com sapatos prateados de salto alto, camiseta dos Rolling Stones, debaixo de um blusão cor de rosa, sunga, óculos de mergulhador e peruca feminina.

No texto *Eu em mitos vadios* (de outubro de 1978), ele descreve a experiência e diz que a proposta era:

Poetizar o urbano
 ↓
 As ruas e as bobagens do nosso daydream diário se enriquecem
 ↓
 Vê-se que elas não são bobagens nem trouilles sem consequência
 ↓
 São o pé calçado pronto para o delirium ambulatorium renovado a cada dia⁴

4. Excerto de Hélio Oitica em *Em mitos vadios*/Ivald Granato, 24/10/1978

Talvez a maior crítica dos errantes urbanos aos urbanistas modernos, tenha sido exatamente o que Oiticica resumiu de forma tão clara em “poetizar o urbano”. Os urbanistas teriam esquecido, diante de tantas preocupações funcionais e formais, deste potencial poético do urbano, algo tão simples, porém imprescindível, principalmente para os amantes de cidades. (JACQUES, 2004, p. 6)

Em 1970, Arthur Barrio realizou uma Deriva pela cidade do Rio de Janeiro chamada *4 Dias 4 Noites*. A caminhada não foi registrada em imagens, apenas em sua memória e deveria ter sido registrada em um caderno. Entretanto, o caderno permaneceu vazio e o registro da experiência é uma série de páginas em branco. Em entrevista ao catálogo de Panorama 2001, Barrio diz:

Eu, pouco a pouco, fui me desfazendo dos suportes, restaram só os cadernos-livros. Nesse processo do *4 dias 4 noites*, houve a consciência de um rompimento com essa tradição que fazia parte de mim, da minha cultura, do meu nascer, da minha relação com o mundo. Havia a consciência dessa ruptura, e a ruptura com a tradição é que cria a grande angústia. Justamente aí eu deixava um terreno sólido, o suporte, pelo aspecto da aventura ou do nomadismo. (BARRIO apud BASBAUM, R.; RESENDE, R., 2001)

Barrio quis romper totalmente com a dependência do registro e realizar uma imersão completa na experiência. Aqui o caminhar é utilizado como uma modalidade do pensamento, que cria e experiencia o espaço que nos cerca. Na série das salas públicas, o registro fotográfico é indispensável. A imagem material precisa existir para ser colecionada e acalmar o desejo de possuir mais um item raro.

As errâncias urbanas podem ser divididas em três momentos históricos: o período das flanâncias, de meados do século XIX até o início do século XX, que criticava a primeira modernização das cidades e que tem a figura do flâneur de Baudelaire como principal personagem; o período das deambulações, dos anos 1910-30, com as ações dadaístas e surrealistas que faziam excursões urbanas por lugares comuns; e o terceiro período o das derivas, dos anos 1950-60 que corresponde ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo, que também desenvolveu a noção de deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas, principalmente nos textos e ações de Guy Debord.

Acredito que, com algumas atualizações, o cerne do pensamento dos antigos errantes urbanos ainda continua presente entre aqueles que se propõe a pensar e discutir a cidade.

Os intelectuais participantes do movimento Internacional Situacionista (1957-1972) lutavam contra a espetacularização das cidades, a não-participação do indivíduo, a alienação e a passividade da sociedade. A IS tinha como foco a busca por novas territorialidades que pudessem “subverter” a noção de espetáculo - para os Situacionistas o espetáculo é a alienação e a passividade da sociedade. Nesse sentido, os Situacionistas entendiam que “o principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura” (JACQUES, 2003, p.13). A IS atraiu simpatizantes e membros de vários países. Começou como um movimento ligado às artes, à filosofia e à literatura e culminou na sua participação ativa e determinante nos “acontecimentos” de Maio de 68, em Paris. Depois disso, entrou em crise e se dissolveu em 1972. Sobre o seu fim Guy Debord nos diz: “O



Imagem 6 - *Morro das Pedras*, 2008. 100x80cm
Fotografia adesivada sobre PS.

movimento das ocupações [Maio de 68] foi o início da revolução situacionista, mas foi só o começo, como prática da revolução e como consciência situacionista da história. É só agora que toda uma geração, internacionalmente, começou a ser situacionista.” (JACQUES, 2003, p. 18)

Eles defendiam um novo urbanismo, centrado na experiência dos indivíduos, no que esses vivenciavam em suas incursões (ou situações) na cidade provocando, assim, a revisão de velhos conceitos e a instauração de novas possibilidades de percepção e vivência. A cidade continua a engolir o homem. A crítica urbana situacionista permanece em sua essência pertinente devido a enorme força crítica que ainda emana de suas ideias. O excesso de imagens, de consumo e de alienação trava o espectador ao ponto de ele não conseguir mais enxergar a beleza, o espanto na simplicidade e no cotidiano urbano.

Guy Debord, nos anos 60, já criticava a *espetacularização* das cidades no seu livro e filme *A sociedade do espetáculo* de 1967. Ele dizia que o espetáculo é a inversão da vida, é o reino da visão, do desapossamento de si. Para demonstrar isso no filme, Guy Debord, mostra imagens de governantes, astros de cinema, modelos ou de consumidores comuns de mercadorias e imagens. Todas as imagens equivalentes mostram a mesma realidade intolerável: a nossa vida separada de nós mesmos, transformada em máquina de espetáculo em imagens mortas.

Para Debord, o excesso de imagens passivas que nos são impostas todo dia nos deixa alienados e sem ação. O autor considera como único antídoto para essa alienação a participação do espectador, a busca por imagens ativas que tornem pessoais/afetivas novamen-

te essas histórias⁵.

Ao perambular e eventualmente encontrar/fotografar salas públicas, é ter um momento de silêncio em meio à correria do dia a dia. Para fotografar, me posiciono como espectadora desta sala, como futuro leitor dessa imagem. O meu lugar é o mesmo dele. Como se assim facilitasse perceber ou inventar a história contada ali. Esse também foi o motivo pelo qual a primeira montagem da exposição das *Salas de [não] estar* foi feita em um espaço aberto, utilizando fotografias adesivadas em um plástico (PS) (para que pudessem sobreviver as intempéries) com cópias em escala próximas do real e colocadas no chão. A intenção era tornar o observador parte da composição e que ele pudesse se sentir no lugar do fotógrafo.

Uma lona grampeada com a impressão de um sofá foi exposta nos tapumes que cercavam o prédio do Instituto dos Arquitetos, que estava sendo restaurado, na Rua Riachuelo. Essa imagem possuía escala real e se manteve viva, sem danificações, por mais de um ano. Com certeza, das mais diversas montagens que as salas tiveram, essa foi a que mais me satisfez. Devolver a sala para rua me deu a sensação de conseguir chamar mais atenção para a proposta. Se o sofá real estivesse ali, não teria sido tão visto, comentado e fotografado como foi a sua imagem recolocada na rua.

5. Rancière no livro *O espectador emancipado* fala que nosso problema de alienação e passividade perante as imagens não é o excesso de imagens em si, mas sim o excesso de imagens sem nomes, sem referências. Segundo o autor nos acostumamos a ver rostos e corpos sem nome sendo mortos no noticiário e que isso não nos abala mais porque essas pessoas não tem um rosto para nós. (RANCIÈRE, 2012, p. 94)



Imagem 7 - Montagem exposição *Salas de [não] estar* na Galeria do IAB, 2012.



Imagens 8,9,10 - Montagem e registros da lona nos tapumes da Rua Riachuelo, Centro de Porto Alegre, 2012.

[1.3] Espaço é movimento. Lugar é pausa⁶.

“O ato de ir e vir modifica o espaço”.

Richard Serra

Um sofá delimita um local, mesmo que não existam paredes. Ele deflagra no observador a percepção de um lugar à sua volta. Convida-nos a olhar o que está à frente dele. Diferente de uma cerca, para tomar o exemplo de um elemento delimitador de territórios, um sofá delimita o espaço quando está presente em um local inesperado – situações de circulação pública, por exemplo – é capaz de acionar o olhar de uma pessoa que passa a percebê-lo ali. E, incrivelmente, nos damos conta que uma ausência pode, verdadeiramente, intensificar uma presença. Quem abandona um sofá a céu aberto, cria uma sala de estar única no mundo.

No artigo *Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar*, Edward Relph (2012), geógrafo Canadense, discorre sobre o crescente interesse por lugar na contemporaneidade.

A filosofia fenomenológica, a descrição do fenômeno como experiência vivida, mostrou que os modelos cartesianos de espaço estavam ultrapassados por deixar de fora sentimentos, emoções, experiências e tudo que é humano. Diante disso, uma vez que lugar é o fenômeno da experiência era apropriado que ele fosse explicado por meio da fenomenologia⁷.

Duas questões despertaram o interesse pela ideia de lugar em meados do século XX. A primeira foi a paisagem construída

6. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Eduep, p. 14.

7. RELPH, Edward. *Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar*. In MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de.(orgs.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 17-32, p.20.

do mundo, especialmente na Europa e na América do Norte no imediato pós-guerra. Os projetos da arquitetura modernista eram aplicados na paisagem sem nenhuma preocupação com a história local, o ambiente ou as tradições: “Os anos de 1950 criaram paisagens sem-lugar, nas quais as diferenças foram relacionadas às marcas, não às localidades.”(RELPH, 2012, p. 20). A segunda é o interesse na preservação do patrimônio imaterial, que pode ser entendido como uma resposta direta ao processo de urbanização desenfreada e massificada dos anos 50.



[1.3.1] A área definida por uma rede de lugares

As diferenças e proximidades entre “espaço” e “lugar” se tornaram essenciais para responder algumas das questões que mobilizaram essa pesquisa. Estudando esses dois conceitos, deparei-me com as definições de Yi-Fu Tuan, geógrafo sino-americano, que estabeleceu a disciplina da geografia humanista e provou sua influência em diversas áreas, como teatro, literatura e psicologia entre outras. Mesmo vinte e cinco anos após o lançamento da publicação original, *Space and Place: The Perspective of Experience* ainda é considerado um livro essencial para se falar de lugar como experiência. Para Yi-Fu Tuan espaço e lugar são palavras familiares que denotam experiências comuns entre elas.

Espaço é mais abstrato que lugar. O que começa como um espaço indiferenciado torna-se lugar no momento em que o conhecemos melhor e lhe damos valor. [...] As ideias de espaço e lugar requerem uma à outra por definição. A partir da segurança e estabilidade do lugar ficamos cientes da abertura, a liberdade e a ameaça do espaço, e vice-versa. (TUAN, 1977, p. 6, tradução nossa)⁸

Yi-Fu Tuan discorre sobre o que é um lugar e o que dá ao lugar sua identidade, sua aura. Usa como exemplo a mudança que ocorre dentro de nós quando descobrimos que certa casa pertenceu a alguma pessoa em especial. Segundo Tuan, os lugares mudam de perspectiva para nós quando conhecemos sua história, sua memória.

8. “Space” is more abstract than “place”. What begins as undifferentiated space becomes places as we get to know it better and endow it with value. [...]The ideas “space” and “place” require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa.

O lugar é uma classe especial de objeto. É uma concreção de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para o outro; é um objeto no qual se pode morar. O espaço é dado pela capacidade de mover-se. Os movimentos frequentemente são dirigidos para, ou repelidos por, objetos e lugares. Por isso o espaço pode ser experienciado de várias maneiras: como a localização relativa de objetos ou lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares e como a área definida por uma rede de lugares. (id., p. 12, tradução nossa)⁹

Essas reflexões remetem às situações de encontro com os sofás abandonados. Nas fotografias de *Salas de [não]estar*, o sofá é o personagem principal de uma narrativa que permanece oculta. De uma mudança que não se completa. Esta é uma prerrogativa do público. A ele cabe fechar este círculo. Abandonados em locais públicos, os sofás são acolhidos pela câmera e contagiam a imaginação de quem os contempla, ao deparar-me com eles, é impossível não questionar quais narrativas e memórias estão guardadas ali. Nunca terei acesso a suas verdadeiras histórias, o que faz a minha mente trabalhar a partir da impressão formada no encontro com aquela “sala temporária” e criar histórias, ora felizes, ora melancólicas. “Além disso, se pensarmos o espaço como aquele que permite movimento, então lugar é pausa, cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar”. (Id., p. 6, tradução nossa)¹⁰

9. Place is a special kind of object. It is a concretion of value, though not a valued thing that can be handled or carried about easily; it is an object in which one can dwell. Space, we have noted, is given by the ability to move. Movements are often directed toward, or repulsed by, objects and places. Hence space can be variously experienced as the relative location of objects or places, as the distances and expanses that separate or link places, and – more abstractly – as the area defined by a network of places.

10. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then

De acordo com essa última citação, vemos como Yi-Fu Tuan se afasta do pensamento de Michel de Certeau, no livro *A Invenção do cotidiano: artes do fazer*, Certeau discorre sobre as diferenças e proximidades entre espaço e lugar, mas, contrariamente ao pensamento de Yi-Fu Tuan, Certeau afirma que lugar é um espaço inanimado que se transforma em espaço propriamente dito devido a ações de sujeitos. Isto é, para o autor, espaço é uma categoria na qual um sujeito investe ou agrega certas qualidades e funções, enquanto lugar é uma categoria “morta”, ou seja, passiva, à espera que um sujeito interaja e a transforme em espaço. Segundo ele: “O espaço é um lugar praticado” (CERTAU, 1994, p. 202). Acredito que lugar detenha mais o pessoal, a memória, enquanto o espaço é essa extensão sem limites, possível de qualquer intervenção. Assim, a definição de lugar proposta nessa dissertação se afina com a proposta de Tuan, a de que um espaço transforma-se em lugar na medida em que dele me aproximo.

Yi-Fu Tuan e Certeau no entanto concordam sobre um processo (mesmo que de maneira inversa), de que os espaços transformam-se em lugares e vice-versa, incessantemente. No momento em que não há mais atividade, significado, memória para sustentar o conceito de lugar, este volta à categoria espaço até que uma nova significação seja feita ali. Desta maneira, minhas salas de (não) estar oscilariam entre os dois conceitos também de maneira incessável. Do meu ponto de vista, elas seriam espaços até se tornarem lugares, por meio de um sujeito anônimo que processou ali uma resignificação – lugares que, (mal sabe o sujeito em questão), retornariam à inanimação própria do espaço ao saírem da esfera de sua percepção e, alternadamente, se transformariam em lugares a place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place.

cada vez que um sujeito com eles interagisse.

Endossando essas definições, no livro *Não-lugares*, Marc Augé diz que “o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade relação, ele se define por uma estabilidade mínima”. (AUGÉ, 2005, p.53).

Também em Augé, a definição de não-lugar serve como referência para uma reflexão sobre a série *Salas de [Não] estar*: “Não-lugares, por sua vez, são aqueles espaços que se encontram em duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.” (id., p.87). O caminho do afeto é a via que utilizo para lidar com o termo lugar no meu processo de trabalho, não só na série de fotografias *Salas de [não]estar*; torna-se lugar tudo aquilo que foi investido, de carinho, de memória, de significação. Dessa forma, lugar pode ser uma casa, uma rua, uma cidade e também uma memória, uma pessoa e porque não, uma imagem.



Imagem 11 - *Areias*, 2009. 100x80cm
Fotografia adesivada sobre PS.



Imagem 12 - *Camaquã*, 2011. 100x80cm
Fotografia adesivada sobre PS.

[1.4] Em busca de um encontro

O método de encontro dessas salas públicas implica a disponibilidade para a perambulação. O encontro com esses sofás ocorrem sem intenção predeterminada, e esses objetos são transformados em imagem pela fotografia, assim, poderíamos considerá-los como *objet trouvé*, um dos processos de criação empregados pelos Surrealistas. Eles acreditavam em um encontro com o objeto por razões pessoais (em função da sua singularidade e beleza) e desejos inconscientes. Nas imagens dos sofás abandonados, há um encontro com o subjetivo e com a singularidade. Existe um interesse estético. Dessa maneira, a definição de *objet trouvé* dos surrealistas é referência para a série de fotografias *Salas de [não] estar*. Mas, como minha intenção vai além do objeto em si (e também não o retiro do lugar), a situação que se forma com a presença dele para que eu o fotografê, me leva a pensar em uma *situação trouvé*, na qual me aproprio através da fotografia, repleta dessa intenção de causar um novo olhar sobre aquilo que passa despercebido.



Imagem 13 - *Ipanema*, 2012. 100x80cm
Fotografia adesivada sobre PS.

[1.5] Todo dia ela faz tudo sempre igual¹¹

Considerando a fotografia como ferramenta possível para transformar em imagem as “apropriações” que retiram um objeto de seu fluxo cotidiano atribuindo-lhe um novo significado, faço menção ao trabalho de dois artistas que serviram de referência para esta pesquisa, devido à admiração que tenho pela forma como utilizam a fotografia do cotidiano em seus processos de trabalho.

Cao Guimarães, artista visual e cineasta mineiro, nascido em 1965, produz desde 2000 a série de fotografias *Gambiarras*. Caracterizada como um *work in progress*, o projeto conta atualmente com mais de cem fotografias expostas em diferentes formatos, desde projetos expográficos, como o realizado no Museu da Pampulha em 2008, até o livro do artista, integrando mostras como a II Trienal Poligráfica de San Juan e que serviu como mote para um dos eixos do Panorama da Arte Brasileira, em 2007, com curadoria de Moacir dos Anjos, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nas fotografias dessa série, Guimarães nos apresenta soluções de conserto para objetos de uso pessoal/cotidiano. Para que a série seja realizada, o artista caminha pelos locais, sem mapas, guias, ou pesquisas anteriores, deixando que o imprevisto e o olhar momentâneo sejam determinantes. As longas caminhadas permitem a criação da máxima, praticada ainda hoje: é se perdendo que a gente se encontra.

Segundo ele, fotografar as gambiarras não foi simplesmente uma ideia, mas um processo que o levou à ideia de uma coleção.

11. BUARQUE, Chico. *Cotidiano*, 1971.

Guimarães diz sobre esta série, “Este estranhamento estético presente nestas ‘engenhocas’, fruto da necessidade e da falta, me indicava uma espécie de força transformadora capaz de modificar

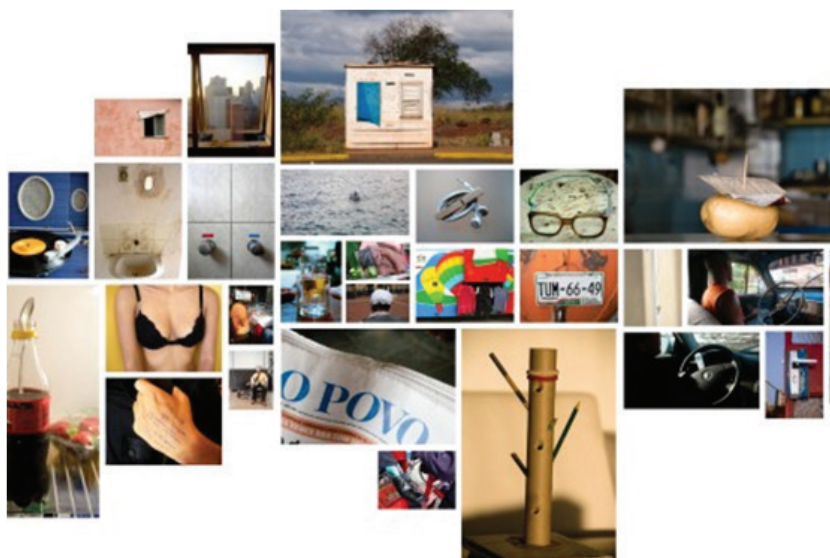


Imagem 14 - Cao Guimarães, *Mosaico Gambiarras*, 2008 (work in progress). Fonte: Site do artista

minha percepção sensível do mundo”. (GUIMARÃES, 2009). O ato de caminhar, processo de movimentação e observação, torna-se para o artista um convite ao imprevisto, um gesto de abertura para que algo inesperado seja encontrado. São muitas as semelhanças do processo de trabalho entre a série de fotografias *Salas de [não] estar* e a série *Gambiarras* de Cao Guimarães: a caminhada como disparate do processo de criação, o encantamento com o banal, as experiências cotidianas, o desejo de transformar essa observação em uma imagem fotográfica e a vontade de colecionar esses encontros.

Nesse mesmo pensamento posso aproximar a série das salas públicas de outro trabalho de Cao Guimarães, mas dessa vez não só pelo processo e pela disponibilidade para o encontro e encanto

com o imprevisível, mas pelo mesmo interesse de tema. A série fotográfica *De portas abertas* reúne imagens de casas que se expandem até o espaço público produzidas em 2008. Aqui, Guimarães fotografa os espaços de habitar na rua, situações urbanas cotidianas, que sob o olhar do artista adquirem um novo significado. Ele expõe aquilo que é íntimo para o público originando um estranhamento. Revelar o que é privado, aquilo que apenas fazemos normalmente entre quatro paredes, nossa essência doméstica, traz à tona a certeza de que certas coisas não são vistas apenas pela falta de atenção, mas por não quisermos vê-las.

Se seguirmos os preceitos de Charlotte Cotton (2010, p. 115), tan-



Imagem 15 - Cao Guimarães, *De portas abertas*, 2008. Fonte: Site do artista

to o trabalho *Gambiarras* de Cao Guimarães como minha série *Salas de [não]estar*, estariam ilustradas no capítulo do livro *A fotografia como arte contemporânea*, intitulado de *Alguma coisa e nada*. Seriam fotografias que preservam o objeto/situação como ele é na realidade e acrescentando a ele mais funções do que somente sua função ordinária: simples mudanças de escala, de deslocamento ou montagem transformariam essas fotografias em mais possibilidades. Cotton acredita que esse tipo de fotografia encoraja o espectador “de maneira sutil e imaginativa a contemplar por um novo prisma as coisas que nos rodeiam no dia-a-dia.” (COTTON, 2010, p. 115)

Outro artista, que trabalha com a temática do cotidiano em algumas de suas séries, é Marcos Chaves, carioca nascido em 1961. Chaves iniciou sua produção na década de 1980 e trabalha com a fotografia, além de criar vídeos, instalações, obras em espaços públicos e esculturas. Com um olhar atento ao cotidiano e usando muito humor, Marcos Chaves traz à tona objetos e situações já conhecidos que a correria do dia a dia não nos deixa enxergar. Segundo Moacir dos Anjos, ao artista interessa, sobretudo, “a disponibilidade para ver o que é dado a todos – a vida ordinária – como se fosse sempre a primeira vez”.¹²

Na série *Buracos*, por exemplo, Chaves registra formas de sinalização criadas por moradores anônimos de cidades brasileiras para os buracos de rua que não deveriam existir por muito tempo, caso o governo trabalhasse de maneira rápida e eficaz.

Os *buracos*, assim como os sofás das *Salas de [não] estar* têm uma existência fugaz e revelam a desordem da cidade, mas são “eternizados” com a ação rápida, do clique fotográfico.

A curadora e crítica de arte Ligia Canongia, em um texto sobre a obra do artista Marcos Chaves, aproxima o ato de fotografar um objeto deslocado de sua função trivial com o *ready-made*¹³ de Duchamp. Dessa maneira, o simples ato de fotografar algo cotidiano, mas deslocado de seu lugar de origem, poderia ser considerado um *ready-made*, por isolar uma “porção do mundo”. Segundo ela:

12. ANJOS, Moacir dos. *Como a primeira vez*. Disponível em: http://www.marcoschaves.net/uploads/text/file_pt/15/moacirdosanjos_pt_comoaprimavez.pdf Data de acesso: 18/05/2015.

13. Duchamp em seus *ready-mades* buscava um objeto que lhe fosse indiferente, nem bonito e nem feio, nem desejado e nem sonhado, desprovido de subjetividade ou interesse estético. O *ready-made* pressupõe um objeto manufaturado industrialmente, já pronto e existente no cotidiano que é apropriado pelo artista e posteriormente deslocado para um espaço de arte.



Imagem 16 - Marcos Chaves, Série *Buracos* 1996-2008.

Fonte: Site do artista

A mesma lógica que preside o ato fotográfico governa o ato duchampiano. O *ready-made*, como a fotografia, suspende o objeto do contínuo de seu tempo e de seu meio original, da cadeia progressiva, evolutiva, separando uma fatia do mundo do resto do mundo. O *ready-made* é outra espécie de cut, que interrompe, assim como a foto, o fluxo normal de um objeto. O disparo que fundamenta a operação fotográfica é o mesmo disparo que isola, no *ready-made*, uma porção do mundo. O *ready-made* não precisa ser um objeto, uma coisa, ele pode ser a paisagem, uma cena de rua, algo que o artista se apropria como “já feito”. (CANONGIA, 2002)

No trabalho de Marcos Chaves, assim como nas salas públicas, as imagens fotográficas são selecionadas, cortadas e retiradas apenas o que interessa de um contexto maior. É o olhar que seleciona e o ato de disparar a câmera que recorta essa “porção de mundo”. Será que isso é suficiente para considerarmos o recorte fotográfico como um *ready-made*? Não, com certeza, nas imagens da série de fotografias *Salas de [não]estar*. O *ready-made* de Du-

champ era um ato de seleção, mas ele não considerava esse ato de escolha uma projeção de seu gosto pessoal¹⁴. Na minha ação de fotografar há a seleção dessa “porção de mundo”, mas esta é escolhida por razões pessoais.

A fotografia tem o poder de congelar um objeto/situação com rapidez. Certas situações efêmeras, como o encontro com os sofás abandonados, não poderiam ser registradas se não fosse a rapidez da fotografia, pois elas logo se desfazem por não pertencerem à natureza ordinária e sim serem delitos praticados por quem os colocou no espaço público, passíveis de multa inclusive.

André Rouillé (2009, p. 362), antes de Cotton, já afirmava que o cotidiano e o banal são algumas das principais problemáticas da arte-fotografia contemporânea e sobre isso observa:

Quando o mundo não é mais acessível a não ser através de um sistema de mídiatizações, que o modifica em espetáculo, quando um fluxo sempre crescente de imagens o encobre e substitui, quando o mundo está, assim, reduzido a uma abstração, a um signo, a uma mercadoria que circula e se troca, então, nessa situação (que é a que prevalece no Ocidente), fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso talvez consista em defender os valores humanos da vida contra a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial. (ROUILLÉ, 2009, p. 362)

Acredito que as caminhadas podem ser ativadoras do olhar do artista em muitos processos de criação na atualidade, promovendo fotografias de objetos comuns e cotidianos. Mas, às vezes, se

14. KRAUSS, Rosalind. E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.132

tornam ações demasiadamente superficiais, disseminadas de maneira errônea e não críticas. Como se caminhar ou fotografar a banalidade do cotidiano (pelo simples ato de fazê-lo) fosse fazer alguma diferença para o espectador e para o mundo. Como se o artista fosse dotado de um dom especial capaz de fazer o resto da humanidade enxergar melhor.¹⁵

“A arte contemporânea está saturada de referências do cotidiano.”(JOHNSTONE, 2008, p.12) Assim começa a introdução do livro *The Everyday*, da coleção Documents of contemporary Art da Whitechapel Gallery. Bienais internacionais, projetos de *site-specific*, artigos, simpósios, todos atestam a difusão deste termo desde os anos 90. Esse livro é uma antologia de textos que não respondem as questões sobre o cotidiano de um jeito simples, mas nos mostra, através dos textos, que os artistas estão engajados com essa prática desde 1945. O foco é na prática contemporânea desde os anos 80 e os seus antecedentes, como da Internacional Situacionista ao Grupo Fluxus e do conceitualismo à arte feminista dos anos 70.

No ensaio que abre esta antologia, Blanchot sugere que o cotidiano exhibe uma “ausência de qualidades”, e que “mostra uma capacidade de energização para subverter a autoridade intelectu-

15. Jacques Rancière no livro *O espectador emancipado* afirma que o espectador não pode ser tratado como um ignorante, mero receptor das ideias geniais e sublimes de artistas “bem” intencionados. Todo observador tem um repertório interno único que pode ou não se ligar ao trabalho apresentado pelo artista. Segundo Rancière, os artistas só poderão contribuir para a emancipação do espectador se entenderem que se dirigem a semelhantes, em vez de achar que estão transformando ignorantes em sábios. É difícil ser espectador, segundo o autor, por duas razões: a primeira é por que olhar é diferente de conhecer, e o espectador não teve acesso a toda produção daquele pensamento ou toda a história por ele encoberta. Segundo porque é o contrário de agir. O espectador fica imóvel, passivo. “Ser espectador é ser separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.” (RANCIÈRE, 2012, p. 8)

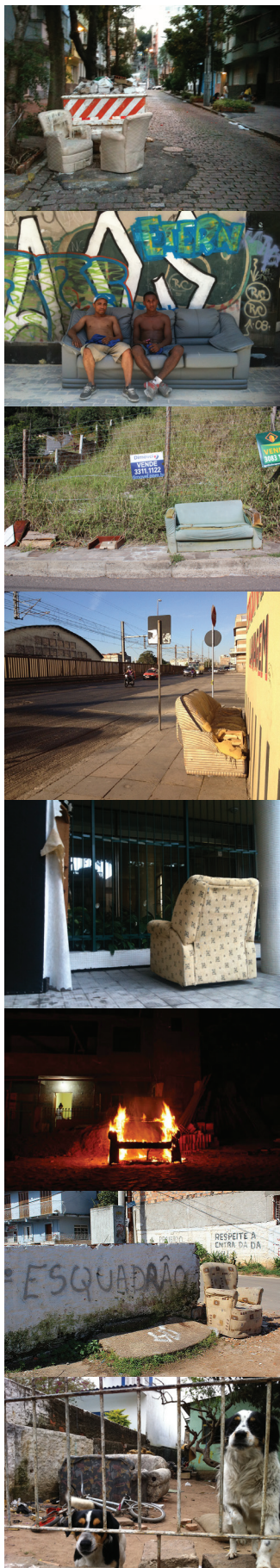
al e institucional”. Além disso, o cotidiano seria o local de uma ambiguidade fundamental: ele é ao mesmo tempo o lugar em que nos tornamos alienados e onde podemos perceber a nossa criatividade. Lefebvre, seguindo Blanchot, argumenta que o cotidiano é o lugar “onde a repetição e criatividade se confrontam”: ele é ao mesmo tempo “humilde e sórdido” e, simultaneamente, a hora e o local onde o humano se realiza ou falha¹⁶.

Devemos levar em conta que os artistas que trabalham com o cotidiano, não lêem obrigatoriamente Lefebvre ou Blanchot, isto é, suas obras não são meras ilustrações de teorias. Ficou evidente, através da leitura dos teóricos e pela observação das obras artísticas, que tanto os teóricos quanto os artistas que se interessam pelo tema do cotidiano, buscam uma linguagem e uma forma que sejam adequadas para transmitir sua complexidade e ambiguidade.



Imagem 17 - *Canoas*, 2009. 100x80cm
Fotografia adesivada sobre PS.

16. JOHNSTONE, Stephen. *Introcudiction: recent art and the everyday*. In *The Everyday*. (Documents of Contemporary Art). JOHNSTONE, Stephen (editor). Whitechapel Gallery. London: MIT Press, 2008, p. 14.



[1.6] Uma iluminação profana

“O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico, onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação - a excitação da aquisição¹⁷”.

Walter Benjamin

No texto de 1929, *O Surrealismo, último instantâneo da Inteligência europeia*, Walter Benjamin afirma que os surrealistas foram os primeiros a observarem as energias revolucionárias existentes nos objetos que começam a extinguir-se, como roupas velhas, fotografias antigas e lugares fora de moda, isto é, as coisas habituais do cotidiano. Que força existia nesses encontros? Por que será que o encontro com os símbolos da decadência pessoal ou coletiva mobilizava tanto os surrealistas e nos mobiliza até hoje? Que memórias residem ali?

Ele (sobre Breton) foi o primeiro a deparar-se com as energias revolucionárias que se revelam nas coisas “antiquadas”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotografias mais antigas, nos objetos que começam a sair de circulação, nos pianos de cauda, nos vestidos de cinco anos atrás, nos locais mundanos de reunião que começam a sair de moda. De que modo essas coisas se relacionam com a revolução? - ninguém melhor do que esses autores para explicá-la. De que modo a miséria, não apenas a social, mas também a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes reverterem em niilismo revolucionário - os videntes e visionários surrealistas foram os primeiros a percebê-la. (BENJAMIN, 1994, p.25)

17. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 234.



Imagem 18 - *Colher-sapatinho*, fotografada por Man Ray, 1934
Fonte: Internet

No ensaio *Espaços fora de moda*¹⁸ de 1993, Hal Foster faz a análise do pensamento Benjaminiano a respeito dos surrealistas, dizendo que os interesses surrealistas pelo obsoleto se daria por dois motivos: o símbolo psíquico presente em um objeto perdido, como nas imagens de infância, nas quais o passado é frequentemente chamado ao presente e também na constatação da relíquia social formada no modo artesanal de trabalho.

No início do livro *L'amour Fou* (1937), Breton narra o encontro com uma colher há muito desejada, encontrada em um mercado de pulgas por ele em companhia de Alberto Giacometti. Breton adquire a colher de madeira cujo cabo repousa sobre um sapatinho. Segundo Breton, o desejo inconsciente do achado da colher seria revelado a ele apenas mais tarde.

Segundo Benjamin, o encantamento diante do banal, neste caso a colher-sapatinho, seria uma *iluminação profana* que os surrealistas vivenciavam em suas perambulações. Já para Hal Foster, o encontro com a *colher-sapatinho* não foi só a resposta a um

18. FOSTER, Hal. *Outmoded Spaces*. In FARR, Ian (editor). *Memory (Documents of contemporary art)*. Whitechapel Galley. London: The MIT Press, 2012, p. 49-59

desejo particular, ela foi, também, a desencadeadora dessa *iluminação profana*, não por sua banalidade, mas pela recuperação de um modo produtivo passado, formação social, um retorno a um momento histórico reprimido, de manufatura direta, troca simples e uso pessoal. Ambas as análises nos aproximam da definição de *objet trouvé*.

É a *percepção da realidade como representação* que forma o conceito do Maravilhoso e o de Beleza convulsiva, conceitos chaves do surrealismo, segundo Rosalind Krauss¹⁹.

Em *L'amour Fou* Breton publicou separadamente um capítulo chamado “a Beleza será convulsiva”. Nele, o autor define este termo através de três exemplos para que ele ocorra: o mimetismo, o da expiração do movimento e o do achado.

O mimetismo seriam os objetos que, na natureza, imitam outro. O mais conhecido são as asas de borboleta que se pareceriam com olhos. “O mimetismo é portanto a instância da produção natural dos signos: o objeto natural se dobra diante da representação de outro”. (KRAUSS, 2014, p.121)

O da expiração do movimento seriam os objetos que tiveram seu fluxo de tempo interrompido. Breton cita uma locomotiva descarrilada e imobilizada na selva por muitos anos. O objeto seria percebido como algo separado de sua função, de sua existência natural, uma realidade que não possui mais. “A imagem fixa do trem imobilizado seria assim a representação de um objeto já constituído como representação”. (KRAUSS, 2014, p. 121)

O terceiro termo é o do achado. O objeto encontrado traria mensagens que seriam reveladas a quem o encontra. *A colher-sapatinho* encontrada por André Breton é o exemplo perfeito deste tipo de

19. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 121.

Beleza convulsiva, segundo Rosalind Krauss.

Os sofás são pensados dessa maneira. Talvez, esteja aí o encantamento em observá-los e querer fotografá-los. Como objetos desprovidos de suas funções iniciais, eles tem seu fluxo de tempo interrompido. Algo incomoda o olhar ao mesmo tempo que o prende e encanta. A beleza que os surrealistas viam nas coisas velhas prestes a se extinguir pode estar aí, no desconforto e na beleza de algo que não se foi, mas ficou à margem do processo de mudança. O tempo passou e o objeto permanece, mas ficou sem função, ou mudou de função, no caso dos sofás, ao menos tornaram-se um deleite para os olhos que ainda se maravilham com a simplicidade.



Imagem 19 - *Campeche I*, 2010. 100x80cm
Fotografia adesivada sobre PS.



arquivo

substantivo masculino

1. conjunto de documentos escritos, fotográficos, microfilmados etc. mantidos sob a guarda de uma entidade pública ou privada.
2. p.met. recinto onde se guardam esses documentos.

Imagem 20 – Arquivo da coleção *Salas de [não]estar*.

[1.6.1] Minha coleção sem fim

“Fotografar é eleger um tema e colecionar²⁰”.
Rochelle Costi

Quando comecei a fotografar os sofás abandonados, não tinha ideia do tamanho do projeto que eles iriam se tornar. Com a disseminação de minhas imagens através de exposições, amigos e o público em geral, minha série de fotografias ficou conhecida e várias pessoas começaram a me enviar imagens de sofás abandonados que elas encontravam em suas próprias andanças. Como em uma coleção cada um joga do seu jeito, desenhei minhas regras: todas fotografias eram bem-vindas e não me contentaria apenas com uma coleção digital, presa em um computador, as fotografias precisavam ser manipuladas, eu precisava tocá-las. Então, recebia as imagens e as imprimia, escrevendo atrás o nome do fotógrafo, a data e o local onde ele havia obtido a fotografia. Logo, senti a necessidade de ter um arquivo para guardar a coleção que se iniciava e adquiri um antigo de metal.

Hoje minha coleção possui mais de 100 imagens de sofás, algumas matérias de jornais nas quais o assunto é o abandono destes em locais públicos, vídeos de estofaria e mostruários de tecido para sofás. As fotografias são enviadas por mensagens de celular e e-mail, por amigos, conhecidos ou simplesmente pessoas que se sentiram tocadas pelo tema. As imagens são das mais diversas localidades; do sul ao norte do Brasil e também do exterior.

Calvino em seu livro *Coleção de areia*, fala sobre o fascínio que uma coleção causa em quem a possui. Esse fascínio estaria entre

20. Rochelle Costi, artista gaúcha em entrevista à curadora Fernanda Albuquerque na exposição *Objeto encontrado / Objet trouvé*, Centro Cultural São Paulo 2009.

o tanto que a coleção revela e o quanto esconde os desejos secretos que a levaram a ser criada²¹. É difícil compreender todas as questões que me levaram ao impulso de começar a fotografar e depois colecionar essas fotografias com tema tão específico. Sinto-me uma colecionadora de situações efêmeras, pois apesar de saber a localidade onde aquela imagem foi feita, é praticamente impossível que eu encontre a mesma situação proposta pela foto. A situação é efêmera tanto pela cena – que provavelmente se desfaz em dias ou horas- e pelo tempo natural, isto é, caso o sofá não seja recolhido, o sereno, a chuva e o sol se encarregarão de fazê-lo desvanecer. É minha coleção de lugares, salvos do esquecimento devido às imagens fotográficas.

Fotografo todos os sofás que encontro, todos são incorporados à coleção, independentemente, do local e do estado em que se encontram, porém os que mais me encantam são aqueles que eu mesma duvide da veracidade da imagem, mesmo que tenha estado lá. Não me interessa a beleza do sofá, nem a da paisagem, o que interessa é que juntos causem algum tipo de estranhamento, de incongruência entre o objeto e o lugar onde ele está. Uma dúvida e ao mesmo tempo uma certeza de que algo aconteceu ali. A cena já está montada quando chego, nada é retirado ou incluído. Existe uma tensão proposital entre a sensação de abandono causada pelo sofá descartado na rua e a foto bela e iluminada, tecnicamente perfeita. Ao fazer isso, posso colocar o foco da narrativa no sofá e consigo subtrair dele sua história íntima, de quando ainda era um objeto de conforto e de troca entre seres vivos. Também acredito que amplio essa dúvida para uma questão imagética no momento em que deixo em suspenso para o espectador se a própria

21. CALVINO, Italo. *Coleção de Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.13.



SANTOSEREGIÃO

16/07/2012 15h13 - Atualizado em 16/07/2012 15h15

<http://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2012/07/sofa-abandonado-permanece-mais-de-72-horas-na-beira-do-mar-de-santos.html>

Sofá abandonado permanece mais de 72 horas na beira do mar de Santos

Sofá permaneceu durante todo o fim de semana no local.

Prefeitura de Santos prometeu retirar o objeto nesta segunda-feira.

Do G1 Santos



Um sofá abandonado no último sábado (14) permanecia na beira do mar de Santos, no litoral de São Paulo, no início da tarde desta segunda-feira (16). O objeto apareceu na praia da Aparecida, entre os canais 5 e 6, atraindo a atenção de diversas pessoas que passavam pelo local. Em nota, a Prefeitura de Santos informa que irá providenciar ainda hoje a retirada do sofá. (Foto: Jucimara Fonseca/Arquivo Pessoal)

imagem fotográfica é montagem ou não. Se aquele cenário existe ou não. Se o sofá foi deslocado para aquele local ou se tudo não passa de uma montagem feita em computador. Por isso, as fotos belas e inverossímeis são as que mais me atraem como objetos artísticos. A cor é muito importante nessa série, é como se sua saturação ajudasse na dúvida imposta. Segundo Nelson Brissac, no livro *Paisagens Urbanas*, é pela cor que se dá a criação da alma dos lugares. (BRISSAC, 2003, p. 24) Aqui, neste caso, um lugar de dúvida sobre a veracidade do discurso construído.

No final de 2013, logo após o início do Mestrado em Poéticas Visuais, decidi organizar uma exposição com as fotos colecionadas para que pudessem ser vistas e discutidas. Foram expostas não só as minhas imagens, mas as imagens de várias das pessoas que haviam contribuído com a coleção. A exposição chamou-se *[des]percebidos* e foi apresentada na Galeria do IAB em Porto Alegre contando com aproximadamente 40 imagens de 20 fotógrafos e um vídeo.

A exposição deixou claro que o trabalho *Salas de [não] estar* havia mudado de forma. Deixou de ser um projeto individual para se tornar um trabalho coletivo que intencionava discutir a percepção do mundo, suas formas de captação e disseminação.



Imagens 21 e 22 - Imagens da exposição *[des]percebidos*, Galeria do IAB, Porto Alegre, 2013.

[2.1] Casa-garagem

“(...) alegam os poetas que, ao adentrar alguma casa ou algum jardim onde moramos quando jovens, reencontramos por um instante aquilo que já fomos. São peregrinações muito arriscadas, que produzem em igual medida sucessos e desilusões. Esses lugares fixos, contemporâneos de outros anos, é dentro de nós mesmos que mais convém encontrá-los.”

Marcel Proust

Morei em uma casa-garagem durante quase dois anos. Meu pai ergueu paredes na nossa garagem para poder construir, na frente dela, nossa nova casa. Eles tentaram alugar uma casa enquanto durava a construção, mas devido à falta de fiador mudar-se para a garagem foi a única opção. A obra era cercada por compensados rosas, e passando por eles, primeiro encontrávamos a construção da nossa nova casa (todos nossos sonhos de infância sendo construídos), atrás da obra, mais compensados rosas e finalmente depois de atravessá-los, encontrávamos nossa casa-garagem. Era como um acampamento temporário, mas com cara de casa e com pais comandando a brincadeira. As aventuras, as possibilidades, a sensação de estar sempre brincando era como se estivéssemos em férias. Afinal, aquela não era a nossa casa, era uma casa em um tempo suspenso. Um tempo de espera pela casa verdadeira. Eu tinha 5 anos. Para mim foi uma experiência inacreditável. Uma lembrança linda e positiva. Eu e meu irmão dividíamos um quarto e nosso armário de roupas ficava passando a cozinha. Corredores estreitos pareciam gigantescos. Era uma aventura cruzar a casa para se vestir. A casa era minúscula e lembrava uma casa de brinquedo, daquelas que construíamos de maneira divertida, com cômodos aleatórios e misturados. O varal ficava na frente da casa no mesmo espaço onde podíamos

aproveitar a rua. Em frente à casa-garagem, a construção ia crescendo e nós também. Em meio a pedreiros, cimentos, tijolos e muito barulho. As memórias dessa época não poderiam ser melhores.



Imagem 23 - *Casa-garagem*, 1984 (arquivo pessoal)



Imagem 24 - Primeira fotografia da série de trabalhos Zé, maio de 2012.

[2.2] De quem é essa casa?

Parada em uma sinaleira em um dia qualquer de 2012 uma casa chamou minha atenção. No primeiro momento não soube porquê. A cor, o senhor sentado na calçada lendo jornal. Tive vontade de saber quem ele era, o que lia, do que gostava, como era aquela casa por dentro. A sinaleira abriu e fui embora. Senti necessidade de voltar à frente daquela casa diversas vezes, de carro ou a pé. Comecei a coletar imagens diárias da casa, coletar objetos quando fazia o trajeto a pé, muitas impressões e supostas histórias sobre aquela casa. Sempre me posicionando como uma voyeuse, acredito que nunca me deixei ser percebida pelo dono da casa e nem pelos seus vizinhos: uma oficina mecânica e uma barbearia. Fotografei a casa durante 18 meses. No início, como numa deriva situacionista, me estabeleci regras: fotografar todos os dias e sempre no mesmo horário, mas vi que sairia perdendo algumas coisas como as nuances de luz e outras pessoas presentes. Então, logo em seguida me mudei e a casa de “Seu Zé” (nome que dei ao personagem que muitas vezes encontrei sentado em frente à casa) não ficava mais em meu caminho rotineiro, era preciso dar uma grande volta para passar pela sua frente. Assim, as passadas em frente à casa tornaram-se naturalmente aleatórias e sem horários e dias definidos, resumindo: quando era possível.

A casa de Seu Zé me lembrou, em algum momento, da minha casa-garagem. Aquela casa mal construída, onde se via um corredor quando a porta principal estava aberta, que serviu de parede para um anúncio durante as eleições de 2012, de alguma maneira trazia as lembranças da minha infância e daquela casa

que nos obrigava a ter uma relação bem mais próxima devido ao seu tamanho e sua divisão de espaços.

A partir daí, comecei a escrever sobre o personagem que vivia naquela casa: Seu Zé. Não me interessava a veracidade das informações. Claro que algumas coisas conseguia observar: sua média de idade, os jornais que lia, como se vestia e quando me dei conta havia criado uma pessoa fictícia.

Zé, parte de uma biografia

Seu Zé é um senhor branco. Trabalhou muito na juventude e hoje, com a aposentadoria que recebe, vive em uma casa modesta no bairro Tristeza, zona sul da cidade de Porto Alegre. Zé era pedreiro. Trabalhou na construção civil desde moleque. Quando criança em Caxias do Sul, os pais decidiram mandá-lo para Porto Alegre a fim de estudar e ter uma vida mais fácil que a deles. Zé terminou o primeiro grau, mas abandonou os estudos para continuar no ofício do pai e dos irmãos, aquilo que como ele dizia “nasceu sabendo”. Zé é casado com Zulmira há muitos anos. Conheceram-se muito jovens, ela com 14 e ele com 18. Namoraram por anos, de maneira tradicional, até que noivaram e finalmente casaram. Dona Zuzu, como é chamada por todos, sempre ajudou o marido na renda da casa, fosse preparando e vendendo quitutes ou lavando roupa para fora. No ano de 2012, receberam a proposta de um candidato a vereador para emprestarem sua casa para uma propaganda política e em troca receberiam uma nova pintura para a casinha. Deixaram o moço pintar a casa e durante três meses, ficaram ansiosos imaginando como a casa ficaria linda após receber uma pintura nova. Passado o momento da re- pintura, houve um pouco de frustração. A casa não ficou como eles imaginaram (pobre ser humano este que imagina). Houve quem, de maneira muito cruel, diga-se de passagem, falou que a casa era mais bonita antes da propaganda eleitoral. O fato é que a casa perdeu algo. Tempo, quem sabe.

O ato de ir e ficar parada todos os dias em um mesmo lugar, sem interferir nele, só observá-lo, tentando apenas olhar e capturar o que acontece, foi tratado por Janaína Bechler em sua tese de Doutorado em Psicologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: *Deriva Parada: Experiência e errâncias urbanas*. Bechler nomeou esse ato de “deriva parada”. Ela se propôs ficar parada na Rua dos Andradas, centro da cidade de Porto Alegre, observando tudo o que acontecia ao seu redor durante uma hora por dia sempre no mesmo lugar. Aos poucos, aquilo que era desagradável - pois como ela própria diz, é preciso ter coragem para ficar parada - começou a ser rotina e logo sentiu-se inserida começando a fazer parte dos ditos “personagens do centro de Porto Alegre”. Sentiu falta quando um não apareceu, alegria quando o reencontrou, medo de um personagem misterioso. Aquilo que era um espaço de passagem transformou-se em um lugar, no momento em que, através da repetição, da rotina, ela ganhou familiaridade e se sentiu próxima, pertencendo àquele local.

No trabalho apresentado pelo artista Rommulo Vieira Conceição na edição de 2015 do Audiovisual sem Destino (UFRGS), também um lugar, que seria apenas turístico, transforma-se em algo mais devido ao olhar que o artista detém sobre ele. *O espaço se*



Imagem 25 - Rommulo Conceição, Frames do vídeo *O espaço de torna lugar quando interajo com ele*, 2015 (imagens cedidas pelo artista).

torna lugar quando interajo com ele, de 2015, traz exatamente essa noção de deriva parada, de que mesmo parado, apenas deixando as informações do lugar passar por ele e aos poucos ir se situando e fazendo parte do local, transformam esse espaço em um lugar praticado.

Na obra *Caminhando* (1964) de Lygia Clark, o participante cria uma fita de Moebius (August Ferdinand Moebius (1790-1868), matemático alemão), que consiste em cortar uma faixa de papel, torcer uma das extremidades e unir as duas pontas. Depois a recorta no comprimento de maneira contínua e, na medida em que o faz, ela se desdobra em entrelaçamentos cada vez mais estreitos e complexos. Lygia Clark faz com que o espectador se transforme em agente, criando sua própria obra. Este, por sua vez, experimenta um espaço sem avesso ou direito, frente ou verso e no seu tempo decifra o acontecido. A obra *Caminhando* é usada aqui como uma metáfora para o entendimento de como eu percebo a construção dessa série de fotografias. Creio que é possível caminhar parada, no sentido de que mesmo parada, deixo o externo agir, o exterior ser o agente de transformação do interno, sem er-

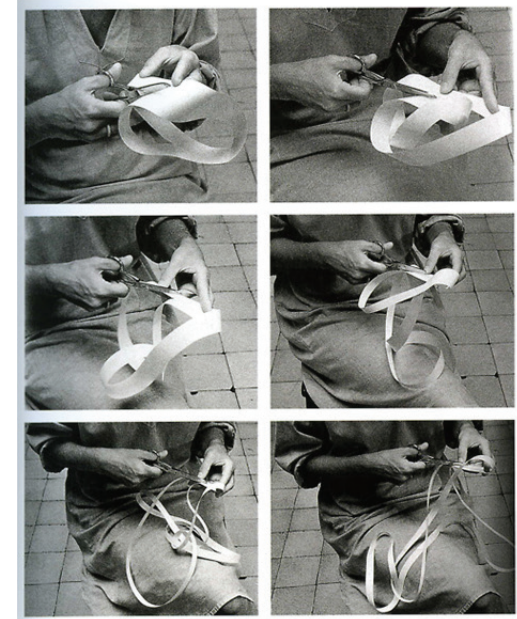


Imagem 26 - Lygia Clark, *Caminhando*, 1964

rância, deriva, mas com a mesma intenção de se deixar tocar e assim modificar o espaço interno e o externo.

É preciso que a experiência com Caminhando não tenha conceitos pré- concebidos. Uma experiência puramente espontânea em que o participante, enquanto estiver cortando a fita, não se preocupe em saber o antes e o depois, ou seja, o que já cortou e o que será cortado.(CARVALHO, 2011, p.136)

Se na série *Salas de [não] estar* não havia a identidade dos proprietários e nem a ideia de se escrever sobre perfis fictícios, no trabalho *Zé* um personagem foi sendo criado no decorrer da construção do trabalho. Não importava a pessoa real e sim a ideia da persona que eu queria que ele fosse. Como consequência, veio o desejo de legitimar a história de *Seu Zé*. Uma vontade de pôr em xeque, mais uma vez, a veracidade das coisas. De fazer o imaginário tornar-se real. Após refletir e pesquisar sobre o que é necessário para os seres humanos serem legitimados como pessoas: certidão de nascimento, carteira de identidade, cpf, carteira de trabalho, percebi que não conseguiria burlar o sistema para fazê-lo viver, mas, que talvez, se eu o matasse, conseguiria fazê-lo existir. Achei que um obituário publicado em um jornal de grande circulação na cidade de Porto Alegre me satisfaria o suficiente. Escrevi o obituário e o enviei para o jornal após discussões com uma amiga jornalista e uma advogada de que eu poderia ser processada por alguém que se identificasse com o obituário fictício. Elas pediram para que eu escrevesse no final do obituário uma frase alertando que tudo se tratava de um trabalho artístico. *Zé* não existiria se eu realmente não assumisse sua morte como verdade, por isso neguei aos pedidos. E no dia

16 de agosto de 2015 o jornal Zero Hora de Porto Alegre publicou o obituário de José da Silva Gotlieb.

José da Silva Gotlieb

Morreu em 14 de julho, aos 82 anos, o pedreiro José da Silva Gotlieb, em decorrência de insuficiência respiratória.

Nascido em Galópolis, interior de Caxias do Sul, mudou-se para Porto Alegre em 1947, onde trabalhou em uma casa de família em troca de estudos e lugar para morar. Seguiu os estudos até o fim do Ensino Fundamental, quando começou a trabalhar como pedreiro.

Aos 22 anos, casou-se com Zulmira Tavares, com quem teve os filhos Maria Lúcia, Ruth, Luciane e Álvaro. A família também era integrada pelo cachorro Júpiter. José adorava animais – carregava comida no carro para alimentar os pássaros e os cachorros de rua.

Zé, como era chamado por todos, era um homem alegre, que acordava cedo, trabalhava muito e estava sempre disposto a ajudar as pessoas. Gostava de celebrar a vida. Era muito carismático e simpático. Não perdia discussões sobre política e futebol – especialmente quando o assunto era o Grêmio, seu time de coração.

Além de mulher e filhos, ele deixa quatro netos.

Quem sabe a morte simbólica de Zé não foi uma maneira de fazê-lo retornar a seu posto de origem, aquilo que ele nunca deveria ter deixado de ser, um personagem fictício. Uma imagem.

A morte seria capaz de fazer a coisa voltar a ser imagem¹, nos diz Georges Didi-Huberman no ensaio *De semelhança a semelhança*, onde disserta sobre semelhança e imagem partindo da análise da obra do escritor Maurice Blanchot. A imagem seria como a vida e a morte reunidas. A proporção entre a solidificação da imagem e a dissolução da vida. “No qual desaparecer (dispersar-se como vida), equivale a assemelhar-se (solidificar-se como imagem).”(DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 40).

No texto *Vasto como a noite* de 1969, Blanchot afirma que a imagem é a “forma do que aparece”, “a abertura da irrealidade” e “torrente do exterior”, segundo Didi-Huberman isto quer dizer que a imagem é o ponto de contato entre os possíveis do imaginário e o impossível do real². A imagem carregaria toda força da palavra, seus segredos, sem matá-la ou encarcerá-la.

O surgimento de uma imagem sempre deixará uma marca. Não como aparição, pois essa desaparece muito rápido, mas sim como fascínio, que segundo o autor é a maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo sob seu poder de assombração. Para Blanchot, o que se vê no fascínio é a distância:

Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, encontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece

1. DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Alea: estudos neolatinos. V.13, N.1, Rio de Janeiro, Jan/Jun 2011, p.40.

2. Ibid. p.29.

tocar-nos por um contato comovente, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância?[...] [Então] o olhar é arrastado, absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem. (BLANCHOT apud Didi-Huberman, 2011, p. 29)

A imagem, assim, seria uma modificação da temporalidade, da efêmera aparição ao indeterminado encantamento. Algo que no trabalho Zé só poderia acontecer se ele se mantivesse imagem, se continuasse na distância necessária para me deixar fascinada. “Ora, estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna. É olhar “a impossibilidade que se faz ver.”(DIDI -HUBERMAN, 2001, p. 29)



(Páginas anteriores) Imagem 28 - Montagem Zé, 2014. 20x30cm
Fotografia sobre foam board.

[2.3] A montagem de um trabalho

A montagem do trabalho Zé só foi definida quando, aos poucos, fui deixando de fotografar sua casa. Resolvi abrir todas as imagens em um mesmo arquivo e observá-las lado a lado para ver o que havia obtido em termos de imagem durante esses 18 meses. Ao abri-lo, percebi que as fotos se tornavam muito mais interessantes quando ficavam dispostas dessa maneira. A força imagética de uma foto da casa de Zé sozinha era praticamente nula para mim, mas ao vê-las em sequência, de uma maneira que eu pudesse sentir a mudança de tempo simplesmente observando-as, me fez constatar que, no caso deste trabalho, o processo, a ideia e a narrativa são muito maiores que a imagem isolada. A imagem só se realiza em conjunto. Assim, defini que sua montagem obedeceria a uma tipologia, que elas só formariam uma imagem propriamente dita, se fossem mostradas todas juntas.

Era inevitável pensar que montadas dessa maneira o trabalho aproximava-se das tipologias feitas por alguns artistas conceituais das décadas de 60 e 70. A maneira de fotografar, a preferência pelo frontal objetivo, a pouca preocupação com a fotografia como técnica, mas sim interessada no processo inteiro do qual a fotografia também participa.

O casal de fotógrafos alemães Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934-) foram ativos desde a década de 50 até o início dos anos 2000. Os fotógrafos, desde os anos 50, observavam as mudanças industriais que a Alemanha sofria pós-segunda guerra mundial. Essas mudanças denotavam que muitas das construções industriais feitas por engenheiros iriam terminar. Daí surgiu o inte-

resse do casal em documentá-las antes de tornarem-se obsoletas e destinadas ao desaparecimento. O foco das fotos eram construções funcionais erigidas desde 1870 até a década de 1950 e que, até então, eram apenas vistas segundo seu uso prático e não como objetos dotados de potencial visual. O que interessava aos fotógrafos era a variedade das edificações que partilhavam das mesmas funções básicas: altos-fornos, torres de armazenamento, conjuntos de fábricas. Nunca um rosto humano, nunca um trabalhador dessas edificações. As épocas que abrigaram as imagens becherianas foram as da Guerra Fria (1945-91), da Queda do Muro de Berlim (1989), da Guerra do Vietnã (1959-75) e da emergência da globalização.

Bernd vinha do desenho e da tipografia e Hilla vinha de

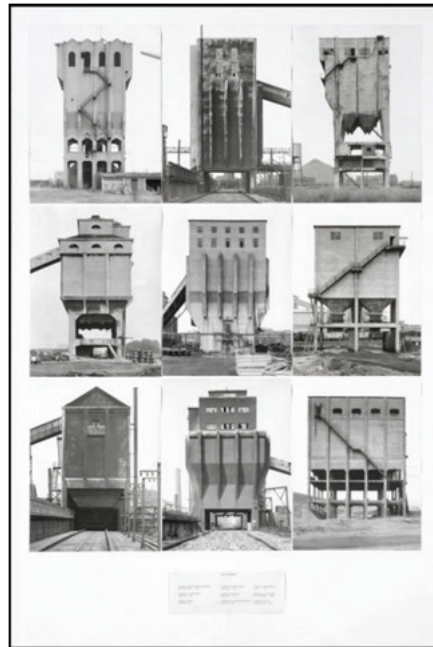


Imagem 29 - Bernd e Hilla Becher, *Coal Bunkers*, 1974. Nove fotografias sobre cartão. Coleção Tate.



Imagem 30 - Bernd e Hilla Becher, *Water Towers (Wassertürme)*, 1980. Nove fotografias sobre cartão. Coleção Guggenheim Museum, New York

uma família de fotógrafos. Ambos focados na simetria da imagem deram um novo olhar para a fotografia alemã contemporânea. As imagens são de um grande rigor no enquadramento, são objetivas e em preto e branco, e com o uso da tipologia (dispondo as imagens lado a lado) fica fácil compará-las e criar uma noção de forma, região e tempo. Quando registravam fotograficamente os objetos individuais, clicavam-nos de vários ângulos. Dependendo das possibilidades do local e da estrutura do objeto, Bernd e Hilla produziam séries de três, quatro, seis ou oito diferentes vistas do mesmo objeto.

Seguindo essa sistemática aplicável a quase todas as construções funcionais, o objeto era fotografado pelos Becher pelo menos em três ângulos diferentes para que suas características principais fossem apreendidas: dois deles eram frontais, o do perfil e o da fachada principal, enquanto o terceiro era feito em perspectiva. O casal criava uma forma singular de observar e fotografar objetos não esteticamente importantes, construindo uma “tipologia” onde o resultado estético era surpreendente.

Em consonância com o trabalho do casal Becher, encontra-se Edward Ruscha (1937), artista que também utilizou a fotografia como forma de inserir temas cotidianos na arte. Ao passar várias vezes ao longo da autoestrada *Route 66*, Ed Ruscha tirava fotografias de todos os postos de gasolina que encontrava e em 1963 publicou-as em seu primeiro livro *Twentysix Gasoline Stations* (Vinte e seis postos de gasolina), numa edição limitada de 400 exemplares. Segundo o próprio Bernd Becher, o livro sobre postos de gasolina de Ruscha se aproxima do trabalho deles, pois existe uma preocupação com a técnica fotográfica e também com a composição. “Nos estacionamentos, era fundamental

[o apuro técnico]. Não se pode entortar um conjunto de linhas como aquele, ou a singularidade das faixas de estacionamento pintadas no chão deixa de produzir efeito” (BERND BECHER apud ZIEGLER, ZUM, 2011, p. 168).

Ruscha negava a artisticidade de suas fotografias, acreditava, como vários artistas da década de 60 e 70, que suas fotos eram simplesmente registros, dados técnicos como a fotografia industrial, nada mais que instantâneos³. Assim, trabalha com séries e usa a fotografia por acreditar, como muitos artistas conceituais, de que ela era “desprovida esteticamente”. O uso da série como recurso, dá a ideia do processo, que é soberano à imagem produzida.

Diferentemente da série de fotografias *Zé*, Ruscha fotografou um percurso e não o mesmo local. A comparação que fazemos entre as fotografias é em relação ao tempo que passa e age na respectiva. É uma tipologia da ação do tempo sobre o objeto, se assim pudermos definir. Além disso, há toda uma carga emocional contida na minha fotografia, há uma empatia criada com o objeto fotografado. Oposto do desejo da fotografia de Ruscha e do casal Becher que, ao contrário, querem manter um distanciamento emocional do objeto fotografado.

3. ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. 2015: Curitiba, p, 81.



Imagem 31 - Edward Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, 1963.



Imagem 32 - Edward Ruscha, *Standard, Amarillo, Texas (Twenty Six Gasoline Stations)*, 1962 Coleção: The J. Paul Getty Museum

[2.4] O tempo (um pouco sobre)

“O tempo é o irresistível e irreversível aparecimento-desaparecimento da sua presença”.

André Comte-Sponville

Sempre temos banalidades para falar sobre o tempo. Como passa depressa quando estamos felizes, como “dura” quando passamos por uma tristeza. Essas sensações diante do tempo são experimentadas por nós desde nosso nascimento. Basta estar vivo (e ter consciência) para sentir o tempo. O tempo é mais fácil de ser experimentado do que explicado. Sem dúvida.

Vivemos em um espaço e através do tempo. Duas coordenadas que nos dão a noção de existência. Impossível, aqui, em poucas páginas, tentar englobar todas as discussões acerca do tempo e pontuar todas as teorias já escritas. O que posso fazer é trabalhar um recorte do que já foi dito sobre o tempo, um recorte que discute o tempo a partir do meu trabalho poético. Não pretendo falar sobre o tempo na sua ontologia e indivisibilidade, nem pretendo ter a audácia de me aprofundar na Teoria da Relatividade, mas sim de tentar compreender como o tempo afeta a produção do meu trabalho e de como eu tento (inutilmente) apreendê-lo. Na série de fotografias *Zé*, a ideia de voltar todo dia a um mesmo local, parar e se dar o tempo de fotografar, almejava a ideia de formar uma série que pudesse ser a própria imagem do tempo. Uma imagem que apesar de ser feita digitalmente, devido ao custo e à rapidez, soube esperar e conter dentro dela, tempos possíveis. Em tempos de constante aceleração, uma pausa pode ser considerada um respiro. É como se “se dando um tempo”, as ligações internas e a construção do pensamento pudessem se

formar. Acredito que a reflexão e a contemplação se alimentam desses tempos de pausa.

A vida sempre se dá numa duração. A duração, no entanto, pressupõe a existência do Tempo. Mas em que consiste o Tempo?

Aurélio Agostinho, o Santo Agostinho de Hipona foi um importante bispo cristão e teólogo. Nasceu na região norte da África em 354 e morreu em 430. Em uma de suas mais conhecidas e estudadas obras até hoje, *Confissões*, escrita entre os anos de 397 e 400, há o chamado *Livro XI* que trata sobre os enigmas do tempo.

Já no início do livro, para não termos questões acerca do tempo que havia antes da origem, Agostinho nos situa dizendo que o tempo também é uma criação divina e já assim nos resolve um problema: o suceder-se no tempo começa somente após a criação, pois antes disso nada havia. Afinal, na eternidade não há sucessão. Mas então, o que é o tempo? Agostinho responde da seguinte maneira: “Se ninguém me pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem me pergunta, não sei”. (AGOSTINHO, 1996, p.322)

O autor continua falando sobre os três tempos: passado, presente e futuro. O passado como um tempo de memória presente⁴, o presente como um tempo sem espaço e sem duração, que “voa rapidamente do futuro ao passado”. O futuro como o tempo das possibilidades, como esperança. Como ainda não existe não pode ser visto, mas pode ser prognosticado pelas coisas presen-

4. A memória, em Santo Agostinho, é essencial para a compreensão de nossa relação com o tempo. O tempo existe na mente, como memória (passado) ou expectativa (futuro). Apenas a recordação, portanto, é que torna possível falarmos em tempo passado.

tes que já existem e se deixam observar.

Logo, Agostinho novamente pergunta: quando se mede o tempo, mede-se o quê? Não pode ser nem o passado, que já não existe, nem o futuro, que ainda não veio, nem o presente, que está sempre a passar.

Quem pode medir os tempos passados que já não existem ou os futuros que ainda não chegaram? Só se alguém se atrever a dizer que pode medir o que não existe! Quando está decorrendo o tempo, pode percebê-lo e medi-lo. Quando, porém, já tiver decorrido, não o pode perceber nem medir, porque esse tempo já não existe. (AGOSTINHO, 1996, p.325)

Então o que se mede é a memória presente das coisas passadas; a atenção presente das coisas presentes e a expectativa presente das coisas futuras e onde se mede o tempo? O tempo é, pois, uma distensão da alma. “Pelo que, pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão; mas de que coisa o seja, ignoro. Seria para admirar que não fosse a da Própria alma.” (AGOSTINHO, 1996, p.334)

Se é porque temos alma (ou consciência para os mais céticos) que conseguimos sentir o tempo, na série *Zé*, temos a imagem dos três tempos: passado, presente e futuro. E é com esses três tempos que formamos uma história, uma narrativa. A sensação de passagem de tempo foi indispensável para a realização desse trabalho.

Para André Comte-Sponville, filósofo francês, Santo Agostinho foi quem discorreu melhor sobre o tempo da consciência. Este, seria o tempo da alma e não o tempo do mundo, da natureza. O tempo do mundo existe independente da alma, mas seria apenas um tempo presente, uma sucessão de hojes. É só com a

consciência (ou alma, como fala Santo Agostinho) que temos os tempos diferentes do presente (passado e futuro), pois a alma lembra, prevê, espera e teme.

Espaço e tempo são duas coordenadas. São maneiras de nos situarmos. Mas o tempo como experiência parece ser mais amplo, porém mais impalpável. Um sentimento, por exemplo, pode ocorrer no tempo, mas é preciso situá-lo no espaço? É cabível a pergunta “onde este sentimento ocorre”? O tempo existe em tudo. Não há em nosso mundo algo que ocorra ou exista inerente ao tempo. “O tempo não é nenhum ser, nem um puro nada: ele é passagem perpétua de um ao outro, e, se assim podemos dizer, a confirmação recíproca de ambos. Ser no tempo é ser em via de já não ser. Mas ser em via de já não ser ainda é ser ...”. (COMTE-SPONVILLE, 2006, p.20)

A consciência do tempo nos dá a noção de temporalidade. Só temos consciência da passagem do tempo porque lembramos de coisas e imaginamos tantas outras. A temporalidade está em nós. Mas o tempo do mundo independe de nossa consciência, ele precede a temporalidade.” A temporalidade (que é na alma, que é a própria alma, sempre tensa e distensa), não é portanto o tempo (que contém a alma e não poderia ser sua distinção)”. (COMTE-SPONVILLE, 2006, p.33)

A série de fotografias *Zé* ocorre sempre no mesmo espaço/lugar. Nessa série apresentada em conjunto, temos a noção de tempo através da mudança da casa fotografada. É pela mudança da casa que a narrativa é criada. Os dias passam, a casa muda. E sabemos (por termos consciência da temporalidade) que quem mora

na casa, também muda. Se o tempo das fotografias fosse maior, poderíamos contar a história de Zé desde o seu nascimento até a sua morte.

Mas, se temos apenas o presente como tempo “real”, este pensado isoladamente, ainda é tempo? A temporalidade faz parte do ser humano, não conseguimos pensar no tempo sem sucessão. Mas o presente é o único tempo que temos disponível para viver e experienciar. O passado apresenta-se como recordações, lembranças, mas vivencio isto no presente. O futuro aparece nas previsões, projetos, mas olho para isso no presente. O presente, segundo Comte-Sponville é o próprio tempo. Não está contido nele, é ele. “Não é o presente que existe no tempo; o tempo é que é presente.” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p.48)

É esse presente que é composto de passado e futuro, de memória e expectativa que me interessa. Impossível pensar no meu trabalho artístico sem a sucessão de tempos. Impossível falar sobre como a vida contemporânea está acelerada e corrida, se não pudermos compará-la a sensação de anos anteriores. É essa sensação de tempo corrido que me interessa. Essa tentativa de apreender o tempo, o instante, transformá-lo em imagem.

[2.4.1] Uma tentativa de apreensão do tempo: a fotografia

Fotografia não é só índice e semelhança. Nela está intrincado o corte. Um corte feito ao mesmo tempo no espaço e no tempo. Temos um instante de tempo e uma porção de espaço registrada. Mas podemos pensar em diferentes tempos para a fotografia (tempo da imagem quando produzida, tempo do fotógrafo com toda sua bagagem interior, tempo do espectador com todas suas vivências) e também em diferentes espaços fotográficos (o *espaço - foto* literal e o *espaço de fora do- quadro*⁵).

O tempo do fotógrafo é composto por todo seu contexto histórico e emocional, longe de ser aberto, o olhar do fotógrafo é guiado pelos seus interesses atuais, suas lembranças, sua vida cultural e social. Isso orienta o que o fotógrafo vê e como ele vê, assim como irá orientar o espectador, que não é passivo, que terá todo um outro histórico interior ao se deparar e fruir essas imagens - o tempo do espectador. Como Fontcuberta diz, “a fotografia talvez não minta, mas os fotógrafos, definitivamente, sim.” (FONT CUBERTA, 2012, p.12). Isto é, de alguma maneira quando o fotógrafo define o recorte fotográfico e dispara a câmera, ele cria um cenário pré-selecionado.

Barthes, em sua nota sobre a fotografia, utilizou os termos “isso foi” e “inacessível” para atestar a existência de uma realidade que passou, um real que já não pode mais ser tocado, mas que é um certificado de presença. Philippe Dubois, no livro *O ato fotográfico*, de 1990, adota a noção de *foto-índice* para dizer que a foto atesta a existência de algo, que é um traço do real, mas, 5. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993, p.178-179.

como índice, significa que, em algum momento, houve uma conexão real de contiguidade física, num determinado momento de tempo, com seu referente. “Não é possível pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial”. (DUBOIS, 1990, p. 66) Tanto em Barthes, como em Dubois, temos claro que o tempo da fotografia é o pretérito. A câmera foi obviamente disparada no passado, mas a imagem fotográfica, estática (objeto petrificado) ou borrada (objeto em movimento) nos passa a sensação de um tempo “atemporal”. Dessa maneira, o que teremos sempre com certeza é o tempo do espectador de encontro com uma fotografia. Ele carrega o conhecimento do que é uma fotografia e daquilo que é fotografado, assim consegue imprimir uma noção de tempo na fotografia observada.

Segundo Lissovsky (2003), para a maioria dos críticos realistas da fotografia, como Barthes, o procedimento básico da câmera fotográfica é converter uma distância no espaço – o enquadramento – em uma distância no tempo - o agora-passado e com esse pensamento jamais conseguiremos observar outros tempos na imagem fotográfica pois dessa maneira o único jeito do tempo habitar a imagem é através do borrão.

A fotografia desde sua origem sempre buscou fixar o tempo. As primeiras fotografias que conseguiram ser fixadas foram feitas entre 1826-27 por Niépce e 1836 por Daguerre. Após se conseguir a fixação, começou a busca pela diminuição do tempo de exposição do objeto/pessoa para que a fotografia fosse fixada. O tempo de espera era longo, mas a partir das últimas décadas do século XIX torna-se instantâneo. Com isso, perdeu-se o *durante*, o tempo no qual se ficava esperando a imagem fixar. Assim, o disparo fotográfico passa a ter um tempo subjetivo e inapreensível.



Imagem 33 - Joseph Nicéphore Niépce, *Vista da janela em Le Gras*, 1826. Heliografia/Fotografia.

Esse *durante*, que parecia perdido com o advento do instantâneo, é considerado por Lissovsky o momento de expectativa do fotógrafo e refúgio do tempo na fotografia. A espera seria inerente ao ato fotográfico (independentemente do tempo), pois segundo ele, no intervalo entre o olho e o dedo, o fotógrafo espera. Há um trabalho da memória do fotógrafo, de escolhas, um trabalho da duração (e não um trabalho do olho ou do dedo). A fotografia afirma-se mais como a “arte do vir a ser” e menos como a “arte do instante”. “É como aspecto do devir que o tempo, refugiado na expectativa dá –se a ver na imagem.” (LISSOVSKY, 1999, p.109) Enquanto espera, indeterminadamente, o fotógrafo além de privilegiar um recorte espacial, também irá favorecer um aspecto em detrimento de outro. Da espera até o clique, podemos enxergar, segundo Lissovsky, a inclinação da fotografia para o futuro e seria pelas diferenças de tempos de espera entre os fotógrafos o motivo pelo qual temos tantos estilos e autorias na fotografia ainda hoje.

Em Zé o tempo de ação fotográfica é rápido. Não há muito espaço para se pensar a composição e o foco, muitas vezes estou parada na sinaleira e é esse momento que tenho para clicar. Mesmo rápido, obviamente faço minhas escolhas. Na maioria das vezes, (como acontece seguido na construção de minhas imagens fotográficas) o tempo das escolhas mentais, o período que formo a imagem na minha cabeça, é muito maior que o tempo do ato em si. Recorto aquilo que não interessa, foco aquilo que quero. Nesse pequeno tempo algumas decisões são intuitivas, algumas dão errado, mas como este trabalho propõe-se a ser uma narrativa, gosto quando algo sai errado. É como se a série ganhasse mais humanidade, como um dia na vida de qualquer pessoa, pois nem sempre a vida é boa. Imprevistos espaciais e temporais acontecem.

Segundo Dubois, o tempo não tem validade na fotografia. O ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração e instala -se uma espécie de *fora-do-tempo*⁶. Não consigo enxergar de maneira tão fechada. Para mim o tempo rege a fotografia. Ele é a própria fotografia. Entre a ideia ou desejo da fotografia, a expectativa do fotógrafo e o clique fotográfico, temos os três tempos em conversa: passado, presente e futuro. As decisões estão aí. E no tempo em que elas são tomadas, é que uma imagem é feita, e não outra. “A espera do fotógrafo é a contrapartida do amadurecimento do instante. Ele nutre-se – cresce e aparece – da própria expectativa.”⁷

6. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993, p.163.

7. LISSOVSKY, Maurício. *O refúgio do tempo no tempo do instantâneo*. In: Revista Lugar Comum, N. 08. Rio de Janeiro, 1999, p. 89-109, p.98.

O tempo guia nossa vida. Mas age diferente sobre nós de acordo com o momento vivido e com o que estamos fazendo. Existe um tempo de quando se é criança que parece não passar. Esse era o tempo da casa-garagem.

A percepção do tempo do adulto é diferente. Ele anda depressa quando estamos bem e arrasta-se quando queremos que voe. Ele é controlado, dividido, cronometrado. E é esse o tempo que aparece nas fotografias de Zé. Há uma metáfora do tempo da vida adulta nessa série de fotografias. Há uma ansiedade de espera (para se alcançar o ato fotográfico), há um cronograma a ser cumprido (todos os dias a fotografia precisa ser feita) que resulta em repetição, em hábito, em rotina. Essa repetição de tempos, de necessidade de uma organização na tentativa de apreender o tempo - que temos em todos os nossos álbuns de fotografia familiares - colocados um ao lado do outro deram origem à organização do conjunto de fotos que remete a tipologias. Temos uma tipologia do tempo. A mesma casa sutilmente sendo modificada dia após dia.

[3.1] Sometimes the same sky¹: cartografia interna

“Ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, pois quando isso acontece já não se é o mesmo, assim como as águas que já serão outras”.

Heráclito

“E, aquele que não morou nunca em seus próprios abismos nem andou em promiscuidade com seus fantasmas, não foi marcado. Não será exposto às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema”.

Manoel de Barros

Você pode me ouvir?

Sim.

Deixe-me explicar
um par de coisas .

O tempo é curto .
Essa é a primeira coisa .

Para a doninha,
tempo é uma doninha.

Para o herói,
tempo é heróico .

Para a prostituta ,

1. O título faz referência a exposição coletiva *Never the same river* (possible futures, probable pasts) realizada em 2010 no Camden Arts Centre em Londres, UK, e também baseada na célebre frase de Heráclito (535 a.C. - 475 a.C.): Nunca se entra duas vezes no mesmo rio.

tempo é apenas mais um truque.

Se você é gentil,
seu tempo é suave.

Se você estiver com pressa ,
o tempo voa .

O tempo é um servo
se você é o seu mestre.

O tempo é seu deus
se você é o seu cão.

Nós somos os criadores de tempo...

as vítimas de tempo
e os assassinos de tempo.

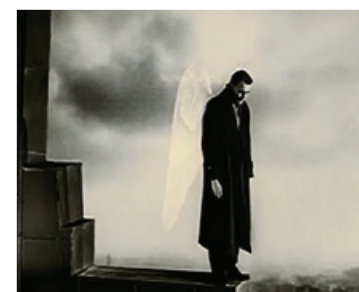
Tempo é atemporal.
Essa é a segunda coisa .

Você é o relógio, Cassiel²

2. Reprodução de diálogo do filme - *Faraway, so close* (In Weiter Ferne, so Nah!), 1993. Continuação do filme *Asas do desejo* (Der Himmel über Berlin), 1987 Tradução nossa. - Can you hear me? - Yes. Let me explain a couple of things. Time is short. That's the first thing. For the weasel, time is a weasel. For the hero, time is heroic. For the whore, time is just another trick. If you're gentle, your time is gentle. If you're in a hurry, time flies. Time is a servant if you are its master. Time is your god if you are its dog. We are the creators of time... the victims of time and the killers of time. Time is timeless. That's the second thing. You are the clock, Cassiel.



Imagens 34 e 35 - Cenas do diálogo do filme *Far away, so close* de Win Wenders, 1993. Fonte: Site Incine



Imagens 36, 37 e 38 - Cenas do filme *Asas do desejo* de Win Wenders (Der Himmel über Berlin, 1987) Fonte: Site Adorocinema

Der Himmel über Berlin (Asas do desejo, título em português) é um filme franco-alemão de 1987, escrito, produzido e dirigido por Wim Wenders. O filme se passa na Berlim pós-guerra, antes da queda do muro no final dos anos 1980 e apresenta duas visões sobre o mesmo tema: a dos anjos que vivem no tempo eterno, mas tem uma visão em preto e branco e a dos seres humanos que vivem em seu tempo finito, mas tem uma visão colorida do mundo. Damiel e Cassiel são anjos que perambulam pela cidade. São invisíveis aos mortais, não podem sentir as dores e alegrias humanas, mas ouvem os humanos e oferecem alívio aos angustiados, nem sempre com sucesso. Entretanto, Damiel, ao se apaixonar por uma trapezista, deseja se tornar um humano e experimentar as dores e alegrias de cada dia. O anjo prefere a finitude do tempo (mas colorido) à eternidade (monocromática). Existem diferentes noções de tempo e espaço, vivenciadas por personagens que convivem e interagem em “Asas do Desejo”, estabelecendo relações entre homens e anjos, mortais e imortais; passado, presente e futuro praticamente não se diferenciam. Os anjos vivem no tempo eterno e os humanos em seu próprio tempo social, cada um vê o mundo à sua maneira. O “agora” não faz sentido para os anjos. As imagens mostradas na visão dos anjos são rápidas, preto e branco, frias. Não existe diferença entre os acontecimentos: o nascimento de um bebê ou o encontro de uma prostituta, um pensamento sobre a lista de compras no mercado ou um jovem preparando-se para o suicídio. O tempo sem desejo e sem expectativa é indiferente.

Marion é a trapezista pela qual o anjo Damiel se apaixonou e decide descer. A partir disso seu mundo fica colorido, as sen-

sações aparecem e conforme caminha pela cidade (esse movimento humano desconhecido pelos anjos) o espaço parece menos fragmentado. Apesar do tempo finito humano, temos a sensação, através dos anjos caídos, de que estar na terra é muito mais prazeroso. O tempo torna-se essencial e o que fazemos dele também.

[0] Documentos de trabalhos

[0.1] O início de uma nova série: a proposta de uma exposição

A exposição “Viveiros” foi realizada na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS durante julho de 2014, a ideia proposta pelos professores³ foi expor uma obra já finalizada e/ou um trabalho em processo de criação e também um documento de trabalho. Resolvi, expor uma obra da série de fotografias *Salas de [não] estar* (apresentada na primeira parte dessa dissertação) e relacioná-la a alguns objetos, ainda um processo, que todo dia me despertava para uma nova faceta de meu trabalho.

[0.2] O processo de um novo trabalho: documento de trabalho x *La traviata*

O que está por trás de uma obra de arte? Com certeza um artista e seu processo de criação. Esse processo acontece em um tempo próprio e pode ser despertado por algum objeto, imagem, som, que tinham sido coletados sem grandes expectativas ou segundas intenções. Para iniciar tal reflexão, utilizarei a definição de documentos do trabalho de Flávio Gonçalves

3. Foi proposto pelos professores Marilice Corona e Flávio Gonçalves como trabalho de conclusão de suas disciplinas do Mestrado em Poéticas Visuais da UFRGS, a montagem de uma exposição dos trabalhos da turma 21. Após pensar sobre o que expor e conversar com minha orientadora Elaine Tedesco, muitas questões apareceram em relação ao caminho que meu trabalho poético havia tomado.

em texto para a exposição *Documentos de Trabalho*, organizada em agosto de 2000:

O que se chama aqui de documento é em geral anterior ao que chamamos de projeto. Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente redescobertas pelo olhar. O valor de documento que essas imagens ou objetos possam conter está relacionado à maneira como esses se colocam em perspectiva com o olhar sobre o mundo proposto por cada um dos artistas através de suas obras. O que se documenta, nesse caso, é o desejo de criar incorporado a esses elementos. (GONÇALVES, 2009, p.2)

A vontade de criar uma obra incorporando documentos encontrados no espaço público ou no espaço íntimo, pode ser disparada pelo resgate de objetos ou memórias guardadas há muito e redescobertas em outra época e momento de vida.

Mas o que leva uma pessoa a guardar coisas? Qual o interesse em juntar imagens, objetos, escritos? É claro que manter recordações nos mantém vivos de alguma maneira. Guardar fotografias, imagens pessoais nos dão a (falsa?) impressão de que poderíamos evitar o esquecimento, a nossa desapareição.

Para alguns artistas, esses objetos fazem parte de seu processo de criação, podendo, a qualquer momento, serem incorporados à obra ou apenas darem o estímulo para uma nova criação. Muitas vezes, ao observar os documentos de trabalho, nos damos conta das escolhas que fizemos, estando ali pistas importantes sobre o nosso processo de criação.

A observação sistemática de meus documentos de trabalho

me conduzem constantemente a uma aproximação com a questão da memória. De acordo com a ideia de que esses objetos também são “lugares de memória”, retomo o historiador francês Pierre Nora, em seu artigo *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, quando afirma: “os lugares de memória são antes de tudo, restos”. (NORA, 1993, p. 12). O autor comenta que é nossa imaginação que ativa a memória dormente em uma situação, observando que: “mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica”. (id., p.21).

Quando comecei a cursar a disciplina *Documentos de Trabalho* com o professor Flávio Gonçalves, durante o Mestrado em Poéticas Visuais, comecei a pensar sobre meu entorno, como meu espaço de trabalho e minha casa e assim iniciei a identificação e seleção de documentos, imagens e objetos que poderiam ser considerados documentos de trabalho. Neste caso, objetos de cunho afetivo, cartas e imagens antigas foram selecionadas como possíveis gatilhos do meu processo criativo. A memória afetiva é de grande relevância na escolha dos documentos de trabalho que me circundam.



[0.3] O encontro com os objetos

Há um ano, comecei a colecionar estatuetas de noivos (topos de bolo) feitas em resina (Documentos de Trabalho 1). O interesse nesses objetos iniciou distraidamente, observar estatuetas de santos de resina, me levou a pensar sobre a similaridade entre elas e os noivos de topos de bolo. Muito populares antigamente e agora usados apenas por casais com menos recursos. Lembrei das simpatias que se faz com Santo Antônio para conseguir casamento: retirar o menino Jesus, virá-lo de cabeça para baixo, colocá-lo em um copo d'água... O que aconteceria se os mesmos atos fossem feitos com as estatuetas de noivos? Que simbologias surgiriam?

Foi com esse primeiro pensamento, quase que puramente estético, e sem pensar nas relações emocionais envolvidas, que comprei o primeiro casal de noivinhos feitos em resina e em

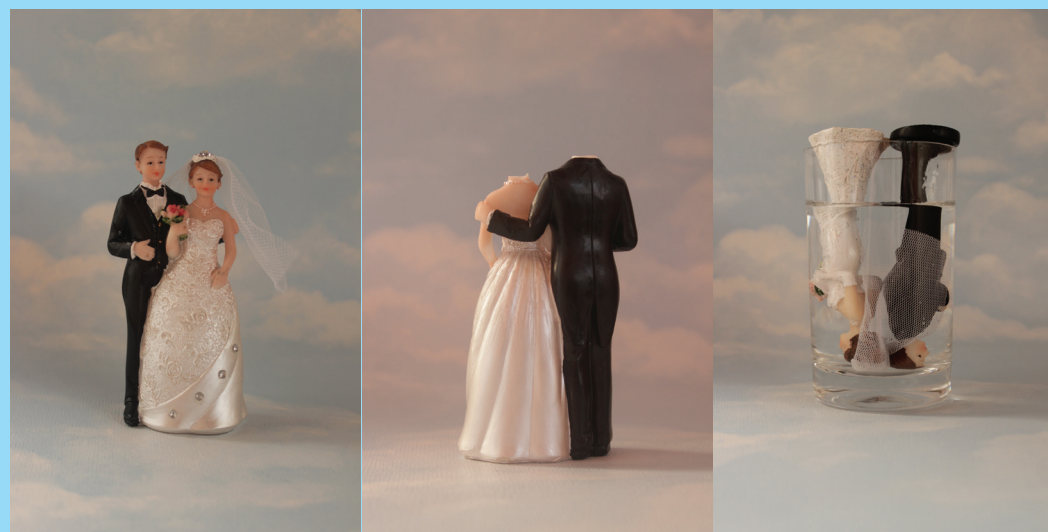


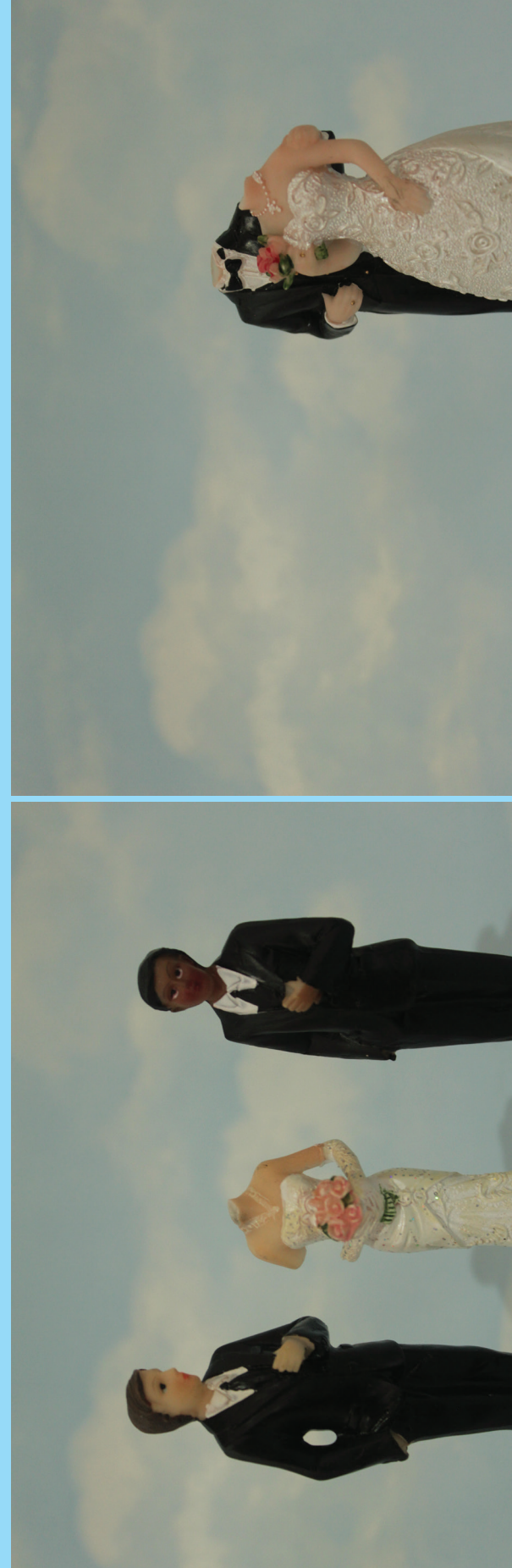
Imagem 39 - *Documentos de trabalho 1*, 2014

Imagens 40, 41 e 42 - *Experimentações com Documentos de trabalho*, 2014

casa comecei um ensaio fotográfico baseado nas simpatias descritas acima.

A partir dessa primeira compra, a coleção de bibelôs começou a crescer. Fui atraída pelo material, pela simplicidade e simbologia. Foram comprados em lojas de R\$1,99 ou nas casas especializadas em artigos de festas e quando vi havia uma coleção. Tenho interesse pelos objetos feitos em resina não personalizados, me interessa a imagem universal que temos dos noivos. Nesses objetos simples, os rostos dos noivos, geralmente, não transmitem muita emoção. O rosto do noivo e da noiva são iguais e ambos não parecem estar muito felizes na nova jornada que se inicia. Com o tempo e a procura comecei a encontrar noivos de diferentes formatos e cores e todos iam se somando a essa coleção. Todos que compro, fotografo. É como o registro de um novo livro em uma biblioteca, neste caso, mais uma peça da coleção. Uso um fundo azul para fotografá-los, padronizando as fotos (como em um álbum de casamento) e imprimindo este ar angelical que os noivinhos exalam (ou pelo menos a ideia tradicional que temos deles). Com o tempo, pelas peças serem frágeis e de má qualidade, pedaços vão se quebrando, como cabeças e braços e naturalmente a figura das estatuetas vão se transformando (Documentos de trabalho 2).

No início, comprava os objetos sem pensar se os usaria ou se em algum momento se transformariam em obra. Mas uma coisa eu sabia: o fato de tê-los, guardá-los e observá-los todos os dias, fazia com que eu refletisse, todos os dias, sobre as questões importantes do meu processo de trabalho e sobre as reais simbologias trazidas pelos casais de noivinhos .



Tudo aquilo que atraía meu olhar, que faça com que eu colete e guarde para depois olhar melhor, se torna de alguma maneira um documento de trabalho. É algo que você ainda não sabe ao certo o motivo da aproximação, mas que o tempo e o olhar nos farão compreender tal fixação.

[0.4] Quando o documento vira obra

“O homem descobre no mundo apenas aquilo que já tem dentro de si; mas precisa do mundo para descobrir aquilo que tem dentro de si”.
Hofmannsthal

A princípio as estatuetas eram uma coleção, objetos observados diariamente em meu espaço de trabalho. Foi, então, durante o processo de criação para a exposição “Viveiros”, que pude experienciar a mudança de status de um documento de trabalho.

Percebi, que logo que comprava as estatuetas, as fotografava com luz e cenário corretos, o que denotava um grande interesse nesses documentos de trabalho e que a preocupação estética com eles já perpassava uma fronteira ainda desconhecida para mim: o objeto de reflexão passando à obra de arte.

A primeira ideia era expor a coleção de noivinhos completa, como um pensamento ainda em formação. Mas na montagem da exposição, com a professora Marilice Corona e meus colegas de mestrado foram surgindo ideias e perguntas sobre o trabalho. O suporte que consegui para os noivos não me satisfez esteticamente, era uma caixa que mantinha todos os objetos fechados, sem diálogo com a obra ao lado. Com este sentimento, busquei alternativas que me satisfizessem para

Imagem 45 - *La Traviata: ato IV*, 2014, 50x30cm – Primeira versão exposta na Pinacoteca do Instituto de Artes. Papel de parede, prateleira e objeto.



a apresentação do que, ainda, era apenas um "processo". No outro dia, apareci na montagem da exposição com uma pequena prateleira, já decidida a não usar todos os objetos que havia levado. E foi em conjunto com os colegas e a professora, que surgiu a primeira versão de uma obra que daria início a uma nova série de trabalhos. Resolvi dedicar minha atenção a apenas uma estatueta, a primeira que comprei e para mim a mais simbólica de todas, assim a alcei ao status de obra de arte. O convívio com o objeto durante meses me proporcionou momentos de reflexão e descobertas, ao ponto de, com a montagem correta, o documento de trabalho passar a ser um trabalho autônomo. *La Traviata: IV* ato foi o primeiro trabalho de uma série de trabalhos despertada por esses "objetos-documentos de trabalho" que chegaram por acaso, mas que não permaneceram em vão.

O convívio e a observação sistemática dos documentos de trabalho podem revelar importantes dados sobre a maneira de operar do artista e ajudá-lo a descobrir o modo pelo qual reflete e traduz esteticamente o mundo em que vive. Acredito que a reflexão sobre esses documentos e a oscilação do objeto/imagem entre documento e obra faz com que o processo de criação se enriqueça e a construção poética se torne mais fundamentada e profunda no decorrer do processo.



Imagem 46 - *La Traviata, ato IV*, 2014. 2ª versão. 50x30cm.
Fotografia, prateleira e objeto.

[3.2] Lugar é uma pausa no movimento⁴

Após a primeira exibição de *La Traviata: ato IV*, meu olhar e minha atenção voltaram-se para o espaço privado e para os objetos e impressões que ali fui identificando. Ao ficar dentro da minha casa, de meu espaço conhecido e seguro, em uma pausa das errâncias urbanas, criei e caminhei por um mapa sentimental de lembranças e memórias. Fui criadora e realizadora do percurso e do tempo, caminhei por partes desconhecidas e esquecidas. Inventei novas possibilidades de interpretação de certas histórias, criei histórias que não tenho certeza que aconteceram.

Por ironia, ao parar de caminhar, descobri o céu dentro da minha própria casa. Se antes, quando caminhava na rua, ele simplesmente estava lá como parte da paisagem e não fazia diferença sua cor, seu estado e seus mistérios, quando parei de vê-lo no espaço público, passei a enxergá-lo dentro de um espaço privado.

[3.2.1] *La Traviata, ato IV*: o começo de uma discussão imagética

A obra *La Traviata, ato IV*, foi a primeira da série que viria a se chamar *Sometimes the same sky*. No decorrer dos anos de 2014 e 2015, ela integrou mais duas exposições (3ª exposição coletiva do Acervo Independente, POA/RS e *O feminismo é para todos*, POA/RS). Em cada uma delas experimentei mudar alguma coisa, pois o trabalho final ainda não havia me

4. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2012, p.169

fredo um retrato seu e o avisa para que o entregue à próxima mulher por quem ele se apaixonar. Violetta sente os espasmos da dor cessarem, mas em seguida expira.

La Traviata, ato IV é um trabalho que discute o poder do discurso e da imagem no limiar entre a realidade e a ficção. Se por um lado, temos o casamento como instituição ainda reverenciada pela sociedade como a única forma possível de formação familiar, por outro lado, escondido e bem tapeado, temos os problemas e “os não ditos” que essa forma de relação proporciona. As memórias e idealizações, que temos sobre o casamento, são tão profundas, que as temos como verdade. Crenças impostas, tão incrustadas em nós, que vemos aí a única possibilidade de uma união feliz. Enquanto crença, essa ideia de casamento se mantém sublime. A possibilidade de um amor que, de tão sublime, não pode ser terreno, fazendo parte do espiritual e que neste trabalho é representado pela fotografia do céu ao fundo e a ópera, na qual o relacionamento fica apenas na idealização. Nada mais perfeito do que um amor que não aconteceu e se manteve canonizado. Nada mais romântico do que um amor idealizado e não realizado. Imagens intocáveis, que parecem sair de um conto de fadas, nos quais todos são felizes para sempre. A fotografia, aqui, também é um agente ficcionalizante como a crença imposta. Como toda linguagem, ela é um discurso. E todo discurso é construído por alguém. Ao mesmo tempo temos a imagem das estatuetas. Não usá-las como objeto e sim fotografá-las sob uma fotografia dá uma nova densidade à imagem. Esse espaço de sobreposições de imagens, se relaciona, de alguma



Imagem 48 - Claudia Paim, *A felicidade existe*, 2011. Fotografias de fotoperformance.
Foto: Marcelo Gobatto (acervo da artista).

maneira, com as camadas de densidade de um discurso. Claudia Paim, no trabalho *A felicidade existe*, de 2011, faz um abordagem bem-humorada e positiva das histórias infantis de princesas. Segundo Paim, quando pensou sobre a razão dos sapos virarem príncipes após o beijo das princesas, se perguntou por que não poderia ser feliz com o sapo. Por que a necessidade de sempre procurarmos um príncipe? Por isso, Paim produziu mais de 300 fotos, nas quais ela veste apenas uma coroa de plástico e meias de seda $\frac{3}{4}$ e atua com um sapo gigante de cerâmica verde. As fotos deram origem a um tríptico e a um vídeo montado com todas as imagens. Paim expõe seu corpo praticamente nu, um corpo real, sem nenhuma manipulação de imagem. O que vemos é o corpo de uma mulher próximo aos 50 anos, com todas as suas marcas, mostrando claramente uma mastectomia parcial. Ela sorri o tempo inteiro e se envolve com o sapo frio e duro, fazendo uma dança sensual. Impossível não pensar em questões de gênero nesse trabalho. Impossível não pensar sobre o corpo feminino real, nas suas deformações, na dificuldade para envelhecer em uma sociedade que impõe o conto de fadas para suas meninas como ideal de uma vida plena.

Neste trabalho, assim como em *La traviata: IV ato*, existe uma grande ironia na abordagem das relações e uma ampla discussão sobre representação e discurso da imagem. As princesas, assim como as noivas, são seres puros e inocentes, que precisam ser salvas pelo gênero oposto, o homem, para que sua existência tenha sentido e seja válida. As princesas de contos de fada⁵ esperam por esse encontro idealizado durante toda a história. A menina, em sua casa no mundo real, cresce lendo e ouvindo que depois de uma história sozinha e infeliz, no final o casamento resolverá sua vida e assim ela será feliz.

O uso do sapo de cerâmica, assim como o uso da estatueta dos noivinhos, reforça a questão da representação e do poder da imagem. Mais uma vez temos a ausência de vida para solidificar a força e a presença da imagem.⁶

No trabalho *Amor e felicidade no casamento*, 2007, o artista alagoano Jonathas de Andrade nos traz uma fotoinstalação de 80 fotografias tipo poster (dimensões variáveis e páginas de 5. O termo “contos de fadas” não se refere aos contos de tradição oral, mas sim a textos literários, relativamente recentes - eles começam a ser publicados no século XVII -, que por sua vez se originam dos contos populares de magia, vindos da tradição oral. Para a psicologia Junguiana os contos de fada são representações de acontecimentos psíquicos, eles encenam os dramas da alma com materiais pertencentes em comum a todos os homens. Os contos de fada têm origem nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psique de todos os humanos. Pertencem ao mundo arquetípico. Contos de fada dão expressão a processos inconscientes e sua narração provoca a revitalização desses processos, restabelecendo assim a conexão entre consciente e inconsciente. FRANZ, Marie- Louise Von. *Interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1990.

6. DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Alea: estudos neolatinos. V.13, N.1, Rio de Janeiro, Jan/Jun 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100003&script=sci_arttext Data de acesso em 20/05/2015, p.40.

15x20cm). Segundo o próprio artista no seu site, este projeto “parte da hipótese de que as estruturas morais que alicerçam os relacionamentos de classe média atravessam gerações igualmente conservadoras, absorvendo as mudanças de costumes apenas enquanto consumo e discurso”. O trabalho surgiu a partir do livro “Amor e Felicidade no Casamento”, do psiquiatra alemão Fritz Kahn que foi best seller no Brasil na década de 60 dando conselhos e dicas para um casamento bem-sucedido. Dois possíveis personagens, que vivem na mesma época do livro, os atores Luciana D’Anunciacao e Cristiano Lenhart encenam possíveis cenas do dia a dia desse suposto casal.

Na foto-instalação, páginas do livro de Kahn, são fixadas nas paredes tendo linhas ou mesmo trechos completos retirados



Imagem 49 – Jonathas de Andrade, *Amor e Felicidade no Casamento*, 2008, livro de artista em parceria com Yana Parente – Coleção de fascículos “Amor e Felicidade no Casamento”
Fonte: Site do artista

por recortes no papel, revelando apenas o que interessa ao artista deixar aparente. As fotografias eram em diversos tamanhos e dispostas como um álbum de família na parede, muitas das fotografias estavam cobertas de mofo, simulando a passagem do tempo, o desgaste e o esquecimento das relações.

A instalação foi concebida em Recife no ano de 2007, um ano depois em 2008 é publicado o livro do artista Jonathas de Andrade (conceito e fotografia), em parceria com Yana Parente (design de impressão). É um volume composto por uma pequena caixa onde se encontram cinco fascículos dobráveis e duas fotografias.

No primeiro fascículo, aparecem fotografias corroídas pelo mofo, dando a impressão de desgaste e remetendo ao passado. Este fascículo é o que contém mais textos, conselhos e possibilidades. Do segundo ao quinto fascículo, acompanhamos a saturação da relação do casal, eles ficam mais sérios, a casa começa a ficar bagunçada, há uma rotina estampada na repetição fotográfica, até que o casal no mesmo local se distancia e a casa começa a se esvaziar e já não há mais muito texto, porque já não há mais tantos conselhos e nem possibilidades. Apesar disso, eles se mantêm juntos sob o mesmo teto, casados, como reza os bons costumes da família média brasileira.

Jonathas de Andrade criou personagens possíveis para interpretar um casal totalmente verossímil. Criou uma imagem do início, do meio e do fim de uma relação comum. Os sonhos e todas as possibilidades iniciais, a rotina no meio e o vazio ao final. O discurso da instituição matrimonial continua forte na sociedade. Andrade usou um livro dos anos 60 como inspira-

ção para o trabalho que cai como uma luva até os dias de hoje. Ainda, apesar de maquiado, é esperado do casal heterossexual que se case e constitua uma família. Os problemas e dificuldades são esperados, mas devem ser contornados e vistos como parte desse todo sagrado que é a instituição matrimonial. O casamento deve ser mantido, custe o que custar.



Imagens 50, 51 e 52 – Jonathas de Andrade. *Amor e Felicidade no casamento*.
Fotografias pertencentes à fotoinstalação, 2007.
Fonte: Site do artista

[3.3] Caminhando sob um céu com algumas nuvens

“Meu objetivo é cada vez mais que minhas fotografias se pareçam com fotografias, que não serão vistas a menos que se tenha olhos para ver, e contudo, quem as vir, não as esquecerá mais.”

Alfred Stieglitz

Após a montagem da obra *La traviata: IV ato*, tive o desejo de imprimir e ter em casa diversas ampliações de fotos de céu. Algumas com nuvens densas, outras com nuvens mais leves e algumas com apenas o azul do céu. Durante algum tempo, ficaram na parede de casa, como meu céu particular para reflexões espontâneas.

As fotografias de céu e nuvens questionam a percepção do espaço no momento em que excluem todos os vestígios que nos situaria com relação ao espaço representado (como linha do horizonte, chão, árvores). Para o espectador, essas fotografias, literalmente, não têm sentido único, isto é, todos os sentidos se equivalem. Elas serão sempre críveis, qualquer que seja a orientação. “Uma imagem inteiramente liberada, cortada de suas amarras, flutuando no céu, exatamente como uma nuvem”⁷.

Ao pesquisar a etimologia da palavra nuvem, fui surpreendida por mais uma relação que de inconsciente não deve ter nada. Nuvem vem do latim *nubes*. Na Roma antiga, já havia o costume da noiva usar véus cobrindo o rosto durante a cerimônia de casamento. Eles eram meio transparentes como as nuvens, assim formou-se o verbo *nubere*, “contrair matrimônio, ca-

7. BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 147

sar”. A parti daí teremos *núbil*, “apto para casar” (usado geralmente por mulheres); *nubente*, “pessoa que está por casar”. De nuvens também se forma a palavra *nefelibata*, “pessoa que vive nas nuvens” ou termo utilizado, também, na literatura para designar um escritor que não segue as regras literárias.

[3.3.1] NUUVENS

“O sonhador tem sempre uma nuvem a transformar. A nuvem nos ajuda a sonhar a transformação.”
Gaston Bachelard

Para Goethe, as nuvens são corpos sem superfície que dão forma ao indeterminado, para os meteorologistas, são a umidade do ar condensada constituídas por gotículas d’água e/ou cristais de gelo.

Goethe se interessou pelo estudo das nuvens em 1815, quando conheceu o trabalho do meteorologista inglês Luke Howard(1772 -1864), considerado o pai da meteorologia moderna e o primeiro a classificar as nuvens em 1802 (*On the modifications of Clouds*, publicado em 1803). A classificação de Howard compreende quatro categorias básicas de nuvens: cumulus, stratus, cirrus e nimbus; e outras três categorias intermediárias: cumulus-stratus, cirro-cumulus, cirro stratus. Essas palavras em latim, são usadas até hoje para classificar as nuvens, e significam: “Cirrus”: tufo de cabelo; “Cumulus”: amontoado; “Stratus”: camada e “Nimbus”: chuva.

Howard e Goethe partilhavam de uma mesma premissa, de que o céu faz parte da paisagem humana⁸, e assim, Goethe, entre 1820 e 1825, começa a fazer diversas observações sistemáticas das nuvens, baseadas na teoria classificatória de Howard e apoiada por diversos instrumentos meteorológicos da época, como o barômetro e o manômetro. Cientificamente, suas contribuições nunca foram relevantes para a sociedade, no entanto, quando Goethe trata as nuvens de forma poética

8. GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Portugal: Assírio e Alvim, 2012, p.16.

sua contribuição aparece com força. Suas nuvens são dotadas de metáforas literárias que nos fazem sentir seu peso ou sua leveza e possuem uma grande força imagética. Na observação das nuvens de Goethe, existe uma vontade de comprovação científica (de observação e desenho, mas que nunca chegou a ser científica) e uma vontade de interpretação, muitas vezes poética. Sendo as nuvens seres animados e em constante transformação, o olho e alma seriam espectadores interessados e participantes⁹, e a primeira tarefa do poeta seria libertar em nós uma matéria que quer sonhar. (Bachelard, 2001, p.194)

Stratus

Quando, a partir do espelho de água liso,
A névoa ergue o seu tapete raso
E a lua, em união com as ondas do ar,
Como um fantasma fantasmas faz nascer,
Então todos nós somos, com certeza,
Felizes filhos teus, ó natureza!
Monte acima sobem já, espreado-se,
Várias camadas; e a meio, juntando-se,
Escurecem os ares, e tanto pode acontecer
Vir chuva ou, leves, começarem a subir¹⁰

Definição da nuvem tipo stratus baseada na classificação de Luke Howard:

Stratus: Camada baixa, uniforme, cinza, parecida com nevoeiro, mas não baseada sobre o solo. Pode produzir chuvisco.

Unindo-me ao desejo de Goethe, de *dar forma ao informe* (GOETHE, 2012, p.29) ou de experimentar *o poder do amorfo* (BA-9. GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Portugal: Assírio e Alvim, 2012, p.11.

10. *Stratus* in Trilogia a propósito da teoria das nuvens de Howard (1817-1821), p. 80-81

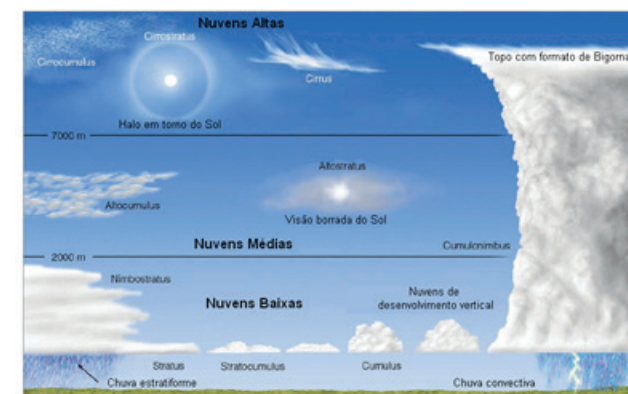


Imagem 53 - Classificação das nuvens.
Fonte: Estação meteorológica USP

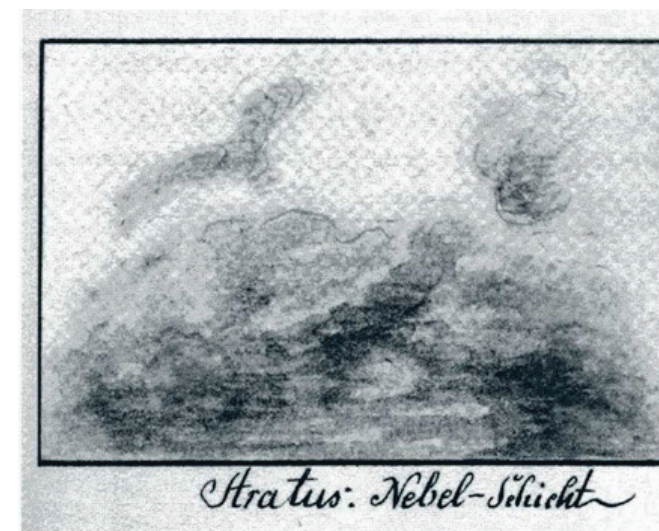


Imagem 54 - Nuvem tipo stratus desenhada por Goethe, 1817.
Fonte: Internet

CHELARD, 2001, p.191) comecei a dar forma a pensamentos recorrentes sobre o céu e as nuvens, e a refletir sobre que lugar seria esse (seria um lugar?). Partindo do pressuposto, de que um espaço se torna lugar quando nele há uma ação praticada (TUAN, 1977, p.6), e considerando o céu racionalmente como: **1.** espaço onde se localizam e se movem os astros; **2.** parte desse espaço, visível pelo homem e limitada pelo horizonte; firmamento, abóbada celeste; então, posso afirmar que se invisto nesse céu alguma prática, ele se torna um lugar. Senti-me impelida a pegar as fotos impressas do céu e praticar ações que me levariam a este status de lugar, nem que fosse um *lugar na imagem*. Senti vontade de ver o céu com seus “objetos poéticos mais oníricos”¹¹ ganharem uma aparência plana de fácil maneira de intervir, de modificar, segunda a minha vontade. Se antes elas eram fragmentos de um infinito fluido e que se modificavam por vontade própria, presas na imagem são moldadas e modificadas segundo a minha vontade, o meu controle.

Em *Nefelibata*, 2015, a interferência na imagem cria, mais uma vez, camadas de significação. Quando a observo, penso em quando observo o céu e tento brincar de adivinhar as formas das nuvens; *nefelomancia* (o jogo de imaginar formas nas nuvens), mas também há uma referência muito forte de fábulas como *João e o pé de feijão*, como um gigante no céu, devido a forte inversão de escala do pé em relação ao céu. O pé humano, aqui, quase se transforma em forma de nuvem, como se tivesse sido transformado pelo olhar do apaixonado terrestre

11. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.189.

Imagem 55 - *Nefelibata*, 2015. 90x50cm.
Fotografia impressa sobre papel de algodão.



NEFELIBATA

adjetivo e substantivo de dois gêneros

1. que ou quem vive nas nuvens.
2. fig. pej. que ou o que não obedece às regras literárias (diz-se de escritor).

que o observa. Há um rompimento do plano. Nessa fotografia, para mim, a imagem vaza. Ela rompe o plano imagético. O espaço, onde ela se encontra, é como uma colagem de elementos. A imagem, aqui, discute ela mesma. W. J. T. Mitchell, professor e historiador da arte estadunidense na entrevista *Como caçar (e ser caçado por) imagens*¹² nos diz que as imagens querem é ser beijadas, partindo do princípio que o beijo é um gesto de vontade de engolir o outro sem matá-lo. “Então queremos assimilar a imagem a nossos corpos, e elas querem assimilar-nos aos delas. É um caso amoroso correspondido, mas um caso permeado tanto por perigo, violência e agressão quanto por afeição”.(MITCHELL, 2009, p.4)

12. Mitchell, W. J. T. *Como caçar (e ser caçado por) imagens*. Entrevista com W. J. T. Mitchell feita por Daniel B. Portugal e Rose de Melo Rocha. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan/abr. 2009.

[3.3.2] CÉU

“O ser sonhante sente que nunca o azul do céu será seu bem possuído”.
Gaston Bachelard

Segundo Bachelard no livro *O ar e os sonhos*, a imaginação é a faculdade de mudar as imagens. Isto é, nos libertar da primeira imagem que é apresentada criando novas possibilidades através dela. Se uma imagem não tem esse poder, seu valor seria mais baixo como imagem. O céu azul se propõe a devaneios imaginários por ser uma imagem mítica.

Bachelard divide os poetas em relação ao tema do céu em quatro tipos: os que se animam com qualquer nuvem, os que veem o céu como uma “chama pungente”, os que o enxergam como uma abóbada pintada dura e compacta e os que participam da “natureza aérea do céu”. Esses últimos, segundo ele, os mais difíceis de encontrar devido a raridade da “imaginação aérea” e mesmo assim, quando há essa iniciativa, existe, normalmente, uma necessidade de se materializar o azul do céu para se criar a imagem: um céu demasiado brilhante, cru, pungente, duro. Enquanto que o devaneio aéreo deveria nos levar, ao contrário, à desmaterialização¹³. “O céu azul é tão simples que acreditamos não poder *onirizá-lo* sem materializá-lo. Mas em via de materialização, materializa-se demais”. (BACHELARD, 2001, p.164)

Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834), poeta, crítico e ensaísta inglês é citado por Bachelard para nos indicar a simplicidade não-material com que a imagem do céu é tratada: “A

13. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.163.

vista do céu profundo é, de todas as impressões, a mais aproximada de um sentimento. É mais um sentimento que uma coisa visual, ou antes, é a fusão definitiva, a união inteira do sentimento e da vista”¹⁴. Essa definição é a que mais se aproxima da sensação que tenho ao olhar o céu e de como o utilizo metaforicamente no meu trabalho poético. Para mim, o céu consegue dar conta de um sentimento da ordem mais pura, mais romântica, e ao mesmo tempo extrapola a noção de lugar físico onde algo pode acontecer. É difícil apreender algo como uma imagem de céu. É como se ela fugisse, escapasse.

Alfred Stieglitz foi um fotógrafo norte-americano nascido em 1864. Na série de fotografias que realizou durante nove anos chamada *Equivalents* (1923-1931), Steiglitz fotografou diversos tipos de nuvens. Em 1923, ele relatou:

Quis fotografar as nuvens para descobrir o que me haviam ensinado quarenta anos de fotografia. Através das nuvens, deitar no papel minha filosofia de vida – mostrar que as minhas fotografias não se deviam ao conteúdo e aos sujeitos - a árvores singulares, a rostos, a interiores, nem a dons particulares – as nuvens estão ali para todos – não se cobra taxas sobre elas até o presente – são livres. (STIEGLITZ apud DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993, p.201.)

Para Dubois, a série de nuvens de Stieglitz discorrem sobre toda a questão do espaço fotográfico. Além do corte (o que é fotografado e o que fica de fora) há também a questão da composição equivalente e a questão da observação do espectador.

14. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.167.

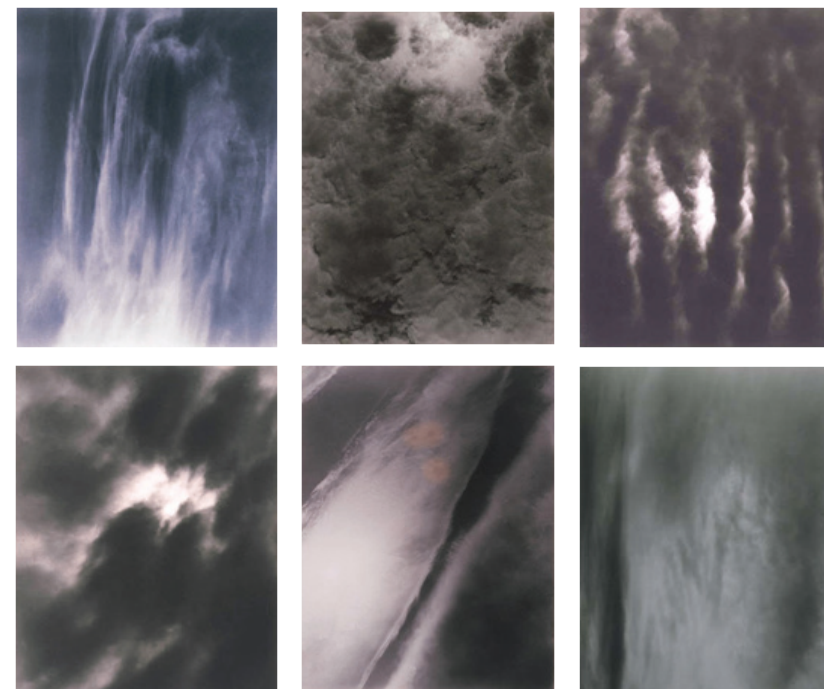


Imagem 56 - Alfred Stieglitz, *Equivalents*, (1923 - 1931). Fonte : DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993, p.202.

Dubois vai mais longe e diz que a série de Stieglitz se equivaleria a própria *fotografia*, pois não há outro assunto em discussão além da própria, mais devido ao fato de serem nuvens que são fotografadas, pois esses fenômenos, já muito estudados na história da pintura¹⁵, são substâncias sem corpos definidos e que dependem do céu para aparecer, são assim, reflexos, revelações¹⁶. Dessa maneira, Dubois equipara nuvem e fotografia, como máquinas de luz reveladoras.

Já Krauss evidencia a sensação de vertigem que temos ao olhar para as imagens de Stieglitz. Não se entende porque

15. Como exemplo o livro de DAMISCH, Hubert. *A theory of clouds: toward a history of painting*. California: Stanford University Press, 2002.

16. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993, p.202.

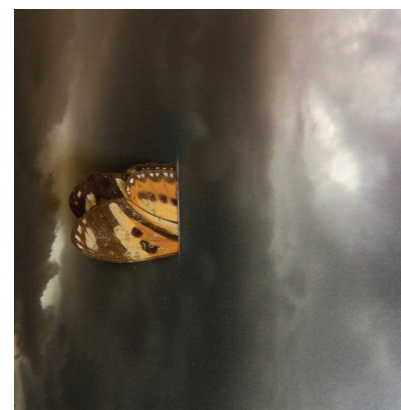
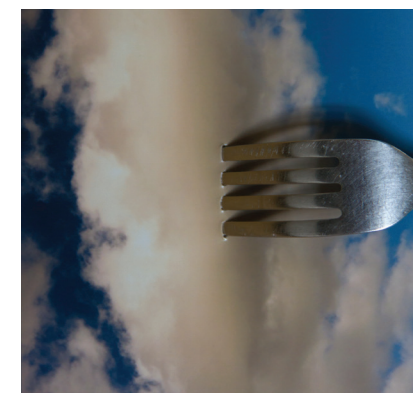
uma imagem de algo tão conhecido possa nos causar tamanha desorientação¹⁷. Como se ficássemos na dúvida sobre se realmente conhecemos o céu.

Quando entrei em contato com esta série específica de Alfred Stieglitz, eu já havia começado a usar o céu e as nuvens como um elemento central da minha última série de fotografias. Além de me agradao olhar para este “lugar” fluido e instável, o céu por si só e o céu com nuvens tem uma carga metafórica muito grande, ele indica esse local idílico e perfeito, que fizeram surgir termos como: “estou no sétimo céu”, “andando nas nuvens”, “estou nas nuvens”... para demonstração de felicidade e leveza, um estado em que nada pode nos atingir. O fato das nuvens não serem fixas e sim voláteis, propensas à mudança, fazem também do céu um local propenso a se discutir mudanças. Com a passagem do tempo, senti vontade de interferir nessa imagem perfeita e percebi que fazendo isso, algo novo acontecia. Não só a transformação da imagem, que re-estabiliza nossa percepção com a interferência, mas passamos a ter noção de onde estamos e de que não contemplamos apenas uma imagem, sua resignificação imagética, mas também uma mudança metafórica, de um evento que pode ocorrer neste local e transformar tudo.

No momento em que interfiro na imagem de céu com nuvem com um objeto ou uma ação, faço com que a nuvem se materialize, se aproxime do terreno, do real, saia do efêmero. Ela deixa de ser sublime, intocável e pura para se tornar passível de mudanças e de pecados. “O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade:

17. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2014, p. 142.

Imagem 57 - *Not equivalents*, 2015.
Estudo das primeiras imagens no computador.



aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar”¹⁸.

O título do trabalho *Not equivalents* se trata de uma referência ao trabalho *Equivalents* de Stiglietz. Utilizo-me da mudança de status do céu (que aponta para um referente visível, conhecido, mas ao mesmo tempo fugaz, dissolúvel, matéria imaterial) para de lugar alcançável e finito, para uma imagem passível de interferência e material.

Em julho de 2015, fui convidada pela colega, artista e professora da UERGS Mariane Rotter, para compor o coletivo de artistas que participaram da exposição *Através da Imagem: a Fotografia como arte contemporânea*. A mostra, que foi apresentada na Galeria da UERGS, em Montenegro, no mês de agosto, itinerou para a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA/UFRGS, no mês de setembro. Devido as dimensões da Pinacoteca serem maiores que as da Galeria Loide Schwambach (UERGS), Mariane Rotter, na figura de curadora da exposição, solicitou-me que eu apresentasse um trabalho maior. Então, decidi apresentar uma fotografia da nova série, *Sometimes the same sky*, como um teste de tamanho, impressão e montagem, assim como, para coletar impressões das pessoas sobre o trabalho.

Not equivalents foi pensada por mim, em um primeiro momento, como um conjunto de fotos pequenas, no qual o objeto que interfere na foto mantivesse seu tamanho próximo a escala real. Devido ao espaço que eu precisa preencher, arrisquei-me em uma nova possibilidade de tamanho, deixando os objetos crescerem para além dos limites do real. A montagem

18. CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998



Imagem 58 - *Not equivalents*, 2015. Fotografias impressas em papel Froga. 50x50cm. Montagem do trabalho na exposição *Através da Imagem: a Fotografia como arte contemporânea* na Pinacoteca do Barão de Santo Angelo/ IA, 2015. Foto: Carlos Stein.

foi decidida no espaço da Pinacoteca, com nove fotografias de 50x 50 cm. Acredito que alguns trabalhos transformam-se conforme o espaço onde estarão expostos, assim como os trabalhos que estarão em seu entorno. *Not equivalents*, por possuir módulos separados e independentes, enquadra-se nesse tipo de trabalho, no qual as possibilidades de jogo são inúmeras. Durante a exposição, foi feita uma conversa aberta ao público com alguns dos artistas que estavam expondo na mostra. E assim, com o trabalho na parede, pude receber as primeiras impressões sobre o que o observador enxerga na obra. As questões sobre a surrealidade que as fotos apresentavam foram as

mais fortes. As cores proeminentes, bem como a distorsão dos objetos para além da escala do real, fizeram com que Magritte (Bélgica, 1898) fosse citado inúmeras vezes como possível referência. O porquê do uso de certos objetos, o peso ou a leveza de cada um, a diferença que sentimos em observar uma imagem perfurada pelo objeto e outra que foi apenas justaposta a ele. Todas questões que fazem com que o trabalho aconteça, se transforme. Devido à proximidade de sua produção e exposição, fica difícil perceber a direção que o trabalho vai tomar e todas as questões que ele ainda suscitará.

Coleman¹⁹ estabelece uma diferença significativa em três métodos assumidos pelos fotógrafos para desenvolverem seus trabalhos numa relação direta entre o produtor de imagem e o espectador: o teísta, o agnóstico e o ateu.

No método teísta, o fotógrafo acredita no que está fotografando e tenta ser o mais objetivo para documentar este “real”. No método agnóstico, há mais espaço para subjetividade, o produtor de imagens interpreta os objetos que tem diante da objetiva. Nos dois primeiros casos a fotografia funciona como uma simulação do real, mas no terceiro método, definido como ateu, o fotógrafo cria conscientemente e intencionalmente o acontecimento com o objetivo expresso de fazer imagens a partir desse(s) acontecimento(s). O fotógrafo intervém no acontecimento real, criando um outro, ou fazendo que ocorra algo que de outra forma não ocorreria.

Nesta série dirijo minhas fotografias. Ela é em parte encena-

19. COLEMAN, A. D. *El método Dirigido: Notas para una definición*. In: RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto Real: debates pós modernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004, p.133-134.

Imagem 59 - *(not a) clear air turbulence I*, 2015. 105x70cm
Fotografia impressa sobre papel de algodão.



da. Após produzir a fotografia de céu/nuvem (parte não encaixada), intervenho no espaço imagético adicionando objetos/ações ou removendo pedaços e após essas interferências refotografo este objeto que se formou e o reimprimo. Interessante a matéria, o objeto fotografia. O céu onírico desaba para dar lugar a um fundo representado. O devaneio aéreo é cortado. O sonhador precisa colocar os pés no chão.

As cenas são escancaradamente fictícias e impossíveis de ocorrer. Em nenhum momento há a pretensão de enganar o observador.

Ao mesmo tempo que interfiro poeticamente nas fotografias, na natureza existem eventos naturais de interferência no céu. Nuvens, correntes de ar, diferenças de pressão são fatores que influenciam nossa vida e os sentimentos de modo diferente quando estamos no chão caminhando, ou quando estamos suspensos em um avião e sofremos as consequências de sua existência, que provoca balanços bruscos no avião e que são chamadas turbulências aéreas. As turbulências não deixam de ser também metáforas desses acontecimentos que nos tiram do chão, ou melhor, nos devolvem para ele.

A turbulência (na meteorologia) é caracterizada pelo movimento aleatório do ar, no qual algumas partículas ascendem enquanto outras descem. Geralmente, dentro de uma nuvem encontram-se sucessivas correntes de ar ascendentes e descendentes. Como o avião se apóia no ar, quando passa de uma corrente ascendente para uma descendente (ou vice-versa) ele sofre uma turbulência. Mas turbulência também pode ser definida por inquietação, perturbação da ordem. É estar na tranquilidade e ser surpreendido por uma força maior. A tur-



bulência pega de supetão, causa uma reviravolta, ao menos emocional. Uma turbulência é sempre uma surpresa.

Na imagem sinto que esse rompimento de plano, essa interferência física, causa um desconforto ao se observar a imagem. O rompimento do plano com uma ação física vem do desejo de se desvendar as camadas da imagem, mas isso não é possível. O espaço da imagem não passa de uma colagem de elementos encerrados em si mesmo.

[3.4] Espaço como colagem de elementos

O principal projeto do período moderno foi destruir a espacialidade naturalista. Alberto Tassinari no livro *O espaço Moderno* nos diz: “só depois de revolucionar o naturalismo por inteiro, a arte moderna pode ser pensada como formadora de uma espacialidade nova, mais do que como destruição de uma antiga.” (TASSINARI, 2001, p.28). Segundo o mesmo autor, o cubismo de 1911 é o momento mais importante da arte moderna, espalhou-se rapidamente e foi matriz de diversos movimentos que começaram a ser chamados de Vanguardas. Sua importância se deve a sua concepção de espaço. Os espaços, os seres e as coisas se abrem em igual intensidade. Há uma fusão das coisas e do espaço, o espaço ganha solidez e as coisas se espacializam; nas pinturas naturalistas, o contorno é definido, na arte moderna ele começa a se dissipar.

Com a invenção da colagem em 1912 a arte moderna se transforma. Segundo Tassinari, se o cubismo é o momento mais fecundo da história da arte, a colagem é a invenção mais importante da arte moderna²⁰.

O espaço moderno é um espaço em obra, um espaço se fazendo, que solicita o espaço cotidiano a fazer parte da obra, pois os contornos não são mais suficientes para delimitá-la. A obra não se separa mais do mundo em comum, e sim precisa dele para se fazer obra. A diferenciação entre a obra e o mundo em comum passa a ser os sinais do fazer que a obra expõe. “Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele

20. TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.38.

se instaurar como arte.” (TASSINARI, 2001, p.76)

Uma obra contemporânea não se separa totalmente do mundo em comum, mas esta o tangencia e interage com ele. No encontro da obra com o espectador no mundo em comum, é requerido que este deixe de ser passivo e se permita criar um espaço de ação e experiência. “Já num espaço em obra, a comunicação entre o espaço da obra e o espaço exterior e também a ligação do mundo da obra com o mundo cotidiano põem o espectador diante de uma espacialidade que arranca sua autonomia do solo mesmo da vida cotidiana, sem no entanto abandoná-la. (TASSINARI, 2001, p.93)

Em toda a série de fotografias *Sometimes de same sky* existe a intenção de uma conversa com o mundo em comum. Ela parte de uma série de imagens do nosso cotidiano, objeto conhecido e de posse de todos, o céu com nuvens. Coloco o espectador diante de algo que ele reconhece, o céu, e não sei se o fato de ser algo conhecido permite que seja mais fácil de formar novas configurações e ligações. O espectador reconhece na obra o seu próprio mundo e se liga a imagem por isso, mas sem abandonar seu chão. É requisitado que o espectador possa ir e vir das diversas espacialidades. Há um certo desconforto na instabilidade da imagem.

Considerando que um espaço se transforma em lugar no momento em que nos familiarizamos com ele e o dotamos de significados e intenções²¹, metaforicamente, posso dizer que este espaço indiferenciado e de todos – o céu – é transformado em um lugar único, meu lugar íntimo, no momento em que interfiro nele. É o meu céu, dotado das minhas significações e

21. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Eduei, p.14.

meu total controle de ação. Mas até que ponto eu consigo controlar a imagem? Por que parece que sempre há uma perda, algo que não é possível controlar? Consigo impor, realmente, meu desejo à imagem?

Desejo. A palavra desejo vem do latim *desiderium* – verbo *desidero* mais o substantivo *sidus*, que significa constelações – sua tradução está ligada à “deixar de ver, olhar os astros”. Marilena Chaui no artigo *Laços do desejo* expõe que cessando de olhar para os astros (*desiderium*), tomamos a decisão de sermos responsáveis por nosso destino, mas deixando de vê-los também temos uma perda, uma privação do saber sobre o destino. “O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento”²². Desejo implica uma ausência. Não desejo aquilo que já possuo. Na construção de minhas imagens fotográficas, há um desejo não satisfeito. Há um desejo de ferir, de adentrar, de possuir, de conter o vazamento da imagem, de preencher uma ausência. Em vão. A imagem sempre sobrevive aos meus desejos. Ela me permite uma troca, mas não me permite o total controle sobre ela.

Ao olharmos uma imagem estabelecemos uma relação com ela, seja uma empatia ou uma indiferença. Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*, detecta duas atitudes para o ato de ver: a do homem da crença - que vai querer ver sempre alguma coisa além do que se vê; e a do homem da tautologia - que pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto. Didi-Huberman fala que não há que se escolher entre o que vemos (a imagem puramente visual), e o que nos olha (com uma crença discursiva imposta), apenas devíamos nos

22. CHAUI, Marilena. *Laços do Desejo*. In Desejo NOVAES, Adauto (org.), São Paulo: Editora Schwarcz, pp. 19-67, 1990, p.23.

inquietação com o “entre”, que seria o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha, “um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). “É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77) Este momento seria como uma revelação. Algo entre o “excesso” (crença) e a “ausência” (tautologia) de sentido. Um lugar de troca, de experiência aberta, oscilante, capaz de revolver o ato de ver e de dar-se conta do reflexo de um no outro, entre aquele que olha e aquilo que é olhado.

Para o autor só a partir da experiência visual aurática é possível ultrapassar as duas atitudes comuns que normalmente o ser humano adota perante a imagem²³. A aura seria a relação entre as distâncias do que vemos e a imagem que nos olha. Em suas palavras, “a aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado.”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p.147)

Ao transformar um objeto como o céu em imagem fotográfica, tento trazê-lo para mais perto de mim. Se o céu verdadeiro, o que observo caminhando na rua, me parece tão longínquo, ao trazê-lo para dentro de casa pude ao menos tentar controlá-lo, moldá-lo. No entanto, como toda imagem, ela não se rende a mim, ela me permite apenas uma troca.

23. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.169

EPÍLOGO

Epílogo

“To live is to pass from one space to another”
George Perec

O fenômeno meteorológico *Microburst* consiste em uma pequena coluna de ar excepcionalmente intensa e localizada que resulta em um jorro de ar violento direcionado ao chão. Imprevisível e de ocorrência abrupta, o *microburst* é uma rajada de vento que sai das nuvens e empurra para o chão aquilo que estiver em seu caminho literalmente. O processo de produção dessa dissertação em Poéticas Visuais obedeceu, para mim, mais ou menos ao mesmo princípio: intenso ele me fez colocar os pés no chão, mesmo que minha cabeça tenha insistido em se manter um pouco mais nas nuvens.



Imagem 61 – Projeto para a produção futura do trabalho *Microburst*, 2015.

O caminho percorrido através das três séries de fotografias apresentadas nessa dissertação foi como a construção de um mapa cuja escala foi sendo modificada conforme o trabalho poético se desenvolvia. Na primeira série de fotografias, *Salas de [não] estar*, existe um estranhamento do encontro de um objeto privado – sofá – no espaço público. Esse encontro, o que ele ocasionou e suas transformações entre espaço e lugar deram as noções de aproximação e afastamento com o objeto encontrado. Neste trabalho, as caminhadas e os encontros prenunciavam o início do

processo, sem intenções predeterminadas. Em uma caminhada aleatória, encontrei o primeiro objeto que foi fotografado. Logo, o olhar começou a procurar em toda e qualquer caminhada o objeto de desejo, que de alguma maneira tornou-se uma obsessão. Então, comecei a me dar conta dos locais mais propícios para o encontro desses sofás deslocados e assim passei a ter uma caminhada direcionada (uma deriva, literalmente), com regras e objetivos e ficou impossível caminhar sem procurá-los.

Na série fotográfica *Zé*, a escala do mapa começou a aumentar, assim como o nível dos detalhes observados. A aproximação com um objeto único e fixo, uma casa, transmitiu a sensação de maior intimidade, mesmo que neste caso, a história tenha sido inventada. *Zé*, também surgiu de uma caminhada casual, o que mudou foi o objeto que instigou minha curiosidade: uma casa, objeto estático, o que me fez retornar ao mesmo lugar todos os dias para observar as mudanças ocasionadas pelo tempo em um único espaço. Mais que uma *flâneur*, neste trabalho, me tornei uma *voyeur*.

Na última série analisada, *Sometimes the same sky*, a escala do mapa aumenta e diminui se alternando entre duas possibilidades de reflexão. Ao mesmo tempo que trabalho dentro de minha casa, produzindo uma cartografia do meu espaço privado (e portanto em uma escala maior, com um maior nível de detalhamento), a imagem utilizada como propositora dos trabalhos é o céu, espaço de todos, incomensurável e de infinitas possibilidades. Essa relação entre o que está longe e perto, o que é da alçada do público ou do privado e as condições que temos para diferenciar isso são postas em discussão. Não caminhei na produção dessa série. Ocorreu uma pausa, um intervalo. Percorri minha própria



Imagens 62 e 63 - Louise Bourgeois, *La femme-maison*, 1945-1947 Fonte: Internet

casa e nela encontrei os objetos que desejei fotografar, ou percorri meus arquivos fotográficos e ressignifiquei minhas próprias imagens de acordo com meu mundo interno. Nesta série, a reflexão sobre o ato de fotografar e o que se fotografava esteve sempre presente. Não são imagens aleatórias, são imagens estudadas, dirigidas de alguma forma.

Entre 1945 e 1947, a artista francesa Louise Bourgeois trabalhou em uma série chamada *Femme Maison*. Nela as pinturas, os desenhos e as esculturas mostram uma mulher fundida a uma casa no torso, e a parte inferior de seu corpo aparece nu¹. O que me interessa aqui, é essa possibilidade de mapa interno. O corpo e a casa estão unidos formando um itinerário do lar. Ela nos mostra a possibilidade de uma viagem doméstica, remapeando ela mesma em diferentes noções do que seria um lar. Esse mapa, que nos possibilita olhar para as próprias emoções, nos remete aquele de Madeleine de Scudery, a *Carte du pays de Tendre*

1. Se procurarmos a biografia de Bourgeois, saberemos que ela dava conta (ou ao menos tentava) de ser esposa, mãe de três filhos e artista, na década de 40, não há como não pensar que essa casa “engolidora”, sufoca a mulher ali pintada.

(1650) que nos mostra um mapa de afetos (trabalho citado no prelúdio da dissertação).

Ambos os mapas, mostram a movimentação de emoções que residem dentro de cada uma das autoras. Segundo a autora Giuliana Bruno no livro *Public Intimacy*, “nesse mapeamento afetivo, o lar pode tornar-se uma viagem (tradução nossa)”² e se estivermos atentos, possibilidades não faltarão.

A veracidade das histórias foi posta em xeque nas fotografias, assim como a própria imagem fotográfica em todas as séries de trabalhos apresentados. Aquilo que o observador apreende da imagem fotográfica é muito mais relacionado ao seu repertório de conhecimento e experiência do que à realidade fotografada. O que uma fotografia não mostra, creio que é tão importante quanto o que ela revela. O corte espaço-temporal definido por mim se torna providencial. “Uma fotografia constitui sempre um extremo de certeza (porque ela representa uma realidade que existiu) e um extremo de incerteza (porque nós nunca vimos aquilo que ela representa da mesma maneira que ela nos apresenta)” (TISSERON, 2000, p. 67).

Para acreditarmos na ficção que nos é apresentada nas imagens, algo deve nos prender ao mundo, nem que seja uma pequena parte. Há uma expressão aplicada na literatura, no cinema e no teatro - *Suspension of disbelief* (suspensão de descrença) - que se refere ao desejo do espectador de aceitar como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias. É a suspensão do julgamento em troca da premissa de entretenimento e da distra-

2. “(...) in this affective mapping, home can turn in a journey.” BRUNO, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the visual arts*. The MIT Press, 2007, p. 165

ção, mas alguma coisa deve ser plausível na história para que o espectador compre a oferta.

Essa ideia encontra-se na introdução do livro *A história verdadeira*³, do poeta satírico Luciano de Samósata; após mencionar vários outros autores que contaram mentiras, ele completa dizendo que também é um mentiroso, e pede humildemente ao leitor a sua incredulidade. Já na introdução é apresentado um curioso alerta do autor: “Você não encontrará pela frente uma única palavra verdadeira. Nenhuma. (...) Não acreditem em mim.”

A partir do uso da expressão *suspensão da descrença* e da afirmação da escritora Giuliana Bruno sobre o cinema ser a materialização da nossa vida psíquica, isto é, que ele torna tangível todos os fenômenos psíquicos, como a memória e a imaginação, o projeto de morte e de movimento e o mapeamento dos afetos⁴, podemos trazer para discussão o filme *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*), 2010, do diretor iraniano Abbas Kiarostami. No filme, um escritor inglês viaja até a Itália para lançar um livro que trata sobre a relevância e a originalidade das cópias no mundo das artes visuais. Há uma galerista de arte na palestra de lançamento, que parece não dar muita atenção às palavras do autor. O nome do livro lançado é *Cópia Fiel*, o mesmo do filme que narra a história. O filme pode ser dividido em dois momentos. Na primeira parte, a discussão é em torno do conceito de autenticidade da arte. Na segunda, o casal entra no carro e parte em direção ao interior da Toscana. É a partir daí que o mote do filme, o questionamento entre verdadeiro e falso, sai do plano das artes para a esfera da relação do casal. Se, no início do longa, James e Elle eram dois

3. SAMOSATA, Luciano de. *A história verdadeira*. São Paulo: Atelie, 2012.

4. BRUNO, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the visual arts*. The MIT Press, 2007, p.4.



Imagens 64 e 65 - Cenas do filme *Cópia Fiel*, de Abbas Kiarostami, 2010.
Fonte: Internet

desconhecidos – ele, um estrangeiro que não fala italiano, nem francês; ela, uma francesa que vive numa aldeia ao sul da Toscana – ao final do filme, que se passa em um ou dois dias, eles são um casal que se divorciou há alguns anos, têm um filho e decidiram se encontrar no aniversário de 15 anos do casamento – no mesmo vilarejo onde passaram a lua-de-mel. Se antes se comunicavam em inglês e só a mulher dominava os três idiomas falados no filme, agora o homem ordena ao garçom em italiano e aumenta o tom para falar com a companheira em francês.

Durante todo o filme os limites entre ficção e realidade são borrados, assim como as fronteiras entre a vida e a arte; o público e o privado. A questão do valor do original e da cópia é posta em xeque. Um romance idealizado, mas ficcional, valeria menos que o romance original? A cópia como imagem não satisfaria seu possuidor? O acontecimento verdadeiro seria necessário? A imagem fotográfica, como um discurso construído, teria menos valor que ter presenciado a cena real? As questões se abrem para inúmeras respostas.

Dois anos se passaram e a dissertação se construiu entre mapeamentos afetivos externos e internos, algumas turbulências e muitos desejos. Há uma certa impossibilidade de conclusão no

trabalho em poéticas visuais. A experiência como pesquisadora abriu portas para um novo pensamento sobre o processo prático do ofício e vice-versa. O encontro entre o “ser” pesquisador e o “ser” artista ampliou a ideia do meu trabalho prático.

As diferentes possibilidades de apresentação dos trabalhos poéticos, as críticas e relatos de professores e colegas a respeito do meu trabalho, as experimentações com papéis e molduras, os problemas com a impressão fotográfica foram alguns pontos importantes para o “dar-se” conta do processo e de suas transformações durante o desenrolar do curso.

A pesquisa acadêmica esclarece para o artista pontos importantes de sua pesquisa reflexiva pessoal e de seu trabalho poético, mas ao mesmo tempo, se distancia da prática artística, até retornar novamente a ela. Esse vai e vem no processo é parte da pesquisa acadêmica e quando chega ao final parece terminar cedo demais, porque as questões relevantes sobre a pesquisa poética começam a ser visualizadas de forma mais clara. Assumir o recorte escolhido é a única coisa a fazer diante dessa percepção. No entanto, as perguntas que ficaram sem respostas continuarão a nos perseguir. E essas são as melhores.

INVISIBLE TROUBLE

Turbulência de céu claro ocorre entre uma rápida e uma lenta correntes de ar. Não pode ser vista - apenas sentida.



Um aeronauta experiente sabe que deve desviar dos grandes e negros *cummulus nimbus*, nuvens que possuem uma base entre 300 e 1.500 metros e um topo que pode alcançar até 29 quilômetros de altitude. Ela é formada por gotas d'água, cristais de gelo, gotas super-resfriadas, flocos de neve, granizo de tamanhos variados, raios e trovões: o procedimento recomendado na aviação é contorná-lo. A nuvem aqui, torna-se indício de problemas, ao avistá-la é possível mudar o caminho. Mas quando o sintoma não é aparente, o perigo torna-se invisível. Fica à espreita. A turbulência de céu claro (CAT) é um exemplo desse perigo. Ela ocorre quando não há nuvens. É uma diferença de temperaturas entre as correntes de ar e o avião que, por alguns momentos, perde sua sustentação. Logo – ou não tão logo – ele retoma sua estabilidade. Algumas coisas estarão reviradas, outras quebradas. O caso é que não há como evitá-la. Uma vez dentro desta turbulência o que se pode fazer é encarar de frente e segurar-se para que o tranco não provoque estragos tão profundos.

Como em qualquer processo de produção - seja ele criativo ou teórico - a produção de uma dissertação nos aponta diversos caminhos. Alguns caminhos, conhecidos, já sabíamos que iríamos encontrar, outros, diante do indício de tempestade, contornamos e escolhemos deixar para encarar mais tarde. Mas alguns – aqueles que nos chacoalham e nos põem do avesso - nos pegam desprevenidos e, quando vemos, acordamos imersos em novas possibilidades de experiência.

REFERÊNCIAS:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. Curitiba: 2015.

ALVES, Rubem. *A complicada arte de ver*, 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml> Data de acesso: 15/05/2015.

ANJOS, Moacir dos. *Como a primeira vez*. Disponível em: http://www.marcoschaves.net/uploads/text/file_pt/15/moacirdosanjos_pt_comoaprimeiravez.pdf Data de acesso:18/05/2015.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2005.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução Manuela Torres. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2013.

BÉNICHOU, Anne. *Esses documentos que também são obras...* Tradução Flávio Gonçalves. Porto Alegre: Revista Valise, v.3, n.6, ano 3, 2013.

BENJAMIN, Walter. *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: Obras escolhidas, volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.21-35.

_____. *Desempacotando minha biblioteca*. In *Rua de Mão Úni-*

ca: Obras escolhidas, volume II. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 232-240.

BRETON, Andre. *Manifesto Surrealista*, 1924. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm> Data de acesso em 9 de outubro de 2014.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

BRUNO, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the visual arts*. The MIT Press, 2007.

_____. *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture, and film*. New York: Verso, 2007.

CALVINO, Italo. *Coleção de Areia*. Tradução Maurício Santanda Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANONGIA, Ligia. *Vazio e Totalidade*, 2002. Disponível em: http://www.marcoschaves.net/uploads/text/file_pt/5/ligiacanongia_pt_vazio.pdf Data de acesso em 18 de maio de 2015.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética = walking as na aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. *O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador*. Revista Moringa, V.2, N.2, p. 131-142, 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/11756> Data de acesso em 01/07/2015.

CHAUI, Marilena. *Laços do Desejo*. In Desejo NOVAES, Adauto (org.), São Paulo: Editora Schwarcz, pp. 19-67, 1990.

CHIARELLI, TADEU. *Apropriação/colecção/justaposição*. In Catálogo Apropriações/colecções. Curadoria Tadeu Chiarelli. Porto Alegre : Santander Cultural, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*.

Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

COLEMAN, A. D. *El método Dirigido: Notas para una definición*. In: RIBALTA, Jorge (ed.). Efecto Real: debates pós modernos sobre fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

COMTE-SPONVILLE, André. *O Ser-Tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução Maria Silva Mourão Nato. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Alea: estudos neolatinos. V.13, N.1, Rio de Janeiro, Jan/Jun 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100003&script=sci_arttext Data de acesso em 20/05/2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ERDMANN, Ulf. *O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher*. In Revista Zum, n1, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2011, p.155-179.

FOSTER, Hal. *Outmoded Spaces*. In FARR, Ian (editor). Memory (Documents of contemporary art). Whitechapel Gallery. London:

The MIT Press, 2012, p. 49-59.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. Tradução Marina Alzira Brum Lemos. São Paulo: Editora G.Gilli, 2012.

GOTHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Tradução João Barrento. Portugal: Assírio e Alvim, 2012

GONÇALVES, Flávio. *Uma visão sobre os documentos de trabalho*. Porto Alegre: Panorama Crítico, Edição 02, 2009.

GUIMARÃES, C. *Gambiarras*. Jan 2009. Entrevista concedida a Carla Zaccagnini. Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_10.pdf. Acesso em: 10/04/2015.

JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução Estel Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*. Arqutextos 07, 2005. Disponível em http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf Arquivo capturado em 25 de novembro de 2014.

_____. *Elogio aos errantes*. Breve histórico das errâncias urbanas. Arqutextos 053. Texto Especial 256, outubro de 2004. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq053/arq053_01.asp Arquivo capturado em 20 de maio de 2014.

JOHNSTONE, Stephen. *Introduction: recent art and the everyday*. In *The Everyday*. (Documents of contemporary art). JOHNSTONE, Stephen (editor). Whitechapel Gallery. London: The MIT Press, 2008.

KRAUSS, Rosalind. E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O fotográfico*. Tradução Anne Marie Davée. São Paulo:

Gustavo Gili, 2014.

LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. Tradução Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LISSOVSKY, Maurício. *Máquina de esperar*. In: GONDAR, Jô e BARRENECHEA, Miguel Angel. (Org.) *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2003, p. 15-23.

_____. *O refúgio do tempo no tempo do instantâneo*. In: Revista Lugar Comum. Rio de Janeiro, 1999, p. 89-109.

MASSCHELEIN, Jan. *E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre*. Dossiê Cinema e Educação. Revista Educação e Realidade, v.33 n.1, Jan/Jun 2008, p. 35 a 47.

MIGLIORIN, Cezar. *Gambiarras do Cao*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/gambiarrasdecao.htm>. Data de acesso 13/03/2012.

Mitchell, W. J. T. *Como caçar (e ser caçado por) imagens*. Entrevista com W. J. T. Mitchell feita por Daniel B. Portugal e Rose de Melo Rocha. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan/abr. 2009, p.1-17.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Revista Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, p.07-28, 1993.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

RANCIÉRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

RELPH, Edward. *Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar*. In MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de.(orgs.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo:

Perspectiva, 2012, p. 17-32.

REIS, P.; BASBAUM, R.; RESENDE, R. *Panorama de Arte Brasileira* 2001. São Paulo: MAM, 2001.

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

ROUSSEAU, Jean- Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TISSERON, Serge. *O luto e o objeto recuperado na imagem*. In: TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire*. Tradução Eduardo Vieira da Cunha. Paris: Archimbaud, 2000, p. 67-69.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução Livia Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

_____. *Space and Place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

_____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução Livia Oliveira. Londrina: Eduel, 2012

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS:

Imagem 1 – Arquivo pessoal.

Imagem 2 – Disponível em: http://www.lalitterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=3_17s_023_salons5 Acesso em: jan. 2015.

Imagem 3 - Arquivo pessoal.

Imagem 4 - Arquivo pessoal.

Imagem 5 - Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536> Acesso em: julho 2014.

Imagem 6 - Arquivo pessoal.

Imagem 7 - Arquivo pessoal.

Imagens 8, 9 e 10 - Arquivo pessoal.

Imagem 11 - Arquivo pessoal.

Imagem 12 - Arquivo pessoal.

Imagem 13 - Arquivo pessoal.

Imagem 14 - Disponível em: www.caoguimaraes.com Acesso em: nov. 2013.

Imagem 15 - Disponível em: www.caoguimaraes.com Acesso em: maio 2014.

Imagem 16 - Disponível em: www.marcoschaves.net Acesso em: maio 2015.

Imagem 17 - Arquivo pessoal.

Imagem 18 - Disponível em: <http://mesubim.com/2012/12/25/slipper-spoon-1934/> Acesso em: agosto 2015.

Imagem 19 - Arquivo pessoal.

Imagem 20 – Arquivo pessoal.

Imagens 21 e 22 - Arquivo pessoal.

Imagem 23 - Arquivo pessoal.

Imagem 24 - Arquivo pessoal.

Imagem 25 – Imagens cedidas pelo artista.

Imagem 26 - Disponível em: <http://www.moma.org/> Acesso em: abril 2015.

Imagem 27 - Arquivo pessoal.

Imagem 28 - Arquivo pessoal.

Imagem 29 - Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/becher-coal-bunkers-t01923> Acesso em: junho 2015

Imagem 30 - Disponível em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/500> Acesso em: junho 2015.

Imagem 31 - Disponível em: <https://apmfbaup.wordpress.com/material-de-apoio/> Acesso em: junho 2015

Imagem 32 - Disponível em: http://www.getty.edu/art/exhibitions/focus_ruscha/ Acesso em: junho 2015

Imagem 33 – Disponível em: http://www.photo-museum.org/wp-content/uploads/2015/01/catalogue-Niepce-View_Le_Gras.jpg Acesso em: novembro 2014

Imagens 34 e 35 - Disponível em: <http://www.incine.fr/film/si-loin-si-proche> Acesso em: março 2015

Imagens 36, 37 e 38 - Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2682/trailer-19517496/> Acesso em abril 2015.

Imagem 39 - Arquivo pessoal.

Imagens 40, 41 e 42 – Arquivo pessoal.

Imagem 43 e 44 – Arquivo pessoal.

Imagem 45 - Arquivo pessoal.

Imagem 46 - Arquivo pessoal.

Imagem 47 - Arquivo pessoal.

Imagem 48 – Acervo da artista.

Imagem 49 –Disponível em: <http://www.jonathasdeandrade.com.br/> Acesso em: junho 2015

Imagens 50, 51 e 52 –Disponível em: <http://www.jonathasdeandrade.com.br/> Acesso em: junho 2015.

Imagem 53 -. Disponível em: <http://www.estacao.iag.usp.br/> Acesso em abril 2015.

Imagem 54 - Disponível em: <http://escrito-a-lapis.blogspot.com.br/2014/05/as-nuvens-e-o-vaso-sagrado-um-livro-de.html> Acesso em: agosto 2015.

Imagem 55 - Arquivo pessoal.

Imagem 56 – Disponível em: http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/Stieglitz-Equivalent_Series1.htm Acesso em: agosto 2015.

Imagem 57 - Arquivo pessoal.

Imagem 58 - Arquivo pessoal.

Imagem 59 – Arquivo pessoal.

Imagem 60 - Arquivo pessoal.

Imagem 61 - Arquivo pessoal.

Imagens 62 e 63- Disponível em: <http://arttattler.com/archivebourgeois.html>, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/07/louise.bourgeois> Acesso em julho 2015.

Imagens 64 e 65 - Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-11778/fotos/detalhe/?c-mediafile=19438910> Acesso em julho 2014.

Imagem 66– Arquivo pessoal.

FILMES:

ASAS DO DESEJO (Der Himmel über Berlin). Direção: Win Wenders. Alemanha Ocidental/França: 1987. (128 min.)

FAR AWAY, SO CLOSE! (In weiter Ferne, so nah!). Direção: Win Wenders. Alemanha: 1993. (140 min.)

CÓPIA FIEL (Copie Conforme). Direção de Abbas Kiarostami. Bélgica/Itália/França: 2010. (106 min.)

PESQUISAS ACADÊMICAS:

BECHLER, Janaína. *Deriva Parada: Experiência e errâncias urbanas*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Psicologia Social. Porto Alegre, 2014.

