

VÂNIA ELISABETH SELZLEIN SOMMERMEYER

**A FOTOGRAFIA ACONTECE ENQUANTO A VIDA PASSA: REGISTROS DE VIAGEM.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como  
requisito parcial à obtenção do grau de Doutor.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Elida Starosta Tessler

Linha de pesquisa: Linguagens e Contextos de Criação

Porto Alegre, 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

VÂNIA ELISABETH SELZLEIN SOMMERMEYER

***A Fotografia acontece enquanto a vida passa: registros de viagem.***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial  
à obtenção do grau de Doutor.

**Orientadora:**

Prof<sup>ª</sup>. Dra. ELIDA STAROSTA TESSLER (PPGAV/Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil)

**Coorientadora em estágio no exterior:**

Prof<sup>ª</sup>. Dra. ANDROULA MICHAEL (UFR des Arts/ Université de Picardie Jules Verne, Amiens/FR)

**Banca Examinadora:**

Prof<sup>ª</sup>. Dra MARIA LUIZA FATORELLI (PPGARTES/UERJ)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. CLAUDIA TEIXEIRA PAIM (PPGAV/FURG)

Prof<sup>ª</sup>. Dra. DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. PAULO ANTONIO DE MENEZES PEREIRA DA SILVEIRA (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre, 14 de setembro de 2016.

*A vida é uma viagem infinita  
através de um mundo que  
muda tão rapidamente que  
sempre parece outro.*

Constant. *New Babylon*

A  
Claudio Roberto,  
Carolina, Leonardo e  
Guilherme.

Aos meus pais  
Selso Edegar  
(*in memoriam*) e  
Helmy .

## **AGRADECIMENTOS:**

Ao importante apoio financeiro da CAPES através da bolsa de pesquisa no Brasil e o auxílio financeiro para o estágio no exterior, que viabilizou a manutenção e finalização desta pesquisa, na abrangência que ela tomou.

À minha orientadora Dra. Elida Tessler, pelo carinho e dedicação em todos os momentos da pesquisa. Pelo estímulo a todas as viagens que empreendi e principalmente ao estágio na França. Pelas conversas e encontros no escritório e nas mesas de café, onde nos guiávamos por um tempo estendido sobre as questões da arte em meio à correria de nossas vidas.

À professora e Coorientadora desta pesquisa do estágio no exterior, Dra. Androula Michael, pela orientação sempre atenta e estimulante. Obrigado pelo apoio em momentos difíceis e pelo acolhimento na casa de sua família.

À professora Dra. Malu Fatorelli (UERJ) por aceitar prontamente o convite da participação na banca final e por ter sido, com sua pesquisa e trabalho, uma referência nesta investigação.

Aos professores Dra. Daniela Kern, Dr. Paulo Silveira (UFRGS) e Dra. Claudia Paim (FURG), membros atentos e generosos da banca de qualificação e que aqui estão comigo mais uma vez nesta banca final.

À direção do Instituto de Artes e ao PPGAV pelo apoio e confiança nas viagens para comunicações e projetos no exterior durante as Coordenações das Dras. Mônica Zielisnki, Ana Albani de Carvalho e Elaine Tedesco.

À direção da UFR des Arts/ Université de Picardie Jules Verne de Amiens pelo recebimento de meu projeto de estágio.

Ao grupo de pesquisa .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. pelo estímulo. Aos colegas que, se foram e, aos novos que se integraram ao grupo.

Aos funcionários da Secretaria do PPGAV pelo apoio diário às nossas questões operacionais.

Aos professores do PPGAV, os doutores(as) Elida Tessler, Eduardo Vieira da Cunha, Daniela Kern, Maria Amélia Bulhões, Sandra Rey, Maria Ivone dos Santos, Helio Ferverza, Eduardo Veras, Alexandre Santos e colegas de curso de 2012-2016.

À Coordenação e funcionários da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo pelo apoio na montagem da exposição final.

A todos os funcionários de Bibliotecas públicas e privadas e Centros de arte da França pelo apoio na minha pesquisa.

Ao Diretor da Residencia CROUS e seus funcionários simpáticos durante a estada na mansarda do 6º andar em Paris.

Às pessoas que me receberam nas cidades de Vitória, Berlim, Amiens e Paris durante os períodos de viagem.

Ao esposo Cláudio Roberto, meu muito obrigado, por ter sido meu suporte em Novo Hamburgo durante minhas ausências.

Aos filhos Carolina, Leonardo e Guilherme pelo apoio de sempre nas minhas buscas e à Ana e Andressa pelo carinho.

Ao meu pai pelas primeiras viagens. Que hoje esteja em paz.

A minha mãe pelo olhar sobre as coisas que podem se refazer e reciclar.

E por fim, agradeço a todas as pessoas anônimas, errantes, animadas ou tristes, aceleradas ou lentas, jovens ou velhas que encontrei pelas viagens, cidades, ruas, meios de transporte, caminhadas, exposições, bibliotecas, museus, supermercados, feiras, praças e parques, quando por um momento tomamos contato em conversas cotidianas.

A todos que me apoiaram nesta reta final com seu olhar atento e carinhoso.

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	viii
RESUMO/ABSTRACT	xiv
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>16</b>
<b>1. OS LUGARES POR ONDE ANDEI: OS DESLOCAMENTOS E AS NOTAS DE VIAGEM</b>	<b>27</b>
1.1 APRENDIZ DE VIAJANTE: MEMÓRIAS DO PRIMEIRO TREM	
1.2 PERCURSOS E VIAGENS ROTINEIRAS	32
1.3 PROJETOS DE VIAGEM	55
1.4. NOTAS COTIDIANAS: CADERNOS COMO COMPANHEIROS DE VIAGEM	74
<b>2. SELEÇÃO, FLUXO E VELOCIDADE: “A FOTOGRAFIA ACONTECE ENQUANTO A VIDA PASSA”</b>	<b>99</b>
2.1 SELEÇÃO: O MEU PONTO DE VISTA AFERE E SELECIONA O ESPAÇO	100
2.2 FLUXO: O INSTANTÂNEO PELOS MEIOS DE TRANSPORTE	140
2.3 VELOCIDADE OU SENSAÇÃO DE MOVIMENTO?	163
<b>3. O REGISTRO DE UM TEMPO PRECISO: O TEMPO DE UMA TESE</b>	<b>168</b>
3.1 OS DESLOCAMENTOS PARALELOS	
3.2 MEUS DIAS NA CONTAGEM DO TEMPO	209
3.3 AS IMAGENS DOS OUTROS PREENCHEM MEUS DIAS	250
<b>PONTO FINAL</b>	<b>261</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>272</b>
.	
.	
.	

## LISTA DE FIGURAS:

Legenda: [nº da figura/artista/título da obra/ano/localização na dissertação]

### CAPÍTULO I

1. Esquema de implantação das linhas de trem Porto Alegre/Novo Hamburgo. **29**
2. **Vânia Sommermeyer**/ *Percursos*, 2003. Porto Alegre. RS. **34**
- 3, 4. **Vânia Sommermeyer**/ *Percursos*, 2003. Porto Alegre. RS. **35**
5. **Vânia Sommermeyer**. *Nota visual: Passage Vivienne*, 09.05.2015, Paris. **39**
6. **Richard Long**. *A line Made by Walking*, 1967. **41**
7. **Robert Smithson**. *A Tour of Monuments of Passaic*, 1967. **41**
- 8,9. **Vânia Sommermeyer**/ *Randonnée*, 2014. **46**
- 10,11 **Vânia Sommermeyer**/ *Membranas*, 2009. Porto Alegre. 2012, Novo Hamburgo. **48**
12. **Vera Chaves Barcellos**. *Veladuras*, 1990. Fotografia. **48**
13. **Vânia Sommermeyer**/ *Vista de passagem*, 2011. Reserva do Taim, RS. **51**
- 14, 15. **Vânia Sommermeyer**/ *Rastro*, 2013. Serra de SC. **51**
16. **Vânia Sommermeyer**/ *Série Percursos*, 2012. Chegando a Porto Alegre. RS. **53**
- 17,18. **Paulo Nazareth**. *Projeto Noticias da América*, 2011. **58**
19. **Stephen Shore**. *American road trip*, 1973 (5-Jul-1973). **59**
20. **Ed Ruscha**. *Road Test*, 1969. **61**



- 21,22. **Jeff Wall.** *Landscape Manual*, 1969, 1970. **62**
23. **Vânia Sommermeyer** (detalhe) *Gelb Zsug*, 2013. I/3. Berlim. **65**
- 24,25. **Vânia Sommermeyer.** (II/72) *Chronocromos*, 2013 (detalhe) II/72. **67**
26. **Vânia Sommermeyer.** *Série Pelas estações*, 2015.Paris. **70**
- 27 a 32. **Vânia Sommermeyer.** *Notas visuais: habitações.* **71**
33. **Vânia Sommermeyer/** *Caderno de Berlim*, 2013 e *Caderno de Paris/Amiens*, 2014-2015. **73**
- 34,35. **Vânia Sommermeyer/**(detalhes) *Caderno de Berlim*, 2013 e expos. Ressonância Brasil/Berlim. **78, 81**
36. **Eugène Delacroix.***Viagem ao Marrocos*,1832/Fac-simile/Musée E. Delacroix. **83**
37. **Henri Lartigue.** 30 mai 1914 - Diário escrito a mão. Dimensões: 10,5 x 16,5 cm. **85**
38. **Hélio Oiticica.** Anotações do Projeto *Imprescindíveis para Newyorkaises*, 1974. **85**
39. **Leonilson** (José Leonilson Bezerra Dias). *Montanhas ao longe*, 1989. **85**
- 40, 41. **Vânia Sommermeyer/** *Agenda BR*, 2014 e *Agenda FR*, 2014-2015. **90**
- 42 a 44. **Vânia Sommermeyer/** *Caderno de Paris/Amiens*, 2014-2015. **90**
- 45,46. **Dieter Roth.** *Notebook*, 1967 e *Daily Mirror Book*, 1961. **92**
47. **Vânia Sommermeyer.** (detalhe) *Caderno de Paris/Amiens*, 2014-2015. **94**
48. **Vânia Sommermeyer.** *Nota visual: Parede do ap/13º*, Paris. **95**
- 49,50. **Joana Hadjithomas& Kalil Joreige.** *Latent images, Diary of photographer*, 2009-2015. **97**
51. **Vânia Sommermeyer.** (detalhe) cartão-postal da série *Vistas: Vide*. Amiens. **98**

## Capítulo II

- 52 a 54. **Vânia Sommermeyer.** *Chronocromos*, 2013 (detalhe) III/72. **101**
- 55 a 57. **Wolfgang Tillmans.** (exp.) Col. Permanente. Fundação Louis Vuitton, Paris. **106**
58. **Wolfgang Tillmans.** (exp.) MAM, São Paulo, 2012. **106**
- 59 a 62. **Vânia Sommermeyer.** *Chronocromos*, 2013 (conjunto) 72/72 (4 folhas\*). **109/110/111/112**
63. **Wolfgang Tillmans.** *Concorde Grid*, 1997/2009 [c/ moldura], Londres. **113**
64. **Wolfgang Tillmans.** *Concorde Grid*, 1997/2003 [s/ moldura], Bogotá. **113**
65. **Rivane Neuenschwander** *Mil e uma noites possíveis*. 11/2008, 2006. 26 col. s/papel. **115**
66. **Sigmar Polke.** *Uranium Pink, 92"Alibis"*, (163-2010) Museum of Modern Art. **115**
67. **Jesus Soto.** *Armonia Ambigua*, 1982. Pintura c/madeira e metal. Exposição *Chronochrome*, Paris. **119**
- 68,69. **Marcelo Silveira.** Exposição *Chronos. Caleidoscópio*, 2011,2012. **119**
70. **Malu Fatorelli.** *Suíte líquida*, 2014 /papel e tinta. **121**
- 71 a 73. **Vânia Sommermeyer/Chronocromos**, 2013 (detalhe) VI/72. **122**
74. **Yves Klein.** *Monochrome azul sem título (IKB 175)*, 1957, 50 x 50 x 1 cm. **125**
75. **Hélio Oiticica.** *Metaesquema*, 1958. Guache sobre cartão. 55 x 63,9 cm. **125**
76. **Malu Fatorelli.** Vídeo homônimo da Exposição *Clepsídra-arquitetura líquida*, 2014. **126**
77. **Vânia Sommermeyer.** *Medindo a paisagem 1*, 2013. Instalação em *Back light*. 3/14cm x 22 cm. **129**
78. **Vânia Sommermeyer.** *Medindo a paisagem 1*, 2013. (detalhe) foto 2. **130**

- 79,80. **Malu Fatorelli**. *Notas de rodapé*, 2005 Torreão, Porto Alegre, RS. **132**
- 81 a 83. **Vânia Sommermeyer**. *Nota visual: Estágio Docência na Disciplina de Laboratório de Textos*, 2013. **135**
84. **John Baldessari**. *Hands Framing New York Harbor from pier 18*, de 1971. **139**
- 85,86 **Vânia Sommermeyer**. *Grafik*, 2013 ,Berlim, Alemanha. **141**
- 87 a 89. Cúpula da Postdamer Platz, Panóptico e Cúpula do Parlamento Alemão. (reproduções). **143**
- 90,91. **Alberto Bitar**. *Passageiro*, 1998 e da Série *Efêmera paisagem: s/título*, 2009. **150**
92. **Vania Sommermeyer**. Conjunto *Gelb Zsug*, 2013. **153**
93. **Eadweard Muybridge**, *Sallie Gardner at a Gallop* (1878). **155**
94. **Jacques Henri Lartigue** *Grand Prix de Circuit de la Seine', June 26th 1912*. **155**
- 95,96. **Vânia Sommermeyer**. *Selfies dos turistas*, Paris e Veneza, 2015. **161**
- 97,98,99.(f.1\*) **Vânia Sommermeyer**. *Trem laranja para NH*, 2014; *Onde ela está?* 2013 e *Meninas*, 2013. **164**
- 100.(f.2\*) **Vânia Sommermeyer**. *Vaporetto*, 2015, Veneza, Itália. **166**
- Capítulo III**
- 101,102. **Domenico Ghirlandaio**. *Nascimento de São João Batista* 1486-1490 afresco (detalhe). **169**
103. [?] *Gradiva*, baixo-relevo romano/ Séc. II. **169**
104. **Vânia Sommermeyer**. *Pelas estações*, 2013. Berlim. **172**
- 105\* **Vânia Sommermeyer**. *Micropinturas*, 2012. *Paris [Jornal o Globo 01/03/1012]* 10 cartões. **189**
106. **Vânia Sommermeyer**. *Tangents*, Coignières, 07/04/2014,18:54. **193**

107. **Vânia Sommermeyer.** (teste) cartão-postal *Tangents* no Caderno de Paris/Amiens). **194**
108. **Vânia Sommermeyer.** Selo *Tangents*, 2015. **194**
109. **Vânia Sommermeyer.** *Tangents, Paris*,14/01/2015, 16h02. **195**
- 110, 111.(f.1\*, f.2.\*) **Vânia Sommermeyer.** Conjunto de 18 Cartões-postais: *Vistas*. **197,198**
112. **Giovanni Paolo Pannini.** *Galeria com Vistas de Roma Moderna*, 1759. Musée du Louvre, Paris. **202**
- 113,114. **Paulo Bruscky.** s/ título, 1977 (col. e carimbo s/envelope) e *Fax Performance*, 1985 (col. e fax). **204**
- 115 a 118. **Vânia Sommermeyer.** (detalhe) páginas do livrinho: *Je trouve, je recueille*, 2014/2015. **206**
119. **Dieter Roth.** *Flacher Abfall*, 1975-1976-92. **208**
120. **Marcel Duchamp.** *Caixa Verde*, 1934. **208**
121. **Andreas Gursky.** *99 Cent II*, 2001. **208**
- 122,123. **Vânia Sommermeyer.** Conjunto de *Cadernos*, listas e *Ticket de compra: 29.09.2015*. **210**
124. **Vânia Sommermeyer.** *Caderno Vermelho e Azul*, 2014-2015. **210**
125. **Elida Tessler.** Documento de processo/Ticket de café. Projeto *Dubling*, 2008/2009. **212**
126. **Elida Tessler.** Projeto *Dubling*, 2010 (detalhe/garrafas e cartões-postais). **212**
- 127, (128,129\*).**Vânia Sommermeyer.** (detalhes) *Les mois et les mot, un an de cours et de courses*.**215,216,218**
130. **Roman Opalka** (“Details”) *Opalka 1965/1 ao infinito*. **224**
- 131\*.**Vânia Sommermeyer.** *Les mois et les mot, un an de cours et de courses* ,2014/2015. **226**
- 132 a 134. **Vânia Sommermeyer.** Instalação *J’achète*, 2014/2015. **229, 230,232**

- 135,136. **Vânia Sommermeyer.** (detalhes) Instalação *Livro*, 2003 e Mostruário, 2009. **233**
137. **Stephen Shore.** *4-Jul-73*, 1973. **236**
138. **Rivane Neuenschwander.** *Colheita*, 2013.2014. **236**
139. **Vânia Sommermeyer.** (detalhe de lista encontrada) *Caderno de Berlim*, 2013. **236**
140. **Vânia sommermeyer.** (detalhe) *Le calendrier: mon repas quotidien*, 2014,2015. **240**
- 141\*. **Vânia Sommermeyer.** (detalhe/maio 2015) *Le calendrier: mon repas quotidien*, 2014,2015. **242**
- 142,143. **Daniel Spoerri.** *Tableaux pièges*,2011 e *Série Seville*, nº 27, 1992. **246**
- 144,145. **Rivane Neuenschwander.** *Conversations*, 2002. **247**
- 146,147. **Stephen Shore.** *Santa Fe, New México-June, 1972* e *Clóvis, New México*, 1974. **248**
- 148 a 150 . **Vânia Sommermeyer.** (detalhe) *O tempo em que o sol dá uma volta em torno da terra.* **251**
- 151\*. **Vânia Sommermeyer.** *O tempo em que o sol dá uma volta na terra*, 2014-2015. (2 cad./2 p.). **252**
152. **Max Ernst.** *Augustine Thomas and Otto Flake*, c.1920. **254**
153. **Hannah Höch.** *Von oben (From Above)*, 1926-27. **254**
154. **Kurt Schwitters.** s/título (*FEBRUAR*), 1929. **254**
155. **Vânia Sommermeyer.** *A paisagem muda, o tempo passa.* Sorbonne, Paris. **257**

\*Créditos: A fotografia de nº 105 é de Joe Clark, as de nºs 128, 129,131 de Glaukis de Moraes e de nºs 141 e151 de Charlene Cabral, como o design e a produção dos livrinhos *Bus 21*, *Je trouve, je recueille* e o *Calendrier: mon repas quotidien*. De Leonardo Sommermeyer é o design dos 18 cartões-postais *Vistas* e a organização das imagens (p.109 a 112, 164, 166, 197,198).

## A FOTOGRAFIA ACONTECE ENQUANTO A VIDA PASSA: REGISTRO DE VIAGEM

### RESUMO:

Esta tese é construída a partir de uma produção artística pessoal, gerada pela experiência vivida em viagens a trabalho e estudo através dos itinerários explorados pelos meios de transporte, onde a fotografia acontece na atenção e apreensão ao que se passa lá fora, nas cidades por onde passo e ao meu redor, dentro das plataformas de embarque e desembarque enquanto aguardo um trem, um ônibus ou um barco. Em constante movimento e com um aparelho celular e um dispositivo *Tablet* sempre à mão, me interesso pela captação do fluxo, da velocidade e do tempo transcorrido entre um disparo e outro e entre uma experiência e outra. Para isso, me utilizo de diversas ocorrências operacionais que aferem e selecionam o espaço perceptivo e visual demarcado pelo meu ponto de vista. *A fotografia acontece enquanto a vida passa* foi o título do projeto de viagem específico que aqui, nesta pesquisa, ganha corpo e abrangência ao juntar os registros de viagem produzidos ao longo de quatro anos. O tema pertinente captado nas fotos comprova o que a pesquisa vinha apontando: o problema da passagem do tempo na contemporaneidade. Com as tecnologias de mobilidade urbana e virtual ao alcance da mão e nos valendo a todo o momento da simultaneidade que elas oferecem, cada vez nos movemos de forma mais rápida, vivendo às pressas e lutando contra o tempo. Este ato de resistir ao tempo desmesurado das urgências torna-se relevante quando a pesquisa, para além dos seus objetivos e metas, passa a olhar para si mesma como processo ao pensar a vida que passa no tempo preciso de uma tese. Através de imagens escritas e visuais, os conteúdos produzidos como relatos da contagem do tempo são revelados e, ao final, reenviados para o campo da arte através de suas formas de apresentação em séries de fotografias, cartões postais, cadernos, diários, listas, objetos e instalações.

**PALAVRAS-CHAVE:** viagem, fotografia, imagem, escrita, tempo.

.  
.   
.

## THE PHOTOGRAPH HAPPENS AS LIFE GOES ON

### ABSTRACT:

This thesis is constructed on the basis of a personal artistic production created over my personal experience on work and education related travels, through the itineraries explored by the means of transportation, in those instances where a photo can happen while attentive and apprehensive towards the world outside, while passing through cities and around me inside terminals, waiting for trains, buses or ferries. With a mobile device and a tablet device always at hand, I aimed at capturing the flow, the speed and elapsed time between shots and different experiences while in constant movement. In order to reach that, I used several artistic procedures to assess and select the perceptual and visual spaces delimited by my own point of view. *The photograph happens as life goes on* is the title of a specific travel project that here, in this research, take shape and amplify its scope, gathering the travel records produced in a period comprising four years. The recurrent theme captured by the pictures confirms the general assumption of the research: the problem of passage of time in contemporaneity. With easy access to all the urban and virtual mobility technologies and the instant and concurrent stimuli they provide, we find ourselves moving faster, rushing through life and fighting against time. The act of defying this urgent and frantic use of time becomes relevant when this very research, going beyond its objectives and goals, becomes aware of itself as a process, thinking the inevitable passing of time during its conception. The content produced as narratives of the passage of time are revealed by means of written and visual images, and, at the end, returned to the art field and presented as a series of photographs, postcards, notebooks, journals, lists, objects and installations.

**KEY WORDS:** travel, photography, image, written material, time.

- 
- 
-

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem seu foco e motor nas viagens que empreendo toda vez que me desloco por pequenas ou grandes distâncias com a finalidade de estudar, apresentar comunicações, palestras, participar de residências, estágios e exposições - enfim, para onde meu trabalho me levar. Entendo que o trabalho artístico faça com que eu me mova e busque novas frentes para impulsioná-lo. Com esse fim, busco aproveitar estes deslocamentos para tentar registrar a experiência vivida em meios de transporte, caminhadas e percursos, independente de onde estiver. Como um coletor, penso que o que conta é o achado, o encontro, o recorte do cotidiano que atua como fragmento numa invenção de outro mundo quando enviado para o contexto da arte. Esta invenção acontece quando faço uso da fotografia e de narrativas textuais que são organizadas e apresentadas de modos diversos.

Com a fotografia, tento reter o tempo que passa a partir da percepção e observação dos lugares e dos fenômenos corriqueiros e imperceptíveis que podem ser medidos, enquadrados e alinhados pelo olhar em trânsito e pelo uso rápido de aparelhos e dispositivos com tecnologias integradas, como *tablets* e *smartphones*. Nos percursos de reconhecimento do lugar eu recolho objetos e vestígios desta trajetória. Pela grande profusão de material que resultou dos projetos de viagem durante um tempo de alta produção, reflexão e deslocamento, estes trabalhos serão distribuídos pelos capítulos e suas análises acontecerão em cada retomada pontual ao longo desta pesquisa, pelo tempo e espaço que lhes couber.



Na contagem do tempo que passa, eu pontuo os limites espaciais por onde andei através de listas, enquanto em agendas e cadernos faço anotações e organizo os dias, as viagens, as contas, produzo colagens e penso as séries fotográficas e o andar da pesquisa. Narrar, pontuar, medir e contar são os conceitos operatórios que utilizo nestas situações enquanto a experiência da viagem se dá e durante a reflexão sobre o que produzo no tempo de uma tese<sup>1</sup>. Como uma forma de resistência à irreversibilidade da vida que acontece e que já me escapa - neste mundo apressado e de tempos simultâneos - busco no período desta pesquisa em arte apresentar estes resultados do passar do tempo de uma forma pausada, mas não menos intensa. Para isso, escolho apresentar um sumário com uma divisão em três capítulos, pois entendo que eles estão articulados com os três vetores de estudo das minhas viagens: o objetivo do percurso com ênfase na mobilidade pelos meios de transporte; o que ali ocorre como panorama; e os registros desta experiência encaminhados pela fotografia e a escrita. Por uma questão metodológica, aqui nesta introdução apresentarei os principais autores usados como fontes de estudo e pesquisa, enquanto dos artistas apresentarei uma breve biografia, visto que depois, em cada capítulo, cada um aparecerá com o vetor específico aos quais serão analisados. Porém, ao longo da tese, estes mesmos autores aparecerão em outros capítulos pelas suas inestimáveis contribuições a outros tópicos desta pesquisa, e também por entender que este texto ao final se constituirá numa forma de passagem de um ponto a outro, de um lugar a outro, de um tempo a outro, de um autor ou artista a outro, de um trabalho a outro - como da passagem de uma vida nos últimos quatro anos.

---

<sup>1</sup> 2012/2016 Curso de Doutorado em Poéticas Visuais, no PPGAV/IA/UFRGS com orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Elida Tessler. Bolsista CAPES.

No CAPÍTULO I - OS LUGARES POR ONDE ANDEI: OS DESLOCAMENTOS E AS NOTAS DE VIAGEM, traço um panorama geral dos itinerários e dos meios de transporte empregados nos determinados lugares que geraram produções significativas para esta investigação. Abro com os trajetos da infância e adolescência num tom mais confessional de relato das minhas memórias para descrever e mensurar o tempo vivido. Depois, passo para os deslocamentos corriqueiros do cotidiano entre as cidades próximas e termino num esboço das viagens de estudo e trabalho para lugares distantes, em tempos distintos, geradas por projetos prévios. Aqui não tenho como objetivo criar uma extensa narrativa sobre os fatos remissivos, nem tão pouco marcar o fechamento de um ciclo de vida. O que procuro é, a partir da lembrança, abrir o que virá na sequência. Para isso, vou relembrar as primeiras experiências de estar me deslocando a pé, de trem, de ônibus ou carro e, ao mesmo tempo produzir fotografias ao olhar o meu entorno ou o que acontece através da janela de um veículo de transporte.

Início trazendo a série *Percursos* (2003 a 2012) como um acontecimento que ficou lá no passado, mas que se mostrou importante para a série posterior, chamada *Membranas*<sup>2</sup> (iniciada em 2007), que deu nome e origem a este conceito anteriormente tratado no Mestrado<sup>3</sup>. Depois trago fotografias distribuídas em duas séries: *Vista de passagem e Rastro*. Neste ponto me perguntarei como se dá esta diferença entre itinerários e o que revelam da

---

<sup>2</sup> Para ver mais sobre este conceito de Membrana: SOMMERMEYER, Vânia E. S. *Membranas: camadas entre o que vemos e o que não vemos*. Comunicação e publicação (org.) CIRILLO, José; GIL, Fernanda Garcia; GRANDO, Ângela. Artistas, autoria e as práticas colaborativas. Poéticas da Criação - Vitória, Espírito Santo: Intermeios, 2013. p. 465 a 473.

<sup>3</sup>SOMMERMEYER, Vânia E. S. *Membranas do Mundo: agenciamentos, operações e formas de ativação do espaço*. Dissertação de Mestrado com orientação da Profª Dra. Maria Ivone dos Santos no PPGAV/IA/UFRGS, 2009. Este conceito discutiu as noções de latência e ativação por obliteração envolvendo os espaços que eram ativados por colagens e capas produzidas para objetos. Mais tarde, textos e palavras foram também obliterados em livros.

intenção do artista frente a cada experiência em particular. Qual a diferença entre o viajante e o turista? Entre o andarilho e o artista-viajante? O artista fotógrafo seria como um etnólogo a investigar a cidade apropriando-se do que ela tem para oferecer junto à ação de deslocamento? Procurarei também questionar como o ato de sair e se deslocar de um ponto a outro engendra as ações de escolher, apontar e encontrar. Além disso, procurarei analisar como estas ações, somados aos movimentos decorrentes de cada deslocamento (caminhar, viver, percorrer, passear, perder, encontrar, mapear, traçar, escrever, anotar, contar e mostrar), são importantes também para a construção de um texto. Para isso, me ocuparei com um pequeno recorte das *errâncias urbanas*, a *flânerie* e as *derivas urbanas* através de importantes teóricos e artistas que pensam a viagem, os percursos, suas anotações, modos de deriva - enfim, seu vagar pelas cidades ou periferias.

Me acompanho de Marc Augé e Michel Serres para refletir sobre os espaços do mundo e da mobilidade urbana, a etnologia e antropologia. São igualmente importantes fontes de pesquisa os livros e textos de Francesco Careri, Jacopo Crivelli Visconti e Paola Berenstein Jacques onde as propostas artísticas que envolvem os conceitos de deriva, caminhada, viagem, passeio e percurso são clarificados. Além disso, usarei as importantes contribuições de Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Albert Camus, Georges Perec, Anton Tchekhov, Michel Butor e Jean Baudrillard – todos eles para pensar de forma poética o tempo transcorrido de uma *promenade*, de um passeio, de uma viagem inóspita e distante ou de um simples trajeto por ruas de uma cidade conhecida, seja a pé, de trem, metrô, ônibus ou barco ou na própria vida mesmo enquanto fazemos outra coisa.

Sabemos que, em muitos casos, muitos artistas produziram seus relatos, suas notas e cadernos de viagem quando em trânsito. Então aqui vou refletir sobre o quanto esta prática de viajar/deslocar-se sempre fez parte da vida dos artistas ao longo de suas trajetórias artísticas. Para isso, trazemos a experiência de visitas a exposições, relatos e a precisa análise de Paulo Silveira sobre os livros de artista, nos escritos dos estudiosos Clive Phillpot e Anne Moglien–Delacroix, estes fundamentais para o campo da arte. Neste ponto me pergunto: o que leva os artistas, cronistas da vida, a viajarem? Qual a necessidade disso? Para tentar responder, trarei um número reduzido de artistas através de suas formas de registro, detendo-me naqueles específicos e dentro das circunstâncias especiais desta tese. São eles: Eugène Delacroix, Lartigue, Eliseu d’Angelo Visconti, Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton, Dieter Roth, Hélio Oiticica, Leonilson, Paulo Nazareth, Ed Ruscha, Stephen Shore e Jeff Wall - artistas que pelas suas especificidades com esta pesquisa podem ser retomados nos capítulos seguintes, pois na arte as viagens, as anotações e os relatos acabam se imbricando pelo vigor da experiência.

Nos *Projetos de Viagem* trago três viagens de estudo: a viagem de uma semana a Vitória, no Espírito Santo, Brasil, e as duas viagens de estudo no exterior - a de um mês na cidade de Berlim<sup>4</sup>, na Alemanha e a de um ano nas cidades de Amiens<sup>5</sup> e Paris, na França.

No segundo capítulo SELEÇÃO, FLUXO E VELOCIDADE: *A FOTOGRAFIA ACONTECE ENQUANTO A VIDA PASSA*, procuro agrupar as fotografias captadas desde a entrada no Doutorado e as de séries diferentes, analisando suas

---

<sup>4</sup> Residência Artística *Berlin im Focus*, de 01 a 30 de junho de 2013, na cidade de Berlim, Alemanha.

<sup>5</sup> Estágio no Exterior CAPES/PDSE – “Bolsista CAPES, processo nº BEX 4902/14-9”, no período de 01 de outubro de 2014 a 30 de setembro de 2015, na *Université de Picardie Jules Verne - UFR des arts à Amiens* sob coorientação da Prof<sup>ª</sup> Dra. Androula Michael.

ocorrências visuais em relação ao espaço e ao meu ponto de vista que elege e recorta o tempo. Nele, aponto os aspectos presentes nas imagens fotográficas em relação à *seleção, fluxo e velocidade* que normalmente acontecem dentro de recintos de passagem ou através de janelas que me dão a visão para o exterior. Neste capítulo também apresento e analiso cada episódio operacional verificado em séries fotográficas específicas selecionadas das viagens e dos lugares visitados depois de 2012 (quando ingressei no curso de Doutorado) e anteriormente citados no capítulo I como *Projetos de Viagem*. O meu ponto de vista e a máquina elegem, recortam e captam aquele instante de tempo que passa quando procuro registrar o que vejo pelos espaços de trânsito mas que acabam burlando o meu olho, pois ao mirar o panorama que passa lá fora, a fotografia registra o que eu vi há segundos, já que houve um deslocamento de tempo e de espaço, sendo a imagem resultante muitas vezes não fidedigna ao que tentei captar inicialmente. Observações estas verificadas nas séries anteriormente analisadas e que entendemos aqui como continuidade para investigar outras séries que abordam o *fluxo* e esta mesma relação de movimento, registro simultâneo de tempo, além da deformação.

As janelas do ônibus ou de um carro ou trem, ou mesmo na arquitetura, se comportam como elementos de *seleção, separação, exclusão* (apesar de sua transparência) assim como de proteção. Neste sentido, as janelas atuam como filtros e obliterações. Temos que os filtros atuam de forma semelhante para melhorar as fotografias captadas instantaneamente nos aparelhos móveis. Pensando na *velocidade* a que estamos submetidos no cotidiano das cidades, na rápida transmissão de dados e contatos e na aceleração mesma dos meios de transporte que utilizamos, me questiono o que isso traz de valor à pesquisa em arte e como se conecta ao nosso tempo da pressa?

Velocidade ou abstração? Velocidade para ganhar ou perder tempo? Hoje os aparelhos para comunicação móvel fazem parte de nosso cotidiano e cada dia ocupam mais os espaços ao ponto de nem percebermos a vida passando.

Nas fotografias das séries *Chronocromos*, *Medindo a Paisagem*, *Gelb Zsug* e *Grafik* analisaremos as simultaneidades gráficas, as cores específicas e os conjuntos que denotam um tempo transcorrido enquanto o deslocamento acontecia. Cada série será distribuída de acordo com a sua ordem de pertencimento, ou seja, mediante as suas características em relação ao lugar, meio de transporte e procedimento operador presente. Conto com Jorge Luis Borges e Paul Valéry para pensar a experiência e as relações com a vida enquanto capto o *movimento* e o *fluxo*. Sabemos que estas operações não são condutas novas e que a arte e ciência, para chegarem à descoberta da fotografia e do cinema, se valeram de milhares de horas de experiências e de muitas fortunas solapadas. Trarei Muybridge e depois as ressonâncias da pesquisa do movimento com Lartigue. E para ficar com um exemplo no Brasil, usarei a dinâmica aproximada de Alberto Bittar e suas imagens em movimento na estrada.

Temos que há muito que o movimento e a *velocidade* foram foco de investigação na fotografia. Então, dentro desta corrente, experimento e apresento um recorte singular de várias séries em sequência. São elas: *Trem laranja para Novo Hamburgo*, *Onde ela está?*, *Meninas* e *No Vaporeto*. Elas servirão para abrir para discussões futuras e trazer iguais procedimentos que envolvem o ver, se posicionar e estar em constante mobilidade, pois muitos dos fotógrafos registraram tanto os espaços internos como os externos ao longo da história da fotografia. As cidades contemporâneas com suas várias camadas de tempo e espaço compõem o que vemos e o que não vemos do fluxo da vida que passa rapidamente. Neste quadro atual, as ações que orientam nosso processo fotográfico são:

sacar, disparar, posicionar, notar, observar, perceber, escolher, revelar, alinhar, medir, selecionar, reter, agrupar e apresentar.

No ponto em que analisamos a *seleção*, é importante trazer parte da produção do fotógrafo Wolfgang Tillmans como dos artistas Rivane Neuenschwander e Sigmar Polke pelos seus específicos modos de apresentação, escolha e formato de suas séries fotográficas. Malu Fatorelli é outra artista que tem importante trabalho que envolve a seleção e recorte da paisagem. Ezra Pound, Augusto e Haroldo de Campos nos ajudam na difícil tarefa de medir palavras. Para discutir o âmbito e a conexão com a cor presente em nossas séries, trazemos os trabalhos de Jesus Soto, Marcelo Silveira e Yves Klein, artistas que também analisamos pelo viés de suas escolhas quanto aos títulos que empregam em seus trabalhos. Além disso, citaremos teóricos, críticos e artistas que estudaram a cor e a pintura, como Pascale Lismonde, Jacqueline Lichtenstein, Wassily Kandinsky, Lorenzo Mammì e Laura González Flores. Anne Cauquelin nos ajudará com a sua pesquisa sobre a paisagem. Faz-se necessário tecer nesta pesquisa alguns cruzamentos com autores que se debruçam sobre conceitos e operações da fotografia nas diversas abordagens de seus elementos constitutivos, como Roland Barthes, Philippe Dubois, Joan Fontcuberta, Vilém Flusser para continuar nesta análise. Stuart Hall, Giorgio Agamben, Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Samuel Beckett, Edson André de Sousa e Paula Sybilia, nos ajudam na luta pelas utopias, pela busca da humanidade em meio à globalização, da consciência e sobrevivência das coisas e do corpo. Com Sêneca e Ray Bradbury temos o entendimento da finitude da vida e do tempo. A série *Selfies dos turistas: 2014/2016* corrobora com isso.

No terceiro capítulo O REGISTRO DE UM TEMPO PRECISO: O TEMPO DE UMA TESE, apresento especificamente as peças e os registros produzidos levando-se em conta tempos precisos de viagem dentro do recorte dos *Projetos de Viagem*, já citado no capítulo I e pormenorizado com as séries fotográficas no capítulo II. Mas antes de seguir pela produção, faço a aproximação do *Nascimento de São João Batista*, de Domenico Ghirlandaio, com o afresco de *Gradiva* (do século II) e uma fotografia contemporânea com o intuito de relacionar os modos de caminhar, se deslocar e avançar na vida, no cotidiano e numa pesquisa.

Os relatos das viagens foram reunidos em vários Cadernos, pois confirmam a passagem de um tempo de escrita, e, por isso, serão tratados no capítulo III. A estada em Berlim por um mês foi intensa e estimulante para a produção fotográfica, e os registros que fazia cotidianamente neste período ocuparam o *Caderno de viagem - Berlim*, 2013. O estudo por um ano na França foi muito importante e teve, além das fotografias, a escrita em inúmeros diários, cadernos de notas e contas. Além das fotografias realizadas nos deslocamentos e viagens, foi feita a confecção de um grupo de cartões-postais e um selo durante o estágio na França, que denominei de *Vistas*. Este conjunto compreende anotações visuais de algumas tomadas reunidas durante este tempo de estudo e que, além da fotografia, descrevem o lugar específico, uma particularidade ou evidência através do título e o exato momento da captação. Com os cartões-postais e o selo temos um outro modo de deslocamento e endereçamento. Como processo de irradiação e mobilidade, os dois trabalhos viajam e levam adiante a experiência como um movimento invisível mas eficaz de remetente e destino. Um tempo de experiência, de captação e de envio acontece, assim como um tempo de viagem até o seu local de destino. Um modo de ir além sem sair do lugar, mas, ao mesmo



tempo, um modo de sair de si tanto pela imagem como pelo fato concreto. Aqui, porém, não tenho a intenção de me aprofundar na arte postal.

A tomada cotidiana de fotografias ativou a contagem do tempo bem como a experiência viva de permanecer em lugar desconhecido. Ambas ações geraram características distintas na pesquisa e na forma de produção e apresentação em relação aos trabalhos anteriores. Em minha estada no exterior, me ocupei em contar e narrar os dias com procedimentos diversos que transpus para a produção de livretos que denominei *L'effacement des jours et des choses*, composto dos livrinhos *Bus 21* e *Je trouve, je recueille*, além da escrita de oito *Diários de aventura*. Assim, o tempo que passava se nutria de acúmulos, e isto me levou a produzir a instalação *Les mois et les mots: un an de cours et de courses* que é a transcrição pontual e geográfica de minhas vivências diárias em solo francês através de listas pela parede. *J'achète* é uma instalação que acompanha a anterior composta de tickets de compras.

Foi elaborado também um calendário visual com fotografias diárias, o que nos leva a pensar novamente nos equipamentos fotográficos e nas imagens produzidas incessantemente hoje. Para esta reflexão, trago o artista Daniel Spoerri, integrante do grupo Fluxus, cujo trabalho é de extrema pertinência ao tema da tese. Além disso, nos acompanhamos do artista Paulo Bruscky, seguidor no Brasil da mesma linha de pensamento Fluxus em relação aos deslocamentos paralelos entre lugares, impressão e envio de cartões-postais. Rivane Neuenschwander e Stephen Shore voltam e são referência importante com suas fotografias das coisas simples que nos rodeiam e nem sempre são percebidas. De Elida Tessler com *Dubling* para lembrar os rituais e o tempo passando pelas minúcias e

delicadezas de um dia até um ano. Apresentarei também as reflexões e contribuições dos pensadores, escritores e filósofos Paul Valéry, Umberto Eco, Bernard Sève, Jacques Roubaud, Vitor Hugo entre muitos outros já citados.

Todos estes autores me ajudam a pensar as dimensões de tempo e espaço no andar da vida e de meu trabalho de pesquisa de quatro anos. Roman Opalka, artista que dedicou toda uma vida para medir a passagem do tempo, se conecta com nosso trabalho da repetição de uma ação. Por outro lado, o afastamento e a percepção da finitude me levam à série *A paisagem muda, o tempo passa* - uma produção que acompanha e se soma às séries anteriores, mas que aqui toma o tom de fala silenciosa de um relato intenso e particular sobre a passagem do tempo e do desaparecimento da vida. Também refleti sobre as fotografias dos outros e a imensa profusão de imagens que nos chegam por folhetos, cartazes, jornais e propagandas. Com isso, desenvolvi uma série de caderninhos que chamei *O tempo em que o sol dá uma volta em torno da terra*. Neste ponto, a pesquisa pioneira de William Henry Fox Talbot, que Muriel Pic nos traz, vem contextualizar o quão importante foi sua descoberta. Andreas Gursky, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Max Ernst e Hanna Hoch nos ajudam a pensar os acúmulos no cotidiano envolvendo a fotografia e as técnicas de recorte e colagem.

Enfim um somatório de relatos visuais e escritos dos dias vividos na França em Amiens e Paris, em Berlim, Vitória, Porto Alegre e tantas outras cidades por onde andei.

## CAPITULO I. OS LUGARES POR ONDE ANDEI: OS DESLOCAMENTOS E AS NOTAS DE VIAGEM.

*O essencial: não se perder, e  
não se perder o que, de si mesmo,  
dorme no mundo.  
Albert Camus*

*e começo aqui...  
Haroldo de Campos*

### 1.1 Aprendiz de viajante: memórias do primeiro trem

Voltando um pouco no tempo, pois vale lembrar como se deram as primeiras experiências envolvendo as viagens; estas que, até hoje são motor e efeito dos registros que produzo e que, aqui será foco desta pesquisa. Desde criança meus deslocamentos sempre se deram do interior para as cidades vizinhas ou para a capital. De Estância Velha, minha cidade natal e de meus avós maternos, saí com cinco anos de idade, com meus pais e uma irmã, para Novo Hamburgo. Com o passar dos anos meus avós e tios também chegam. Taquara era a cidade de meus avós paternos e o trajeto até lá se dava por trem, ocasiões estas que guardo vivas em minha lembrança, pela grande distância à época e pelo meio de transporte, que me agitava a cada saída. Importante destacar que o trem<sup>1</sup> no Rio Grande do Sul tem seus primórdios nos tempos do Império, mais precisamente 1871, com a construção da estrada de ferro de Porto Alegre a São Leopoldo/Novo Hamburgo<sup>2</sup>, quando é criada a empresa *The Porto Alegre and New Hamburg Brazilian Railway Company Limited* (1871-1905). A primeira locomotiva segue de Porto Alegre a São Leopoldo em 14 de abril de 1874. Importante destacar que São Leopoldo teve a primeira estação ferroviária

---

<sup>1</sup> <http://lealevalerosa.blogspot.com.br/2010/08/o-trem-em-porto-alegre.html> Acesso em 15/05/2016

<sup>2</sup> [http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs\\_linhaspoa/novohamb.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_linhaspoa/novohamb.htm) Acesso em 15/05/2016

construída no Rio Grande do Sul em 1871. Esta é umas das poucas estações em que “o prédio chegou pré-fabricado da Inglaterra para ser montado no local de destino”, assim como “a estação original de Porto Alegre, demolida no final do século XIX”<sup>3</sup>.

Na data de 1º de janeiro de 1876 é inaugurada a estação de Novo Hamburgo, batizada pelos ingleses de *New Hamburg*. Mas “somente em 1882 a estação foi ligada ao povoado que lhe emprestou o nome”<sup>4</sup> por conta do desenvolvimento promovido pela ferrovia. Mais tarde em 1903 com o prolongamento da ferrovia é aberta a estação na parte mais alta do povoado chamada de *Hamburger Berg* que, em 1919, troca de nome e passa a se chamar Hamburgo Velho, em contraposição a Novo Hamburgo. A vila na parte mais baixa prospera e é impulsionada pelas indústrias coureiro-calçadistas; fato que estimula a investida pela independência junto à intendência de São Leopoldo. Todas as três tentativas de emancipação foram negadas. Foi somente com o envio de ofício ao então Presidente do Rio Grande do Sul, Sr. Borges de Medeiros, que, enfim, acontece a separação de São Leopoldo. O historiador Leopoldo Petry que, após a emancipação, passa a comandar o Jornal 05 de abril, diz que “Novo Hamburgo existe graças a uma falta de verba”<sup>5</sup>. Assim temos que Novo Hamburgo só veio a existir por conta da estação de trem:

[...] por volta das 17 horas do dia 5 de abril de 1927 emancipa-se de São Leopoldo: Chegou à cidade, via telefone, a notícia da publicação do decreto de emancipação de Novo Hamburgo.

---

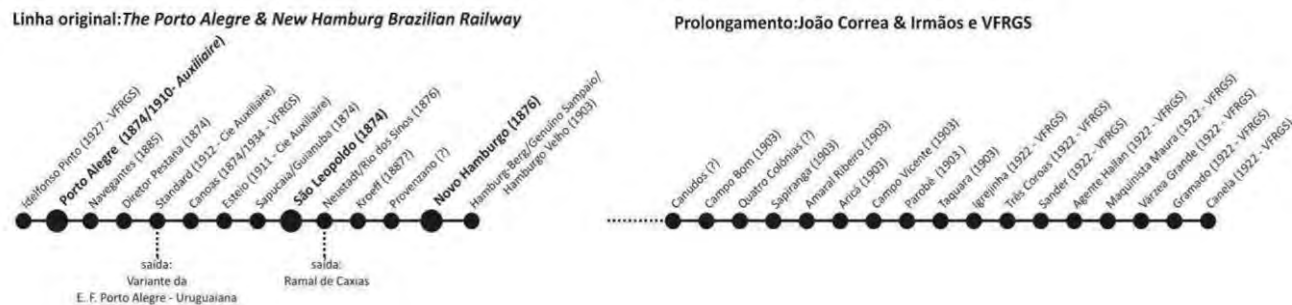
<sup>3</sup> [http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs\\_linhaspoa/sleopoldo.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_linhaspoa/sleopoldo.htm). Acesso 15.05.2016

<sup>4</sup> id. [linhaspoa/novohamb.htm](http://linhaspoa/novohamb.htm) Acesso em 15/05/2016

<sup>5</sup> id. op cit. Acesso em 15/05/2016

Começou a se espalhar o fato pelas ruas da cidade e a comunidade em peso comemorou à noite, na Praça da Estação, se dirigindo até a Praça 20 de Setembro.<sup>6</sup>

Recentemente retomando o assunto do trem com minha mãe, ela me conta que nossa estação de saída em Novo Hamburgo dava-se antes da estação principal da cidade. Em minhas pesquisas<sup>7</sup>, encontrei um diagrama representando o itinerário de Porto Alegre a Novo Hamburgo e descobri que provavelmente nossa estação de saída era a Kroeff, o nome de uma vila próxima de nossa casa à época. Por sua vez, a estação de chegada chamava-se Campo Vicente<sup>8</sup>, nome da localidade às margens da atual RS 234 onde ficava a casa de meus avós, no município de Taquara. Abaixo (fig.1) o esquema da linha *The Porto Alegre & New Hamburg Brazilian Railway* e seu prolongamento até Canela.



<sup>6</sup>Portal da Prefeitura de Novo Hamburgo. <http://novohamburgo.org/site/nossa-cidade/historia/emancipacao>. Acesso 15/05/2016

<sup>7</sup> FINGER, Anna Eliza. *Um Século de Estradas de Ferro Arquiteturas das ferrovias no Brasil entre 1852 e 1957*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2013. Anexo III: Esquema de implantação das linhas (estudo de caso), p.454.

<sup>8</sup> A estação de Campo Vicente foi aberta em 1903 e fechada em 1964, como a linha de Novo Hamburgo/Taquara. Fonte: [http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs\\_linhaspoa/campovic.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_linhaspoa/campovic.htm) Acesso 06/06/2016.

Como vimos, a história de Novo Hamburgo e seu atual bairro histórico Hamburgo Velho está intimamente ligada ao advento da linha férrea que ligava a região à capital. Além disso, ela é uma cidade que passa a existir com a nomeação dada pelos ingleses e não pelos imigrantes alemães, como se poderia supor, e cuja totalidade de seu desenvolvimento acontece permeada pelos trilhos que levavam produtos, insumos e pessoas de um lado para o outro do estado. Em 1963, a linha Novo Hamburgo - Canela foi fechada e a estação foi demolida, como muitas outras pelo estado e país. Triste fim de uma longa história dos caminhos de ferro.

Resgatar esta parte significativa de minha infância vivida nos trilhos dos trens, mesmo que desprovida de registros com minha família à época, me faz pensar o quanto alguma coisa que não existe mais na memória coletiva e na grande parte da realidade física dos trajetos urbanos brasileiros impacta, mesmo que vagamente, uma ideia de rememoração. Esta bem apontada por Walter Benjamin, em *O Narrador*: “rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa” (BENJAMIN, 1994,p.211). Importante pensar na mitologia grega quando falamos de tempo, memória e esquecimento, pois temos que uma das funções da deusa *Mnemosyne* consistia em transmitir fatos e eventos para que a coletividade não se esquecesse deles. Em contrapartida temos *Lemosyne*, sua oposição - o esquecimento. Esta tendência de suprimir a memória se dá de dois modos, segundo Ivan Isquierdo: ou por *extinção* ou por *repressão*<sup>9</sup> (ISQUIERDO, 2004,p,40,41). No caso da *extinção*, é possível atingir uma recuperação espontânea de algo esquecido sempre que houver o aprendizado e o estímulo para tal. Já na *repressão*, reduzimos

---

<sup>9</sup> Temos que *extinção* foi descrito pelo fisiologista russo Ivan Petrovith Pavlov (1840-1936) que ganha notoriedade pela descoberta do reflexo condicionado. A *repressão* foi estudo de Sigmund Freud (1856-1939), pai da psicanálise.

ou suprimimos memórias para não lembra-las, pois são acontecimentos desagradáveis. Porém, em muitos casos, esquecer se faz necessário.

Sempre tive curiosidade de saber de onde vieram seus antepassados. Não sei se terei tempo de, pessoalmente, buscar mais dados e traçar uma rota, pois só recentemente comecei a viajar para mais longe e isto impõe desafios bem maiores. No entanto, lembro que quando criança eu percebia - através dos poucos relatos que eram verbalizados por meus avós e depois por meus pais - que muito também deveria ficar esquecido, oculto no que tangia as longas viagens de navio até o Brasil na vinda dos imigrantes alemães, meus antepassados. Mais tarde, o mesmo aconteceria relativo às questões envolvendo a repressão de familiares no período de alinhamento do Presidente da República Sr. Getúlio Vargas com o sistema político à época na Alemanha. Sabemos que muitas pessoas em algum momento de suas vidas querem esquecer fatos desagradáveis e hoje isto não é diferente, quando a segregação de toda ordem assola nosso país e o mundo.

Ao voltar aos relatos pessoais, penso que estes momentos que recordei talvez não estivessem totalmente apagados de minha memória. Mas hoje, ao olhar retrospectivamente certas ocorrências em minhas operações que analisarei mais adiante, percebo que elas têm sua faísca naqueles episódios de outrora. Ao voltar a viajar de trem em 2013, em Berlim, não percebia de onde vinha a fascinação de tal experiência que me atingia como fagulha ao fotografar o que via - atividade esta que, somada às leituras que fazia, enquanto passageira, passei a utilizar nos longos trajetos pelos meios de transporte público. Ao olhar para o trabalho fotográfico que resultou destas ações paralelas dentro do trem, via a continuação da vida seguindo como uma viagem que, ao terminar, sempre deixa

coisas para se contar. Então trazer este fragmento de memória de minha infância [...] “se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas camadas das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”. (BENJAMIN, 1994,p.204). Para isso, certamente é necessário estar-se aberto para o mundo, e não percebê-lo como algo acabado. E nessa nova perspectiva, construir o que virá de outra forma no futuro. Jean Marie Gagnebin traz de Tzvetan Todorov que [...] “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos”<sup>10</sup>. Desta forma, fica claro o quanto a memória é força germinativa e invisível que, sedimentada em nosso inconsciente, pode ser ativada por reminiscências. Proponho seguirmos nesta ativação ao trazermos os seguintes relatos por onde andei, agora pela BR 116, de ônibus e de carro.

## **1.2 Percursos e viagens rotineiras**

*A cidade revela-se um espaço do **estar** inteiramente  
atravessado pelo território do **ir**.  
Francesco Careri*

Com a extinção da antiga linha do trem, é na rodovia BR 116 que a vida precisa ser conduzida, seja por veículos automotores particulares ou de transporte público. Paola Berenstein Jacques aponta que “[...] o urbanismo enquanto campo disciplinar e prática profissional surge exatamente com o intuito de transformar as antigas cidades

---

<sup>10</sup> op.cit.BENJAMIN,1994.Pref. de Jean M Gagnebin.p.13 Cf. T. Todorov, “Les hommes-récits”, in Poétique de la Prose, Seuil, Paris, 1971.



em metrópoles modernas, o que significava também transformar as antigas ruas de pedestres em grandes vias de circulação para automóveis.<sup>11</sup>”

Quando adolescente, costumava viajar até a capital com meu pai para buscar partituras de piano e tomar um sorvete no Mercado Público. Depois escolhi trabalhar e continuar em Novo Hamburgo com minha nova célula familiar e me deslocar sempre que possível. Nos anos 80 e 90 as vindas à capital eram mais sistematizadas, variando de visitas a museus e médicos de minha filha, bem como para acompanhar cursos, palestras e seminários enquanto fazia a faculdade de Artes na FEEVALE<sup>12</sup>. Apesar de trabalhar em Novo Hamburgo, sempre precisei sair e me deslocar, percorrer distâncias para buscar aperfeiçoamento e encontrar amigos e colegas de ofício. Muitos são os elos de tempo que me ligam à capital e, a partir de 2002, iniciei orientações com Jailton Moreira, no Torreão<sup>13</sup>. Nesta época, transitando a pé de um lugar para outro dentro da cidade de Porto Alegre e avistando com atenção o entorno, passei a me ocupar em registrar fotograficamente evidências de camadas<sup>14</sup> com um simples aparelho de telefone celular. Importante frisar que para estas primeiras imagens utilizei um telefone celular *Ericson*. Depois

---

<sup>11</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas*. In: *arquitextos*.ISSN1809-<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/5366298>.out.2004.Acesso.8/06/2016.Texto originalmente escrito para a revista *Le Passant Ordinaire*, Bordeaux, 2004 (JACQUES, Paola Berenstein. “*Eloge aux errants: bref historique des errances urbaines*”).

<sup>12</sup>Na época denominada FEEVALE, onde cursei a Faculdade de Belas Artes/Licenciatura plena em Educação Artística (1978 a 1985). Hoje é denominada Centro Universitário Feevale, em Novo Hamburgo.

<sup>13</sup> Espaço alternativo da arte em Porto Alegre por quinze anos. Foi referência nacional na produção, na exibição e no debate de arte contemporânea. Uma parceria afinada entre os artistas plásticos Jailton Moreira e Elida Tessler. Inúmeros foram os artistas que por ali passaram. Participei das atividades do Torreão até 2006.

<sup>14</sup> O termo *membrana* me interessava na época, pois trabalhava com objetos revestidos de tecidos.

passei para um *Smartphone*<sup>15</sup> *Nokia* e atualmente uso um *Motorola X 8 4.4.3 Rayzer* e um *tablet*<sup>16</sup> *Ipad Mini* de 32G. O ato sistematizado de fotografar o que via se iniciou nesta época e as primeiras tomadas se deram nas ruas de Porto Alegre. Precisamente “no dia **05 de julho de 2003**, munida de câmera fotográfica, bloco de notas na mão e um traçado mental da cidade definido<sup>17</sup>, saí com o objetivo de caminhar, anotar, olhar, escutar e, acima de tudo, deixar que o inesperado da cidade emergisse, fixando aquilo que nos escapa no dia-a-dia”.



(2) Vânia Sommermeier/*Percursos*, 2003. Nas ruas de Porto Alegre.

---

<sup>15</sup> *Smartphone*: termo inglês para “telefone inteligente”, com várias tecnologias integradas associadas: minicomputador, sistemas operacionais, uso de aplicativos, navegação *online* e câmara fotográfica. <https://www.significadosbr.com.br/tecnologia/page/2>

<sup>16</sup> *Tablet* é um dispositivo que fica entre um *smartphone* e um computador. <https://www.significadosbr.com.br/ipad> Aces.02/05/2016.

<sup>17</sup> *O passeio como estratégia*, foi exercício coletivo proposto por Jailton Moreira em 2003 com saída do Torreão, em Porto Alegre, RS.



(3,4) Vânia Sommermeyer/*Percursos*, 2003. Nas ruas de Porto Alegre.

Surge o relato das *Notas da caderneta*<sup>18</sup>, 2003 e a serie de fotografias *Percursos*, 2003. Trago três fotografias nas (figs.2,3,4). Juntas, as notas e as fotografias cruzam o espaço e uma travessia ocorre.

#### *Notas da Caderneta, 2003*

Porto Alegre/ Sinal/Homem verde/Mão vermelha/Capas de celulares/Flores/Bugigangas/Biscoitos em caixas/Cheiro de Incenso/Ônibus/Carros/Barulho/Passarinhos na gaiola/Bromélias atrás da vitrine/Ovos na galinha de arame/Cama/Travesseiro no plástico/Parque/Areia fazendo barulho nos sapatos/Faixas de segurança, muitas!Asfalto/10h20min/Carros atrás das grades/Pessoas atrás das grades/Balconistas atrás de grades/Cartas atrás de grades/Chapéu na cabeça/Nome de mulher em edifício/Gato no colo do vovô/Jovens conversando/Embalagens na farmácia/Coloridas/81163669/Parada de ônibus amarela/81173368/5871435/Cortinas coloridas/Água em garrafas plásticas/10h41min no relógio do túnel/Chácara das Pedras no lotação/Hospital de Clínicas por trás do para-brisa/Cheiro de carne assada/Pessoas/Passos/Carros por trás das grades/Fanta em garrafa de Coca/Cadeira na grade/Moça na cabine/Barulho de furadeira/Observatório/Copo na grade/Plátanos/Subindo lombas/Pedra na roda/Armário sobre o carro/Caminho pro nada em vermelho/Chá em saquinho/Panela de ferro coberta por plástico/Frutas em plástico/Cordões coloridos/Comendo churros/ Gosto de doce de leite e açúcar cristal/Galeria/Comida atrás da vitrine/Cheiro de café/Registro de água atrás das grades/Charutos/Cds, muitos CDs!Em caixas/Estátua viva/Sapatos atrás da vitrine/Perdemos a Amélia!E a Suzana?Bota de plástico marca “Terra e água”/Balões coloridos/-“ Grande prêmio da Mega Sena! 31 milhões, tá acumulada!Girassóis falsos em floreira/Targa falando com guarda/Estouram balões/Saco plástico na cabeça/Música/Amélia chegou/Celular ajudou/A perdida apareceu/A conheci/Um achado/ Um brinco/É um golfinho/Lavador de carro/Palácio encapado/Limpador no farol/Cheiro de xixi/Ônibus Caldre Fiação/Restaurante atrás das grades/Niura99168818/Cais/muro/Garagem/LotaçãoChácaras das Pedras de novo/O Rio atrás das grades/Burocracia/Trensurb/Trilhos sem uso/Cisne Branco parado atrás das grades/Portas de ferro fechadas/Pintura de branco no muro/Gato e guarda/Sagu no chão/Carro de São José, SC/Cheiro de peixe/Garça/Bombeiros tomando chimarrão/Pneus no barco Goiânia/11h45min/Fumaça saindo pela chaminé/Não, da churrasqueira/Vidros quebrados/Ferrugem/Cachorroferoz/Ferros/Porcas/Enfim, a pracinha!Duas imagens do silêncio! 12h00min/Começa a chuva/Sombrinhas coloridas/O verde por trás do muro!/Flores vermelhas na grama./Pano vermelho na cabeça/- “Eu amo Goiânia.Goiânia me ama.”Canta Gabriela/“PortoAlegre valorosa.”Canta Vera/Passagem subterrânea/Barulho do trem sobre a cabeça/Cheirodeurina/Mercado Público/Gambrinus/Ladode fora/Mesado Dr.Mário/Mesadeazulejos/Beatriz,Melissa,Hedy,Vânia/Tainharech eada/Cervejinha/Conversas/Projetoparapracinha/Despesas18,75/Despedidas/Caminhandonovamente/LotaçãoSantana/02h20min/Garagem da Venâncio/Pegar carro/ Buscar bolsa/Deixar Melissa na Rodoviária/BR 116/Destino: Novo Hamburgo. Vânia Sommermeyer/2003.

---

<sup>18</sup>SOMMERMEYER, Vania E S. *Deslocamentos e suas vibrações*. Artigo apresentado em comunicação, UDESC, 2008 e publicado em Panorama crítico: [http://www.panoramacritico.com/001/ed01/ed01\\_artigo2.pdf](http://www.panoramacritico.com/001/ed01/ed01_artigo2.pdf).

ATRAVESSAR UM TERRITÓRIO > CAMINHAR”

“NÃO DEIXAR RASTROS > IR ADIANTE”<sup>19</sup>

Caminhar por Porto Alegre e cruzar seu território de ruas, calçadas, praças e dar no Mercado Público e depois ir até a Rodoviária era como um seguir, ir adiante, mas deixar-se ficar por mais tempo em cada anotação e fotografia que fazia. Apesar de meu caminhar invisível, a fotografia deixava rastros. Francesco Careri, em *Walkscapes*, informa que “os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo, enquanto o espaço intermediário é o espaço de ir, a essência mesma do nomadismo, o lugar em que cotidianamente se celebra o rito da eterna errância.”(CARERI, 2013,p.42) *Percursos e as Notas da Caderneta* acontecem durante o caminhar, por Porto Alegre e, na época em que iniciei a prática, inaugurava para mim uma ação artística enquanto eu me deslocava, fazendo descobrir uma outra cidade, ou como diria Marc Augê, “[...] ‘uma cidade-mundo’ (AUGÊ, 2010.p.9) então, com vários mundos dentro da própria cidade. Neste ponto o texto de Paola Berenstein Jacques assinala que Baudelaire, Walter Benjamin, os Dadaístas e Surrealistas, assim como os Situacionistas, “[...] todos estavam praticando errâncias urbanas - e relatando essas experiências através de seus escritos ou imagens explícita ou implicitamente críticas - em uma mesma cidade, Paris, mas em momentos bem distintos”<sup>20</sup>. Ficaremos aqui com o primeiro momento: das flanâncias urbanas que se dão em meados e final do século XIX, começo do século XX,

---

<sup>19</sup> As expressões grifadas acima encontram-se, como lista, na Introdução do livro *Walkspaces* de Francesco Careri, 2013.p.26

<sup>20</sup> JACQUES,2004. In: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536out> .Acesso 08/06/2016

com críticas à modernização das cidades. Trago do *flâneur*<sup>21</sup> Charles Baudelaire um fragmento de *L' Invitation au Voyage dans Les Fleurs du mal XLIX*:

(...)  
Des meubles luisants,  
Polis par les ans,  
Décoreraient notre chambre ;  
Les plus rares fleurs  
Mêlant leurs odeurs  
Aux vagues senteurs de l'ambre,  
Les riches plafonds,  
Les miroirs profonds,  
Le splendeur orientale,  
Tout y parlerait  
A l'âme en secret  
Sa douce langue natale.  
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté. (...) (BAUDELAIRE, 1972. p.88)

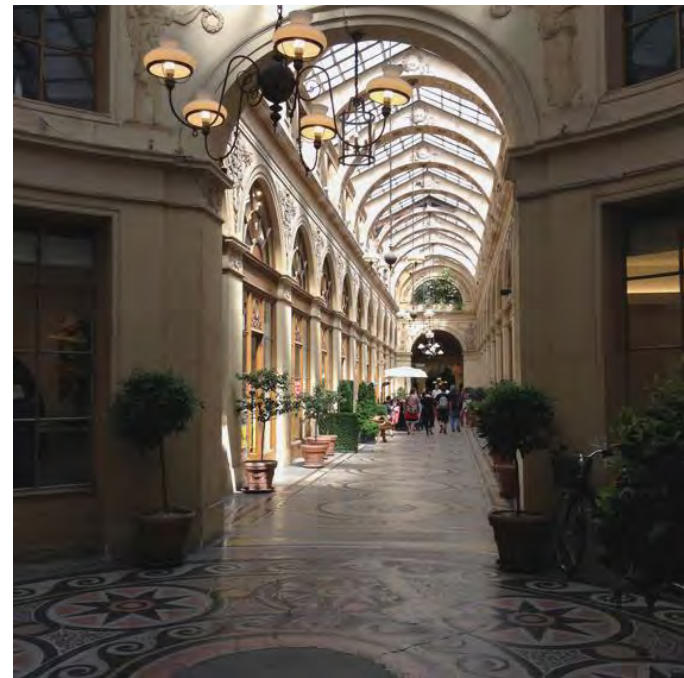
E de Walter Benjamin - que praticou a *flânerie* pela Paris e suas passagens cobertas - trago duas de suas Notas em *Passagens*: “[...] Até 1870, as carruagens dominavam a rua. Era demasiado apertado andar sobre as calçadas estreitas e por isso flanava-se sobretudo nas passagens, que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito. ‘Nossas ruas mais largas e nossas calçadas mais espaçosas tornaram mais fácil a doce *flânerie*, impossível a nossos pais noutra lugar que não nas passagens<sup>22</sup>.’ E mais esta em *O Flâneur*: “[...] A categoria da visão ilustrativa é

---

<sup>21</sup> Temos que *Flâner*: flainar, vaguear, andar ao acaso, andar sem destino, divagar, vadiar. E *flânerie*: passeio sem destino; vadiagem; divagação. *Flâneur* na sequência é flainador, passeante, polidor de calçadas (pop.); ocioso, vadio. In: CARVALHO, Olívio da Costa. Dicionário de Francês-Portugues . Porto-Lisboa: Porto Editora Ltda, 1987. p.335. Grifos nossos, para enaltecer certas expressões caras a esta pesquisa.

<sup>22</sup> Galerias comerciais construídas de vidro e ferro que abrigaram as primeiras lojas de departamentos de Paris do século XIX.

fundamental para o *flâneur*. Como Kubin, ao produzir *Andere Seite*, o *flâneur* compõe seus devaneios como legendas para as imagens.”(BENJAMIN, 2007,p.79,464) No dito popular vimos que, de tanto fazer deste um hábito, o *flâneur* seria como “um polidor de calçadas”. Bonita expressão que me faz lembrar de outra: quando alguém cruza muitas vezes uma mesma calçada, como se estivesse procurando algo ou alguém, diz-se que “ela esta afundando a calçada”. A seguir na (fig.05) uma imagem da *Passage Vivienne* como uma ‘visão ilustrativa’ ou uma nota visual.



(05)Vânia Sommermeyer. *Nota visual: Passage Vivienne*, 09.05.2015, Paris

Contaminada com as palavras potentes antes proferidas pelos autores citados, interessante se pensar na “visão ilustrativa” de Benjamin, ao se analisar as *Notas da Caderneta* somadas às fotografias, pois ambas comentam e se complementam para falar daquelas ruas e daquele meu percurso. Gosto de pensar que o que experimentei poderia ser mesclado com os devaneios, as fotografias e as notas. Juntos seriam reciprocamente como “legendas para as imagens”. Não sei por que, mas *flâneur* bate no meu peito como nuvem, como deixar-se estar mais leve, sem peso nas costas, sem hora para nada, polindo lentamente as calçadas, mesmo. Neste ponto, contribuem as palavras do artista caminhante Hamish FULTON<sup>23</sup>, citado por CARERI (2013, p.135): “[...] Os passos são como as nuvens, vêm e vão.”

É no ato de caminhar que o homem começa a construir a paisagem natural em sua volta, passando depois a critica-la com os atos de vaguear por ela. Mas esta prática não está restrita ao *flâneur* parisiense. São os dadaístas<sup>24</sup> que elevam esta tradição de vaguear a um ato estético<sup>25</sup>, criando uma nova interpretação da natureza, não mais dirigida somente à arte, mas também à vida. Destas diversas categorias de interpretação da paisagem urbana expande-se o ato de caminhar. Os artistas dos anos 60 voltam sua atenção às primitivas formas de nomadismo em

---

<sup>23</sup> Artista britânico estudou na mesma escola que Richard Long, seu contemporâneo. Alia o ato de caminhar com fotografia e a palavra.

<sup>24</sup> Movimento artístico da vanguarda moderna iniciado em Zurique em 1916.

<sup>25</sup> Iniciada “[...] no dia 14 de abril de 1921, às três da tarde, e sob um dilúvio torrencial, os membros do movimento DADA encontram-se em frente da igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*”, assim inauguram uma série de excursões urbanas por Paris. Esta era “[...] uma operação esteticamente consciente, dotada de muitos comunicados de imprensa, proclamações, panfletos e documentação fotográfica.” In: CARERI, 2013, p.71.



relação a arquitetura e a paisagem. O ano de 1967 marca as iniciativas de Richard Long<sup>26</sup> com *A Line Made by Walking*, (fig. 6) e Robert Smithson<sup>27</sup> com *A Tour of the Monuments of Passaic*. (fig.7)



(6) Richard Long.  
*A Line Made by Walking*, 1967



(7) Robert Smithson.  
*A Tour of the Monuments of Passaic*, 1967

Ambos têm seus deslocamentos próximos de suas residências num primeiro momento. Long parte de Bristol para alcançar St Martin, local da ação. Smithson fotografa e pensa seu trajeto até os “Monumentos” da periferia de Passaic. Long caminha sob o sol e, no vai e vem de seus passos numa única e reta linha, deixa rastros da caminhada no terreno através da insistente, silenciosa e invisível ocupação, em que um desenho se forma com o caminhar. Long chama de esculturas estes e outros trabalhos de caminhadas na paisagem. Na verdade, a própria estrada para

---

<sup>26</sup> Artista inglês (Bristol 1945-) que tem no ato de caminhar e coletar os fragmentos da paisagem sua ação artística.

<sup>27</sup> (Passaic 1938-Amarillo 1973) Artista americano da *land art*. Seu trabalho e de artistas de sua geração influenciara a crítica da época e reorientaram as formas de pensar a escultura na contemporaneidade. Escreveu textos de formação/conceitos de *Site e Non-site*.

ele era uma escultura. Smithson, por sua vez, chama de esculturas: os fragmentos, os mapas e as esculturas mesmo, quando no espaço expositivo. No entanto, para seus trabalhos na paisagem os denomina de *Earthworks* (trabalhos de terra). Com Smithson verificamos a busca pelos espaços vazios da periferia, estes repletos de resíduos e fragmentos da urbanização. Também nesta época abre-se a teorização do termo *escultura em campo ampliado*<sup>28</sup>, aposta teórica de Rosalind Krauss com base nos artistas desta mesma prática e geração. Trago aqui o trecho de *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*<sup>29</sup>, em que Smithson inicia seu relato logo cedo pela manhã antes de pegar o ônibus:

No sábado, 30 de setembro de 1967, fui ao edifício Port Authority na esquina da Rua 41 com a Avenida 8. Comprei o New York Times e um livro em brochura chamado *Earthworks* (Trabalhos de terra), de Brian W. Aldiss. Em seguida dirigi-me à bilheteria 21 e comprei bilhete só de ida para Passaic. Segui então até o andar de embarque dos ônibus (plataforma 173) e subi no número 30 da Companhia de Transporte Inter-City. Sentei e abri o *Times*.

O relato de Smithson inicia-se ali onde mora, perto da banca de jornal, para depois tornar-se um atravessamento narrativo por todo o tempo de sua viagem até o momento de encontrar os Monumentos de Passaic. Smithson, no momento em que esta prestes a se deslocar, encontra num livro aquela expressão *Earthworks* que serviria como justa medida do que o seu trabalho viria a ser: situações inusitadas dentro da vida

---

<sup>28</sup> KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. Originalmente publicado no número 8 de *October*, na primavera de 1979 (31- 44). *Escultura em campo ampliado*. In: nº 1 de Gávea, PUC- Rio, em 1984 (87-93). Krauss analisa os diversos artistas que nos anos 60-70 atuaram neste campo da escultura que se ampliava, partindo de sua negação.

<sup>29</sup> SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Publicado originalmente em *Artforum*, dezembro 1967:48. A primeira versão dessa tradução apareceu em O Nó Górdio, jornal de metafísica, literatura e artes, ano 1, n.1, dezembro de 2001:45-47. In: Tematicas: Robert Smithson.p.162-167 [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_-Robert\\_Smithson.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf).

que se vive e que, às vezes, passam a passos lentos diante dos nossos olhos. É a culminância do que lemos do mundo, em consonância com nossas convicções. Em suma, somos leitores e inventores de um mundo, mas também escritores do espaço que habitamos com nossa presença e nossas reflexões teóricas sobre o vivido. Outra leitura desta ordem encontramos na França, e assim as *Notas da Caderneta* encontram mais uma conexão, agora com *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*<sup>30</sup>, de Georges Perec. São descrições de um lugar em particular, num determinado recorte de tempo (de 18 a 20 de outubro de 1974), com evidências dos meios de transporte, dos transeuntes, da hora que passa e de tudo o que o autor vê. Começa no entorno da *place Saint-Sulpice*:

La date: 18 de octobre de 1974  
L'heure :10h30  
Le Lieu :Tabac Saint-Sulpice  
Le temps : Froid sec. Ciel gris. (...)  
le plupart des gens ont au moins  
une main occupée : ils tiennent un sac,  
une petite valise, un cabas, une canne (...),  
la main d'un enfant. (...)  
Le 86 va à Saint-Germain-des-Près  
Le 63 va à la Porte de la Muette  
Un car « Cityrama » à deux étages  
Un camion bleu de marque mercédès.  
(PEREC, 1975.p.10,13)

---

<sup>30</sup>Tradução Nossa: *Uma tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*. "Data: 18 de outubro de 1974/ Hora: 10h30/Local: Bar Tabacaria *Saint-Sulpice*/Tempo: frio seco/Céu encoberto (...) A maior parte da pessoas tem ao menos uma mão ocupada: seguram uma bolsa, uma pasta, uma cesta, uma bengala,(...) a mão de uma criança.(...) O 86 vai a *Saint-Germain-des-Près*/O 63 vai a *Porte da Muette*/Um ônibus "*Cityrama*" de dois andares/Um caminhão azul da marca Mercedes.

O exercício que Perec se impõe durante três dias consecutivos na *place Saint-Sulpice* e em diferentes momentos do dia ligam-se com o momento de *Sonhos de Einstein*: “[...] 10 de maio de 1905. [...] Em muitos aspectos é uma cidade compacta, sem divisões. [...] Vista de perto, é uma cidade de muitos pedaços. Um bairro vive no século XV. [...] Um outro bairro abriga o presente.[...] Cada área da cidade está presa em um tempo diferente.[...] Porções de cidades aderem a algum momento na história e não se soltam. Do mesmo modo, algumas pessoas ficam presas em algum ponto de suas vidas e não se libertam.”(LIGHTMAN,1997.p.58,59,60) Esta cidade com vários pedaços diferentes dentro dela - assim como o jovem de 26 anos que trabalha num escritório de patentes e que tem um trabalho enfadonho e sempre igual - bem que poderia ser comparado a muitas cidades e empregos que conhecemos nos dias atuais. Tudo igual, se não fossem os seus sonhos sobre sua teoria do tempo, narradas em 30 momentos. Extremamente atual a ficção de Alan Lightman. Mais que uma aventura sobre os mistérios do tempo e do espaço, ela é um percurso por cidades invisíveis, possíveis e impossíveis.

Do sonho e das fragilidades da condição humana ambientadas na Berna de 1905, rumamos para o Brasil, e com um andar vadio encontramos Hélio Oiticica<sup>31</sup>, em seu “*Delirium Ambulatorium*”<sup>32</sup>, no evento *Mitos Vadios* em 1978. Ele narra sua experiência no seu modo de escrita particular. Ainda atual, é uma crítica para nossos dias carentes de poesia e excesso de consumo:

---

<sup>31</sup> (1937-1980) Artista carioca do Movimento Neoconcreto da vanguarda brasileira. Interessam seus cadernos e escritos sobre cor.

<sup>32</sup> OITICICA, Helio. Eu em mitos vadios / Ivald Granato, 24/10/1978 citado por BERENSTEIN In: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>. Optamos por esta grafica presente no site. Acesso 08/06/2016

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

Poetizar o urbano, expressão que anima este trabalho e deixa respingos poéticos para se pensar. As gerações de artistas que pensam a cidade entendem as suas camadas já prontas para serem postas em verso e prosa. Sou levada a acreditar que uma ação acontece num determinado momento e com um objetivo traçado diferente do usual, então a vivência dá-se de forma empírica e, não ordinária àquela de todos os dias. Quase uma deriva rápida que, segundo DEBORD citado por JACQUES (2003.p.89): “[...] costuma desenrolar-se em algumas horas deliberadamente marcadas, ou até fortuitamente por breves instantes.” Alinhado com isto, trago um fato ocorrido na recente estada na França (2014-2015) quando participei de uma atividade desenvolvida por um grupo chamado *Tram Réseau art contemporain Paris/Île-de-France*<sup>33</sup> que atua no cenário de Paris e região.

---

<sup>33</sup> « Depuis sa création il y a bientôt 35 ans, le réseau *Tram* s’est résolument engagé à faire tomber les barrières entre l’art contemporain et le public, à gommer la distinction entre centre et périphérie, pour agir sans frontières et sans oeillères dans ce territoire de l’art. » (...) « *Rando Tram*, des promenades à pied, en petit comité, urbaines ou Peri-urbaines, pour relier deux des membres du réseau. Chaque balade est ainsi l’occasion de visiter les lieux et des expositions de façon privilégiée tout en étant attentif aux différents aspects (patrimoniaux, sociologiques, paysagers,...)des territoires que les accueillent. » In cahier programme n° 29 janvier/avril-2015.

Tradução nossa: Depois de sua criação há 35 anos, a rede *Tram* esta decididamente engajada a deixar cair as barreiras entre a arte contemporânea e o público, para apagar a distinção entre centro e periferia, para atuar sem fronteiras e sem proceder com parcialidade neste território da arte.(...) *Rando Tram* das caminhadas a pé, em reunião de amigos, urbanos ou periurbanos acompanhados por dois membros da rede. Cada passeio é assim uma ocasião de visitar os lugares e as exposições de modo privilegiado, estando atentos aos aspectos (patrimoniais sociológicos, aspectos da paisagem...) dos territórios que os acolhem. » In: caderno da programação n° 29 janeiro/abril-2015.Para descobrir mais:www.tram-idf.fr



(8,9)Vânia Sommermeyer. *Randonnée*, 11 de abril de 2015. Nanterre, FR

Nesta atividade, são realizados sistematicamente eventos a pé com passeios e visitas. Particpei de um evento (*Randotram*), no dia 11 de abril de 2015, (figs.8,9) com saída de *La Defence*, percorrendo ruelas e espaços periféricos até chegar à Nanterre, ladeando o Sena e seguindo até a Ilha dos Impressionistas. Foi um dia inteiro de caminhada, permeado por muitas tomadas fotográficas e pelo contato com franceses de várias idades. Cheguei a me sentir uma “quase” *Dadaísta*, pois - semelhante ao dia 14 de abril de 1921 - começou a cair uma fina e continua chuva.

Seguindo nos relatos de meus deslocamentos pelas cidades de minha região, participo de cursos e seminários com a artista Maria Helena Bernardes na Arena<sup>34</sup> e de 2007 a 2009, curso o Mestrado no Instituto de Artes. Fato que me faz viajar com constância a Porto Alegre e, com isso os registros fotográficos tem continuidade. Tomo por base e procedimento fotografar evidências de camadas, agora na forma de telas protetoras nos edifícios - que passei a chamar de *Membranas* - normalmente azuis e que costumeiramente compõe as paisagens das cidades de meus trajetos. Havia um padrão naquele material, uma repetição de uso como procedimento de segurança na construção civil, mas acompanhado também de cor e volume. Um grande acervo de imagens digitais foi se formando. Trago duas imagens para este momento (figs.10,11). Eu via a evidência de uma cobertura de grandes dimensões sobre um edifício que parecia um bloco, uma escultura. Encontrei a mesma atitude de registrar estas

---

<sup>34</sup> Arena é uma Associação de Arte e Cultura, uma ONG, integrada pela artista, junto com André Severo, Paula Krause e o músico e professor Fernando Mattos. Particpei de seu programa de formação e orientação teórica.

películas de edifícios em fotografias da artista Vera Chaves Barcelos<sup>35</sup> denominadas *Veladuras* (1990). A artista as coloca lado a lado, formando uma superfície de cores (fig.12).



(10) Vânia Sommermeyer  
*Membranas*, 2009/ Porto Alegre



(11) Vânia Sommermeyer  
*Membranas*, 2012/ Novo Hamburgo



(12) Vera Chaves Barcelos,  
*Veladuras*, 1990

Analisando o arquivo enviado pela Fundação Vera Chaves Barcelos, faço a associação da imagem com a pintura, com o título e também com a larga moldura empregada na fotografia enviada, como se a imagem, fruto do

---

<sup>35</sup> (1938 Porto Alegre-) Artista gravadora, fotografa. Atua em várias mídias. Atuou no *Nervo Óptico* (1978). As *Veladuras* são nosso foco.



trabalho fotográfico, fosse, ela mesma, uma pintura. Naquela época, penso que meu interesse estava em buscar e registrar o volume de uma pseudo-escultura urbana, como nos moldes de um monumento de Smithson, quem sabe. No meu caso, interessa o conjunto de cada tomada: o edifício, o lugar, o espaço onde a película esta inserida. Entretanto, no caso de Vera, isto parece não ter importância, pois as imagens são manipuladas como recortes que se juntam mais como superfície do que como volume. Intrigava-me a repetição desta monumentalidade como cenário diante dos meus olhos. Hoje sei que aquele azul presente nas películas vem se repetindo nas minhas escolhas. Por outro lado, percebia que este olhar para o alto exigia do corpo uma rotação: tanto o olhar para cima para ver as telas azuis de plástico nos prédios, como olhar para o lado, para a paisagem, quando estou dentro dos meios de transporte. Para ver estas películas, normalmente azuis, é necessário olhar para cima, erguer a cabeça, mudar o ponto de vista, mesmo gesto que fazemos ao ler um livro. Gesto que Barthes sistematizava e levava para a escrita, sem antes nos interrogar:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu de levantar a cabeça? É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. Para escrevê-la, para que minha leitura se torne por sua vez objeto de uma nova leitura, tive evidentemente de sistematizar todos esses momentos em que a gente levanta a cabeça. (BARTHES, 2004(b),p.26)

Barthes, assim como tantos outros artistas e escritores, se vale de sistematizações. Com isso, penso no quanto a palavra *sistema* é um elo para a escrita e a criatividade. Na verdade, na atividade artística e na escrita operamos por desdobramentos, por sistemas que se abrem num eterno contínuo. Talvez ocorra de as palavras

ganharem força em separado, como que voando acima da escrita, constantemente me lembrando de levantar a cabeça e pensar sobre elas, simultaneamente à produção da pesquisa.

Sigamos adiante, num voo panorâmico, rumo ao extremo sul do estado, precisamente na cidade de Rio Grande<sup>36</sup>. Nas saídas de campo das quais participei, ou mesmo nos momentos de folga, seguia para conhecer a região. A fotografia *Vista de Passagem*, 2011 (fig.13), aconteceu no ato rápido de registrar o que via pela janela do carro em movimento. A Reserva do Taim é um espaço que integra um dos lugares mais flutuantes da geografia do Rio Grande do Sul, sendo historicamente o palco de disputas entre Espanha e Portugal no período de 1494 até 1851, quando é finalmente incorporado ao território brasileiro.

Seguindo para a região dos Campos Neutrais<sup>37</sup>, que abrange desde o Taim até o Chuí e que, como o próprio nome já diz, é uma zona neutra, terra de ninguém, lugar sem dono. Vejamos um trecho que descreve a visita de Saint-Hilaire<sup>38</sup> à região:

O observador atual é aquele viajante que, como Saint Hilaire, passa ou a atravessa com o objetivo de alcançar um ponto determinado, além deste percurso.(...) Para ambos, a estrada é uma passagem rasa, abalizada pelo silêncio visual pontuado por alguns elementos que alargam a distância. (...) Aquela extensão lenta, que hoje se pode percorrer em algumas horas, carecia, como ainda carece, de evidentes pontos de referência. Era uma paisagem continuada. (MICHELON, 2013. p.34)

---

<sup>36</sup> Concurso de professor em caráter temporário. ILA, Universidade Federal de Rio Grande/FURG, RS (2010 a 2011).

<sup>37</sup> MICHELON, Francisca Ferreira; ARNONI, Rafael Klum. *Paisagem da memória: a imagem dos Campos Neutrais no relato de Saint-Hilaire*. In: AVANCINI(org.), José Augusto, GODOY, Vinicius Oliveira, KERN, Daniela. Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013. p.20.

<sup>38</sup> Auguste de Saint-Hilaire, botânico Francês que atravessou a região dos Campos Neutrais em 1820.



(13) Vânia Sommermeyer. *Vista de passagem*, 2011. Reserva do Taim, RS



(14) Vânia Sommermeyer. *Rastro*, 2013 - Serra de SC



(15) Vânia Sommermeyer. *Rastro*, 2013 - Serra de SC.

Como se vê, trata-se de uma paisagem ligeira, pois não é possível parar. Você passa pela reserva e a paisagem passa com você. Temos que vista<sup>39</sup> é sinônimo de panorama e de paisagem, onde a experiência e a visão da paisagem, quando transpostas para a fotografia, muitas vezes revelam o que não está na vista, ou já passou diante dos nossos olhos, fato que é determinado pelo movimento em fluxo do tempo que passa e do veículo que se movimenta. Isso gera uma duplicação nas imagens, como vemos também nas fotografias da série *Rastros*, 2013 (figs.14,15), captadas de dentro de um automóvel em movimento durante viagem ao estado de Santa Catarina. Como é possível ver, houve uma deformação dos elementos do primeiro plano, assim como no registro da *Vista de Passagem*, no mesmo contexto de captação lateral. Este método acaba deformando e gerando uma imagem fantasma que capta a paisagem, mas ao mesmo tempo revela outro cenário duplicado, outra realidade – uma invenção.

Em 2012, ingresso no doutorado e as viagens entre Novo Hamburgo e Porto Alegre voltam a ser rotina. Do mesmo modo que os primeiros trajetos rotineiros de ônibus, a minha atenção se concentra na ocupação do tempo somado à presença de uma janela e o que havia de singular no passar dos dias pelo mesmo percurso e limite geográfico. As cidades do meu deslocamento, o que se passava fora do ônibus e os registros feitos a partir do que via da janela – todos esses fatores me impulsionaram a seguir neste procedimento e tema.

---

<sup>39</sup> Pela justeza do título *Vista de Passagem*, 2011 optamos por levar seu nome à série de cartões-postais: *Vistas* que será abordado no Capítulo III.



(16) Vânia Sommermeyer, série *Percursos*, NH/POA, 2012. Conjunto de 9 fotografias (ônibus) de Novo Hamburgo/ Porto Alegre

Que paisagem eu via? O que havia de diferente dentro da normalidade? A série *Percursos NH/POA*, 2012 (fig. 16) apresentada em conjunto é o registro do que via da janela do coletivo numa sucessão de captações enquanto o ônibus se deslocava com rapidez.

Quase um filme se forma, pois muitas vezes só observamos o conjunto de imagens no arquivo do computador. “Junto a cada relato real, existe outro virtual”, diz AIRA citado por WOLFF (1998.p.6). A imagem era formada pela cortina e pelos excessos provocados pelo pequeno vão da qual dispunha na janela do ônibus, além do que via externamente. Então, para conseguir a melhor imagem do que via, entre um *click* e outro, aproximo e afasto o aparelho. Neste intervalo, o momento já passou e a paisagem já é outra: o muro que é vertical se torna uma faixa inclinada de linhas.

Às vezes, o reflexo dos vidros do outro lado do ônibus acaba compondo a imagem também. As fotografias da série *Percursos, NH/POA*, 2012 foram ampliadas até alcançarem as dimensões de 21 x 19 cm e se mostraram um pouco granuladas, pois o aparelho celular da época não tinha uma boa resolução. Esta confirmação do que a imagem continha e de sua continuidade no passar do tempo, assim como a apresentação em conjunto, lado a lado (quase um filme), será revista mais adiante em outras séries fotográficas que seguem esta mesma dinâmica de captação e procedimento de apresentação.

Mas sigamos, pois mais fotografias e relatos aconteceram em outras viagens e meios de transporte. Atualmente costumo me deslocar até Porto Alegre de metrô<sup>40</sup>. De passageira de vagões do trem que levava até Taquara, para passageira de ônibus ou carro com destino a Porto Alegre e região - é com o avançar do trabalho e da pesquisa que as viagens precisaram acontecer por outros meios de transporte para ir mais longe e mais rápido. Ganhar tempo.

### 1.3 Projetos de viagem:

*[...] je vous informerai em temps voulu  
de mon départ de Moscou et de mes  
adresses sibériéenes.<sup>41</sup>  
Anton Tchekhov*

*Terça-feira, 13 de maio,  
-Peço desculpas por importuná-lo.  
Sou estrangeiro, cheguei esta semana...  
-Não é preciso dizer, vê-se bem.  
Michel Butor*

*Adivinhem por que razão, depois de reler  
Tintin no Tibete, preparei vivamente,  
há quatro anos, uma mochila,*

---

<sup>40</sup> *Trensurb*, a rede do trem metropolitano que parte de Porto Alegre e que desde sua origem (1985) deveria ligar-se a Novo Hamburgo. Entretanto, ele só chega em 2014. Já a cidade vizinha, distante apenas 12 km ou 12 minutos, tem sua estação de trem desde 1997 (estação Unisinos) e 2000 (estação São Leopoldo). Como vimos, a história envolvendo o transporte sobre trilhos entre as cidades de começo e de término, em minha região, vem se repetindo desde 1871.

<sup>41</sup> Tradução nossa: [...] Vou informa-lo em tempo hábil de minha partida de Moscou e de meus endereços siberianos. In: TCHEKHOV, Anton. *Voyage à Sakhaline (1890-1891). Lettres d'hier et lettres d'aujourd d'hui. Lecture : Editions Le Capucin*, 2005 n: V p.20

[...] e apanhei, num belo dia de inverno, o avião de  
Katmandu,  
via Nova Deli, para partir a pé do Nepal em direção à  
fronteira da China.  
Michel Serres

Michel Butor é estrangeiro em Londres; Michel Serres, depois de ler *Tintin*, prepara-se para ir ao Tibete; Anton Tchekhov se impõe uma viagem desmesurada à Ilha de Sakhaline. E assim os artistas e escritores se vão pelo mundo. Tchekhov relata nas cartas as dificuldades da viagem, envia notícias à família e também envia seus escritos para o seu editor por correio, pois ele diz que: “[...] *L’homme de lettres n’est ni un confiseur ni un parfumer, encore moins un amuseur./ Sa conscience et le sentiment de son devoir lui imposent des obligations contractuelles./ Une fois embarqué, il ne peut se dédire, et en dépit de ses reculs, il doit surmonter ses dégoûts, et souiller son imagination de la boue de la vie.../Dans son genre il est un simple correspondant.[Lettre à Maria Vladimirovna Kisseleva. Moscou, le 14 janvier 1887]*”<sup>42</sup>. Sendo assim, Anton Tchekhov é como um narrador da vida que busca o desafio das aventuras, quebra limites e faz descobertas, vencendo distâncias mesmo que longe dos seus familiares e amigos.

No meu caso, as dúvidas e os desafios com o trabalho foram impulsionados pelos projetos de viagem que me impus como meta. Esses projetos começaram em viagens relativas a prêmios em editais de exposições, projetos e curadorias de exposições coletivas, comunicações em congressos nacionais e internacionais, residências artísticas

---

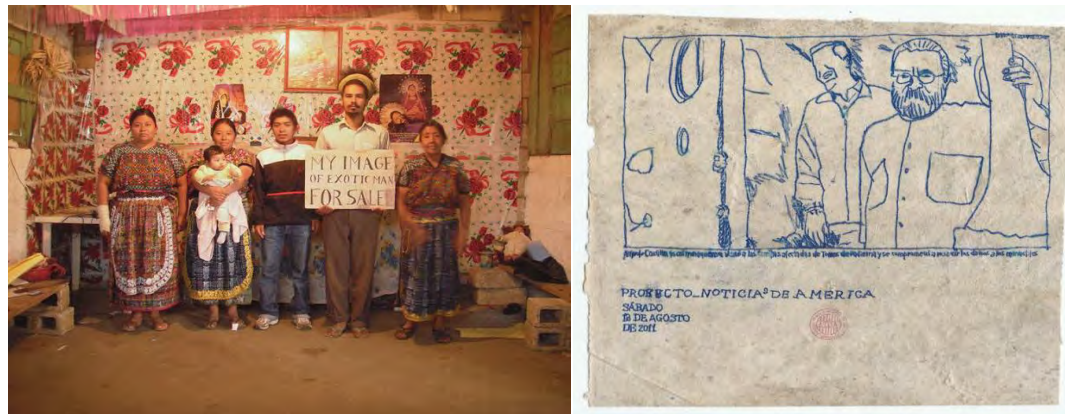
<sup>42</sup> [Carta a Maria Vladimirovna Kisseleva. Moscou, 14 janeiro de 1887] Tradução nossa: “[...] O homem de letras não é nem um confeitiro, nem um perfumista, menos ainda um brincalhão. Sua consciência e o sentimento de seu dever lhe impõem as obrigações contratuais. Uma vez embarcado (dentro), ele não pode se desdizer, e em despeito de seus recuos, ele deve superar seus desgostos e contaminar sua imaginação com a lama da vida... Em seu gênero ele é um simples correspondente.” In: op. cit. TCHEKHOV, 2005, p.7



no Brasil e no exterior e, recentemente, continuado o estágio de estudos de doutorado na França. Os percursos, antes a pé ou de ônibus, deixam de ser dentro de uma mesma cidade ou região vizinha. Os deslocamentos maiores começam a acontecer para mais longe e de avião. Porém, a *flânerie* dentro das cidades desconhecidas, quando possível, mantenho a pé, ônibus, trem ou metrô.

A História, a crítica de arte e as letras nos informam, ao longo da história, como os artistas e escritores sempre buscaram o movimento, mesmo que este se desse dentro do atelier ou no caminho da casa para o café, da cidade para o campo, do centro até a periferia, de uma cidade a outra ou ainda para outro continente ou país. Sempre em movimento, os artistas viajavam para perto ou longe, em grupo ou solitários. Motivos não faltam: Turner viajava para ver o mar, Delacroix se engaja em uma Missão Diplomática ao Marrocos, Tchekhov vai à distante Sakhaline, Atjet procura uma outra cidade dentro de Paris, Proust volta à sua Guermantes em pensamento. Os impressionistas procuram a luz e Gauguin muda completamente de ares e mares. Por outro lado, muitos jamais abandonam sua terra natal. Temos que na contemporaneidade isto não é diferente e Jacopo Criveli Visconti entende “[...] que as profissões ligadas ao mundo da arte vêm, dessa maneira, incorporando a mobilidade como sua característica elementar” (CRIVELI VISCONTI, 2014, p.XVIII). Careri, por sua vez, nos lembra que estamos seguidamente entre duas vontades: “[...] estabelecer-nos em alguma parte, pertencer a um lugar, e encontrar alhures um novo campo de ação”, pois “[...] guiados por Hermes – deus dos viajantes e dos bandidos, das pedras miliare e das passagens”, estamos sempre com o pé para fora da porta” porque “[...] a cidade, onde nos tornamos cidadãos e podemos ser vistos, começa logo depois da porta, lá onde a rua simboliza a vida pública.”(CARERI, 2013,p.20) Enfim, desejo de habitar e desejo de viajar. Desenraizar-se de seu lugar. Porém as condutas que os artistas adotam são diferentes,

assim como suas éticas. Para alguns é difícil sair, para outros mais simples. No entanto, uma lógica própria é construída antes de viajar para além de seus limites geográficos. É exemplo o artista brasileiro Paulo Nazareth<sup>43</sup>. Kiki Mazzucchelli, diz: “[...] Quando o convidei para participar de uma exposição coletiva em Paris, em dezembro de 2011, respondeu-me que sim, gostaria de participar, mas que infelizmente não poderia estar presente, pois deveria chegar à Europa apenas após ter atravessado a África, do mesmo modo em que alcançara os Estados Unidos<sup>44</sup> (figs.17,18) após percorrer a América Latina.<sup>45</sup>” O artista se move em busca do que não sabe e para isso cria instruções e regras para si mesmo.



(17,18 )Paulo Nazareth. *Projeto Notícias da América*, 2011

---

<sup>43</sup> (Minas Gerais/1977-)Artista performático que tem na caminhada e nas viagens seu foco e que, aqui será nosso interesse.

<sup>44</sup> Paulo Nazareth lançou em 2011, *Notícias da América* com o intuito de atravessar a América Latina, a pé, antes de alcançar os EUA.

<sup>45</sup> MAZZUCHELLI, Kiki. In: NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA/[Janaina Melo et al.]*Rio de Janeiro: Cobogó, 2012 s/p.

Stephen Shore<sup>46</sup> é um artista americano que, bem antes de Nazareth, faz semelhante viagem durante um mês pela América em 1973. Nesta viagem, ele realiza seu diário, *A Journal Road trip, 1973* (fig.19), que é depois publicado do original. Nele se encontram anotações à caneta, fotografias, colagens de *tickets* e cartões-postais que produziu e distribuiu pelas lojas.



(19) Stephen Shore 5-Jul-1973 – [4 folhas de *American road trip, 1973*]

Em 2013 vendi meu carro usado para conseguir viajar à Alemanha. Analisando hoje aquela atitude, percebo o quanto uma força interna me mobilizou a participar de uma residência artística internacional e também ir, pela primeira vez, ao continente de onde vieram meus antepassados. Talvez com a mesma disposição de Paulo Nazareth ou de Michel Serres, este ultimo, que nos indaga: “[...] se não corremos para o extraordinário? Mas o que é que há, então, no fundo, no mundo e na vida de tão precioso e raro que valha tais esforços?” continua Serres. Talvez “[...]”

---

<sup>46</sup> (1947-) Fotógrafo americano que conviveu com artistas em torno de Andy Warhol. Nos interessam particularmente seus Diários.

substituir a proximidade pelo afastamento”. (SERRES, 1994,p.237) Quem sabe este seja o principal motivo: ir para voltar e tornar-se o mesmo mas diferente. Foi certamente para mim uma aventura que abriu uma rota e me proporcionou mais coragem e ânimo.

Além de Nazareth e Stephen Shore, mais dois artistas e fotógrafos são importantes de nota não só pelas suas viagens, mas também por suas fotografias destes percursos: Ed Ruscha e Jeff Wall. Todos, no entanto, poderiam perpassar muitos momentos desta pesquisa e certamente voltaremos a tratar deles mais adiante, se o andamento nos permitir, principalmente por suas publicações autônomas ou de pequena tiragem, como é o caso de Ed Ruscha<sup>47</sup> e seu caderno espiralado de fotografias *Road Test*, 1967(fig.20). Este narra uma experiência envolvendo uma ação entre amigos na estrada e o jogar de uma máquina de escrever pela janela de um *Buick* em alta velocidade. A sequência de fotografias e uma esmerada diagramação, apesar da simplicidade do material, levam à organização e acabamento de um caderno, álbum e livro do artista.

Sobre o trabalho de Ruscha, Clive Phillpot comenta que é dele o “principal crédito em demonstrar que o livro pode ser um veículo primário para a expressão artística individual” (SILVEIRA, 2001, p.46). Ao verificarmos *Road Test* e *Landscape* de Jeff Wall e deixando para outro momento os demais livros de artista de Ed Ruscha, verificamos uma produção simples e de baixo custo, realizada de forma independente, fora da influência de editores, “propiciando ao artista pleno controle do trabalho” (SILVEIRA, (2001, p.43). No caso de Ruscha, sabemos que ele trabalhava com publicidade à época.

---

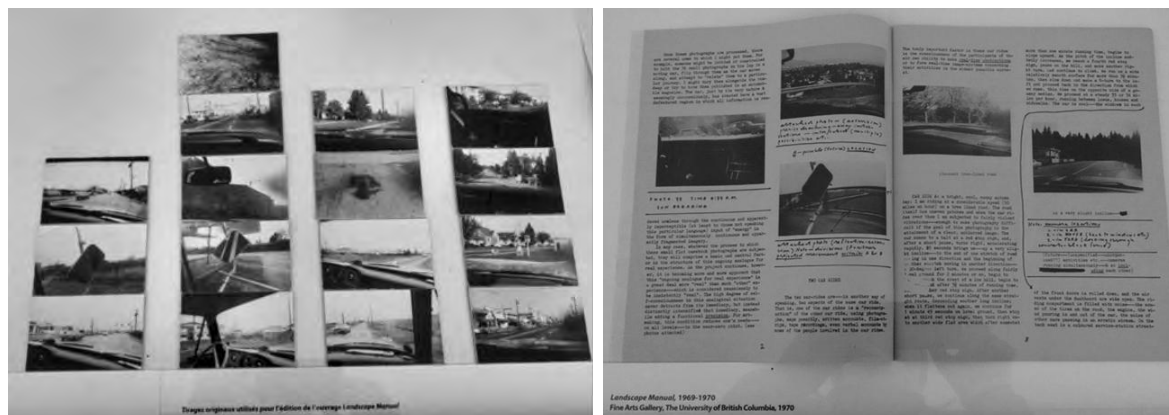
<sup>47</sup> (1937-) Artista americano dos anos 60,70. Pintor, fotógrafo e desenhista. Nos interessam particularmente seus livros de artista.



(20) Ed Ruscha. *Road Test*, 1967. Courtesy of the artist and Gagosian Institute/Ed Ruscha

Paulo Silveira amparado pela estudiosa dos livros de artista Anne Moglien-Delacroix, observa que o artista “passa a conceber a obra como um múltiplo industrial ou semi-industrial”. (SILVEIRA,2001, p.43) As tomadas são da estrada, do objeto em questão (a máquina de escrever) ainda inteira, dos seus fragmentos, do automóvel utilizado, da sua própria imagem, sua sombra, dos amigos Mason Williams e Patrick Blackwell, colaboradores na empreitada-tudo usado para descrever ‘o local do crime’.

Jeff Wall<sup>48</sup> tem seu caderno *Landscape Manual* (fig.21,22)<sup>49</sup>, de 1969/1970, publicado em *fac-simile* de 56 páginas pela University of British Columbia, que nada mais era que uma compilação de folhas com fotografias e textos de seu trajeto de carro pela periferia de Vancouver no final de setembro de 1969 e começo de 1970<sup>50</sup>.



(21,22) Jeff Wall. *Landscape Manual*, 1969,1970

Ou seja, um apanhado visual baseado no ocorrido, atestando o feito. Importante salientar que tanto Nazareth, Shore, Wall e Ruscha se conectam e abrem para nossos *Cadernos de Berlim; Paris/Amien*, a seguir, como o livreto *Bus 21 que*, trataremos mais adiante – companheiros de viagem na constituição e configuração de uma narrativa, mesmo que não linear e, principalmente, por todos envolverem um recorte de tempo preciso.

<sup>48</sup> (1946-) Nascido em Vancouver no Canadá. Fotógrafo. Nos interessa particularmente *Landscape*, 1969.

<sup>49</sup> Este trabalho de Wall conecta-se com elementos que trataremos no capítulo II, relacionados ao fato de suas fotografias serem captadas de dentro do carro, então intermediadas em muitos momentos pelo vidro.

<sup>50</sup> A partir de texto informativo presente na exposição de Jeff Wall *Smaller Pictures*, com exemplares de *Landscape Manual*, na *Fondation Henri Cartier Bresson*, de 09 de setembro a 20 de dezembro de 2015. Paris. Tradução nossa.

Mas, ao partir para mais longe, a atenção deve estar no fato de que, “[...] evidentemente, se deslocar para outra cidade, país ou continente a trabalho não é a mesma coisa que realizar uma deriva ou errância, mas ambas as atividades pertencem inegavelmente ao âmbito do movimento”, diz (CRIVELLI VISCONTI, 2014, p.XVI). Artistas circulam, se movem mais ou menos, mas todos sabem o valor das descobertas fora de casa. Entretanto, antes de seguirmos nos meus projetos em particular, importante analisar a viagem por outro viés: o turismo. Marc Augé, que exaustivamente tem se debruçado sobre o tema da antropologia da mobilidade, traça paralelos entre o etnólogo e o turista. Diz ele que “[...] os turistas jamais foram tão numerosos” e que há um “[...] contraste surpreendente e trágico” que “[...] surge quando os turistas partem voluntariamente aos países de onde os emigrantes saem em condições difíceis e às vezes em risco de vida.” (AUGÉ, 2010,p.73) Um exotismo sem medida. Considera, porém, que tanto o etnólogo como o turista se movimentam, se desenraizam. No turista, Augé vê alguém que “[...] consome o exotismo” e quer “[...] seu conforto físico e sua tranquilidade psicológica”(AUGÉ, 2010, p.74), enquanto o etnólogo sai para estudar sociedades, normalmente só e se colocando à prova como estrangeiro, visando um futuro. O etnólogo, por vezes, se faz antropólogo, pois se abre para a reflexão, registrando a continuidade de um percurso, enquanto “[...] o turista moderno que se passa por viajante e espera suas férias para partir, coleciona viagens como troféus de caça” (AUGÉ, 2010, p.78) A facilidade que o viajante tem ao escolher seu programa de férias nos sites de viagem é como se escolhesse uma pizza num *menu* a domicílio. Isto nos deixa perplexos diante da perda de sentido que a sociedade que consome bens de serviço se impõe ao querer não perder tempo e nem tampouco meditar sobre o que faz. Então diferente do turista e mais próximo do etnólogo - o pesquisador e artista viaja só e se concentra mais tempo em um lugar para viver e estudar o seu objeto de estudo. Assim, Augé conclui

que: “[...] o que distingue verdadeiramente o etnólogo do turista é, sobretudo, seu método: a observação sistemática, solitária e prolongada” (AUGÉ, 2010, p.74) E o autor destaca que o etnólogo se coloca numa ‘dupla exterioridade’, diferente do turista que sempre se liga ao seu ponto de chegada: hotel, grupo de turismo, etc. O etnólogo esta constantemente num ‘entremeio’ (estrangeiro) afastado e próximo intelectualmente do grupo que pesquisa - pois bem diferente do turista, a sua última etapa seria a escrita. O artista pesquisador, mais que um *flâneur* ou turista, tem a responsabilidade de um antropólogo que, ao fim da viagem, possui o compromisso de escrever e relatar de forma sistematizada o que viu. É na contramão do turismo que trabalhamos numa ética da mobilidade tanto para lugares distantes como nos satisfazendo pelos locais perto de nossa casa, lugar que o turista/viajante não pensa em desbravar no seu cotidiano.

No tocante aos mapas, escolhemos não abordá-los nesta pesquisa, por entender que mesmo sendo instrumentos utilitários de grande valor numa viagem, eles são fixos, fechados, nada moventes, pois “onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia”, dirá (CERTEAU, 2007,p.215). Entendemos um outro mapa se fazendo, como nos diz Hamish Fulton: “[...] a representação dos lugares é um mapa em sentido abstrato. A representação do percurso é resolvida por meio de imagens e de textos gráficos que testemunham a experiência do caminhar com a consciência de jamais poder alcançá-la através da representação.” (CARERI, 2013, p.133) O que importa é que o deslocamento e a representação do percurso é resolvida por elementos provindos da própria experiência particular, que, por sua vez, é mais aberta. Prefiro que os mapas operem como segurança no trajeto e sirvam mais para acalmar a tensão na busca dos lugares do que no auxílio na mobilidade, pois com eles eu me perdia mais do



que me achava. Para mim, o mapa nada mais era como *La Guide psychogéographique de Paris*<sup>51</sup> de Debord: “[...] um mapa que convida a perder-se” ou ainda como *Map Piece* (1963) de Yoko Ono<sup>52</sup>, outro “mapa para perder-se”, (CARERI, 2013, p.128). Por outro lado, hoje os aparelhos para comunicação móvel estão cada vez mais disponíveis. Dependendo da vontade, ninguém mais se perde: nos *smartphones* são disponibilizados mapas, *GPS*<sup>53</sup>, aplicativos de busca de caronas, endereços, buscas de pontos de ônibus, táxi, etc. O deslumbramento não pode acontecer se tivermos um mapa como companheiro de viagem, mas nossas anotações advindas do que vivemos, sim.

#### **Residência Artística em Berlim, Alemanha. 2013 (ônibus, metrô, tram)**



(23) Vânia Sommermeyer .I/3(detalhe) *Gelb Zsug*, 2013, Berlim

---

<sup>51</sup> Era 1957 e Debord concebe o primeiro mapa psicogeográfico situacionista dobrável, para ser distribuído aos turistas. In CARERI.p.92

<sup>52</sup> (1933-)Artista multimídia, ativista e *performer*. Participa de ações *Fluxus*.

<sup>53</sup> *Global Positioning System* é um sistema de navegação por satélite que passa a auxiliar nos inúmeros meios de transporte e é principalmente associado ao uso móvel na localização de endereços. <http://www.significados.com.br/gps/acesso>. Acesso 25/05/2015

O viajar é pensar de antemão sobre o tempo da preparação, da organização, do roteiro, da bagagem e principalmente do objetivo que nos faz “[...] ir para outro lugar, desenraizar-se”(AUGÉ,2010, p.74). Como o pensamento sobre a pesquisa embasava a mobilidade, aproveitei a oportunidade para apresentar o projeto *A fotografia acontece enquanto a vida passa* a um edital de uma residência artística em Berlim, a realizar-se no período de 01 a 30 de junho de 2013. Surgiu então a ideia de aliar a tirada filosófica de Baudrillard: “A vida é o que nos acontece durante o período em que fazemos outra coisa” (BAUDRILLARD,2003, p.18) ao homem do semáforo, o *Ampelmann*<sup>54</sup> e minhas anotações e rascunhos no caderno das disciplinas do curso de doutorado. O “homenzinho verde” visto de perfil, usado para sinalizar o momento em que se pode atravessar a rua, foi para mim a descrição visual perfeita da citação filosófica sobre a passagem do tempo e para aquele momento de percorrer um lugar desconhecido por um mês. Eu planejava utilizar a fotografia para registrar os percursos a pé pela cidade. Contudo, o projeto precisou de ajustes, pois foi necessário o deslocamento constante por várias linhas de ônibus e metrô, alterando-se assim o plano inicial que partiu de um caminhar e alterou-se para muitas viagens de idas e vindas. As fotografias não eram mais das ruas, do semáforo ou dos pedestres, mas do interior das estações, dos metrôs e dos passageiros, pois passei a cruzar os subterrâneos de Berlim. Farei menção às séries de fotografias (*Grafik, Gelb Zsug* (fig.23. 1/3), *Pelas Estações, Meninas e Onde ela está?*) realizadas neste tempo nos capítulos seguintes e no decorrer desta tese ao abordar as questões de *fluxo* e *velocidade*. Mais conectado a este capítulo está o *Caderno de viagem de Berlim*.



54

Sinal de trânsito na Alemanha, sendo uma reminiscência da Alemanha do leste.

**Vitória, Espírito Santo, Brasil, 2013 (ônibus)**



(24,25) Vânia Sommermeyer. II/72. *Chronocromos*, 2013(detalhe)

Seguindo na trajetória das viagens, trago a experiência de uma estada de curta<sup>55</sup> duração em Vitória, no Espírito Santo. Em momento de pausa decido passear de ônibus pela região. O calor era intenso e as cortinas

---

<sup>55</sup> Quando da apresentação da comunicação *Membranas: camadas entre o que vemos e o que não vemos*, no Seminário Ibero-americano sobre Processo de Criação, de 04 a 07 de dezembro de 2013, na Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.

precisavam ficar fechadas. Mas como ver a paisagem, lá fora? Entre uma abertura e outra da cortina, conseguia ver a paisagem descortinada junto ao meu lado esquerdo. Usei um *Tablet* e comecei a tentar fazer registros dali onde me encontrava sentada. Uma cena inusitada que proporcionou uma grande quantidade de fotografias e que, depois de reunidas e visualizadas no computador, revelaram-se como uma série de fotos quase impossível de viverem isoladamente. Como a estada foi de poucos dias, não foi possível compilar um caderno, apenas esta série de fotografias que chamei de *Chronocromos* (figs.24,25/II-72). Mas se pensarmos nas palavras encontradas nos cadernos de anotações do pintor Eliseu d’Angelo Visconti<sup>56</sup>, imaginamos o impacto que as imagens permeadas pela cor tiveram em mim. Diz ele: “É preciso ter uma ansiedade de ver como o sol se manifesta em diversas horas do dia e não pintar sempre do mesmo modo à mesma hora”. [...] “Há numa certa Arte a inclinação de esquecer o espírito. Em outra, a de esquecer o desenho. Em outra, a de exaltar a cor.”<sup>57</sup> *Chronocromos* é uma visão azul da paisagem que surge quando me esqueço do resto.

### **O Estágio Doutorado Sanduíche. Amiens, França<sup>58</sup> - out 2014 a set 2015 (caminhadas, metro, trem, ônibus)**

A proposta lançada para o estágio doutoral seguiu a mesma linha de investigação abordada até o momento, levando em conta a mobilidade pelas cidades por onde iria circular e analisando os meios de transporte e a

---

<sup>56</sup> (Itália 1866-1944 Rio de Janeiro) Pintor paisagista que recebeu diversos prêmios e estágios internacionais. Tem o Brasil e especialmente o Rio de Janeiro como atenção principal de suas pinturas.

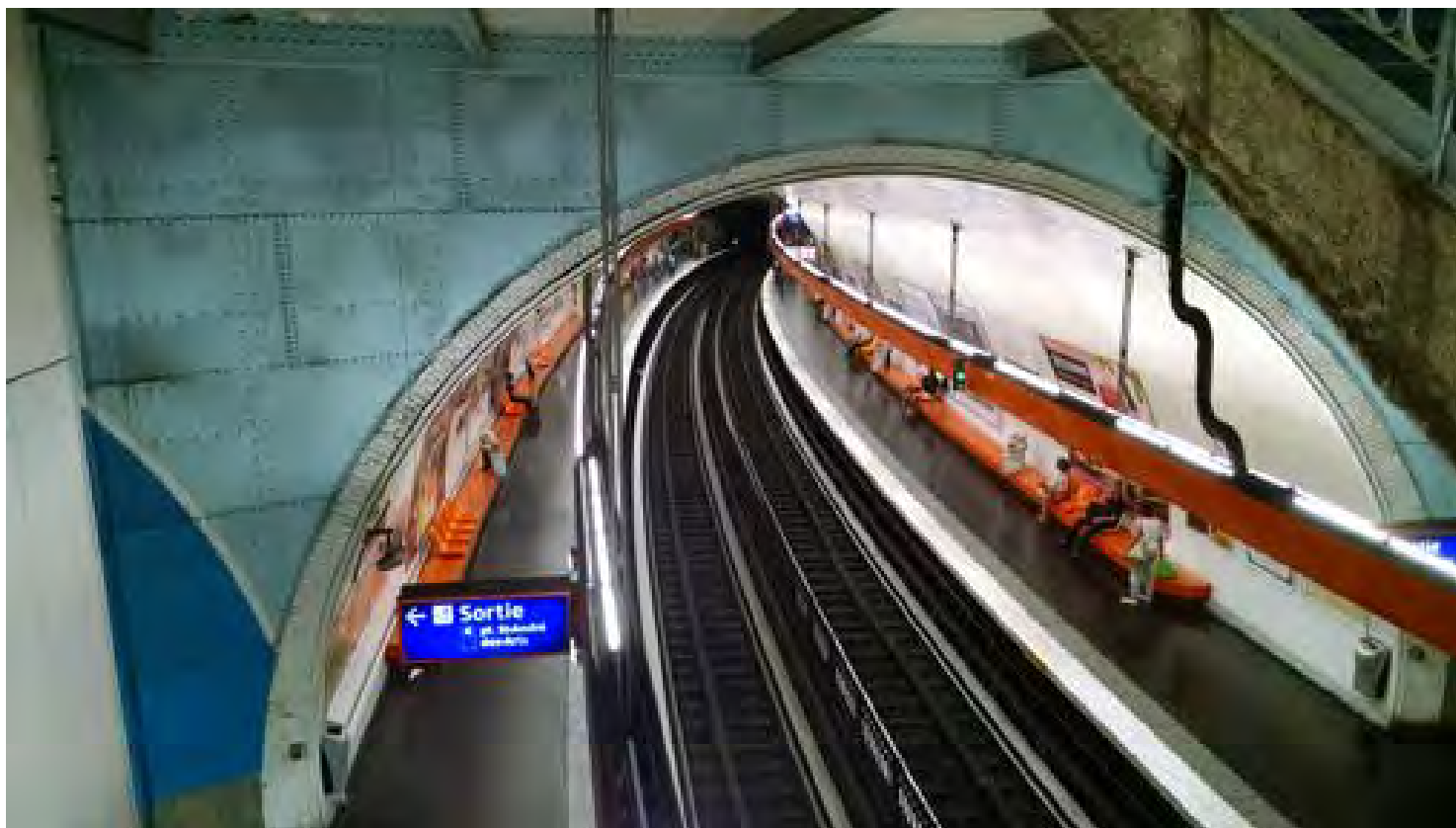
<sup>57</sup> Excerto do Caderno de Anotações pertencente ao Fundo Eliseu Visconti, do MNBA, citado por SERAPHIN, N Mirian. *Paisagem Viscontiana – Prazer e liberdade*. In: AVANCINI (org), José Augusto, GODOY, Vinicius Oliveira, KERN, Daniela. Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem. Porto Alegre: UFRGS:Evangraf, 2013,p.156

<sup>58</sup> O projeto *Mobilidade e paisagem: a fotografia como leitura do mundo por filtros, palavras e cores* aconteceu de 01 de outubro de 2014 a 30 de setembro de 2015, com a coorientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Androula Michael, da Université de Picardi, Jules Verne em Amiens, na França.

paisagem que encontraria ao me deslocar. Esta foi uma experiência única e de extrema importância, pois além do que havia projetado para o trabalho de pesquisa, este ultrapassou a ideia inicial, com a ampliação das abordagens sobre a vida que vivia, a viagem e a mobilidade urbana, fatos que enriqueceram a pesquisa com a produção plástica associada à reflexão e a escrita. A (fig.26) *Pelas Estações* é exemplo destes movimentos.

Temos que o termo passagem tem seu sinônimo em caminho, acesso, deslocamento de um lugar para outro. Viajar sempre foi uma circunstância de acesso como percurso e, com o tempo de um ano na França, o termo se alargou e passou a ser também uma via pela vida, pelo meu tempo e por uma língua e cultura diferentes. Um tempo que corria e que inexoravelmente não me esperava. Passei a me ocupar com a fotografia, mas os registros tomaram outras proporções. Surgiram listas, cadernos e novos projetos para além da proposta inicial.

A cidade de Amiens fica mais ao norte da França, então os deslocamentos precisavam ser de trem. Já em Paris, praticamente explorei toda sua região em busca de bibliotecas, museus, galerias e centros de referência em arte utilizando o ônibus e principalmente o metrô. Mas também caminhei muito diariamente. Paris acabou sendo minha cidade de residência, apesar de necessitar me mudar por diversas vezes até conseguir um lugar definitivo. Este fato foi difícil administrar no começo, mas contei com o inestimável apoio da Coorientadora, de amigos e colegas, fato que ampliou minha experiência nos deslocamentos pela cidade e, aos poucos, tornou-a mais receptiva e tranquila.



(26) Vânia Sommermeyer. Série, *Pelas estações*, Paris, 2015

Logo que cheguei em 1º de setembro de 2014, habitei em um hotel fora de Paris, em *Coignières*, na proximidade da estação de *La Verrière* durante uma semana. Depois me mudei para um estúdio no 10º *arrondissement* de Paris por mais alguns dias para depois conseguir um alojamento na *Residencia Crous Paris*, no 5º *arrondissement*, onde ocupei uma mansarda no 6º andar por 40 dias. Só em dezembro de 2014 que consegui um apartamento em definitivo no 13º, próximo à *Cité Int. Universitaire* e o *Parc Montssouri*. (figs.27 a 32)



(27 a 32)Vânia Sommermeyer. *Notas visuais* (Coignières; 10º[Studio e Rue Marseille]; 5º [Residencia Crous] ; 13º[AP]; [Curso: Sorbonne]

Nestes três primeiros meses fiz um curso de Francês na Sorbonne<sup>59</sup> (fig.32) e passei a visitar museus, espaços de arte, bibliotecas e interagir com as pessoas tanto em Paris como em Amiens.

No entanto, a Paris 'cidade luz' dos turistas é também alvo de fatos inesperados de terror e violência, como os ocorridos em janeiro<sup>60</sup> de 2015, quando lá estava. Foi um período difícil para administrar e por alguns dias fiquei sitiada, pois não conseguia sair tamanha a tristeza, solidão e o impacto de tais fatos. Esta ocorrência só aumentou a vontade de me ocupar com a escrita e os registros. Assim, continuei com as cadernetas, agendas, diários, cadernos e fazendo diferentes apontamentos. Estava bem melhor instalada e o lugar agora seria o único até o final do estágio. Este evento, em especial, de um ano na França representou a maior concentração de apontamentos e notas sistematizados num tempo de viagem de estudo até hoje. Os *Cadernos de Berlim* e de *Paris/Amien* (fig.33), que serão analisados na sequência, se tornaram objetos volumosos que contém anotações, recortes, colagens, desenhos, escritas e projetos. Os cadernos de contas e endereços, de desenhos, de colagens e das anotações da pesquisa em bibliotecas são diferentes e possuem outras dimensões. Também foram realizados oito diários que chamei de *Diários da Aventura*<sup>61</sup>. Eles narram desde as minhas reflexões sobre as visitas às exposições, o que sentia por estar num lugar novo, até os embates com a pesquisa, desenhos e croquis das possíveis formas de apresentação deste conjunto de trabalhos. Sabemos que diário é sinônimo de cotidiano, jornal, periódico - então

---

<sup>59</sup> 'Cours de Civilization Française de la Sorbonne', oct-déc, 2014, Paris,FR

<sup>60</sup> Atentados terroristas a um jornal, a um supermercado e fora da cidade em uma empresa em *Dammartin-en-Goële*. Todos entre 07 e 12 de janeiro de 2015. Também no mesmo período, em 12/01 falece meu pai no Brasil.

<sup>61</sup> Conjunto de oito cadernetas *tipo Molesckine* que somaram 227 páginas A4, no seu total, quando foram transcritos. Aqui nesta pesquisa vou me ater em trazer algumas anotações neles contidas e pertinentes à viagem, ao cotidiano e à pesquisa, mas não poderei abordar todo o seu conteúdo nesta fase final da tese, ficando esta lacuna para o futuro.



seria adequado o seu uso daquele momento em diante, pois nada mais fiz que relatos cotidianos, diários e contínuos daquele período em particular na França.



(33) Vânia Sommermeyer. *Cadernos de Berlim*, 2013 e *Paris/Amiens*, 2014/2015

#### 1.4 *Notas cotidianas\**: cadernos como companheiros de viagem

01 de outubro:

*Uma pequena espera, em um bar.  
Um suco de laranja com  
a cor do coração batendo forte.  
Elida Tessler*

*20 mai 1890-Tousk-Pentecôte  
Je suis vivante et en bonne santé ;  
l'argent est intact ;  
l'oeil droit me fait in peu mal.  
J'ai des courbatures.  
Anton Tchekhov<sup>62</sup>*

As anotações que o artista realiza podem ser do que ele vê estando num lugar novo ou, inclusive, sobre o projeto da viagem futura; suas dúvidas, indagações, certezas ou dificuldades. De uma anotação que registrei no meu caderno antes de viajar a Berlim e que depois gerou um pequeno artigo<sup>63</sup>, trago um pequeno excerto. Passado um tempo da viagem e da escrita daquele texto, penso que ele deixa pistas claras sobre os *passos* que segui até a finalização desta tese. No fragmento daquele texto digo que:

[...] vejo um rascunho de uma provável reflexão ou título de trabalho: “A fotografia enquanto a vida ~~passa~~ acontece.” Hoje, depois de passar um mês fora desenvolvendo um projeto artístico,

---

<sup>62</sup> TCHÉKHOV, 2005. Tradução nossa: “Estou vivo e em boa saúde; o dinheiro esta intacto, o olho direito me fez um pouco mal. Eu tenho dores.” L.26.p.78

<sup>63</sup> SOMMERMEYER, Vânia E.S: *A fotografia acontece enquanto a vida passa*. Artigo final apresentado na disciplina de *Seminário de análise de textos*, ministrada pelo prof. Dr. Eduardo Veras, de março a julho de 2013, PPGAV/IA/UFRGS. 7.p. Este artigo será ampliado para sua posterior publicação. Voltaremos ao assunto no capítulo II.

\*Optamos por dar continuidade no Capítulo III, por entender que deveríamos retomar o assunto pelo viés das formas de apresentação que alguns artistas encaminharam para seus relatos e vivências na contemporaneidade, como igualmente das produções que realizei.

tudo me leva a crer que esta última anotação com rasura na palavra ~~passa~~ e as aproximações [que fazia] com Gradiva “a que avança” e a serviçal de Guirlandaio, como duas passantes, então portadoras de um rastro, vestígio, segundo Nancy e as conexões e aproximações com autores, obras e o meio circundante das cidades, naturalmente me levaram a escrever o projeto “A fotografia acontece enquanto a vida passa”, selecionado para ser desenvolvido por um mês na Residência artística, na cidade de Berlim, na Alemanha.

As anotações rasuradas da aula ainda não se concatenavam por completo, pedindo uma construção melhor com o passar do tempo. Entretanto, elas são os indícios de uma ideia, de uma proposição que, certamente levou ao título do projeto e que hoje é o título da tese também. Um pensamento em corrente, em fluxo, em redemoinho, permeado pelo tempo e pelo vivido. Rasuras imprecisas, à primeira vista, que nos auxiliam a pensar, pois são marcas visuais e mentais que nos amparam quando em frente a novos projetos. Nos cadernos retemos informações. Nas cadernetas e agendas lembretes e notas.

Voltando ao *brainstorming* lá do início das *Notas da Caderneta*, em 2003 - não posso deixar de trazer um dos *Sonhos de Einstein*, precisamente de “15 de maio de 1905. Imagine um mundo em que não há tempo. Somente imagens”. (LIGHTMAN, 1997, p.72) Um tempo impossível para nosso parâmetro de vida, tudo corre desmedidamente nas *Notas* pelo fluxo das imagens e das palavras. Elas são ponto de partida para contar mais do lugar, das cidades e dos ambientes por onde passei, pois sabemos que “[...] uma das características mais recorrentes na narrativa do viajante é a descrição do ambiente”<sup>64</sup> que, como vimos anteriormente, também todo o antropólogo faz. Contudo, o antropólogo permanece solitário e mais envolvido com um lugar específico, pois

---

<sup>64</sup> HOLZER, Werther. In: MICHELON. (org) AVANCINNI, José Augusto, GODOY, Vinicius Oliveira, KERN, Daniela. Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem. Porto Alegre:UFRGS: Evangraf, 2013.p.26

estuda o lugar que visita. Sentia-me um pouco assim, estudando o lugar, mas narrando o que via e sentia. Aquela percepção intensa do andar pela cidade e de seus modos, movimentos, vícios e momentos de espanto e vislumbre ocorridos em 2003 e traduzidos em palavras numa sequência ininterrupta, aqui ecoam neste subcapítulo, como a vibração de um objeto de afinação musical frente ao que apresentaremos de meus registros a partir de 2012. E também citaremos a percepção dos artistas que se valem desta dinâmica de reter, pensar, registrar e narrar sua visão das coisas, de seu trabalho, de suas viagens e de seu objeto de estudo em agendas, cadernos, cadernetas. Importante frisar que não desejamos enveredar pela análise genética dos escritos, notas, agendas, cadernos de artistas, pois entendemos que seja importante tarefa para os pesquisadores críticos de processos artísticos. Neste subcapítulo, analisaremos os dois cadernos de viagem realizados em Berlim (2013) e França (2014-2015) e os exemplos advindos de artistas que se conectam com este processo de trabalho. Nos capítulos seguintes, as fotografias e as demais produções terão lugar.

### ***O Caderno de Berlim. Período de viagem: 30 dias (junho-julho 2013)***

*Segunda-feira, 2 de junho.  
É preciso registrar todos os detalhes que poderão  
tornar esse episódio de ontem à noite presente,  
quando eu reler este texto.  
Michel Butor*

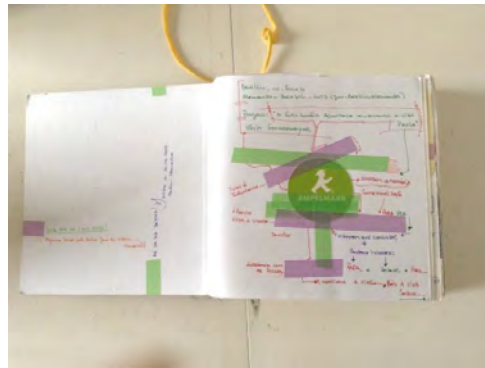
*Domingo, 2 de junho de 2013. Dia livre.  
Fui ao centro visitar museus, fazer fotos,  
mas chovia muito.  
Vânia Sommermeyer*

Neste mesmo dia 02 de junho<sup>65</sup> eu estava em Berlim, precisamente em um dia de folga da Residência, saindo da casa da Sra. Gunilla, que me alugou um quarto de sua casa em Motztrasse, na Berlim Oeste. Entendo os cadernos, cadernetas, agendas, diários, notas de viagem como apontamentos dos relatos diários que incrementam o trabalho artístico, pois além de narrarem um projeto ou uma estada em um lugar desconhecido, eles servem como reflexão para pensar o trabalho enquanto ele acontece. No caso do *Caderno de Berlim* (fig.34), o que antes era uma proposição da Residência, virou um companheiro do dia a dia. A exposição coletiva final teve ali seu lugar de planejamento, bem como os mapas de localização e os percursos, facilitados por anotações dos novos amigos. Também os custos de vida e de produção eram cotidianamente registrados, numa condição de quem precisa balizar gastos, mas também experimentar tudo e dar a sua impressão. Num mês pude pensar a cidade, viver nas suas entranhas e recompor com fragmentos da realidade o que via e o que coletava na vivência intensa.

O caderno, inicialmente com suas páginas vazias, de um amarelo claro, aumentou de tamanho pelas colagens de coletas, registros e anotações que eu fazia. Fitas adesivas coloridas de um oportuno listrado fixavam tudo. Um elástico amarelo comprado em Berlim para vedar embalagens serviu para que o caderno retomasse um pouco a sua forma original e plana.

---

<sup>65</sup> Nota presente no *Caderno de Berlim*, 2013. p.14



(34) Vânia Sommermeyer/ *Caderno de Berlim*, 2013

Olhando para o *Caderno de Berlim*, revejo a expressão *agenda de desdobramentos operacionais*<sup>66</sup> que articulei no Mestrado e que aqui se presta a pensar novamente tudo o que ali foi colado, guardado, narrado e descrito no passar dos dias como desdobramentos de tempo e espaço. As cópias de fotografias ali dispostas me ajudavam a pensar a forma de apresentação da exposição num modo operacional de abrir e fechar, pois as pequenas cópias postas em sequência e dobradas, quando são desdobradas, proporcionam uma visão em partes que, ao atingir o todo, formam um panorama, onde Gilles Deleuze entende que “[...] “desdobrar é aumentar, crescer”. Ou ainda que [...] “a desdobra não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra.” (DELEUZE, 2007, p.18,23) Este procedimento remete ao mesmo cenário que eu via estando na estação ou dentro do metrô; uma cena recomposta na sequência exata de meus disparos. O *Caderno de Berlim* causou curiosidade pelo fato de, ao ser folhado na exposição<sup>67</sup> (fig. 34, anterior), as pessoas verem uma possibilidade de extravasamento para fora dos limites da brochura.

Como diria Albert Camus em seus Cadernos (1935-37): “Na prática: ao fim da experiência, não se é sábio, se é especialista. Mas em quê?” (CAMUS, 2014, p.13) Pode-se ser conhecedor dos hábitos das pessoas, da cidade, ser um perito em pedir desculpas, um especialista em dobrar mapas e fotografias, um perito em atravessar ruas, um expert em calcular gastos, mas falta-nos o ar circunspecto do sábio! Pois “a experiência não é experimental. Não se pode provocá-la. Apenas se submeter a ela. Antes paciência que experiência.” (CAMUS, 2014, p.13) Para enfim [...]

---

<sup>66</sup> SOMMERMEYER, Vânia E.S. *Um antes e um depois: deslocamentos e mudanças de rota na produção artística*. Apresentado como comunicação no Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012. PUC, Porto alegre, RS.

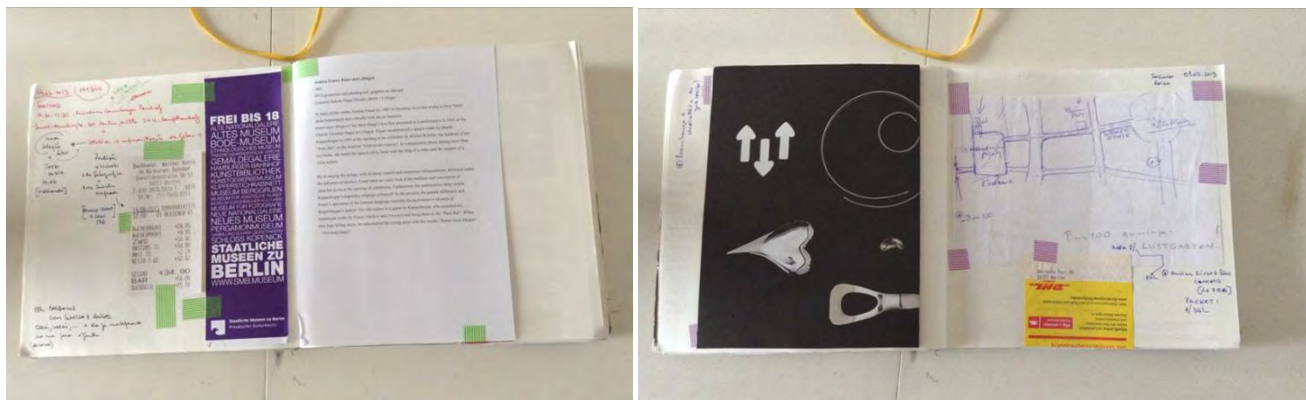
<sup>67</sup> Exposição Coletiva dos residentes: *Ressonância Brasil-Berlim 2013*, no espaço de arte *Bethanien Haus* em Berlim, em 26 de junho de 2013. [http://www.kunstquartier-bethanien.de/bethanien\\_projektraum.html](http://www.kunstquartier-bethanien.de/bethanien_projektraum.html)

“construir uma sensibilidade”, pois [...] “as obras de arte nunca bastarão. A arte não é tudo para mim. Que ao menos ela seja um meio” (CAMUS, 2014, p.11,12) - enquanto a vida passa, eu concluiria. Pela passagem do tempo, da descrição precisa de cada dia, associo as minhas anotações ao caderno de Stephen Shore, *American road trip*, pois ambos reúnem evidências recolhidas do cotidiano num determinado recorte de tempo. Assim como ele, o *Caderno de Berlim* ficou repleto de cartões-postais, recortes, souvenirs, anotações de lugares visitados, da comida, das impressões e o envolvimento com o projeto em questão.

Meio melhor que um caderno? As notas, as anotações, os recados para si mesmo, os fragmentos de realidade coletados e colados como *souvenirs*, os locais e sabores observados e degustados para não mais esquecer, tudo isso fala do artista, de suas andanças e reflexões. Este sempre foi o espaço de produção de muitos artistas ao longo dos tempos. Antes, as anotações e desenhos se referiam mais à pintura, trocas de cartas, correspondências. Sabe-se que muitas das correspondências entre artistas mudaram os caminhos da arte, ao formularem conceitos e discussões sobre produções e experiências mútuas que geraram teorias da arte e que nos acompanham até hoje. Muitos seriam os artistas para abordar aqui, mas ficaremos apenas com alguns exemplos e seus cadernos de anotações. Analisaremos os cadernos de Eugène Delacroix, de Lartigue, Hélio Oiticica, Leonilson e Dieter Roth; não que os cadernos, diários e livros de artista anteriormente estudados não apontem para questões desta ordem. Frisamos que do Brasil muitos artistas poderiam ser selecionados, visto que há um crescente deslocamento deles para esta forma de expressão. Por sua vez, a crítica e a pesquisa sobre os livros e manuscritos dos artistas têm chamado a atenção das instituições públicas e privadas que começam a dar importância aos



acervos, ainda que timidamente, mas com bons resultados. Colecionadores, por sua vez, também influenciados por galerias e eventos internacionais de arte contemporânea investem neste novo perfil de coleção.



(35)Vânia Sommermeyer. (detalhe) *Caderno de Berlim*, 2013

Olhando estes cadernos, assim abertos pelo meio, reflito que toda viagem para um lugar desconhecido remete a um meio do caminho, um embate interno no meio de nossas dúvidas e certezas. A sensação é de visível “deslocamento”. A artista Ana Maria Tavares<sup>68</sup> relata que quando chegou a Chicago nos anos 80 para estudar teve esta mesma percepção: “[...] Em Chicago percebi que chegar em algum lugar demora mais que o tempo de deslocamento físico. Não se pode estar em um lugar tendo outro dentro de si. É preciso fazer o deslocamento interior, reorganizar-se e ser bastante generoso para deixar coisas para trás, para aceitar o novo, o outro.” (TAVARES, 2003, p.22) Ela tem este mesmo hábito de manter cadernos de desenho, esboços e projetos. O meu

<sup>68</sup> (1958 Belo Horizonte -) Artista visual, escultora.

caderno foi o verdadeiro companheiro de viagem, pois ali desenhos, colagens e anotações foram produzidas no momento da experiência solitária, buscando encontrar a ligação com o lugar e o desligamento com minha identidade. Pelo menos é o que vivi naquele momento de chegada à Residência Artística em Berlim. Depois, o hábito de continuar o caderno mostrou-se eficiente por reunir num só lugar tudo que precisava. É assim a percepção de Camus em relação aos cadernos, anotar tudo até a sensação que o dia lhe dá: “dia atravessado por nuvens e sol. Um frio estrelado de amarelo. Eu deveria fazer um caderno sobre o tempo de cada dia”, diz (CAMUS, 2014, p.21). Coisa que o fotógrafo Lartigue fez, como veremos mais adiante.

Artistas viajavam principalmente para incrementar sua formação artística e em muitos casos faziam parte de expedições como acompanhantes, pois viviam sem muitos recursos. A pesquisadora Claudia Valladão de Mattos afirma que “as viagens se aventuraram por lugares distantes localizados para além das fronteiras da própria Europa” e, que:

Do ponto de vista do público consumidor dessas imagens, no entanto, não interessava o processo envolvido em sua construção, assim como não interessava a formação do artista (ou amador) que realizou a imagem. A imagem, reduzida à documentação de um trecho novo do planeta, funcionava para o observador como a própria natureza, provocando o sentimento do pitoresco.(...) Assim, uma boa parte da bibliografia sobre “viajantes” dedica-se à análise do “olhar britânico”, do “olhar alemão”, do “olhar francês”, etc. sobre os territórios e os povos dos novos continentes.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> MATTOS, Claudia Valladão de. III Encontro de História da Arte- IFCH / UNICAMP 2007. *Artistas Viajantes nas fronteiras da História da Arte*. Instituto de Artes-Unicamp. Campinas, SP.2007.p.409 a 417

Delacroix<sup>70</sup> foi artista que apesar de não ter problemas maiores em como ganhar a vida, fez uso deste expediente ao acompanhar uma expedição diplomática ao Marrocos. Dele trago estes cadernos de sua viagem (fig.36):



(36) Cadernos de Delacroix, *Viagem ao Marrocos*. Musée Delacroix, Paris.

Os originais são conservados no *Musée du Louvre*, mas seus seis volumes em fac-símile<sup>71</sup> são guardados em luxuosas caixas estojo e estão disponíveis para pesquisa no *Musée National Eugène Delacroix*, assim como livros sobre o artista. Nos cadernos pude visualizar muitas páginas cobertas por desenhos a lápis, em aquarela em tons sépia, terrosos e vermelhos e também em nanquim, todos com descrições gráficas de lugares, vestimentas e da arquitetura. Muitos são os desenhos de animais, vegetação, de tipos fisionômicos da população do Marrocos. As vestimentas incrivelmente adornadas e coloridas das mulheres ocupam grande espaço, além de muitas anotações.

---

<sup>70</sup> (1798-1863). Considerado o mais importante representante do romantismo francês, (1798-1863).

<sup>71</sup> ARAMA, Maurice. SÉRULLAZ, Arlette et Maurice, *L'édition em Fac-simile de ces Carnets*. Paris, 1992. 6 volumes dans un coffret. Pesquisa na Biblioteca do Museu Nacional Eugène Delacroix, Paris/ em julho de 2015.

No final do 3º caderno, encontrei o que poderia ter sido uma flor guardada, amassada como souvenir, pelas marcas deixadas no papel. Há muitas folhas em branco com manchas e desenhos começados e não concluídos. Ou seja, os cadernos retratam a vida que passava na sua estadia no Marrocos, com erros, acertos e o correr dos dias numa vivência em meio as pessoas. Do caderno VI<sup>72</sup>, trago uma transcrição dos organizadores dos cadernos: “[...] *Des mots e des flots d’images qu’enchaînent des tirets en chapelets, pour rendre, de manière presque cinématographique, une fresque toute de modernité. [...] Car chaque carnet a une histoire, chaque dessin, un destin. Le savoir permet de mieux suivre les préoccupations du peintre, ses interrogations, ses doutes, ses certitudes ou ses humeurs.* »

De Lartigue<sup>73</sup>, trago observações e anotações das placas explicativas de uma exposição que apresentou seus álbuns, anotações, calendários e diários do período de 1948-1986. Na exposição<sup>74</sup> encontro a descrição similar, visível em seu diário do dia 30 de junho, na (fig 37). “[...] *Toute sa vie, Lartigue consigne quotidiennement la météo et la température dans son journal intime et griffonne en marge un soleil ou des nuages* ». « [...] *Chaque saison l’inspire.* - “*Peut-on rester insensible à l’harmonie des couleurs que nous offre la nature?*” Desde 1902 ele coletava e armazenava informações, junto a pequenas fotos como souvenirs de suas tomadas. Fez isso até a sua morte em

---

<sup>72</sup> Idem. Caderno VI. p.8,9. Tradução nossa: “[...] Das palavras e das torrentes de imagens que se encadeiam dos traços como rosários para devolver, de maneira quase cinematográfica, um afresco de toda modernidade. [...] Pois cada caderno tem uma história, cada desenho, um destino. O saber permite melhor seguir as preocupações do pintor, suas interrogações, suas duvidas, suas certezas ou seu humor.”

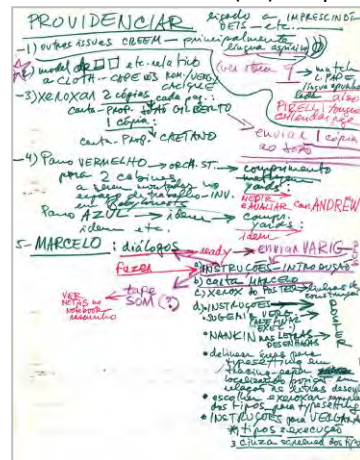
<sup>73</sup> Fotógrafo francês (1894-1986). Estudou o movimento e as mudanças dos hábitos da vida moderna à sua época.

<sup>74</sup> Exposição *Lartigue: La vie en couleurs*, na *Maison Européene de la Photographie, Paris/juin-août 2015*. Tradução nossa: « Toda sua vida, Lartigue anotou cotidianamente a meteorologia e a temperatura no seu diário e rasbicava na margem um sol ou nuvens.[...] Cada estação o inspira. Dizia ele: “Pode alguém ficar insensível à harmonia das cores que a natureza nos oferece?”

1986. Ao final tinha 135 álbuns, 14.423 páginas de formato 52x36 cm que testemunham a sua vida ou, ao menos, a marca que ele deixou.<sup>75</sup>



(37) Jacques Henri Lartigue. *Journal, mardi 30 juin 1914*



(38) Hélio Oiticica. Projeto: *Imprescindíveis para Newyorkaises, 1974.*



(39) Leonilson. *Montanhas ao longe, 1989.*

<sup>75</sup> Idem. Anotação pessoal da exposição Lartigue : *La vie en couleurs*, na *Maison Européene de la Photographie, Paris/juin-août 2015.*

Do Brasil, trago dois artistas: Hélio Oiticica e Leonilson<sup>76</sup>. Oiticica também fazia anotações à mão ou, em sua maioria, datilografadas. Encontramos anotações em agendas ou simples papéis com reflexões, providências e comentários. As exposições que visitou, músicas que ouviu, poesias e, sobretudo, descrições sobre a montagem dos trabalhos com grande precisão para quem as fosse montar. A maioria dos cadernos e folhas datilografadas tem hoje abrigo e suas características resguardadas de forma digital, no Banco digital do Programa HO do Itaú Cultural<sup>77</sup>. No exemplo que trazemos, Projeto: *Imprescindíveis para Newyorkaises* (fig.38) vemos uma lista para sua organização e um rol de atividades para o projeto em que estava trabalhando. Hélio escrevia muito, e destes escritos temos muitas reflexões sobre arte, teorias, conversas e entrevistas sobre o que pensava de seus projetos que envolviam a cor, o espaço e o corpo. Suas formulações teóricas são extremamente pertinentes e conectadas com os artistas dos anos 60 nos Estados Unidos e Europa. Com as viagens e as leituras que fazia e as reflexões que delas retirava - Hélio, como vários artistas daquela geração, cria conjuntos de ações (programas) para abrigar seu processo e as circunstâncias de apresentação de seu trabalho.

De Leonilson, outro artista brasileiro que nos seus cadernos e agendas desenhava, escrevia poemas e fazia deles um espaço de criação e teste, trago *Montanhas ao longe*, 1989 (fig.39), um caderno em meio a tantos outros. Neles encontramos normalmente elementos repetidos, figuras humanas, objetos, palavras e cores. Este filho de comerciantes de tecido passou a infância em meio a retalhos. Nas suas viagens, acaba vendo diversas exposições,

---

<sup>76</sup> (1957-1993) do Ceará/José Leonilson Bezerra Dias. Desenhista, pintor. Nos interessam seus cadernos.

<sup>77</sup> Para mais informações: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

entre elas a de Bispo do Rosário que lhe atinge pelo uso do material têxtil, bordados e palavras. Depois disso passa a integrar este material e procedimentos ao seu processo de trabalho.

Leonilson é um artista que se interrogava constantemente, colocando suas aflições e intimidades em seus diários e cadernos. Uma escrita sempre permeada com desenhos e projetos. Lisete Lagnado diz que em determinado momento de 1989 “[...]o artista expõe o que denomina ‘anotações de viagem’, um conjunto de trabalhos feitos com botões, pedras semipreciosas e bordados” (LAGNADO, 1998, p.32). Neste sentido, sempre indaguei se o desenho ou a escrita não poderiam se dar de outras formas e em superfícies diferentes, e Leonilson aqui o confirma com seu diário íntimo feito de costuras. Lisete comenta que as “[...] inscrições que acompanham os desenhos estão sempre remetendo a uma subjetividade pautada em números (33,34,35) - únicos dados concretos, indicadores da idade de Leonilson.” Por sua vez “[...]O diário procura dessacralizar a dor da incompatibilidade, do enaltecimento do andarilho com o mundo por meio do enaltecimento da viagem.”(LAGNADO, 1998.p.46) Com “[...] a iminência de uma carreira interrompida de forma precoce acelera no artista a vontade que a obra já continha de forma germinal, de aprofundar certas questões da esfera privada.” (LAGNADO, 1998, p.65) Leonilson<sup>78</sup> não tem mais tempo, sabe que seus dias vão se findar. Seu tempo está acabando como para as pessoas da ficção de Andrew Niccol, de 2011: *O preço do amanhã*. Fazendo um paralelo com este filme, o protagonista recebe uma doação de tempo e passa a ser perseguido pelos guardiões do tempo, pois o tempo, moeda de troca, poderia inflacionar o mercado de tempo. O tempo, para muitos de nós, se esgota mesmo sem o desejarmos. E nesta fração de vida cada

---

<sup>78</sup> Após a sua morte em 1993, seus amigos criam o Projeto Leonilson, que passa a funcionar efetivamente em 1995. Para mais informações: <http://projetoleonilson.com.br/palavras.aspx>

um realiza o que pode, o que consegue, o que almeja ou o que idealiza, mas muito mais o que necessita fazer. Às vezes, este tempo se esgota e muito ficou por fazer. Tudo depende de nossos projetos do presente com vistas para o futuro. Em 2014 conclui uma etapa e projetei a seguinte.

### **O Caderno de Paris/Amiens. Período de viagem: um ano (out 2014- set 2015)**

*“quarta-feira, 15 de maio.  
“Vai ficar muito tempo? – Um ano.”  
Michel Butor*

*15 de maio, sexta-feira,  
sem chuva, mas muito nublado.  
Creio que não saio hoje também. Preciso  
resolver estes detalhes que me angustiam.  
Vânia Sommermeyer*

O inventário dos meus dias seguiu também na França. Na mala levei um caderno com a mesma capa e modelo comprado em Berlim. Não uma meta, mas uma motivação e necessidade para um sistema de organização acontecer. Ao final, muitos mais cadernos e uma agenda do ano passaram a fazer parte do meu dia a dia. Uma agenda trouxe iniciada do Brasil e outra comprei na França.

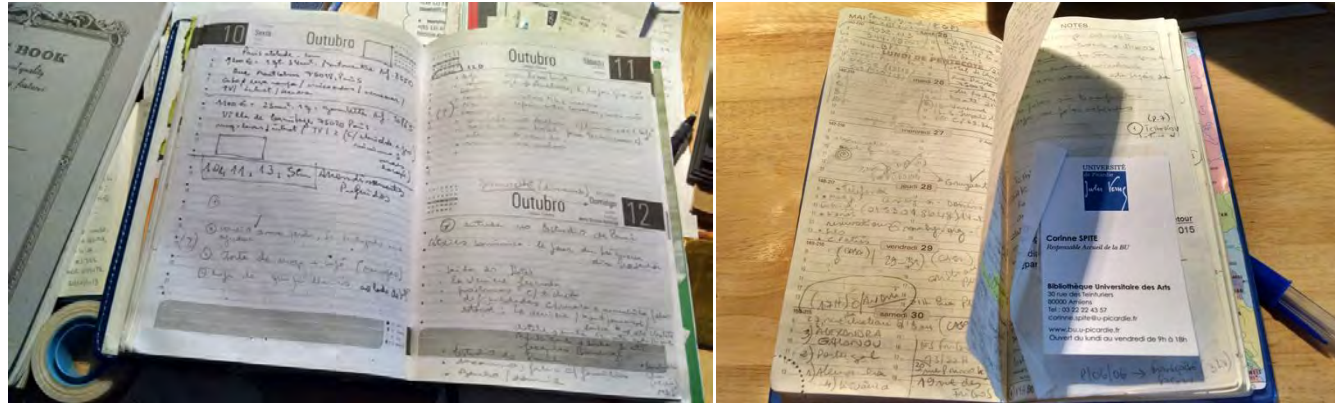
As anotações diárias eram muitas, e, assim como Hélio Oiticica, precisava de um rol de atividades cotidianamente. Logo, a agenda passou a ser um espaço do tempo se fazendo a cada dia. (figs. 40,41). A previsão do tempo, no entanto, não precisava desenhar na margem da folha como Lartigue, pois já temos à nossa disposição



aplicativos móveis de navegação por satélite que facilitam saber qual será a condição do tempo antes de se sair de casa.

E assim, conseguia organizar os meus dias de visitas, passeios, compras, caminhadas com uma previsão para o amanhã, a semana, o mês, o ano. Importante frisar que as agendas sempre tiveram um importante papel em meu processo de trabalho, pois as usava como cadernos de anotações nas aulas, na anotação cotidiana dos compromissos, listas, endereços, custos, palestras, etc. E quando elas ficavam inutilizadas pelo tempo que passou, não conseguia jogá-las fora. Guardava-as e repassava paulatinamente cada uma e, com fitas de *post-it*, assinalava as páginas que continham desenhos e anotações importantes para retomar algum dia. Eu terei tempo para rever todas elas? Terei tempo para produzir os projetos que ali ainda têm guarda? O que se faz com tantas coisas guardadas? As que conseguia rever e definir como tempo fechado, tempo de inutilidade, ou seja, quando não serviam mais para nada, viravam suporte para colar receitas, ficando dispostas num armário da cozinha para consultas culinárias.

No *Caderno de Paris/Amiens*, 2014-2015, a princípio, pensava em escrever, desenhar, colocar fotos, notas, coletas, mas com o tanto que visitei e compartilhei com pessoas e lugares seu volume ficou maior do que sua possibilidade real de armazenamento. Nas (figs.42 a 44) temos uma ideia do tamanho que o *Caderno de Paris-Amiens* tomou.



(40,41) Vânia Sommermeyer. (detalhes) Agendas, 2014/2015; (42 a 44) Caderno de Paris/Amiens, 2014-2015

Fitas amarelas precisaram igualmente envolver este caderno, pois mais do que o caderno anterior, as folhas incharam com inúmeros prospectos de exposições, recados, mapas, lembretes, souvenirs, desenhos e embalagens. Com o passar do tempo, a escrita cotidiana começou a migrar para pequenos cadernos Moleskine e abriram para a elaboração dos *Diários da aventura*. Recebia muitos folders, prospectos de exposições que também desloquei para outro projeto, assim como notas e tickets de museus e de compras que igualmente enviei para outros dois projetos de instalação.<sup>79</sup> Com estes projetos pude colocar em prática a ação de transporte, uma saída para outro suporte, não levada a termo com o *Caderno de Berlim*.

Uma série de pequenos cadernos chamei de *O tempo em que o sol dá uma volta em torno da terra, 2014-1015* realizados neste período e, ali utilizei a técnica de recorte e colagem, mas pensando em apresenta-los abertos e desmembrados. Esta coleção de 12 cadernos será retomada no Capítulo III.

Hoje com os cadernos de viagem postos ao lado das agendas velhas, temos que ali havia extravasamento, bem antes dos cadernos de Berlim ou Paris-Amiens. Neste ponto, impossível não pensar nos cadernos e diários que Dieter Roth<sup>80</sup> manteve por toda a sua vida.

---

<sup>79</sup> Estes resíduos coletados e a escrita cotidiana foram deslocados para locais e produções específicos no Capítulo III.

<sup>80</sup> Artista alemão (1930–1998). Aqui interessam seus cadernos e agendas. Mais adiante voltaremos a este artista com outras obras.



(45)Dieter Roth, *Notebook*, 1967(agenda)



(46)Dieter Roth, *Daily mirror book*. 1961

Ali encontramos mais um artista que funde arte e vida, principalmente quando utiliza sua agenda na data 09 de junho de 1967 para fazer desenhos coloridos que se esparramam por sobre o texto. *Notebook*, 1967 (fig.45) acontece no suporte agenda em que o papel foi manuseado repetidas vezes. No meu caso, este suporte é local propício para anotar, desenhar com as palavras e as linhas “enquanto estou fazendo outra coisa”. A agenda é como uma gaveta de guardados momentâneos, passageiros, mas também pode ser, depois disso, um arquivo morto, sem valor, descartado. É na origem de trabalhos que atuam com interferências sobre as páginas de agendas que está o firme propósito de ambicionar uma sobrevida e uma resistência contra a implacável passagem do tempo e do desaparecimento. Uma luta inglória, obsessiva, política ou ecológica? Independente, assim o fazem Dieter Roth e tantos outros artistas. Nossas agendas ao final falam muito de nós e os *Cadernos de Berlim e de Paris/Amiens*

seguem na mesma linha: concentrar, reter para guardar, rever; para reviver a cada nova investida para, quem sabe, tentar fazer um presente melhor.

No tocante aos livros ou cadernos de artista gerados nos anos 60 e alguns anteriormente analisados, vale trazeremos da pesquisadora Anne Moeglin-Delacroix, citada por (SILVEIRA,2001, p.40), onde ela entende que Roth, com o seu *Daily Mirror* (pelo lado europeu) e Ed Ruscha (pelo lado americano) são os dois representantes do fenômeno conjunto e simultâneo dos movimentos de vanguarda relacionados ao livro de artista desenvolvidos depois de 1961 para Roth e 1962 para Ruscha, com a publicação de *Twentysix gasoline stations*. Sabe-se que *Daily mirror book*, de 1961 (fig 46), é um trabalho do artista alemão anterior à agenda, e comporta uma coleta diária e o recorte sistemático de jornais, todos de um mesmo tamanho, deslocados para a feitura de um livro - tarefa que o artista levará adiante, até próximo dos anos 70. Um bloco grosso de papel se forma do acúmulo dos jornais diários que ele recorta. O que este tomo insólito mostra é um livro aumentado, inchado e de leitura difícil, pois as notícias de cada dia viram fragmentos. É a passagem do tempo e os dias se fazendo, pois sabemos que no dia seguinte o jornal perde o seu valor e sentido.

No *Caderno de Paris/Amien*, queria colocar fotos como em Berlim, para se desdobrarem e para pensar o trabalho, mas foi nas paredes do apartamento (fig.48) que elas habitaram todo o tempo e as reflexões passaram a fazer lugar nos oito diários. Enquanto isso eu recolhia os adesivos colados nas frutas e escrevia no diário. Precisamente no dia 14/10/2014: “Manga e mamão, são frutas provenientes do Brasil. Hoje vi o primeiro mamão aqui, não é muito comum encontrar. Todas as frutas e verduras dizem de onde vêm (nas tabuletas).” Estes adesivos

diferentes foram coletados por um tempo e colados numa página específica do caderno (fig.47) de Paris/Amiens. Formou-se um tufo de balões a partir de um papel brilhante de chocolate que trouxe do Brasil, na bagagem de mão. Dali em diante, a composição foi se ampliando e ganhou o espaço da página. “A espantosa realidade das coisas é a minha descoberta de todos os dias. Cada coisa é o que é. E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra. E quanto isso me basta”, diria (PESSOA, 2005, p.91).



(47) Vânia Sommermeyer. (detalhe) *Caderno de Paris/Amiens*, 2014-2015



(48) Vânia Sommermeyer. *Nota visual*. Parede do AP/13º, Paris

Próximo de encerrar este capítulo trago um trabalho com camadas de sentido e de volume físico. Tomei contato com um trabalho potente e de pesquisa nas relações de visível/invisível, cheio/vazio, memória/esquecimento. Num mesmo modo operacional de um livro inchado (que assim fica pelo manuseio e acúmulo de folhas de grosso papel), encontrei na Bienal de Veneza, 2015<sup>81</sup> o trabalho *Latent images, Diary of photographer, 2009-2015* (fig.49,50) de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige<sup>82</sup>. A instalação que vemos é composta por inúmeros livros dispostos em suportes e de cima a baixo da parede, mais uma mesa, um instrumento de corte e um convite para performance. Há um acúmulo de folhas, mas a forma na obtenção e disposição à leitura (possível) é diferente de *Daily Mirror*, de Roth. Aqui há uma leitura performática, e esta se faz num determinado momento do evento, sinalizado em antemão. Mas antes disso, o público é convidado a abrir cada página fechada do livro. A instalação é composta de 117 dias de performances, então 354 livros de artista. Mas porque abrir um livro fechado? Afinal o que está encerrado no livro? De que se trata o texto?

O interessante é verificar o que está por trás disso tudo, no subterrâneo do trabalho, o que não se mostra a primeira vista então, da necessidade de um contexto e uma compreensão geopolítica. As imagens latentes se referem a inúmeros rolos de filme não revelados por um artista libanês que, não conseguindo comprar material nem papel para suas revelações pelo advento da guerra libanesa (1975-1991), desiste de revelar suas fotografias e decide anotar em um pequeno bloco o que cada imagem continha. Então o texto (dentro do livro fechado) fala de

---

<sup>81</sup> Visita a la Biennale di Venezia. 56ª. *Exposizione Internazionale d'Arte 'All The World's Futures'*, em junho de 2015, Veneza, IT.

<sup>82</sup> (1969-) Artistas nascidos em Beirute, trabalham juntos com cinema. Interessa-nos *Latency Images*.



uma invisível fotografia. O autor, o fotógrafo Abdullah Farah as chama de ‘imagens invisíveis’ ou ‘imagem dentro do texto’.



(49,50) Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. *Latent images, Diary of photographer, 2009-2015 part III* of the project *Wonder Beirut*<sup>56</sup>. *Esposizione Internazionale d'arte la Biennale di Venezia/Giardini*, 27-28 junho 2015

Juntas, as imagens que trouxemos até aqui tratam de anotações, registros, lembranças, vozes, textos, compreensões, aflições, experiências e, acima de tudo, vivências que procuram narrar o vivido para lançar um lampejo para o adiante, como esperança no futuro. Nos trabalhos analisados, muitos são declarações, já nos seus títulos. Como *Passagens* no sentido de aberturas para um ir além das habitações, da rua, da cidade ou da escrita, pois transitamos sempre num *entre*, buscando o uso do *espaço* e seu correspondente, o uso do *tempo*.

Iniciamos com as viagens de trem da infância, depois cruzamos pelas cidades de ônibus ou automóvel e buscamos as ruas pelo ato de caminhar como descoberta. Sabemos que em nossas cidades o ‘caminhar dá medo’ e caminha-se cada vez menos. Careri se pergunta ao final: “Que tipo de cidade poderão produzir as pessoas que têm

medo de caminhar? (CARERI, 2013, p.170) Esta pergunta tem vários meandros para a sua resposta e, aqui entre nós, no Brasil é difícil encontrar uma cidade que abriga quem caminha. Além do temor, estamos imersos em contingências estruturais que privilegiam o automóvel e suas vias, as casas cada dia mais fortificadas onde pessoas se refugiam das ruas, antes local do *flâneur*.

Na (fig.51) uma vista da cidade de Amiens que reproduzi mais tarde em cartão-postal. Uma bela visão de uma rua vazia, com cadeiras igualmente vazias. Quando chegava de trem, bem cedo da manhã para mais um dia na Université de Picardi Jules Verne não havia grande movimentação de pessoas e, as ruas estreitas e de uma coloração ocre não denunciavam a presença de automóveis. A cidade começava a acordar e aos poucos as pessoas começavam a se mover. Mas sigamos neste meu andar que viaja.



(51) Vânia Sommermeyer. Cartão-postal *Vista: Vide*. Centre Ville. Amiens, France 13.04.2015 7:30h.

## **2. SELEÇÃO, FLUXO E VELOCIDADE: A FOTOGRAFIA ACONTECE ENQUANTO A VIDA PASSA.**

*O problema do tempo é esse.  
É o problema do fugidio:  
o tempo passa.  
Jorge Luis Borges*

E continua Borges: “Mas este tempo que passa, não passa por inteiro. Por exemplo, conversei com vocês na sexta-feira passada. Podemos dizer que somos outros, já que muitas coisas aconteceram com todos nós no curso de uma semana. Mesmo assim, somos os mesmos.” (BORGES, 2011, p.68) Qual melhor escolha que um escritor que vai perdendo a visão, mas não a lucidez para seguirmos com nossos acontecimentos em imagens do cotidiano e do que ele provoca em nós, sujeitos nem sempre despertos.

Muitas coisas aconteceram no capítulo passado, e neste seguiremos desenvolvendo sobre o tempo que passa e o arriscar-se com as viagens, com os acontecimentos e os desafios e eventos ao longo das viagens. Como vimos, a fotografia aparece em meu trabalho como consequência dos registros de momentos, depois como registros documentais e por fim como linguagem, além do desenho e da escultura. Da intensidade do que se revelava nas primeiras imagens do registro documental, passei a acreditar nos acontecimentos, dando-lhes valor e não me importando onde e quando poderiam acontecer, pois sempre estava com um aparelho móvel à mão. Muitas foram as fotografias e, inicialmente, elas nem sempre ficavam satisfatórias. Mas não buscava esmero ou relíquia. Pelo contrário, procurava o que passava e logo já era outra coisa: o tempo finito, fugidio. Das muitas séries fotográficas produzidas nos últimos quatro anos, neste capítulo ficaremos com as séries fotográficas que indicam

aspectos específicos quanto à *seleção*, o *fluxo* e *velocidade*. Desde 2012, um grande arquivo de imagens sobre as viagens surgiu, especialmente do recorte *Projetos de Viagem*. Entendo que muitos outros elementos visíveis para análise poderiam ser estudados em cada uma destas séries, mas aqui não poderemos, neste momento, seguir por outras investigações.

### **2.1. Seleção: O meu ponto de vista afere e seleciona o espaço.**

*O artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização.*

*Paul Valéry*

Com Paul Valéry já realizamos uma seleção, mas ele ainda avançará conosco. Ao focalizar, mirar, regular o que vejo à minha frente, com as fotografias tento parar o tempo. Ato heroico ou obsessivo? O tempo presente corre, flui e avança, e para isso uso estratégias como modos de medição, alinhamento e sobreposições para tentar entender o que se passa com a velocidade, o fluxo e a seleção que faço. Iniciaremos com uma vivência que produziu a operação de selecionar e as questões e exemplos que ajudam a entender o que acontece quando fazemos uma determinada eleição em detrimento de outras. O que esta vivência evidencia dos acontecimentos do cotidiano enquanto sou passageira nos meios de transporte. Sigamos para o estado do Espírito Santo, precisamente à capital Vitória. Com a viagem a Vitória acontece a série de fotografias que chamei de *Chronocromos*, 2013 (detalhe figs. 52 a 54) captadas no percurso de ônibus de Vitória até a localidade de Serra.



(52 a 54) Vânia Sommermeyer. *Chronocromos*, 2013 . Fotografias 17,8 x 9,8 cm (III/72)

Aqui apresento em detalhe três delas, tiradas enquanto estava sentada dentro do ônibus lotado. Devido ao forte calor que fazia, precisava me proteger do sol com a grossa cortina azul de tecido. Entretanto, abrir a janela e deixar o vento entrar possibilitaria que eu pudesse ver a paisagem que passava lá fora. Como ao mesmo tempo olhar para fora, fotografar a paisagem e me proteger do sol? Entre uma imagem e outra, a cortina se intromete e assume sua condição de filtro, revelando nas fotografias que via no *tablet* uma imagem impregnada de cor em meio à textura do grosso tecido. Mesmo ali, em meio a muitos passageiros, não consegui parar de seguir nesta função. Percebia que algo se mostrava, apesar de ainda não entender em detalhes. Naquela tarde de dezembro, perdi a paisagem, mas ganhei um momento azul em que um trabalho inesperado se constituía, embora não soubesse o que poderia surgir daquelas fotografias, ou mesmo se algo realmente poderia ser utilizado daquilo, mas segui com a proposta. Com o equipamento em mãos, eu poderia facilmente ser confundida com uma turista ávida pelo exótico. Logo, minhas intenções eram disfarçadas. Mas não que eu chegasse a me importar com isso, pois em meio aos meus companheiros de viagem havia passageiros postando fotos e acessando as redes sociais, lendo seus e-mails ou escutando música, enquanto eu me ocupava em registrar paradoxalmente o que passava no exterior sem poder ver a paisagem.

Através de tomadas sucessivas, eu queria reter em segundos uma aparição depois da outra, num interessante jogo ou numa verdadeira caça de gato e rato pela melhor localização do aparelho em relação à textura do tecido para a obtenção de pontos mais abertos ou mais fechados da trama tecida. Neste ponto me indagava se na atitude de registrar incessantemente com aparelhos cada vez menores e de tecnologia avançada poderíamos entender se há na contemporaneidade uma diferença nos modos de captação da fotografia? Isso altera o modo de

ver a paisagem? Alguém “vê” a paisagem do lado de fora enquanto viaja? O quanto dela eu recorto? O que fica nos arquivos é o mesmo que registro aqui?

Compilei inúmeras fotografias dentro de um mesmo tema. Mas antes de passarmos para a análise das fotografias, e já adentrando no campo da *seleção*, proponho verificar o que é uma série fotográfica para Vilém Flusser. Ele indica que as séries envolvem uma “decisão quantitativa” do fotógrafo e que esta é uma última decisão entre outras parciais. “Isto explica porque nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo.” (FLUSSER, 2011, p.49) Por este viés, entendo que após a checagem dos arquivos no computador, as fotografias que produzi e que estão presentes neste capítulo agrupam-se e são distribuídas em séries distintas. Sabe-se que a intenção do artista/fotógrafo só pode ser revelada pelo conjunto de imagens que apresenta, mas este conjunto é flexibilizado pela escolha e intenção diante dos arquivos. Ainda falamos de quantidade, mas as séries podem ser desmembradas e reconfiguradas pelos fotógrafos. E esta reorganização para uma apresentação diz muito de como ele conduz o seu trabalho desde a tomada inicial, seja ela despreziosa ou não. Neste ponto entra aquele conceito caro para mim e que aqui volta como confirmação e ressonância de uma poética coerente. Falo do *espaço da latência*<sup>1</sup>, aquele lugar de repouso, de guarda, de reserva, depósito, arquivo mesmo, seja “[...] ‘latente’ como o conteúdo de mesmo nome pelo qual Freud designa um certo estado de sonho [...]ou ‘latente’ como uma fase dentro do processo da fotografia, sendo um tempo intermediário. Dubois afirma ser este tempo intermediário um tempo:

---

<sup>1</sup> *Espaço da latência* era denominado o depósito que abrigava as coletas de retalhos de tecidos que eram utilizados para intervenções na arquitetura através da colagem. Foi conceito desenvolvido na dissertação de Mestrado em 2009, já citada anteriormente.

[...] extremamente variável, que vai de alguns segundos, no caso da Polaróide, a vários anos, se quisermos fazer o prazer perdurar ou se ficarmos angustiados, mas um tempo em si, inelutável, sempre necessário, sem o qual não haveria “a fotografia”. Esse tempo de latência é o de uma perturbadora experiência da espera, de uma provação singular da distância: o desfloramento do real ocorreu, a questão está na caixa, está *ali* captado registrado, colocado na memória, mas ao mesmo tempo, não está *realmente ali*, visível, manifesto ao olho. Estamos num ritmo do tempo e nada podemos fazer.  
(DUBOIS, 2012,p.312)

Se remetermos tal relação de latência para a fotografia digital, este tempo de latência se torna menor, pois a qualquer momento retornamos às imagens descarregadas no computador. Ainda assim, estamos com uma questão que continua na caixa (arquivo), porém com uma separação, uma clivagem menor.

E confirmando este nosso ponto de vista em relação à latência, podemos citar o projeto *Imagens Latentes* da dupla de artistas presentes na última Bienal de Veneza que vimos no capítulo I. Juntos eles resgatam os diversos rolos de filmes não revelados - então latentes - do fotógrafo libanês Abdullah. Os artistas não abrem ou revelam as imagens, eles as transcrevem em inúmeros livros. Do mesmo modo Fontcuberta refere-se à latência quando diz que “todo arquivo digital em formato gráfico é de fato uma imagem latente. O mecanismo dessa ‘latência’ eletrônica se caracteriza, além disso, por ser reversível, ou seja, por poder devolver a imagem final à sua fase latente prévia”. [...] “a foto em tela costuma ser provisória e a foto em papel se considera um ‘consumível’, pelo que o rastro eletrônico é o que se tende a preservar com animo de permanência. Não falamos mais em ‘revelar’ as imagens, mas em ‘abri-las’, porque de fato estamos constantemente abrindo-as e fechando-as.” (FONTCUBERTA ,2012, p.41) Abdullah não tinha mais dinheiro para revelar seus rolos de filmes analógicos e, além disso, uma guerra acontecia, então desistiu. Preservaram-se, porém seus rolos de imagens latentes.



Hoje, na fotografia, tudo que rapidamente registramos (ou coletamos do mundo) fica igualmente aguardando ou no equipamento ou nos arquivos - certo que de forma cada vez mais rápida, pois hoje as fotos podem ser visualizadas, corrigidas ou excluídas em seguida. Mesmo com toda tecnologia digital penso que o trabalho de abertura de arquivos para o artista/fotógrafo ficou ainda mais complexo e demorado do que antigamente, quando delegávamos a revelação, sem verificar antes, possíveis falhas. Na era digital, as séries são arranjadas ou rearranjadas pelo artista na tela do computador, antes da impressão. Vemos o nosso trabalho praticamente todo o tempo em frente à tela do computador. Não há mais rolos, nem caixas de papelão. Dependendo da escolha do artista, não é preciso nem manuseio tátil! Aí a intenção do autor passa por procedimentos que definem o que para ele são séries. Logo, as séries hoje são um conceito mais flexível, que vai além da ideia de isolamento, prevista por Flusser.

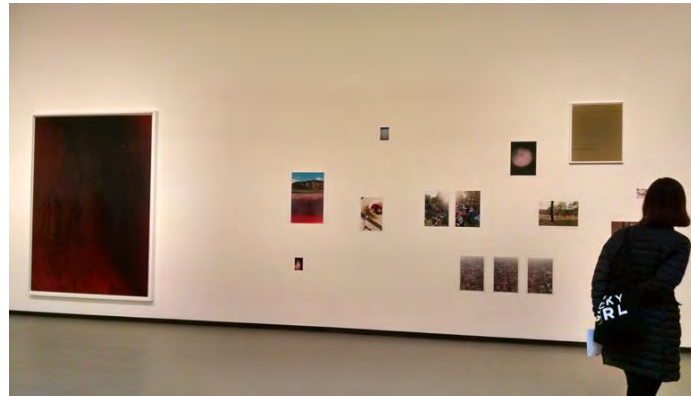
Também é digno de nota o fato de que muitos artistas se utilizam de termos próprios para denominar estes supostos arquivos de imagens, que mesmo que não sejam abertos frequentemente, são abrigados por um termo que os distinguirá do restante, pois ali o artista tomou a decisão e a escolha ao nominá-lo, como é o caso de Daniel Buren<sup>2</sup> com *photo-souvenir* e Robert Smithson com *photo works*. No meu caso, para acompanhar um texto, adotarei *Notas visuais*, pois entre as fotografias estão registros de trabalho e documentos de processo. Com isso proponho abrir os arquivos de um fotógrafo contemporâneo: Wolfgang Tillmans<sup>3</sup>. Em suas exposições é possível observar que as fotografias nem sempre estão dispostas seguindo uma lógica de conjunto. Sabemos que há uma

---

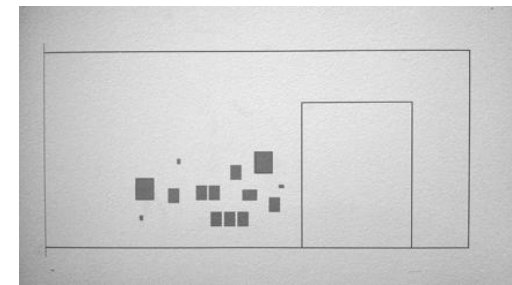
<sup>2</sup> (França/1938-) Pintor e artista conceitual. Realiza grandes intervenções urbanas com listras: sua “ferramenta visual”.

<sup>3</sup> Fotógrafo alemão (1968-) que nos interessa pelas suas soluções de modos de apresentação.

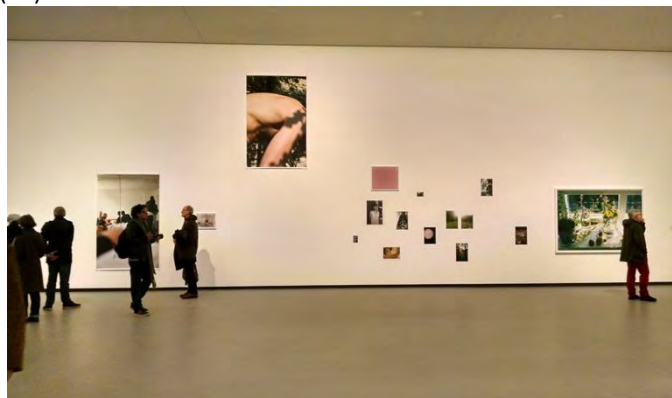
seleção, um agrupamento prévio das séries, mas no momento da apresentação ele as utiliza de forma desordenada e muito livre, chegando a isolar algumas no alto da parede, como veremos nas imagens a seguir:



(55)



(56) Esquema da localização das fotografias.  
FLV, FR



(57) Wolfgang Tillmans. 2015<sup>4</sup>



(58) Wolfgang Tillmans. MAM, São Paulo, 2012

---

<sup>4</sup> As figuras 55,56,57 se referem à exposição/coleção permanente da Fundação Luis Vuitton, em Paris, França. Fevereiro de 2015.

Na exposição do artista em 2012, no MAM, temos que o texto de apresentação tece o seguinte comentário crítico a esse respeito:

Wolfgang Tillmans constrói um mapa do mundo contemporâneo. Cada uma de suas imagens mostra a luz em suas diversas formas, desde cenas nítidas e contrastadas até campos monocromáticos. Ele as pendura em paredes brancas como se fossem constelações contra um fundo claro e brilhante, desenhando figuras com a diferença de cores, tamanhos e espaçamentos entre as partes do trabalho. Mas, ao invés de confortar o espectador com a representação de uma realidade reconhecível, a fotografia é usada por ele para cartografar um universo de acaso e incerteza.<sup>5</sup>

Com isso, as séries podem ser rearranjadas para a galeria, sem que você saiba quais eram as fotografias de cada série. O artista as reconfigura e as recoloca em novas possibilidades de reprodutibilidade, criando tiragens. Certamente veremos as mesmas fotografias de séries conhecidas em novas formas de apresentação tanto em Paris como na Rússia. O fotógrafo apresenta suas fotografias em conjuntos ou de forma completamente estelar, isoladas, através do espaço expositivo, apresentando uma desconsideração, em alguns casos, com a moldura. Penso que, para ele, a fotografia pulsa. É uma fotografia instalada no espaço da galeria ou museu. Cada série (em grupo ou não) se comporta de modo diferente em cada local. É uma fotografia que se instala.

Com isso, intuímos que Tillmans cria arranjos pelas paredes como constelações, e utiliza as cores como campos monocromáticos para preencher os vazios entre os trabalhos, como caminhos do acaso e da incerteza.

---

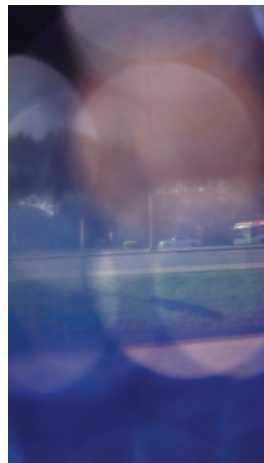
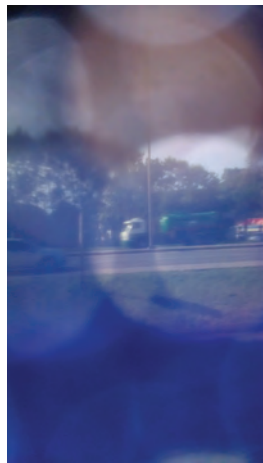
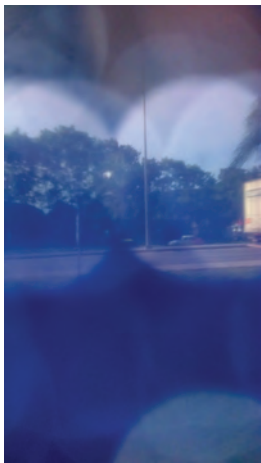
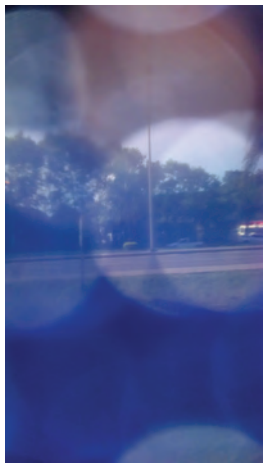
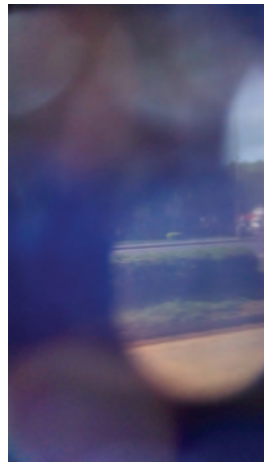
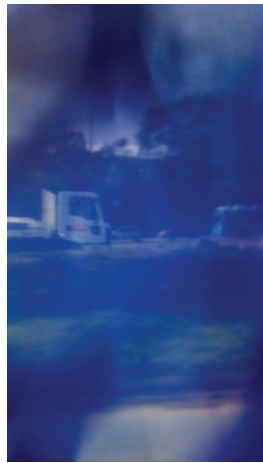
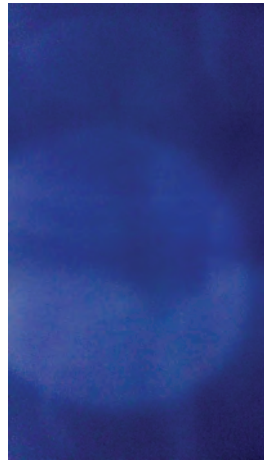
<sup>5</sup> Mostra Wolfgang Tillmans. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 28 de março a 02 de junho de 2012, com curadoria de Felipe Chaimovich, Hans Ulrich Obrist, Julia Peyton e Sophie O'Brien.

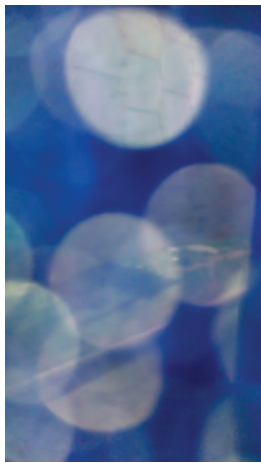
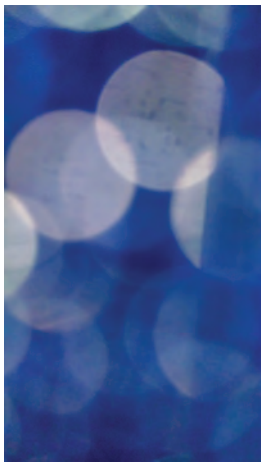
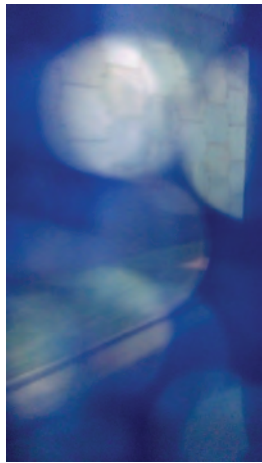
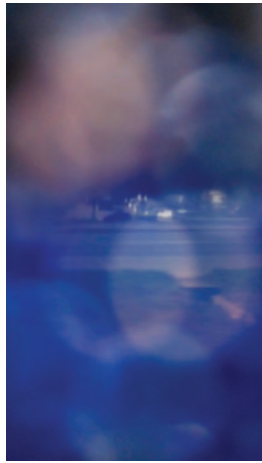
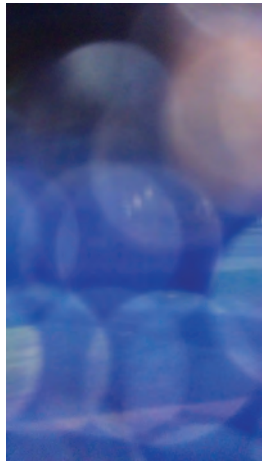
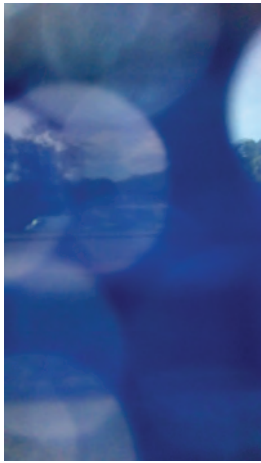
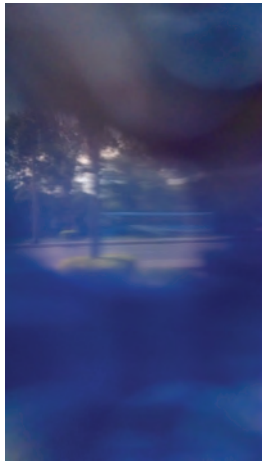
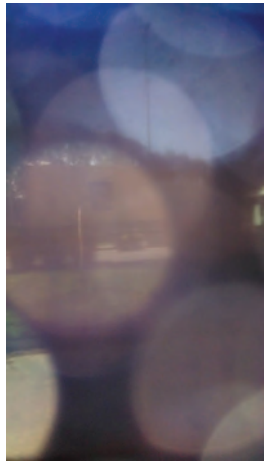
Partindo destas análises, buscarei aproximar a série *Chronocromos*, 2013, como detalhe, nas quatro paginas seguintes (figs. 59 a 62) - um conjunto de 72 fotografias dispostas em sequência na parede - e *Concorde Grid*, 1997 de Tillmans - um conjunto de 56 fotografias também dispostas na parede e com o mesmo e ritmado espaçamento entre elas. A forma de apresentação deste conjunto organizado por Tillmans pelos diversos museus dá-se da mesma maneira, mas com duas possibilidades de apresentação: as fotografias dispostas em molduras brancas em cada foto, visível na exposição de Londres (fig.63) ou as 56 fotografias dispostas diretamente na parede, como foi o caso da exposição no MAM<sup>6</sup>, Duesseldorf, Bogotá... (fig.64) *Concorde Grid*, como o próprio título sugere, é uma conformação em grade da sequência de imagens do avião francês.

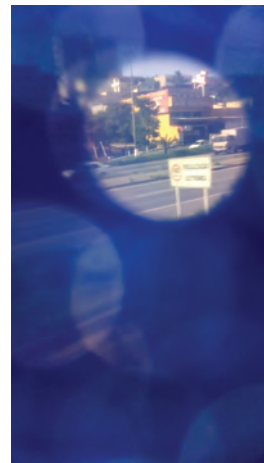
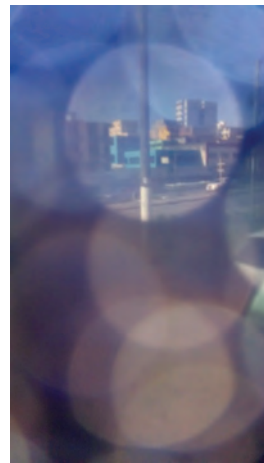
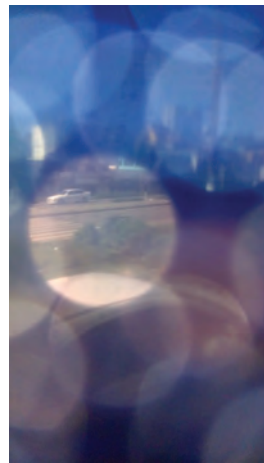
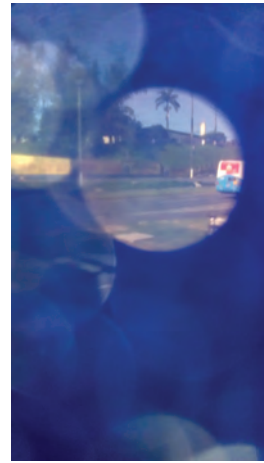
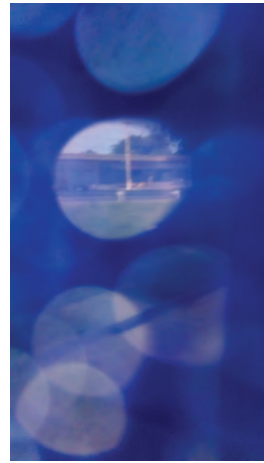
Com *Chronocromos*, sabemos que as fotografias foram registradas no decurso de tempo de uma viagem de ônibus através de uma janela com a cortina azul agitada pelo vento. Com o sucessivo afastamento e a aproximação da câmera em relação à trama do tecido - que se dava enquanto a paisagem e a vida corriam lá fora – percebi, ao admirar cada foto no equipamento, que halos de luz de diferentes tamanhos se formavam, revelando uma sucessão de círculos em vários tons de azul que me pareceram bolinhas de gude ou um caleidoscópio formado pela variação das cores produzidas pelas fibras e orifícios do tecido contra a luz.

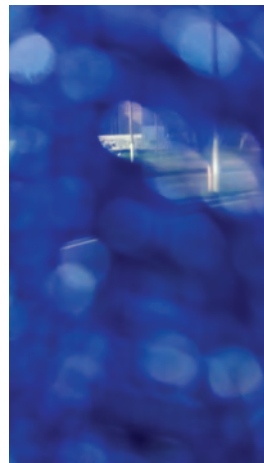
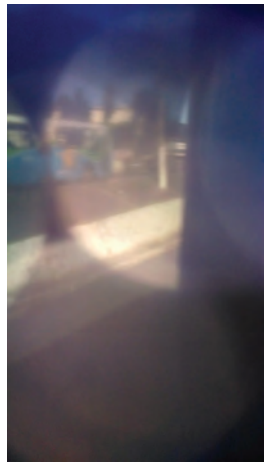
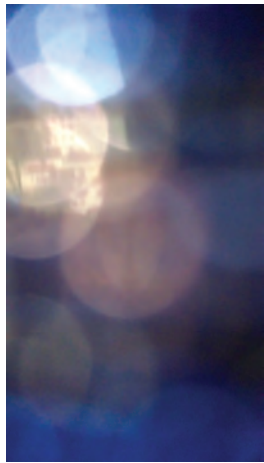
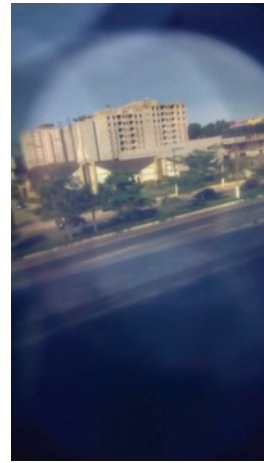
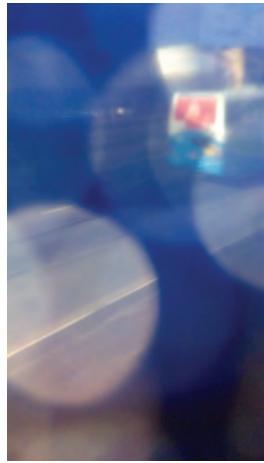
---

<sup>6</sup> Presente no site do MAM <http://tillmans.co.uk/component/jcgtillmans/2012-museu-de-arte-moderna-sao-paolo> ou site do artista: [www.tillmans.co.uk](http://www.tillmans.co.uk) Acesso 14/05/2016.













(63) Wolfgang Tillmans. *Concorde Grid*, 1997 [c/ moldura]  
2009, Zabłudowicz Collection, Londres



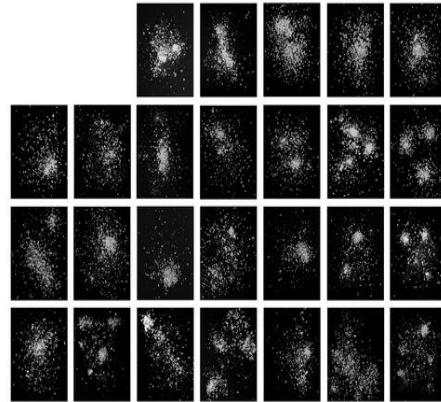
(64) Wolfgang Tillmans *Concorde Grid* ,1997 [s/moldura]  
2003 Museu del Banco de la Republica, em Bogotá

Associei a cortina ao azul de [...] “um pedaço de vidro de garrafa azul que era gostoso de se olhar porque deixava todas as coisas azuis”, (trecho de Mark TWAIN citado por ECO - 2010,p.75). Algumas fotografias da série ora exibem um monocromo puro e azul circulando os alvéolos do tecido, como furos em um cartão que deixa passar a luz, ora revelam a cor externa e o que passa lá fora: a passagem de uma moto, um carro, um caminhão, ônibus, uma placa de sinalização, três coqueiros no alto de uma colina e assim por diante. Fruto de uma intenção, mas contando com o acaso, *Chronocromos* e *Concorde Grid* narram a passagem de corpos em frente ao equipamento fotográfico, mas também congelam o tempo desta passagem que é apresentada em fragmentos, mesmo que em

sequência no ato da apresentação. Interessante também observar que é no conjunto que a constelação se produz, não na unidade.

Voltando às fotografias de Wolfgan Tillmans, é interessante se pensar que *Concorde Grid* retrata um dos aviões mais rápidos do momento e, no entanto, nas imagens há uma lentidão, uma falta de pressa, talvez representada pela sequência longa e enquadrada do conjunto e do tamanho das fotografias. Leva-se tempo para ver tudo, a apreensão é lenta pelas mais de 50 fotografias. O mesmo olhar lento acontece sobre cada fotografia de 17,8 x 9,8 de *Chronocromos*, principalmente porque a imagem não é nítida como em *Concord Grid*. Ali temos formas geométricas e camadas que se interpõem ao cenário externo do ônibus e às vezes apenas um retângulo de intensa cor azul é visível.

*Mil e uma noites possíveis*, 2008/2006, (fig.65) é outro exemplo de montagem estelar que se produz no conjunto, mas que atíça o olhar próximo e lento, porém não com fotografias, mas com colagens.



(65)Rivane Neuenschwander *Mil e uma noites possíveis*.

11/2008, 2006



(66)Sigmar Polke *.Uranium Pink, 92"Alibis, (163-2010)*

Universidade de Chicago - Museum of Modern Art

A instalação da artista brasileira Rivane Neuenschwander<sup>7</sup> é composta de 26 trabalhos de colagem sobre papel. Com pedaços do próprio livro *Mil e uma noites* a artista utiliza cada uma das histórias, recortando-as em pequenos círculos e colando-as sobre retângulos de fundo preto, cada um medindo 20 x 15cm. O trabalho alude à noite estrelada, galáxias, constelações, mas na verdade esta sugestão só percebemos de longe. Ao chegarmos perto é que percebemos que o que deveriam ser estrelas são, na verdade, simples pontos de papel dos pequenos fragmentos de texto recortados. De um livro que fala de mil noites, mil recortes são produzidos e viram estrelas.

---

<sup>7</sup> (1967-)Artista mineira que atua com fragmentos do cotidiano e fotografia. Presente no site: <http://art.chicagobooth.edu/index.php?q=artist&ID=8>. Acesso 14/05/2016.

Por sua vez, Borges se maravilhava com a não aproximação estelar das letras: “[...] quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite.” (BORGES, 2008, p. 149) Ou ainda que “mil e uma noites é acrescentar uma ao infinito” (BORGES, 2011, p. 127). Como vemos, não há limites para a imaginação do artista e nisso penso que talvez Rivane, ao ler também os livros do escritor argentino, pensou no livro da Arábia quando então estrelas e letras se formam tanto no céu como no livro. Obra do acaso, de intenção de uma reminiscência que invoca o céu e a noite, porém fruto de agrupamento e de uma intenção e seleção das quais falávamos anteriormente. Por este viés, mas com finalidade diferente, outro trabalho ecoa como exemplo desta conformação de Cruzeiro, como é o caso de Sigmar Polke<sup>8</sup> em *Uranium Pink*, 1992 (fig.66). Esta é uma série de fotografias dispostas em conjunto onde o artista emprega a utilização de urânio radioativo em placas fotográficas, numa alusão à política da Guerra Fria. Um bonito tom róseo advindo da química que ativa o terror.

Com *Chronocromos*, o título se refere ao tempo transcorrido e da continua exposição da cor azul. Percebo que ao dar títulos aos trabalhos, nem sempre sigo uma mesma dinâmica, pois às vezes eles aparecem durante ou junto com o fazer, às vezes aparecem na observação cuidadosa e, outras vezes, quando já dentro do contexto de apresentação. Muitos trabalhos ao longo de minha trajetória denominei *Sem título*, depois passaram a assumir títulos que envolviam a ação que incitavam ou desencadeavam no tocante a sua obtenção, coleta, intervenção ou instalação no espaço. São exemplos os títulos: *Elementos ativos; Dobras, Livro, Livro A, Cadernos Quentes, Veladuras, Desenhos, Colagens, Pérolas, Micropinturas*. Mais recentemente, os títulos passaram a conter elementos

---

<sup>8</sup> (1941-2010) artista alemão. Pintor e fotógrafo.

relacionados à cor, à passagem do tempo, ao veículo de transporte empregado ou às sensações associadas ao momento da captação. Além disso, eles também podem fazer referência à ação desencadeada e à intensidade da imagem, o que ela me diz e mostra quando no arquivo, em minha frente. São exemplos: *Estações vazias*, *Gelb Zsug*, *Transitório passageiro*, *Trem laranja para Novo Hamburgo*, *Grafik*, *Vistas*, *Medindo a paisagem*, *Mode de vie*, *Tangents*, *A paisagem muda*, *o tempo passa*, *Vide*. Algumas delas veremos em seguida, outras mais adiante no decorrer desta tese, sempre com os títulos originados de situações específicas.

A artista Claudia Zimmer<sup>9</sup> ao eleger o título *Cartografia do Meio* a “uma série de fotografias impressas em papel-jornal” salienta que [...] “cada trabalho tem suas singularidades”, pois distende o processo “[...] uma vez que cada imagem ganha o nome do lugar visitado e, esses unidos, formam a cartografia.<sup>10</sup>” Também a artista catarinense Aline Dias<sup>11</sup> afirma que, para ela, [...] “o título contribui na tarefa de formular e definir o trabalho. O ato de intitular não se desenrola, [...] como uma etapa posterior a um trabalho já feito, mas é parte do processo de construção conceitual do trabalho. Num sentido temporal, o título não está no meio, mas no começo, quando o trabalho ainda está por ser feito ou se fazendo”. “[...] Na situação de apresentação, interessa-me o papel do título e das demais informações descritivas como forma de ampliar ou tencionar a própria visibilidade do trabalho.<sup>12</sup>” O nome, mesmo que não seja próprio, tem sua singularidade. Penso no quanto um nome elege, escolhe e afirma o pensamento do artista. E também o quanto o tencionamento que nos fala Aline é provocado depois da nomeação,

---

<sup>9</sup> Artista visual residente em Santa Catarina.

<sup>10</sup> ZIMMER, Claudia *O título como meio*. (org.) Santa Catarina: Nave editora. ISBN 978-85-60716-13-5 p. 16 .

<sup>11</sup> Artista Visual residente em Santa Catarina.

<sup>12</sup> DIAS, Aline. *Entrevista com Aline Dias em O título como meio* (org) Claudia Zimmer.p.96, 97.

quando já na sua apresentação – momento em que outros fatores surgem e são capazes de influenciar a exposição ou os passos seguintes da produção. Por outro lado é interessante de se pensar como um título ressoa no observador, já que é pensado também para ele, para sua fruição, e como ele abre ou fecha para uma compreensão. Roland Barthes, ao se referir a Proust e seus títulos, diz que o autor envereda por um sistema, e quando o encontra, a obra acontece imediatamente. Ele necessita de algo poético que lhe traga a lembrança do nome próprio. Para Barthes “o nome próprio dispõe das três propriedades que o narrador reconhece na reminiscência: o poder de essencialização (pois só designa um único referente), o poder de citação (pois que pode chamar à discrição toda essência encerrada no nome ao proferi-lo), e o poder de exploração (pois que se ‘desdobra’ um nome próprio exatamente como se faz com a lembrança)”. (BARTHES, 2004(a), p.147,148).

Assim, entendemos que os títulos no começo ou na continuidade do processo fazem parte do ato criativo que norteia a poética do artista, pois são portadores de sendas na linguagem e, ao serem selecionados e proferidos, apontam o próprio pensamento do artista. No título de *Chronocromos*, faço a associação de tempo e cor, onde o tempo ali poderia ser medido (o tempo que durasse a viagem), ser linear (pela posição sempre igual em frente à janela) e ser sequencial (tomadas uma atrás da outra). *Chromos* por remeter à intensidade do azul da cortina, que inundava tudo com sua cor. Também tenho ciência que vários artistas têm se utilizado do termo grego *Khrónos*: tempo, para títulos ou apresentações de seus trabalhos e quase sempre associando tempo + cor + luz. Trago o exemplo do artista venezuelano Jesus Soto<sup>13</sup> que denominou não um trabalho, mas toda uma exposição com este

---

<sup>13</sup> Artista venezuelano (1923-2005). Ligação forte com o espaço e a cor e teve suas pesquisas plásticas envolvendo a óptica e arte cinética.

nome: *Chronochrome*<sup>14</sup>. Dele destaco a imagem de *Armonia Ambigua*, de 1982, presente naquela exposição (fig. 67) que foi uma grande retrospectiva do artista e narrou seu tempo de produção com trabalhos feitos de cor sobre madeira, metal e fibras plásticas.



(67) Jesus Soto. *Armonia Ambigua*, 1982.

(68,69) Marcelo Silveira. Exposição *Chronos. Caleidoscópico*, 2011,2012

Outro trabalho que não conhecia e que remete a tempo e cor nos chega com o artista Marcelo Silveira<sup>15</sup>, com sua exposição *Chronos*<sup>16</sup>, composta de quatro instalações. Aqui nos interessa especificamente o trabalho *Caleidoscópico*, 2011, 2012 (figs.68,69/detalhe), que constituído de várias molduras retangulares sem vidro ou fundo feitas de aço brilhante e bruto. Em seu interior, placas acrílicas coloridas são agrupadas, formando um bloco

---

<sup>14</sup> Exposição *Chronochrome* de Jesus Rafael Soto em Paris. Com Curadoria de Matthieu Poirier. De 10/01 a 28/02 de 2015. Galerie Perrotin, Paris. [www.perrotin.com/exhibitions/jesus\\_rafael\\_soto-chronochrome/1894](http://www.perrotin.com/exhibitions/jesus_rafael_soto-chronochrome/1894).

<sup>15</sup> Artista pernambucano (1962-) Trabalha com escultura, instalações e intervenções.

<sup>16</sup> Exposição na Galeria Roesler, de 22/03 a 28/04 de 2012. São Paulo. <http://www.nararoesler.com.br/exhibitions/36> Acesso 03/06/2016.

espesso que faz alusão a formas abstratas. Vejo neste trabalho uma continuidade de suas colagens anteriores feitas com imagens removidas de inúmeras revistas que depois remontava em sobreposições irregulares.

Interessante notar como a cor e o tempo sempre foram, e seguem sendo, motivação para os artistas na atualidade e talvez mais do que nunca, pois conscientes da inexorável passagem do tempo, nossas relações com a vida são postas à prova a cada dia pela velocidade dos fatos. E na contramão disso, buscamos momentos de significação em meio à vida vazia das rotinas. Vimos que o mesmo termo grego foi tratado de diversas formas e materiais diferentes, pois a “variação se liga à experiência de vida; repetição se liga à experiência de morte”, diz (NOZEK, 1991)<sup>17</sup>. Pela importância destas questões envolvendo tempo, repetição e variação, vida e morte e na presença de outras operações que faço, retomaremos este tema mais adiante.

Os artistas acima nos fazem refletir ao nomear seus trabalhos que, por sua vez, são carregados de poesia sem perder a sintonia com o mundo em que vivem. Mas voltemos ao azul, pois é nele que encontraremos as conexões com o que acabamos de falar, pois “o azul é cor do céu e do espaço. O azul é a cor mais imaterial que há. Imagem mesmo do infinito. O nome *bleu* advém do *blau* alemão, mas sua origem, no entanto, remete à ‘azur’, palavra persa que designava um mineral muito utilizado na antiguidade (l’azurite) e sua cor – um azul de densidade

---

<sup>17</sup> NOZEK, Leopold. *Nascimento e mito: uma reflexão sobre a temporalidade*. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 1991, v. 25, n. 2, p. 261-278. Tivemos contato com o resumo daquelas reflexões de 1991, e que nos chegam com o texto *Tempo e subjetividade*. s/d, p.6. <http://www.iea.usp.br/noticias/documentos/tempo-e-subjetividade> Acesso 03/06/2015



verdadeiramente brilhante, que vai do oriente ao ocidente medieval sem nada perder de sua intensidade”<sup>18</sup>. (LISMONDE, 2013,p.9-11).

Sensação extremamente física e temporal também encontramos em *Suíte líquida*, 2014 (fig. 70) de Malu Fatorelli<sup>19</sup>, onde duas longas folhas de papel japonês são entintadas pela absorção da tinta que sai espontaneamente de duas caixas contendo um azul líquido, o *lápiz-lazúli* que segue pela extensão do papel até o chão. O papel que aguarda a ação do tempo vai impregnando com a cor, e só então que a obra se faz, graças às condições atmosféricas que guiarão a pintura até o seu fim. Temos que o *lápiz-lazúli* é proveniente de “[...] uma rocha metamórfica que vem do oriente, cujas principais jazidas se encontram na Sibéria, na China, no Tibete, no Iran e no Afeganistão. [...] Somente a partir da Idade Média que os artistas encontram um meio técnico eficaz para utilizá-la.” (LISMONDE, 2013, p.16)



(70)Malu Fatorelli. *Suíte líquida*, 2014

---

<sup>18</sup> Tradução nossa do original.

<sup>19</sup> Artista, arquiteta e professora da UERJ. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Aqui vários de seus trabalhos relacionados ao tempo, a cor e a seleção como medida nos interessam particularmente.



(71 a 73) Vânia Sommermeyer/*Chronocromos*, 2013 (VI/72)

De *Chronocromos* seguimos olhando mais três fotografias (fig.71 a 73), pois como diria Kandinsky: “o olho sente a cor”. (KANDINSKY, 2000, p.65).

A cor azul é associada à tristeza pelos românticos, como também é considerada uma cor fria. No entanto, segundo Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) no Tratado das cores de 1810 e, citado por Jacqueline Lichtenstein, temos que: “a maior parte dos pintores considera que o azul é um valor frio, enquanto a física contemporânea o determina quantitativamente como uma das cores mais quentes”. (LICHTENSTEIN, 2006.v.9,p.72). Questões à parte, eis que naquele dia quente encontrar a cortina azul foi então um fresco que inundava progressivamente de vários tons de azul o interior do ônibus e as fotos tiradas no *tablet*. Eu via tudo azul na paisagem, quase uma pintura em fragmentos. Compreendemos que construímos imagens e também sabemos que há regras artificiais que regem a pintura. Constelações, bolas de gude, estrelas, manchas, enfim, imaginamos um caleidoscópio de cores. Neste ponto nos indagamos se com *Chronocromos* estaríamos diante de uma pintura por conta de sua planaridade e da representação que fazemos dela. Talvez seja possível falar de uma aproximação da pintura, pois Lorenzo Mammì diz que “pintar, então, significa duas coisas: recobrir superfícies de cores (sejam elas bi ou tridimensionais) e estabelecer um recorte de espaço em que essas formas coloridas adquiriram um estatuto especial”. Onde “as camadas densas de pintura nos quadros indica que essas coisas não são as coisas, mas imagens delas.” (MAMMÌ, 2012, p.32,33). Ou ainda se pensarmos no que diz o pintor sobre o ato e o valor das cores na pintura: “as cores que podemos qualificar de profundas vêm-se reforçadas, sua ação intensificada, por formas redondas (O azul, por exemplo, num círculo)”. (KANDINSKY, 2000, p.75) Estas palavras ecoam com as formas que encontramos nas superfícies azuis de *Chronocromos*. Em relação ao azul, sabemos o quanto esta cor impacta os

artistas ao longo dos tempos. Muitos estudiosos, artistas, poetas se debruçaram exaustivamente sobre o tema do azul e é impossível aqui abarcar toda a gama de observações que esta cor nos traz.

À guisa de curiosidade, temos o azul no título do movimento artístico *Blau Reiter* e nas vogais coloridas de Rimbaud criadas quando jovem (que Percec, com o grupo OULIPO<sup>20</sup> e no atual grupo de *Broderie*<sup>21</sup> vão levar adiante). Temos também o azul I.K.B<sup>22</sup> inventado por Yves Klein<sup>23</sup> ou ainda o estilo jazz ou o *blues*, como ritmo musical dos músicos norte americanos e *blue note* para os ingleses, os azulejos portugueses e muito mais. Mas fiquemos apenas com mais uma última observação, advinda do livro *Le goût du Bleu* - do pintor Leonardo da Vinci relacionada ao oxigênio/ar, presente em um de seus cadernos: “O azul qual ar que se dá a ver não é a cor própria do ar, este azul resulta do calor úmido, evaporado em minúsculos átomos que acolhem o choque dos raios do sol e fazem o ar luminoso baixar na noite das imensas trevas. Então, sem esta atmosfera que espalha a luz solar, o céu seria negro e todo estrelado.” (LISMONDE, 2006,p.12)

Encadeado a esse resultado de minúsculos átomos geradores de cor pelo ar, temos no artista francês Yves Klein ou “Yves – le Monochrome” como o denomina Hannah Weitemeier e, citando as palavras de Klein: “a missão do pintor é realizar uma obra-prima única: ele próprio, de forma constante...transformando-se assim numa espécie

---

<sup>20</sup> *Ouvroir de littérature potentielle*.(Oficina de literatura potencial). Grupo que surge nos anos 60 e trabalha com uma literatura inspirada em estruturas matemáticas e lúdicas. A ideia e os princípios se mantêm ativos até hoje com encontros regulares.

<sup>21</sup> No dia 13/12/2014 acompanhei a exposição histórica *La Littérature em jeu(x)* na Bibliothèque de l’Arsenal, e depois no *Centre Culturel du CROUS* Paris participei da conferência e do encontro dos *Oulipianos*, com a presença de Marcel Bénabou. No dia 17/12/2014 participei da Oficina promovida por PERECOFIL: *création de broderie littéraire*, na *Galerie CROUS* de Paris, onde bordei meu nome com as cores de Rimbaud. No mesmo local acontecia a exposição: *Points sur Percec*.

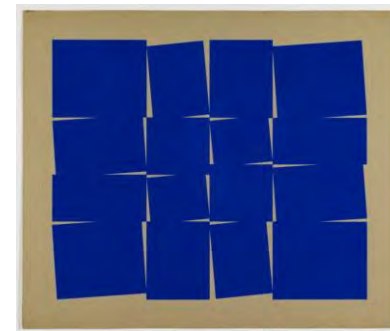
<sup>22</sup> *International Klein Blue*.

<sup>23</sup> (1928-1962) Artista Frances que fundou em 1960 com Pierre Restany o movimento Novo Realismo.

de gerador atômico de radiação constante, capaz de impregnar a atmosfera com sua presença pictórica, a qual permanece gravada no espaço após a passagem. É este o significado real da pintura, no século XX.” (WEITEMEIER, 2005,p.7) Klein fala de uma presença pictórica no espaço, esta que Hélio Oiticica vai levar ao extremo com seus *Parangolés* em todo seu projeto de arte e vida. Ao analisar o trabalho do francês, Hélio descreve que Yves Klein “é o construtor da cor-luz, que ao se despojar da policromia milenar da pintura, chegou às Monocromias, obras fundamentais na experiência da cor e com as quais Restany<sup>24</sup> observou relações com a minha experiência.”<sup>25</sup> Trazemos duas imagens selecionadas destes artistas onde as suas produções estão em datas aproximadas - de Yves Klein *Monochrome, sem título*, de 1957 (fig. 74) e de Hélio Oiticica, *Metaesquema*, de 1958 (fig. 75) para ficarmos apenas com dois exemplos.



(74) Yves Klein. *Monochrome (IKB 175)*, 1957. 50 x 50cm



(75) Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958  
Guache s/cartão. 55 x 63,9 cm

---

<sup>24</sup> (1930-2003) Crítico francês que, nos anos 60, esteve à frente do movimento Novo Realismo.

<sup>25</sup> OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (org.). *Escritos de artistas. Anos 60, 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.p.89

E para finalizarmos esta viagem cromática, voltamos ao trabalho da artista Malu Fatorelli, com outro exemplo envolvendo sua pesquisa do tempo, da cor e da seleção. A artista tem se debruçado sobre a ideia de medição do tempo, fato que se conecta com nossa pesquisa quando trazemos os trabalhos presentes na exposição de 2014 e fazendo relação com o milenar instrumento *Clepsidra* ou relógio d'água, que dá nome a exposição<sup>26</sup>. Um vídeo com cenas do mar é projetado numa panorâmica de 360° em uma sala de exposição (fig. 76). O vídeo coloca o espectador como se estivesse frente a frente com o mar de Ipanema, porém dentro de um recinto fechado, mas imerso na transparente percepção da imagem.



(76) Malu Fatorelli. Vídeo homônimo da Exposição *Clepsidra - arquitetura líquida*, 2014

---

<sup>26</sup> *Clepsidra - arquitetura líquida*. Exposição que reúne videoinstalações, gravuras, vídeos e desenhos que têm o mar de Ipanema como protagonista. Galeria Laura Alvin. 04/12/2014 presente em <http://www.cultura.rj.gov.br/materias/malu-fatorelli-explora-a-passagem-do-tempo-em-exposicao>. Acesso 01/07/2016.

Não foi possível ver esta exposição, nem tampouco as ondas vindas em minha direção, fora e dentro da sala. Por este fato, trago o que diz a artista à Revista Cultura RJ à época <sup>27</sup>:

"Em relação à cidade do Rio de Janeiro, gosto de destacar aspectos da paisagem relacionados com os lugares onde estou trabalhando. Na videoinstalação *Clepsidra* eu trouxe o mar de Ipanema para dentro da arquitetura, em uma imagem de 360° na qual as ondas vão descendo, como se estivessem escoando, e as marcas vão aparecendo, como pautas demarcando a passagem do tempo. Ela leva oito minutos para escoar totalmente, depois ela sobe e o processo se inicia novamente. Eu procurei pensar a arquitetura como se fosse esse vaso antigo cheio de água, que vai escoando lentamente, por isso chamei de arquitetura líquida. Os outros trabalhos da exposição, como desenhos e pinturas, também evidenciam a passagem do tempo e a relação com o mar de Ipanema", pontua a artista.

Aproximo o trabalho desta artista aos meus modos de seleção pelo fato de encontrar relações com as cores em seu trabalho recente, mas também com o modo operacional de recorte da paisagem em seus trabalhos anteriores. A artista espera que o tempo escorra e se mostre como marca pelo desenho ou na água que escorre em nossa frente ou sobre o papel que troca de cor.

Somadas as referências apresentadas e a visão de uma paisagem pictórica com as mais de 70 fotografias de *Chronocromos*, e ainda impregnados pelos azuis das imagens que trouxemos de outros artistas, penso que ao cogitarmos a presença da pintura em nossa série, estas não podem ser analisadas pelas convenções pictóricas e literárias de outrora. Anne Cauquelin dirá que na contemporaneidade falamos tanto de “pinturas, escultura, fotografia, vídeo e trilhas sonoras (que) compõem paisagens mestiças, híbridas, nas quais o espectador se sente

---

<sup>27</sup> Revista Cultura RJ. Malu Fatorelli explora a passagem do tempo em exposição. 04/12/2014.

imerso”. (CAUQUELIN, 2007.p.15) Imersão talvez seja a palavra mais adequada para a vivência da tarde azul de Vitória. Por isso, meu desejo é que o público sinta semelhante imersão quando em frente ao conjunto de fotografias, e quem sabe, me aproximar furtivamente do efeito de *Clepsidra* de Malu Fatorelli. Para concluir nossa análise e discorrer entre as várias linguagens que nortearam nossa reflexão sobre fotografia como igual pensamento da amplitude temporal e da desterritorialização, como apontado anteriormente, trazemos o que nos diz Fontcuberta em relação às mudanças operacionais na fotografia e o que ela vem permitindo atualmente:

Assistimos a um processo irrefreável de desmaterialização. A superfície em que a fotografia argêntica se inscrevia era o papel ou material equivalente, e por isso ocupava um lugar, fosse um álbum, uma gaveta ou uma moldura. Em compensação, a superfície de inscrição da fotografia digital é a tela: a impressão da imagem sobre o suporte físico já não é imprescindível para que a imagem exista; a foto digital, portanto, é uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em toda parte.[...] hoje a fotografia se reduz a um corte, a um *frame* de uma sequência de vídeo. A fotografia digital, não obstante, nos transporta para um contexto temporal que privilegia a continuidade e, em consequência, a dimensão narrativa – não necessariamente empobrecendo a expressão fotográfica. As fotografias analógicas tendem a significar fenômenos, as digitais, conceitos. (FONTCUBERTA, 2012.p.14, 15,16)

Assim, *Chronocromos* é de um imaterial e infinito azul, proveniente de uma imagem sem lugar, pois captadas em trânsito, num provável percurso entre Vitória e a localidade de Serra. Não há um lugar determinado, não há uma imagem fidedigna que contenha a paisagem por inteiro. No entanto é um corte, seleção de tempo e espaço como um *frame* de sequência de vídeo. E só pode *vir a ser* se amparada por conceitos de valor plástico e reflexivo somado ao nome, ao título que lhe dá corpo e passagem para a apreciação.



Como título justo e apropriado com a reflexão sobre o acontecimento e seu registro, temos duas séries a seguir que envolvem a escolha de uma janela para realizar o registro fotográfico do que está no exterior - mas desta vez não mais dentro de um ônibus, e sim em um automóvel.

A série ***Medindo a Paisagem, 2013***

[...] a janela e a moldura são “passagens” para a vedute.<sup>28</sup>

Anne Cauquelin

...por isso meço  
Haroldo de Campos



(77) Vânia Sommermeyer. *Medindo a paisagem 1*, 2013 . Conjunto de 3 fotografias em *Back light* medindo 14cm x 22 cm

A instalação em *back light* *Medindo a paisagem 1* de 2013, é composta por três fotografias que medem 14 cm x 22cm captadas na serra do estado de Santa Catarina. Elas fazem parte de uma série maior obtida em diferentes lugares durante passeios e viagens, todas com o mesmo procedimento de alinhamento. Como regra,

---

<sup>28</sup> *Veduta*, do italiano vista. No plural *vedute*. Termo utilizado na pintura. Designa as impressões da paisagem ou de outras vistas.

procurei manter o vidro do carro entreaberto e com ele inscrever a paisagem numa condição de alteração da transparência. Com a película mais escura do vidro sobrepondo a paisagem, temos dois planos de cor - a paisagem sem o vidro, mais clara e a paisagem com o vidro, mais escura. Isso cria uma linha que tenta novamente encaixar-se na paisagem, acentuando ou cobrindo detalhes. Ali, me equilibrando com o celular na mão enquanto o carro percorre uma estrada que normalmente não conheço, os procedimentos que orientam o trabalho que realizo à distância são: encaixar, medir, encontrar, ajustar e acompanhar a vista – *veduta* da paisagem, de dentro do carro (fig. 78/detalhe, foto 2 do conjunto).



(78) Vânia Sommermeyer. *Medindo a paisagem 1*, 2013

Todos os verbos acima poderiam ser aproximados ao uso de uma régua, de um instrumento de aferição. Para isso, trago a música de Adriana Calcanhoto, que igualmente comenta a relação com a cor, o carro, o vidro e

este habitáculo dos nossos dias apressados que é o automóvel. Ali não teria tempo para enquadramentos. Apenas segui o fluxo do movimento e da visão que aquele ponto de vista sugeria, buscando a possibilidade frágil de ordem ao capturar as fotos na oscilação do carro e do vidro aberto que alinha a paisagem distante, enquanto a transparência como filtro dá a ver um outro enquadramento do mundo, como na música *Esquadros*, de Adriana Calcanhoto <sup>29</sup>:

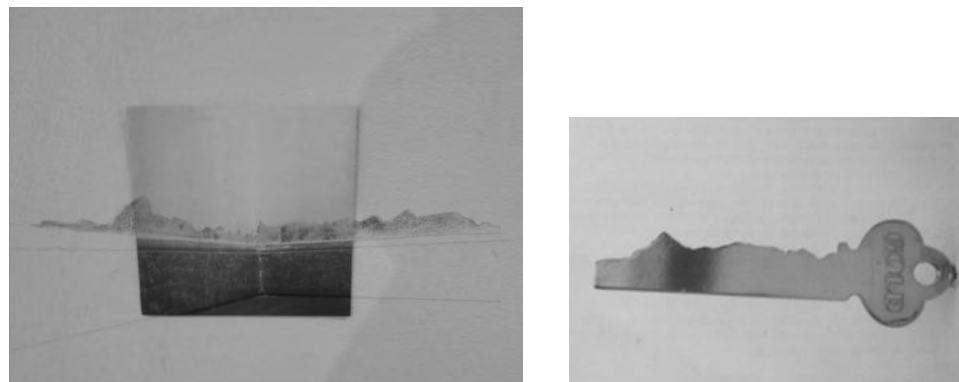
Eu ando pelo mundo/Prestando atenção em cores/Que eu não sei o nome/Cores de Almodóvar/Cores de Frida Kahlo/Cores! Passeio pelo escuro/Eu presto muita atenção/No que meu irmão ouve/E como uma segunda pele/Um calo, uma casca/Uma cápsula protetora/Ai, Eu quero chegar antes/Pra sinalizar/O estar de cada coisa/Filtrar seus graus/Eu ando pelo mundo/Divertindo gente/Chorando ao telefone/E vendo doer a fome/Nos meninos que têm fome/Pela janela do quarto/Pela janela do carro/Pela tela, pela janela/Quem é ela? Quem é ela?/Eu vejo tudo enquadrado/Remoto controle/Eu ando pelo mundo/E os automóveis correm/Para quê?/As crianças correm/Para onde?/Transito entre dois lados/De um lado/Eu gosto de opostos/Exponho o meu modo/Me mostro/Eu canto para quem?/Pela janela do quarto/Pela janela do carro/Pela tela, pela janela/Quem é ela? Quem é ela?/Eu vejo tudo enquadrado/Remoto controle/Eu ando pelo mundo/E meus amigos, cadê?/Minha alegria, meu cansaço/Meu amor, cadê você?/Eu acordei/Não tem ninguém ao lado/Pela janela do quarto/Pela janela do carro/Pela tela, pela janela/Quem é ela? Quem é ela?/Eu vejo tudo enquadrado/Remoto controle/Eu ando pelo mundo/E meus amigos, cadê?/Minha alegria, meu cansaço/Meu amor cadê você?/Eu acordei/Não tem ninguém ao lado/Pela janela do quarto/Pela janela do carro/Pela tela, pela janela/Quem é ela? Quem é ela?/Eu vejo tudo enquadrado/Remoto controle. *Esquadros*, do álbum “*Senhas*”, 1992.

---

<sup>29</sup> <http://letras.mus.br/adriana-calcanhoto/43856/>

Pela janela, a transparência é esta condição proporcionada pelo vidro em relação à paisagem alinhada. A transparência tem curiosamente em seu sinônimo a palavra espelho. Quando nossa imagem se reflete em vidros de uma janela ou de uma vitrine, este efeito de espelho é visível, embora não estejamos na presença do espelho propriamente dito.

Volto ao trabalho de Malu Fatorelli ao lembrar de sua intervenção *Notas de Rodapé* no Torreão<sup>30</sup> (fig. 79) em Porto Alegre, quando então, com o uso da técnica de frotagem trouxe a silhueta tão conhecida da paisagem carioca junto ao chão e também esculpida como segredo em uma chave (fig. 80). Um recorte, uma seleção, um alinhamento.



(79, 80) Malu Fatorelli. Intervenção *Notas de rodapé*, 2005.

---

<sup>30</sup> Intervenção que ocorreu em 19 de março de 2005 no Torreão, rua Santa Terezinha, 79. Porto Alegre, RS. “A instalação pretende trazer para o espaço do Torreão uma ‘linha’ do horizonte carioca. O espaço externo, anunciado por todas as janelas que circundam a torre, é contraposto à paisagem, que se refugia na arquitetura, construindo afetivamente uma aproximação entre lugares.” Texto presente em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=715> Acesso 01/07/2016

Neste caso temos a referências ao Pão de Açúcar e à Lagoa Rodrigo de Freitas para o rodapé daquele espaço de arte, com a transferência de lugar e posição da paisagem carioca para o sul da parede daquela sala em formato de torre. Trago um excerto da conversa da artista com Luiz Cláudio da Costa: [...] “a frotagem age na condição de ‘visão de cego’, privilegiando a sensação tátil e o espaço háptico e ironizando o privilégio do visual na arte moderna; a fotografia aproxima o distante, mantendo-se à distância”<sup>31</sup> O que esta imagem captada a distancia nos traz? Uma silhueta, uma paisagem e uma sutileza. Tanto na frotagem tênue e quase invisível num rodapé, como num segredo de chave, o desenho da paisagem que é transposto assume um recorte fora do usual, na chave e um modo diferente de olhar-se para o chão.

Desde o início de nossos relatos e agora nas fotografias de *Medindo a paisagem*, vimos o quanto os trabalhos aqui apresentados se propunham a inventar mundos pela fotografia, além de terem um envolvimento com a experiência viva e cotidiana associada à passagem do tempo. É neste sentido que vejo a conexão com a obra da artista carioca que segue “aproximando o distante e distanciando o próximo, pois Malu faz atravessar os tempos na imagem, deslocando as sensações da paisagem urbana para as imagens de arte que ela inventa”. (COSTA, 2010, p.145)

Assim, *Medindo a paisagem* aproxima-se da questão que Paul Valéry levanta em relação à máxima de Protágoras - *o homem é a medida das coisas* - pois somos formados por tudo que vemos diante de nós, desde “certas pausas sobre os elementos puros do dia, sobre os objetos mais vastos, mais simples, [perto ou longe de

---

<sup>31</sup> COSTA, Luis Cláudio da. *A transferência como invenção nos trabalhos de Malu Fatorelli* - Revista Poiésis, n 16, p. 132-145, Dez. de 2010. Palavras da artista [grifadas no original] em conversas com o autor deste artigo.

nosso corpo], “de nossa esfera de existência”. Portanto “nada mais que o encontro com nós mesmos, na passagem para o nosso grau mais elevado, que é também o mais ‘humano’”. Concluindo segundo o filósofo, somos possuidores de ‘uma medida de todas as coisas e de nós mesmos’.”(VALÉRY, 1991.p.128,129)

Fenomenologicamente falando, eu me meço e meço as coisas em minha volta. Encerrada no habitáculo de um carro, tomo de minha medida a medida do mundo intermediado pela dura peça de vidro que me separa da paisagem. Já dizia Walter Benjamim, que “não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade.” (BENJAMIN, 1994.p.117) E isso ele discorreu em uma época que viu florescer o consumo e a fetichização, porém não diferente de hoje, quando vivemos momentos onde tudo se mercantiliza, onde o público e o privado são carentes de mistério e a intolerância esta mais dura que o vidro e o ferro à época das *Passagens* de Paris. E o que dizer dos atuais carros com película? Quase não vemos o condutor? O que o condutor vê? Eles cobrem a transparência e a clareza para não haver troca com o meio? Um enclausuramento do corpo, das ideias e de um “olhar mais vasto”.

Mas, como nós, Valéry continua se indagando: “O que ele [Protágoras] quer dizer? O que é medir? Não é substituir o objeto que medimos pelo símbolo de um ato humano, cuja simples repetição esgota esse objeto?” (VALÉRY, 1991, p.129) Da indagação de Valéry e tentando fazer a substituição do objeto que é medido por um símbolo proveniente do ato humano, lembro da atividade realizada no Estágio Docência e que propus a um grupo de alunos da Graduação do Instituto de Artes/UFRGS, na disciplina de Laboratório de Textos, ministrada pela Profª

Dra. Elida Tessler, naquele mesmo ano de 2013. (figs. 81 a 83) A proposta envolvia a poesia concreta e a métrica. Com isso, propus a leitura das poesias *Cidade,...* e *Fuga* (1948) de Augusto de Campos, *Galáxias* de Haroldo de Campos e o *Tratado de Métrica* de Ezra Pound como desafios. Depois disso, foi solicitado a todos os alunos que escrevessem seu nome completo numa mesma folha, como uma lista, um abaixo do outro. Para isso deveriam utilizar uma máquina de escrever manual. Depois cada um mediria a extensão de seu nome com uma fita métrica somada à medida de sua altura corporal. Então, nome + altura = extensão, individualidade, identidade de cada um. Esta seria a medida do texto, seguindo com as palavras, uma ao lado da outra, como em *Cidade, City, Citè* de 1963 (a seguir). O texto de cada um teria como base o que tínhamos visto até então sobre a poesia concreta e principalmente o que dizia Ezra Pound - “Atente para o som que isso faz.” (POUND, 2006, p.163).



(81 a 83) Vânia Sommermeyer. Estágio docência na Disciplina de *Laboratório de Textos*. 2013

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubri  
mendimultipliorganiperiodiplastipubliroparecipro  
rustisagasimplitenaveloveravivaunivora  
cidade  
city  
cité

Passado um tempo daquela atividade e hoje aproximando as palavras de Valéry, concluo que estava realizando na prática o que os dois filósofos propunham como entendimento de uma noção de medida para o humano. Tínhamos um objeto, ou símbolo, se quisermos – a tira de papel que continha palavras em torrente, mas que não era qualquer tamanho de papel, era a justa medida pessoal e o nome individual de cada aluno somados. A métrica, o som, um nome próprio, as palavras, tudo isso falava do indivíduo em particular, mas se referia ao que tinha sido apreciado e vivido numa sala de aula, então em meio ao outro. Temos que esta atividade, como as demais que se seguiram, envolvia a pesquisa que estava desenvolvendo no curso de doutorado. Logo, tais propostas aconteciam como atividade na disciplina, mas sempre concatenadas com as conexões, reflexões e respostas que eu mesma procurava. Mas continuemos tentando responder a indagação de Valéry.

O vidro passa a ser o meu instrumento de medição e o corpo me dá a exata dimensão do que posso realizar ao me mover para acertar a paisagem na exata linha do vidro. A respeito da questão que envolve o perto e o longe mediado, quando estamos muito próximos de algo temos o detalhe, mas nessa ação acontece uma miopia, perdemos a compreensão do global, segundo Fontcuberta. Diz ele sobre o tema: “[...] Nós encontraremos [Robert]



Capa<sup>32</sup> na primeira fila, ao lado do soldado que atira ou do que recebe uma rajada, mas a grande angular de sua câmara reporta a cena inteira. De certa forma, os paparazzi<sup>33</sup> são o contrário de Capa, porque na verdade estão longe fisicamente, mas perto opticamente: escondidos atrás de suas potentes teleobjetivas concentram-se no beijo furtivo ou no sutiã caído; tanto faz o contexto.” (FONTCUBERTA, 2012,p.148) Talvez eu seja como um pseudopaparazzi em relação a esta paisagem que passa, pois estou à espreita e escondida detrás de um vidro, porém sem potentes teleobjetivas, mas com um pequeno aparelho de celular, tentando heroicamente alinhar um vidro com a paisagem que eu vejo passar do meu lado.

Quanto à lateralidade, faz-se pertinente analisar que nos deslocamentos de carro o olhar se concentra na via e no trânsito, e meu corpo desloca a cabeça para os lados para ver o que passa. Deste modo, penso que quando a captação se dá dentro de um automóvel, as tomadas ocupam, neste caso, as duas posições: à frente numa visão mais ampla e ao lado com restrições. Nesta análise do olhar lateral, temos que para a oftalmologia, a visão do ser humano é composta por estes dois tipos: uma visão central que nos permite ler, observar detalhes e cores com mais nitidez e a outra, mais periférica, que nos permite perceber o mundo em nossa volta. Juntas, as duas compõem a nossa percepção do espaço que ocupamos e do que nos cerca. Quando passeio e registro a paisagem, normalmente não estou dirigindo o veículo, o que contribui para um olhar e uma captação lateral. Esta atitude

---

<sup>32</sup> Fotógrafo e documentarista húngaro. (1913,1954). Esteve presente em praticamente todos os grandes eventos do século XX. Um dos fundadores da Agencia Magnum.

<sup>33</sup> Normalmente são designados os fotógrafos que fotografam celebridades em momentos não autorizados e sempre à espreita. Fontcuberta, no livro *Caixa de Pandora* se refere ao caso da morte de Diana Spencer- Lady Di, na Inglaterra e o exemplo do fotógrafo de guerra Robert Capa.

exige que o corpo se mova de seu eixo, buscando uma forma diferente de olhar. Em *Experimentum Mundi* de Ernst Bloch, Edson Luiz André de Sousa diz que o autor “insiste na função de rotação do olhar como forma de redesenhar os espaços contaminados pelos excessos do *convicto* ‘si mesmo’ e das categorias conceituais que só sabem olhar para seus próprios umbigos.” (SOUSA, 2007.p.14)

Este excesso de “si mesmo” hoje temos representado na multiplicação estrondosa de *selfies* realizados com aparelhos de celular. Não é necessária perícia com o aparelho, basta se mostrar em meio ao grupo de iguais, postando fotos na rede. Por sua vez, Stuart Hall identifica este consenso geral de ‘homogeneização cultural’ ali onde “as identidades são reduzidas a uma linguagem comum ou língua franca internacional ou moeda global” (HALL, 2000,p.75,76). A homogeneização pode deformar, mas também mudar o olhar, redesenhar espaços. É o que nos ensina a utopia, ela que tem “a importante função de resistir aos imperativos do consenso que cada vez mais o laço social nos impõe”, diz (SOUSA, 2007, p.14.). Encontrar a medida adequada à frente e não se deixar levar pela restrição de um único olhar - eis o dilema de todos nós. Manter presentes uma medida pessoal e humana sobre todas as coisas exige que comecemos por nós, pelo nome e pela história que carregamos sob a pele, pois somos “[...] um si [...] que se compreende no meio das coisas”. (MERLEAU-PONTY, 1997,p.21) Portanto, temos o corpo como objeto de medida de si e do mundo, pois nos movemos em meio às coisas. Então entendo que o vidro entreaberto do carro funcione como aferidor da paisagem, pois meus braços não alcançam a paisagem. O vidro é um prolongamento de meus braços, um anexo de meu corpo que queria estar em dois lugares, lá e cá.

Um fotógrafo que, com seu corpo, alinha e afere o distante objeto é John Baldessari<sup>34</sup>. Na fotografia de pequenas dimensões (25,4cm x 18 cm) *Hands Framing New York Harbor from pier 18*, de 1971 (fig.84), o artista enquadra o objeto que mira ao longe, um navio deixando o cais. Duas mãos dispostas no ar com dois dedos de cada mão que se tocam formam um retângulo e emolduram a cena. De uma mão vemos seu dorso e a outra seu interior que, juntas, assim opostas, aprisionam a cena pela fotografia, pois o barco em movimento logo deixará o enquadramento, ao menos que o corpo também se mova. Nosso olhar segue pelo centro da imagem indo em direção ao foco, o navio. A seleção de Baldessari é fruto do momentâneo, do fugaz, da vida que passa e que somente pela fotografia parece parar.



(84) John Baldessari. *Hands Framing New York Harbor from pier 18*, de 1971

---

<sup>34</sup> Artista conceitual americano (1931-) influenciou muitas gerações de fotógrafos.

Baldessari poderia continuar a perseguir outra coisa ao longe, mas “[...] atingido o objetivo, terminada a atividade, nosso movimento, que estava de algum modo *inscrito* na relação de nosso corpo com o objeto e com nossa intenção, cessa.” (VALERY, 2012, p.27) A fotografia é o registro de um tempo que não voltará.

## **2.2. Fluxo: O instantâneo pelos meios de transporte.**

*Marca instantânea do real, a foto prende-se  
para sempre ao real através dos fios invisíveis da luz.  
Edmond Couchot*

*É importante considerar que a palavra fora de foco deixa de  
ser palavra, enquanto que uma imagem fora de foco  
permanece na sua condição de imagem.  
Paulo Silveira*

Ao seguirmos, não buscamos uma oposição ou uma exclusão do dado da experiência, do andamento e da agitação da viagem. Contudo, vamos tentar olhar as fotografias destas séries não como documentos da realidade, nem da memória, mas a foto como ela é mesmo – “um conceito expresso através de um código visual” (FLORES, 2011,p.137) que passa pela “estrutura do gesto que é quântica: série de hesitações e decisões claras e distintas”, (FLUSSER, 2011,p.50), que o fotógrafo toma. Todas as decisões tomadas são as que orientam o trabalho para frente, e nelas as variações são analisadas caso a caso. Por outro lado, não quero que a análise seja meramente como produto acrítico, produto do entorpecimento da pressa. Talvez ela até confirme este reflexo social e temporal, mas que então seja como prova cabal do crime. A seguir duas imagens de *Grafik* (fig.85,86).



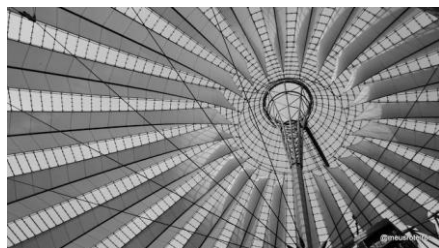
(85,86) Vânia Sommermeyer. *Grafik*, 2013 - Berlim

Uma série de fotografias que denominei *Grafik* que aconteceram na captação contínua durante vários trajetos ocorridos na cidade de Berlim, em 2013. Temos o fluxo, a rapidez, a luminosidade do sol, da cor amarela, do meio de transporte e a captação fotográfica exercida nestas condições. Poderia pensar que “o próprio nome do meio [fotografia] sugere esta ideia: a fotografia é a “escrita da luz” (e não “escrever com a luz”, como se afirma)”, dirá (FLORES, 2011,p.126). Quero mostrar o que foi escrito com a luz naquele vácuo que se forma entre a janela de um e de outro trem. Um trabalho de recorte, de detalhe do todo maior que é o trem, a estação, a paisagem. Pela velocidade dos trens e a captação rápida, o que resulta na imagem? Qual o arrebatamento que essa imagem libera em nós? O que vejo ali, o que ela me diz? Temos que “ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa”. Onde [...] “ver é perder. Tudo está aí”, dirá (DIDI-HUBERMAN, 1998,p.34). Mas o que está ali? Uma diversidade de camadas, como se várias folhas de fino papel celofane revestissem a janela numa sucessão de planos até o verde da paisagem ao fundo. “A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem,” diria (BARTHES, 1984,p.15) para corroborar com nossa ideia de camadas transparentes que fazem nosso olhar avançar por elas.

Neste ponto, deveríamos nos ater um pouco mais no material vidro, pois temos que muitas de nossas fotografias foram intermediadas por este material. Por outro lado, o vidro estava presente nas primeiras construções urbanas como material para a proteção, na intenção de proporcionar visibilidade para o exterior e depois incentivar o consumo quando usado em vitrines. Nas vitrines, o exterior invade o pequeno nicho interno decorado que serve de pano de fundo para a mercadoria. Walter Benjamin em seus relatos foi quem melhor captou a Paris das galerias e das vitrines. Pela conjuntura favorável do comércio têxtil, mais o uso do ferro como material

de construção artificial surge *Passagens* por volta de 1837. Benjamin dirá que “o novo ambiente de vidro transformará completamente o ser humano” (BENJAMIN,2000,p.267).

Na contemporaneidade, o vidro continua transformando o homem, pois apesar de sua função isolante e térmica, o vidro atua como superfície transparente e límpida para *mostrar* e, em contrapartida na opacidade, *esconder, borrar, dificultar* o olhar. Ainda encontramos vitrines elegantes em meio a numerosas ilhas de alimentação rápida. Perdemos o *glamour* - apesar do alvo ainda ser o coletivo. Não mais as encontramos em espaços abertos, mas em inúmeros corredores, como se galerias fossem, monitoradas por câmeras e guardas com *walkie-talkie*. Certamente este não é um lugar para flunar, você precisa consumir. Um exemplo dentro destes moldes poderia ser a Cúpula da *Postdamer Platz*, em Berlim (fig. 87), que une arquitetura arrojada e grande afluxo de pessoas, com o intuito de abrigar e reinserir a população e os turistas no universo de uma cidade que se refaz. Na reconstrução desta área degradada, o metal assume ainda aquele caráter de desenvolvimento e força, e, quando acompanhado de grandes aberturas, ambos funcionam como elementos de apresentação de uma cidade que tenta se refazer com potência e grandiosidade frente às humilhações de uma guerra.



(87) Cúpula da *Postdamer Platz*



(88) Imagem de um Panóptico



(89) Cúpula do Parlamento alemão

Temos que ainda hoje que:

“[...] o vidro é o personagem principal. As janelas do quarto são de vidro fotovoltaico, a tevê gigante, de LCD; o fogão, de vidro termorresistente e a mesa, de vidro laminado monolítico habilitado para uso eletrônico. O celular é de vidro leve, sensível ao toque. As placas de trânsito eletro-ópticas resistentes ao tempo, e ai por diante. Nem Paul Scheerbart, nem Bruno Taut haviam sonhado com tanto.”<sup>35</sup>

Talvez na Cúpula da *Postdamer Platz* os dirigentes e arquitetos alemães buscassem uma alternativa estética para uma arquitetura de renovação, que deveria se comportar forte e aberta para, quem sabe, burlar o mesmo sentimento de vazio encontrado na Alemanha pós-guerra e reverter a ideia de poder presente no Panóptico (fig. 88) e na história recente daquela nação.

Sabe-se que Jeremy Bentham, no fim do século XVIII, propôs a ideia de uma construção/equipamento para controle das pessoas confinadas em grandes instituições, como prisões e hospitais, que as deixariam dispostas em torno de uma torre central, o Panóptico. Depois, pelos anos 60, Michel Foucault vai levar adiante a sua relação com esta construção, ampliando as relações de vigilância e poder, conceituando o termo “dispositivo”. Dirá a este respeito, Giorgio Agamben:

Foucault assim mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento. (AGAMBEN, 2012.p.46)

---

<sup>35</sup><http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/05/15/a-corrente-de-cristal/ver-video> [http://www.youtube.com/watch?v=6Cf7IL\\_eZ38](http://www.youtube.com/watch?v=6Cf7IL_eZ38)



Na Cúpula da *Postdamer Platz* ou ainda na torre no Parlamento alemão (fig. 89), faço uma especulação, ao aproximá-los da ideia do Panóptico de Bentham, pela sua busca de um centro e de um entorno, também apresentando uma torre central transparente e de forma circular. Mas aqui o que vemos na forma circular não é um local de vigilância, mas um mero captador de água da chuva e neve em vez de uma torre de controle. A forma pode ser semelhante, mas o sentido faz toda diferença. Isto posto, penso que hoje o modelo de Panóptico não se presta mais como mecanismo de controle, pois temos câmeras por todos os lados, seja no trabalho, nas estações e nas ruas. Celulares também, que pela rápida comunicação diminuem distâncias, mas também denunciam onde estamos, pois monitorados podemos ser. Através de fotografias, eles captam situações de lazer, de controle ou de perversão. Em muitos casos, estes mecanismos não apenas controlam, mas mais do que isso, fazem uma apresentação pública e, em muitos casos, em rede nacional, mostrando a banalidade da vida e da morte, como nas invasões de privacidade a que somos acometidos cotidianamente. Isto sem falar nas portas dos bancos que travam a entrada dos clientes, mas se fazem inúteis quando explosivos são utilizados com maior efeito pelos ladrões. Ou ainda nas redes sociais onde vemos e conversamos com todos “nossos amigos”.

Ou seja, todos estes mecanismos de controle não passam de um grande Panóptico, hoje invisível, ou no mínimo mascarado, onde uma pessoa vigia a outra e no fundo somos todos constantemente controlados. O tempo de uma foto é curto - você a deleta de seu aparelho quando precisa de espaço para mais tomadas. O tempo é também controlado e cada vez mais curto. Com as variações e os avanços tecnológicos, é de se pensar que teríamos mais tempo, mas cada vez ele foge mais rápido. E a memória como voz teria eco no projeto atual da

escrita que opera pela lembrança, pela produção e pela indagação do momento atual? Diz Beckett sobre a voz que duvida:

A voz duvida, deixando cair as dúvidas e as respostas como seus dejetos, esse resto de texto palavroso e espesso das falas dissolvidas por aporias. Composto como estratigrafia<sup>36</sup> romana de Freud, permanece intratável como espessura da linguagem orientada por vetores simultâneos, espessura sem *um* sentido determinado, espessura dada a ler como a superfície dos *desjecta membra* da linguagem que decompõe o *eu* da voz.<sup>37</sup>

As palavras estratigrafia, simultaneidade, espessura, superfície, *desjecta membra* (membros dispersos), são muito bem apontadas na escrita do prefácio de Beckett, e talvez se conectem com a nossa série de fotografias. Porém, aqui neste momento, estes conceitos não poderão ser analisados em profundidade, mas entendo-as como importante conexão com a minha produção em arte e escrita. Estratigrafia abre para uma compreensão do que fazia nas colagens e hoje faço na fotografia - escavação que segue na busca da profundidade, dos estratos.

Mas voltemos às fotografias captadas pelo vidro do metrô alemão. Vejo desenhos, formas, uma escrita, uma grafia em meio à cor amarela vibrante. Em *Grafik* há uma escrita articulada, mesmo sem palavras. *Grafik* remete a desenho, que antes de tudo é objetividade, governo do que se faz. Marius de ZAYAS citado por Laura Gonzáles Flores nos dirá que fotografia é “a ciência experimental da forma. Seu propósito é encontrar e determinar a objetividade da forma.” (FLORES, 2011, p.94). Neste ponto me indago do quanto os conceitos modernos de forma

---

<sup>36</sup> Segundo o dicionário, *estratigrafia* vem do latim *stratum* e do grego *graphia*. É o ramo da geologia que busca interpretar composição, natureza, gênese e distribuição no espaço e no tempo para interpretar a história geológica das rochas ou estratos. Basicamente segue o princípio da sobreposição das camadas. <http://geologiaascamadas.blogspot.com.br/2010/09/estratigrafia.html>. Acesso 07/07/2014.

<sup>37</sup> Prefácio *Eu nos faltará sempre*, de Paulo Adolfo Hansen In: BECKETT, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009, p.23,24

ainda impregnam a contemporaneidade. A pesquisadora analisa que pintores modernos dão um salto em relação à forma e “a produção pictórica posterior - sobretudo a de Kandinsky, Mondrian e Duchamp adotará a matéria-prima industrializada- o tubo de tinta- como essência definidora da Pintura”. Dirá Kandinsky: “Um apertão dos dedos, e saem estes estranhos seres que chamamos de cores, um atrás do outro.” (FLORES, 2011, p.78)

A cor amarela em meio a vidro e metais, o fluxo se faz em meio a materiais resistentes e cada vez mais frios e despersonalizados. No entanto, nas janelas do metrô há um desenho que não existirá em outro lugar, pois são os adesivos brancos estilizados da Porta de Brandeburgo (*Brandenburger Tor*). Representações que impedem uma visão de transparência total nas janelas e portas. São obstáculos visuais, películas.

Para Beckett, sempre devemos procurar uma saída “por entre os obstáculos”. (BECKETT, 2009, p.143) E na captação fotográfica, estas limitações que aconteciam nas janelas e portas do trem, por vezes, contribuíam tanto para resultados nefastos como para outros extraordinários. Ficamos entre retirar os obstáculos ou utilizá-los a nosso favor. As cores e linhas presentes nos vidros do trem que passava ao lado alteravam-se pelo movimento e fluxo da velocidade, produzindo um manto de formas daquele símbolo arquitetônico dispostas em diversas direções. Por outro lado, mais próximos de mim, no trem onde eu estava, os desenhos brancos no vidro insistiam em permanecer definidos. Nesta circunstância, senti a necessidade de clicar rapidamente para não perder estes movimentos, formas e deformações do trem que passa e reter a imagem que vinha e que fugia. Tento registrar rapidamente para que uma imagem dê continuidade à outra, quando dispostas lado a lado ou bem próximas. As duas fotos da série *Gráfik*, a meu ver, só acontecem juntas, como “decisões programadas” (FLUSSER, 2011, p.50).

Ao partir para a relação colorística nas fotografias, penso em cor/luminosidade, cor/pintura, cor/materialidade. O amarelo corre, invade a imagem que é representação da velocidade. Irradia vivacidade e luz, pois é uma das cores com maior comprimento de onda. Por isso seu largo emprego para sinalizações que exigem atenção/alerta, como as utilizadas para trens. “Bastam sete notas, com ligeiras modificações, para escrever qualquer partitura. Por que não se daria o mesmo tom à plástica? A cor nunca é uma questão de quantidade, e sim de escolha”, diria Henri Matisse citado por LICHTENSTEIN, (2006, p.138). O amarelo dos vagões coloria as fotografias e os meus dias, pois eram por eles que eu me locomovia todos os dias durante um mês. Não se tratava de uma escolha naquele momento, mas de uma necessidade. Sabemos que as cidades europeias durante os períodos de inverno são escuras, cinzas e frias. Então encontrar aquela cor impregnada de luz foi algo inusitado.

Trago mais uma vez o Tratado das cores de GOETHE citado por (LICHTENSTEIN, 2006, p.76). Ele dirá que “(764): as cores do lado positivo são amarelo, amarelo-avermelhado (laranja), vermelho-amarelado (mínio, cinabre). Elas são estimulantes, vivazes ativas. (765). É a cor mais próxima da luz [...] nos experimentos prismáticos somente se expandem numa ampla extensão de espaço iluminado.” Então cores que se expandem, se abrem para o espaço.

Muitos seriam os exemplos de artistas que fizeram uso desta cor em suas obras. A cor amarela assume, por vezes, papel importante ao revelar a intensidade e o sentimento compulsivo, como em *O Pôr do Sol* de Van Gogh, ou o *Cristo Amarelo* de Gauguin, ou numa serigrafia de Roy Lichtenstein, por exemplo. Ou mesmo Jesus Rafael Soto, já citado aqui, que apresenta em seu trabalho *Penetráveis*, de 1990, longos fios amarelos e alaranjados entre outros em vermelho, amarelo, branco e azul - linhas verticais que se estendem retilíneas no espaço, porém de movem, se

agitam, se redesenham apenas com a participação do público. Assim é com o vagão colorido e adesivado do trem: os rastros de um anterior desenho se desfazendo e as linhas amarelas da pintura se inclinam e que só veremos com o fluxo e a agitação provocada pelo deslocamento do trem rompendo o tempo/espaço.

Quando viajamos pelos meios de transporte, há um fluxo dentro e um fluxo fora. Para a física, fluxo representa o percentual a que uma superfície é atravessada por algo. Para a psicologia fluxo é o que singulariza uma imersão no que se está fazendo: fluxo de pensamento, de ideias. Para a mecânica, por sua vez, é o volume de fluido que atravessa uma dada unidade de tempo. Assim os trens, ao se moverem, deslocam o espaço com o fluxo que é o atravessamento de uma área, tanto dentro das estações como em espaço aberto. Há um deslocamento de ar num determinado espaço de tempo. O real e o passageiro, o efêmero e o fugidio da paisagem numa condição de assombração é o que vemos nas fotografias de Alberto Bitar<sup>38</sup> e que se conectam com nosso trabalho envolvendo a aceleração/o movimento que passa.

Em *Passageiro* (fig.90) a imagem é igualmente captada de dentro de um meio de transporte. Na fotografia da série *Efêmera* (fig.91), chama atenção que Bitar localiza cada tomada no próprio levantamento geográfico de suas captações. São questões de um mesmo fotógrafo viajante que demarca suas viagens.

Nas fotografias de Alberto Bitar, os títulos remetem a efemeridade dos momentos, das passagens e dos passageiros.

---

<sup>38</sup> Artista paraense (1970-) que produz imagens como *Efêmera Paisagem*, 1992 que aqui nos interessa pelo fluxo e o tempo.



(90) Alberto Bitar. *Passageiro*, 1998 em P&B



(91) Alberto Bitar. *Série Efêmera paisagem. S/título*, 2009.

Benavides, PA

Franca relação com nossas análises, pois como ele sentimos que a vida se esvai, como a passagem por uma via em alta velocidade. Para Bergson, o tempo era problema central da metafísica, diz Borges, mas “se esse problema tivesse sido resolvido, tudo teria sido resolvido. Felizmente, acho que não existe nenhum risco de que ele se resolva; ou seja, continuaremos sempre ansiosos.” (BORGES, 2011.p.67,68) A ansiedade nos faz correr ou nos paralisa. O tempo passa, envelhecemos, mesmo assim continuamos a nossa luta contra ele. “Viveste como se fosses viver para sempre, nunca te ocorreu a tua fragilidade”, diz (SÊNECA, 2007,p.31)”. Triste constatação - não somos preparados para a morte. Fotografamos para reter vida? Para reter tempo?

O fotografo Martí LLORENS citado por FONTCUBERTA (2010, p.68) aponta a fotografia na contemporaneidade como sendo a “luta com o tempo”, no sentido dado por Pierre de Fenoyl ao apropriar-se e

reformular o termo “cronofotografia:” (“a fotografia não é uma arte e sim uma luta com o tempo”). Luta que nos coloca frente a frente com nossa morte, nossa parcela de ontem que não recuperaremos nunca mais, lá na frente, no futuro. Nossa vida passa como o trem em alta velocidade.

Ao chegar, Berlim se revelou uma cidade silenciosa com inúmeras bicicletas rodando e carros circulando ordenadamente. Em contrapartida, no subterrâneo da cidade, o metrô foi algo que me impactou demais, com sua movimentação ágil e rizomática. Por isso, meus deslocamentos diários se davam exclusivamente por este meio de transporte coletivo, perfazendo em média quatro linhas diferentes, que se ramificavam num desenho estranho, mas bem calculado, que me possibilitou vencer o tempo e a distância com rapidez e facilidade. Ao alcançar o destino, aguardava com curiosidade para ver as calçadas e ruas que se revelavam sempre diferentes. Berlim revelou-se um encontro familiar em meio à estranheza: a mobilidade necessária para os deslocamentos rotineiros era dentro de uma organização tácita que por vezes asfixiava e me colocava contra a parede, pois não há atendentes nas estações, onde seguir com um mapa se faz necessário para não se perder. Tudo em Berlim é sistematizado para funcionar. Neste ponto Michel Butor, um francês em meio à cidade de Londres relata algo similar: “Eu pensava estar perto da Catedral Velha, o ponto final daquela linha, e acreditava tê-la à minha frente, oculta por alguma casa alta, quando ela estava à minha direita.” (BUTOR, 1988,p.25).

As fotografias obtidas dentro dos trens na cidade alemã exigiam do corpo um equilíbrio dentro do veículo em movimento e a habilidade de ficar plantado no chão. Por outro lado, ali firme, buscava o exterior pelas janelas transparentes, que muitas vezes comportavam-se como obstáculos. A esse respeito, Paul Valéry diz que “os obstáculos são os sinais ambíguos frente aos quais uns se desesperam, outros entendem que há algo a entender.

Mas existem os que nem mesmo os percebem...” (VALÉRY, 2012, p.108). Coloco-me na posição de buscar entender o que há de extraordinário para ver estando, em muitos casos, numa posição corriqueira e enfadonha, para dali retirar algo que escape a este torpor que presenciamos ao ver os transeuntes nos meios de transporte, hoje em dia, fazendo sempre os mesmos gestos. Esta talvez seja a sina dos artistas, olhar onde ninguém vê. Sabemos que trabalhar a cidade e seus substratos não é tema novo para os artistas, pois muitas das ações contemporâneas perpassam a cidade e seus fluxos, onde a fotografia vem para registrar ações que refletem a cidade como centro das indagações da arte contemporânea, principalmente quando presenciamos uma simultaneidade de tempos num mundo que se move velozmente em todas as direções.

Alguém ainda presta atenção à vista que passa lá fora, em meio ao contexto social carregado de negação de si, do outro e da paisagem? Será que alguém olha para o lado, para fora, para VER? Neste aspecto, Denis ROCHE citado por DIDI-HUBERMANN, (2011.p.48) aproxima os fotógrafos dos vaga-lumes: “os fotógrafos são, primeiro, viajantes: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz”. Fotógrafos se posicionam com olhos e lentes em frente à realidade e reapresentam o que se vê e o que não se vê. Artistas param, seguram câmeras, procuram reter o tempo. Lorenzo Mammi, por sua vez, instrui que “às vezes o que (nos) impede de enxergar é um excesso de proximidade, uma claridade demasiado intensa” (MAMMI, 2012.p.15). Pensando nestes termos, a luz pode impedir de ver, cegar, como experimentam os vagalumes, ao se aproximarem demasiadamente da luz, no alto dos postes, nas cidades urbanizadas.



***Gelb Zsug, 2013***

[...] *Cada instante perdido está perdido para sempre, e não há repetição.*  
Vilém Flusser

As fotografias reproduzidas revelaram mais do que um ponto de vista ou uma experiência. Ao folhear as páginas do *Caderno de Berlim*, uma por uma, algo mais surgia: a constância da cor amarela dos meios de transporte de Berlim que havia captado.



(92). Vânia Sommermeyer. Conjunto de *Gelb Zsug*, 2013 Berlim

Apoiada em Flusser, como relatamos anteriormente, a fotografia se faz por séries e em *Gelb Zsug* (fig.94) não seria diferente. Esta série do trem compõe-se de três fotografias captadas quando a porta do trem se abre. Nas fotografias da série, não há reflexo/luz entrando na imagem ou uma profusão de camadas. Há apenas vagões amarelos cortados e postos em sequência pela rápida captação, uma foto após a outra. Isso acontece em um curto espaço de tempo, pois a porta logo fecha. Porém há uma linha branca no piso, como um pontilhado ou uma

margem acompanhando os vagões na beira da plataforma. Com as linhas brancas, poderia dizer que há uma conformação de alinhavo nestas fotografias. Apesar de obra do acaso, elas se conectam, por este ponto, com as fotografias anteriores da série *Medindo a paisagem*, vistas no capítulo dois. Aquelas tinham como programa captar para alinhar. Mas com as últimas imagens fotográficas do trem amarelo e seus alinhavos no chão, eu poderia concluir que, ao final, o que persigo igualmente é um alinhamento, independente se programado ou não?

Nesta conjunção de repetidas cenas de um mesmo *leitmotiv*, seguimos pensando na retenção do tempo em meio aos vagões amarelos que correm sobre uma linha, acrescidos agora pelos transeuntes que entram na cena onde seus movimentos são congelados na imagem. Quanto aos elementos que se movem e são fixados pela fotografia, importante trazeremos o pioneiro Eadweard Muybridge<sup>39</sup> que realiza a comprovação do processo de análise do movimento pela fotografia. Foi ele quem colocou a serviço da câmera o movimento de animais (cavalos, gatos, pássaros), bailarinos e atores. Em *Sallie Gardner at a Gallop* (1878) (fig.93) vemos a imagem de um cavalo a galope - uma de tantas outras de suas pesquisas com o movimento. É a experiência advinda de uma obsessão pelo movimento. Ele “desenvolve juntamente com Étienne-Jules Marey<sup>40</sup> a cronofotografia, que faz a decomposição do movimento.” (VALÉRY, 2012,p.179). Neste ponto, André Rouille dirá que:

Às vésperas do surgimento do cinema, a cronofotografia desenvolve-se nos setores da ciência e do conhecimento que buscam capturar o movimento. Simultaneamente, a fabricação de

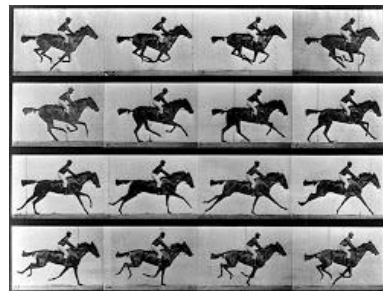
---

<sup>39</sup> Fotografo inglês que utilizou 24 câmeras para captar a passagem de um cavalo que ao passar rompia vários fios colocados na pista acionando disparos sucessivos que decompunham o movimento em fotogramas. Chamou seu mecanismo de Zoopraxiscope.

<sup>40</sup> (Francês/1830-1904) cria o Cronofotógrafo, que é capaz de registrar numa mesma superfície o movimento em sucessivos e regulares intervalos. Juntamente com Muybridge e, seus inventos para captar o movimento, são os responsáveis pelo Pré-cinema.

máquinas de pequeno formato, leves e flexíveis, e a produção industrial de produtos químicos de fácil utilização tornam a prática fotográfica acessível aos amadores, principalmente após o lançamento, em 1888, da famosa máquina Kodak, e de seu não menos famoso bordão “Aperte o botão, nós fazemos o resto”. O instantâneo oferece aos amadores - e Jacques – Henri Lartigue fora um dos mais entusiasmados- possibilidades formais extraordinárias, graças às quais eles vão, deliberadamente ou não, transgredir as normas estéticas e inventar novas formas. (ROUILLE, 2009,p.91)

Transgredindo ou não, o entusiasta Jacques Henri Lartigue (fig.94) com *Grand Prix de Circuit de la Seine', June 26th 1912* capta o movimento mas também a deformação que ocorre no ato do deslocamento do veículo. Mantendo-se as devidas proporções frente ao registro à época - que ainda exigia todo um aparato e perícia para a execução desta tomada - o que queremos apontar aqui é o mesmo princípio provocado pelo deslocamento do objeto mecanizado num percurso traçado de antemão, contextualizado em um tempo em que a industrialização era enaltecida e a velocidade ainda não era um ceifador de vidas cotidianas.



(93) Eadweard Muybridge, *Sallie Gardner at a Gallop* (1878)



(94) Jacques Henri Lartigue *Grand Prix de Circuit de la Seine', June 26th 1912*

Depois da criação do automóvel, a velocidade só aumenta. Desde cedo, o fotógrafo francês Lartigue foi arrebatado pelo movimento de tudo que estava à sua volta: corridas de carros, jogos e brincadeiras que lhe eram fontes de inspiração. Caroline Hancock<sup>41</sup> afirma que, nas fotos de Lartigue, é possível ver mudanças na França, "na sociedade, no mundo da moda, na tecnologia".

Por outro lado, a vida brota do registro de bons momentos, mesmo que na forma de memória de um passado que cria uma visão ilusória de um antes para suportar o hoje. Para esta confirmação de nossa empreitada inglória, Fontcuberta afirma que "fotografamos para reforçar a felicidade desses momentos. Para afirmar aquilo que nos agrada, para cobrir ausências, para deter o tempo e, pelo menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura de nossa mitologia pessoal". (FONTCUBERTA, 2010, p.39,40). Mitologia esta que encontramos na história da fotografia com Lartigue, nos seus registros de momentos felizes em cenas familiares, e Atget, que registrou o cotidiano e as mudanças nas cidades no início do século XX. Juntos, os dois artistas deixaram um imenso acervo dos hábitos e dos avanços ligados aos inventos e modos de vida.

Nas três fotografias de *Gelb Zsug* vemos o que rapidamente passa; o fugaz das conversas e deslocamentos cotidianos e, ao mesmo tempo, a minha perplexidade frente a uma cidade rizomática, pintada de amarelo em seu subsolo. Há, no entanto, várias ações congeladas do movimento: o do trem amarelo de Berlim que parte e as pessoas que se deslocam em diferentes direções, provocando as deformações, e o fora de foco provocado pelo

---

<sup>41</sup>Caroline Hancock foi organizadora do evento na Hayward Gallery em Londres, de junho a setembro de 2004 na "primeira grande mostra na cidade, cobrindo mais de 80 anos do século 20". Mais informações em: <http://www.carolinehancock.com/carolineHancock/about.html>, [http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/728\\_lartigue/page2.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/728_lartigue/page2.shtml)

movimento. Olhar para Lartigue e ali encontrar o deslumbramento pelo movimento só corrobora estas imagens que traduzem com eficiência como cotidianamente necessitamos encontrar meios para abarcar o esvanecimento de nossa condição humana. Nelas vemos uma grande massa de pessoas catatônicas indo ao trabalho, presas em seus pensamentos. Na aceleração de um tempo que se esvai regulado por um *pare* e *avance* de um semáforo ou um *abrir* e *fechar* de uma porta ou um sinal sonoro avisando a *chegada* ou a *saída*, Didi-Huberman em a *Sobrevivência dos vagalumes* traz que, para Pasolini o tempo presente seria como uma situação de *apocalipse latente*. Com este mesmo olhar sobre o cotidiano, AGAMBEN, citado por DIDI-HUBERMAN(2011, p.75), nos diz:

Pois o dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: nem a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito, a uma distância insuperável; nem os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; nem a viagem às regiões íferas nos vagões de metrô; nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; nem a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; nem a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado; nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa, à noitinha, extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes -, entretanto nenhum deles se tornou experiência.”

Eu, nós, em meio ao eles na rua, dentro de um ônibus ou de um metrô lotado. Poucos têm os olhos na paisagem. Alguns estão absortos na leitura do jornal, outros em um livro, mas a maioria não pode perder tempo, precisa saber o que está se passando fora do coletivo, mas numa dimensão temporal extremamente veloz, daquele tempo de suas vidas que parece que não passa e que lhe rouba o momento. Como em um mundo paralelo, clicam desesperadamente as teclas de seu celular ou de seus *tablets*. Para o antropólogo, Marc Augé “a mobilidade sobremoderna exprime-se nos movimentos de população (...), na comunicação geral instantânea e na circulação de

produtos, das imagens e das informações”. (AUGÉ, 2010, p.15). Tudo deve ser captado e processado e devolvido de forma instantânea por imagens ou informações.

Sigo para o que vejo no cotidiano de meus dias, como passageira que transita diariamente entre cidades. Hoje, a maioria das pessoas não está mais com os olhos presos na paisagem, nem os ouvidos ou olhos em quem senta ao seu lado dentro de um coletivo urbano. “Encha as pessoas com dados incombustíveis, entupa-as tanto com ‘fatos’ que elas se sintam empanturradas, mas absolutamente ‘brilhantes’ quanto a informações, diria o bombeiro/chefe Beatty, de Fahrenheit, 451” de (BRADBURY, 2009, p.92). Poucos são os passageiros com as mãos livres, a maioria não quer saber do burburinho a sua volta, então ouvem músicas, veem vídeos, leem em seus equipamentos multifuncionais. Um tempo que vivemos cotidianamente e que é muito bem levantado como prenúncio mais uma vez por Ray Bradbury: “[...] a radioconcha estava novamente enfiada em sua orelha, e ela escutava pessoas distantes em lugares distantes, os olhos arregalados e fixos no abismo negro do teto acima dela” (BRADBURY, 2009, p.66).

Vivemos num tempo que não pode ser perdido. Muitas coisas precisam ser feitas ao mesmo tempo. No trem que viajava, das vinte pessoas em minha volta, dez estavam com celulares em punho, atualizando seu perfil, vendo as últimas notícias nas redes sociais, vendo e respondendo mensagens, lendo frases de autoajuda disponibilizadas mediante pagamento.

Mediante pagamento ou com um simples *download*, tudo que você quiser é baixado em arquivos. Desde o armazenamento das fotografias digitais que hoje se fecham ao olhar, pois não estão mais disponíveis em álbuns ou

porta-retratos, mas sim em arquivos dentro de uma máquina. Fotografamos tudo, mas esquecemos das fotos ali armazenadas nos vários equipamentos. Seguramos o tempo, marcamos o território com nossa presença, guardamos uma imagem do vivido, mas esquecemos dela com facilidade, pois outra precisa tomar seu lugar, em seguida.

Se por um lado com o correio eletrônico e o avanço das comunicações ganhamos tempo e agilidade, por outro perdemos o hábito de escrever cartas. Mas, ainda assim “quem escreve a outrem acaba reatualizando para si próprio as palavras enviadas”<sup>42</sup>, mesmo sem lápis e papel e alheios ao que passa em volta. De igual modo, os vejo narcisisticamente postando imagens numa posição de sujeito frenético que monitora cotidianamente a si e o outro. O tempo, as palavras e as imagens são passadas rapidamente com um toque e deslizar de dedos.

Com a tecnologia, seleção e prudência são as palavras-chave. Em quem confiamos afinal? No que está mais perto, ao meu lado ou no que está mais longe? Tudo parece real, confiável. Quantas pessoas são induzidas a pensar que estão seguras e protegidas ao utilizar as mídias móveis. Todos buscam incessantemente fazer outra coisa enquanto a vida passa naquele tempo de viagem diária, que se recorta do real, pois não o entendem como vida vivida, mas parcela de vida a ser esquecida.

Com toda a simultaneidade de possibilidades que o pequeno aparelho me oferece, busco um propósito menos narcísico e mais poético.

---

<sup>42</sup> WERNECK, Maria Helena. “Veja como ando grego meu amigo”. Os cuidados de si na correspondência machadiana. In: SÊNECA, Lúcio Anneo. Sêneca: Sobre a Brevidade da vida. Porto Alegre: LPM, 2007. p.16.

### ***Selfs dos turistas, 2015***

Neste ponto trazemos duas imagens (fig.95,96) *Selfies dos turistas*, de 2015, dentre muitas outras captadas, mas que corroboram com o conceito denominado iconofilia<sup>43</sup> que, apesar de nas imagens não encontrarmos a superfície alterada pelo movimento e a aceleração de que falávamos anteriormente. Porém, entendemos que elas se revestem de uma outra camada que enaltece uma igual velocidade, agora pelos dados e pelos registros e envios de imagens de si mesmo em tempo real. Um instantâneo a ser compartilhado. Pessoas não olham mais as obras de arte em museus, nem tampouco a paisagem. O “estou aqui”, “estive aqui” precisa ser compartilhado o mais rápido possível nas redes sociais. As pessoas se acotovelam para ver, mas nada veem. André Rouillé dirá que são as redes a área de circulação da fotografia digital criando “imagens-eventos”. (ROUILLÉ, 2009,p.454,455)

Paradoxalmente *evento* é sinônimo de acontecimento, de passagem, ocorrência, episódio. Por outro lado, com estes pequenos equipamentos móveis, estamos com as fotografias à mão a todo o momento, para os mais diversos fins e num clicar criamos um evento.

---

<sup>43</sup> Iconofilia (o amor pelas imagens). A palavra iconofilia é o oposto de iconoclastia (contra a veneração de ícones e imagens religiosas). Na contemporaneidade iconofilia é associada aos *selfs* como forma de difusão de si em rede. Pelos limites desta pesquisa, não poderemos nos aprofundar neste conceito, por ora.





(95,96) Vânia Sommermeyer. *Selfs dos turistas*, Paris 2015 e Veneza, 2015

“No esforço de compreender estes fenômenos, alguns ensaístas aludem à sociabilidade *líquida* ou a cultura *somática* do nosso tempo, onde aparece um tipo de *eu* mais epidérmico e flexível, que se exhibe na superfície da pele e das telas”, dirá SIBILIA (2008, p.23).

Mistério, suspense e segredo dificilmente ainda conseguem sobreviver em meio ao show do *eu*. Nesta “onda” dei vazão, nos últimos quatro anos, ao meu lado *self* ou de iconofilia e registrei de tempos em tempos o meu rosto em uma série de fotografias chamada *Smile!* em construção permanente. No entanto o meu objetivo era de registrar, como em Opalka, a passagem do tempo. Como eu estaria ao final de quatro anos? O quanto meu rosto teria envelhecido? Meus cabelos ficariam brancos? E o meu sorriso e as rugas como estariam?

Este ponto se conecta com nosso tema, pois ao final teria uma visão minha perpassada pela passagem do tempo invisível. Com o rosto cotidianamente em frente ao espelho, nem sempre captamos como ele era ontem, ou anteontem. Neste sentido dirá Barthes: “A fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu.” (BARTHES, 1984, p.123)

Estar parado numa estação de trem e sacar rapidamente um *smartphone* e fazer sucessivas tomadas porque um inesperado trem laranja passa diante de meus olhos é considerar o evento dentro de uma outra ordem, de um acontecimento único que de fato existiu. Porém, esta ação em meio à normalidade revela-se como ato de teimosia, resistência até, ao tentar renovar o espantoso cotidiano, sempre igual de cada dia, com novos acontecimentos, mesmo que fugazes e perdidos no tempo.

### 2.3 Velocidade ou sensação de movimento?

*E o trem, recentemente, não era tão rápido que impedisse o viajante curioso decifrar, ao passar, o nome da estação – o que a excessiva velocidade dos trens atuais proíbe.*

*Marc Augé*

Sequências: ***Trem laranja para Novo Hamburgo, 2014/ Meninas / Onde ela está? 2013/ Vaporetto, 2015***

O trem corre, para e volta a correr. “A cada 1 minuto, 4 coisas vendem” anuncia o reclame publicitário preso ao trem. Outra forma de aceleração em tempo real: o consumo. Nestas séries, me coloco não mais dentro do vagão de trem, mas na plataforma enquanto o movimento do trem e das pessoas se dá. Instigada a ficar do lado de fora, passei a registrar outra espécie de aceleração e movimento, já presente em *Gelb Zug*. A seguir, apresentamos quatro sequências de fotografias captadas em Porto Alegre, Berlim e Veneza (fig.97, 98,99 na folha 1).

Em *Trem laranja para Novo Hamburgo*, Brasil, 2014 (fig 97, no alto da pagina) e, em *Meninas*, Berlim, 2013 (fig. 99, embaixo, na pagina) já eram possíveis de ser verificadas pelas estações de Porto Alegre e Berlim esta presença de reclames colados ao trem ou junto à plataforma de embarque. Note que o mesmo alinhamento anterior da faixa branca também acontece em *Meninas*. Passam três meninas, depois duas fotografias mostram o vagão em movimento, para terminar com a passagem do último vagão expondo a publicidade presa ao muro da estação. O cartaz publicitário ao final completa e fecha a imagem com ironia e ludicidade, como se dirigindo ou observando quem passa. Esta é na verdade a intenção: um homem dirigindo-se ao usuário da estação, divulgando um produto, como se estivesse conversando com ele.



Vânia Sommermeyer. Sequência / Trem laranja para Novo Hamburgo. Brasil, 2014



Vânia Sommermeyer. Sequência / Onde ela está? (Wo ist Sie?). Berlim, 2013



Vânia Sommermeyer. Sequência / Meninas (Mädchen). Berlim, 2013

Em *Onde ela está?* de 2013 , (fig.98, no centro da pagina) estou caminhando pela rua e a cena parece que vai acontecer com a chegada do ônibus, do ciclista e da mulher. Prevejo um desaparecimento da mulher que caminha. Penso no deslocamento do ônibus como um *enquanto*, pois imagino a cena antes do acontecimento, prevejo o que vai acontecer e imediatamente me coloco em posição de registro. Mesmo em pedaços com a passagem do ônibus e da mulher e do ciclista, um ato de movimento aconteceu, pois “ver pressupõe um observador imóvel, visitar exige que percebamos ao movermo-nos.”(SERRES, 1994,p.65) Era bem isso que acontecia enquanto me movia - eu parava para ver!

Com *Vaporetto*, 2015 (fig. 100, folha 2, na pagina seguinte), um jogo se faz entre a moça que dorme e a minha captação em sequência, agora dentro e junto da ação, no barco. Aqui a cena estava pronta, bastaria seguir e clicar. Perderia algo? Sim, mas o que via já era muito para criar uma sequência do movimento da bandeira em detrimento da mulher que dorme e se move apenas com o balanço do barco sobre os canais de Veneza. Uma cena que estava ali em minha frente pronta para ser vista, admirada ou captada para resistir um pouco mais em meus arquivos. A sucessão de verdes só amplia sua beleza intermediada pelo complementar do vermelho da bandeira que se agita com o vento como as asas de um pássaro. Lightman dirá que [...] “ela não está sozinha em sua frustração. Na verdade, todo homem e toda mulher desejam um pássaro. Porque esta revoada de rouxinóis é o tempo. O tempo se agita e esvoaça e salta com esses pássaros. Aprisione um desses rouxinóis sob uma redoma e o tempo para.” (LIGHTMAN, 1997, p.169)



Vânia Sommermeyer. Sequência / Vaporetto. Itália, 2015

Neste ponto de nossas indagações poderíamos aproximar estas sequências fotográficas à um filme, pois apoiados por Arlindo Machado:

[...] a imagem cinematográfica que se “movimenta” numa tela conserva a mesma integridade e a mesma consistência de uma imagem fotográfica fixa obtida nas mesmas condições e [...] o cinema não trabalha verdadeiramente com o tempo enquanto categoria significativa, uma vez que a impressão de movimento que ele nos dá é um efeito de percepção (denominado de *phi* em psicologia). [...] O cinema consiste basicamente numa projeção de fotogramas fixos, diferentes um dos outros e separados entre si por intervalos vazios em que a tela fica negra. O tempo (e, por consequência o movimento) ocorre justamente nesse intervalo entre um fotograma e outro, nessa brecha em que a tela está vazia e onde, a rigor, não há imagem alguma.<sup>44</sup>

O tempo é este branco, esta passagem de uma fotografia a outra. Um recorte de vida vivida. Um trajeto. Um intervalo. Barthes nos dirá do cinema: “[...] (o que ele é então? – Pois bem, é simplesmente “normal”, como a vida)”. (BARTHES, 1984, p.134). Vida que segue.

Estas demandas em relação ao cinema ou, se quisermos, do pré-cinema são questões para um futuro que, no momento, não poderemos nos ater aqui em desenvolver. Mas sigamos pelo que ainda vai acontecer entre uma fotografia e um relato, entre uma experiência e o passar da vida e, quem sabe lendo Borges, Vila-Matas, ou ainda como fez Elida Tessler lendo Ulisses, de James Joyce, por um ano em bares, bistrôs de diversas cidades. Com Elida aprendemos que, o tempo é o mesmo, muda o uso e o modo de vida em ocupá-lo, pois a vida não espera, avança e, com isso, seguimos pensando na vida e no tempo de uma tese.

---

<sup>44</sup> MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André. Imagem Máquina. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.p.101.

## CAPÍTULO 3. O REGISTRO DE UM TEMPO PRECISO: O TEMPO DE UMA TESE

### 3.1. Os deslocamentos paralelos.

*Eis o que mais me interessa,  
atualmente: os universos paralelos.  
Jean Baudrillard*

Desde os primeiros relatos estivemos na presença da viagem, da experimentação, das caminhadas, dos percursos e, conseqüentemente, do que advinha de tais atividades. Para isso, antes de seguirmos para o fechamento deste trabalho, vamos nos ater um pouco na relação com a palavra *experiência* uma última vez. Segundo Erich J. LEED, citado por CARERI (2013.p.46), “a raiz indo-europeia da palavra ‘experiência’ é *per*, que foi interpretada como ‘tentar’, ‘pôr à prova’, ‘arriscar’, conotações que perduram na palavra ‘perigo’”. Nas investidas de um ir além encontramos na viagem as relações com a experiência, pois é preciso pôr-se à prova e tentar/arriscar onde muitas outras definições secundárias de *per* nada mais são que: ‘atravessar um espaço’, alcançar uma meta’, ‘ir para fora’. Por outro lado, uma palavra cara a Walter Benjamin é *Erfahrung*, que “vem do alemão antigo *irfaran*: ‘viajar’, ‘sair’, ‘atravessar’ ou ‘vagar’”. Então experimentar é vagar, arriscar-se, sair, enfrentar o perigo.





(101) Domenico Guirlandaio. *Nascimento de São João Batista* 1486-1490 afresco.



(102/detalhe)



(103) *Gradiva*, baixo-relevo/séc. II  
Santa Maria Novella, Florença.

Tínhamos na anotação do caderno de aula do Curso (do qual já comentamos) a primeira ideia que norteou o projeto de viagem que deu nome à nossa pesquisa. O artigo seguia na busca do entendimento deste ser que caminha, avança, arrisca-se. Ali fazíamos relações com o afresco do *Nascimento de São João Batista*, (fig. 101,102) do pintor italiano Domenico Guirlandaio, 1486-1490 e o baixo-relevo do século II, *Gradiva* (fig.103). Talvez devêssemos retomar um pouco este detalhe que envolve quem se move para ir mais adiante.

No quadro de Guirlandaio vemos uma cena doméstica com oito mulheres distribuídas em pontos distintos da cena obedecendo aos hábitos peculiares da época. Três mulheres entram no aposento, provavelmente fazendo uma visita à mãe e ao bebê recém-nascido. A mãe está na cama, a ama amamenta o bebê, a arrumadeira está ao fundo trabalhando e uma serviçal traz frutas. As três mulheres que entram no recinto se encaminham para a ama de leite e o bebê, porém não esboçam maior ação e movimento. É como se a narrativa estivesse congelada, numa

atitude de aparente tranquilidade cerimonial. Duas delas confabulam *em off* e a outra está absorvida pela amamentação. As mulheres espalhadas pela cena buscam um movimento e uma ação (arrumar, erguer-se, estender as mãos, apressar-se). Sem dúvida, a meu ver, o ponto marcante da cena e que lhe atribui grande gestualidade é quando a serviçal irrompe na sala apressadamente com seu vestido fluido, azul claro, que destoa do restante das vestimentas das mulheres. Nesta ação meio desengonçada da mulher, vemos inclusive os seus pés, quase descalços e em movimento. Este detalhe aproximamos do baixo-relevo de Gradiva, que em latim é “aquela que avança”. De igual gesto do pé que irrompe por baixo do vestido, Gradiva é uma mulher jovem que caminha em gesto elegante, mas com olhar baixo, em contraponto com o olhar altivo da empregada de corpo ereto, que sustenta a cesta sobre a cabeça. Tanto a serviçal quanto Gradiva<sup>1</sup> avançam, movimentam-se como o vento. Ambas estão numa caminhada que desloca seu corpo pelo espaço, onde sutilmente vemos seus pés quase descalços em movimento.

A serviçal que entra apressada poderia ser comparada a um espectro que desarticula a normalidade numa “aparição” (BAUDRILLARD, 2003, p.48). A sua figura destoa das três mulheres do centro, que pouco se movem, enquanto ela adentra um espaço que lhe é diferente, porém com a altivez e a certeza de sua importância e identidade. O movimento e o tom claro e esvoaçante do vestido denotam sua agilidade e grande mobilidade na

---

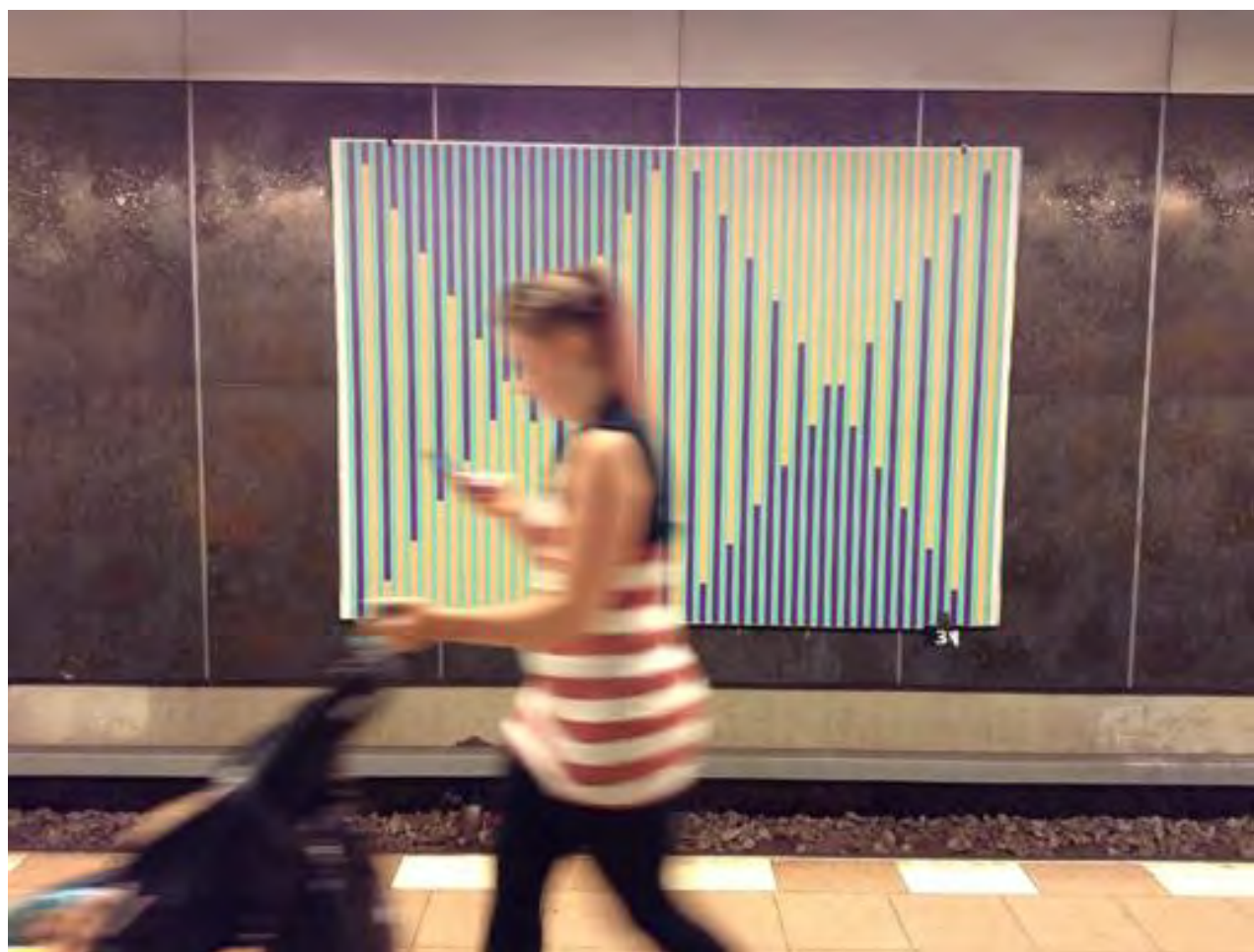
<sup>1</sup>Gradiva foi estudo de Sigmund Freud a partir de *O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de Wilhelm Jensen (Der Wahn und die Träume in: JENSEN, Wilhelm, "Gradiva")*, de 1907, e igualmente inspirou vários surrealistas.

cena - e certamente na vida. Por outro lado, a personagem Gradiva de W. Jensen é Zoé, que significa *vida*, e tem seu sobrenome Bertgang, que significa “alguém que brilha ao avançar”<sup>2</sup>.

Trago outra evidência, agora contemporânea, da agilidade e mobilidade das tarefas femininas de uma mãe no seu cotidiano. Aproximo Gradiva/Zoé e a imagem do Nascimento a uma fotografia captada ainda em Berlim, da série *Pelas Estações*, 2013 (fig. 104), procurando relacionar o modo de caminhar, se deslocar e o avançar da vida no cotidiano. A fotografia apresenta igual gesto feminino, corriqueiro e ágil. Mas em vez de uma cesta de frutas ou um ambiente recatado e cheio de serviçais, a jovem mãe empurra um carrinho de bebê enquanto olha o celular, passando próxima da plataforma de embarque dos trens. As pessoas realmente passam suas vidas fazendo várias coisas ao mesmo tempo, e aqui não é diferente. Uma constatação cada vez maior, se pensarmos em nossos tempos atuais, de pressa e correria. Que bom se tivéssemos asas. O interessante é que nesta imagem não vemos os pés da jovem, mas sabemos que há deslocamento e o movimento do seu andar.

---

<sup>2</sup> MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. No passo da Gradiva. <http://www.cbp.org.br/rev2805.htm>. Acesso 23/07/2013



(104) Vânia Sommermeyer. Série *Pelas Estações*. Berlim, 2013

Segundo NANCY, citado por HUCHET (2012, p.234), “o pé, primeiramente, é o oposto do rosto, é a *face* ou a *superfície* mais dissimulada do corpo”. E ainda “[...] impossível dizer literalmente que o passo ocorreu: em compensação, um lugar no sentido forte da palavra é sempre o vestígio de um passo.” O passo então é da ordem do vestígio, do invisível, porém da ação. Não é como o rosto que de antemão revela intenções com mais facilidade. Desta forma, muitos passos, mesmo que invisíveis, foram dados nas viagens, nas caminhadas e nos meus percursos. Por muitos lugares nos movemos nestes quatro anos, como vimos nos capítulos anteriores. Mas a partir de agora, ficaremos um pouco ancorados nos produtos desta nossa última andança no exterior, quando falaremos especificamente da produção que lá tivemos com vários trabalhos diferentes, mas que ao final entendemos como um único fio condutor: *o tempo que passa*. E é sobre isto que este capítulo vai versar.

Ele permeará principalmente os trabalhos recentes que resultaram da viagem à Amiens/Paris e ainda devedores de maiores análises conceituais e teóricas. Este é um tópico que fala de andamento, de solidão, de alegrias, de aflições, do tempo que passa diferente - enfim, de outras experiências e aprendizados de vida que se somam às anteriores. Perguntava-me, quando da volta ao Brasil, o que de fato eu fazia com tudo isso que vivi e produzi? Algo novo estava sendo inaugurado? Era um momento de transição entre o antes da viagem e o depois? Qual a relação que o passado deixava como lembrança? O que o futuro traria em meio a um presente de velocidade e de um andar absorto com tanta coisa sendo feita ao mesmo tempo? Para tentar responder, busco nas palavras de Jorge Luis Borges, os argumentos para uma possível resposta: “Um escritor, ou todo homem, deve pensar que tudo o que lhe ocorre é um instrumento; todas as coisas lhe foram dadas para determinado fim – e isso

tem de ser mais forte no caso de um artista. Tudo o que acontece a ele, inclusive as humilhações, as vergonhas, as desventuras, todas essas coisas lhe foram dadas como argila, como matéria-prima para sua arte; ele tem de aproveitá-las”. (BORGES, 2011, p.213)

Foi com essa forte convicção que viajei e vivi meus dias no distante país para arriscar, pensar, criar e pesquisar. Acreditava fortemente que estava determinada a interagir e produzir e, quando possível, como diz Clarice Lispector, produzir “uma verdade inventada” (LISPECTOR,1980,p.22), não me limitando apenas com o que era passível de fazer sentido, mas acreditando que o que produzi foi instrumento para um fim, mesmo que ainda estes eventos e produtos sejam repletos de dúvidas e que certamente abrirão para uma ampliação no futuro. Por isso, referindo-me a estas experiências travadas pessoalmente, digo que deixei rastros, vestígios de meus passos e gestos em fotografias, anotações de cadernos, diários, listas e crônicas.

A seguir, traremos a produção destas peças e instalações provenientes destes atos de se deslocar por locais desconhecidos e, portanto, desafiadores. Estes atravessamentos ocorreram na viagem mais ‘perigosa’ e, no entanto, talvez a mais produtiva, que preencheu grande parte desta pesquisa e grande parte dos meus dois últimos anos. Tínhamos lá no início o título *A fotografia acontece enquanto a vida passa*, onde meu interesse maior era a passagem de algo, do movimento de um veículo, de uma paisagem que passava, de uma ação de registro. Aqui, depois deste ano fora do país, esta ideia de acontecimento e passagem tem cada vez mais enveredado para o andamento e sua passagem. Então esta escrita acabou sendo contaminada por esta ideia. Não que o tempo já não

fosse percebido como passagem e fluxo e que corria com velocidade, mas não era a intenção primeira, pois como diria novamente Borges: “No firmamento há mudança. A montanha e a estrela são indivíduos e os indivíduos caducam”. (BORGES, 2008,p.106). O tempo estava passando também para mim, a idade avançava e o trabalho precisava ter um fim. Neste período, mortes aconteceram. Nascimentos também. Mas segui meu périplo pela cidade de minhas investigações. Por isso o termo passagem acabou sendo trabalhado em todas as possíveis formas de aparição de meus gestos: nas caminhadas de reconhecimento, de provisão de alimentos, de visitas, de *promenades*, ou quando aproveitava para ver vitrines e *passagens* caras para Atget e Walter Benjamin. Enfim, todo tipo de movimento executado nas cidades visitadas em meu estágio doutoral. Tudo abria caminho para me mover.

#### *A crônica do **BUS 21***

Tomaremos como saída e norte a minha última habitação: *rue Charbonnel*, no *13<sup>o</sup> arrondissement* em Paris. Normalmente fazia trajetos a pé, de ônibus ou de metrô. Como o ponto mais próximo do ônibus ficava logo na esquina, este era o principal meio de transporte que utilizava para me deslocar nas manhãs frias de inverno. Com uma câmera *Lomax* na mão e o bloco de notas do *tablet* aberto, eu fazia gestos semelhantes aos das *Notas da Caderneta*, que abriram este trabalho. Escrevia o que via e tentava, quando possível, registrar fotograficamente o que acontecia no trajeto do ônibus. Chamei esta crônica urbana de *Bus 21*, o nome da linha de ônibus que servia nosso bairro. A seguir o texto que surgiu:

## BUS 21

### ***Stade Charléty > Porte de Gentilly***

O *Stade Charléty*, visto da subida da *rue Amiral Mouchez*, é um branco gigante de pedra que ergue-se próximo ao ponto do *Tram* para *Porte de Gentilly*.  
Meu apartamento se situa na *rue Charbonnel*.

Saio pela porta principal do prédio e sigo pela calçada.  
Passo pela entrada do jardim que dá na minha janela da sala.  
Ao ver a *Librairie L'oeil Vert*, na esquina, mudo de calçada.  
Vejo do outro lado da rua um mercadinho e uma farmácia.

### ***Amiral Mouchez – Charbonnel***

Meu ponto inicial nas manhãs frias de janeiro,  
onde pessoas chegam com caminhar lento ou ligeiro.  
Juntos esperamos o 21 numa ode de mudez.  
A cada um que chega, o olhar vai para o marcador eletrônico.  
Dependendo do tempo, ou se espera ou se caminha adiante, como um biônico.  
A parada é composta de um banco metálico frio para sentar,  
mas a estrutura de acrílico e metal nos convida a entrar.

Ultimamente na esquina vive um morador de rua, aqui “*sansabri*”  
Possui uma poltrona e uma barraca verde de abrigo.  
A cada dia aumentam suas coletas: abajur, mesa e um balão de aniversário.  
Estes dias, alguém deixou junto ao banco, também verde, três livros desnecessários.  
Depois vim a saber que este hábito é comum aqui em Paris.

O ônibus já aponta, lá em cima, mas antes de descer a *rue Amiral Mouchez*,  
faz um contorno num canteiro, à sua direita.  
Desaparece de nossa vista.



Em seguida, o avistamos em seu curso normal descendo a rua em nossa direção.  
Para no ponto e abre as portas por inteiro.  
Soa um sinal eletrônico ao passar-se o ticket ou aproximar-se o cartão.  
Notei que apesar da multa e dos avisos sonoros nem todos são cidadãos.  
Na paisagem invernal estamos aquecidos dentro do ônibus que segue.

As letras luminosas correm em fluxo indicando a próxima “Arret” do Bus;  
Também há uma gravação informando o ponto.  
Quando alguém aperta o botão de descer,  
um sinal vermelho, no alto, acende de pronto.

A próxima parada é:

***Glacière Tolbiac***

Sobem mais pessoas neste dia de sol.

06 de março de 2015.

Enquanto isso, a máquina *Lomo* que uso segue seu discurso sonoro:  
um longo e espichado ticcccchhhh e taccccchhh a cada disparo.

Passamos por vários edifícios residenciais tanto à direita como à esquerda.  
Há um restaurante pequeno, bem intimista, e na outra esquina um com cadeiras na rua.  
Neste lado da rua, encostado na grade, sempre vejo uma motocicleta coberta.  
E também uma bicicleta branca velha.  
Nesta esquina, à esquerda, ao lado do restaurante, vejo uma escadaria ao final.  
Preciso descobrir onde ela dá.  
Passamos por duas *Boulangeries* à direita.

Uma *Boucherie* com sua vitrine repleta de pratos prontos.  
Mais uma farmácia e uma imobiliária.  
Depois uma loja de bolsas e uma lavanderia.

### ***Daviel***

Anuncia a voz.

Pessoas com falas diversas ao celular entram e seguem seu caminho.

O ponto fica em frente a mais uma *Boulangerie* e uma loja que vende *Macarons*.

Bem ali, ao lado da tabacaria, há um posto do banco *Société Generale*.

No caixa eletrônico busco com regularidade o meu dinheiro da bolsa de estudante.

Quando pego o metrô Linha 6 – *Glacière*, preciso descer no próximo ponto,

no cruzamento da *rue Auguste Blanqui com Glacière*.

Segundo a história do *13eme arrondissement*, aqui havia uma fábrica de gelo e, por isso, o nome da rua:

*Glacière*: geleira, geladeira.

### ***Glacière - Auguste Blanqui***

Vejo na rua uma senhora cega que passa pela faixa de segurança.

Esperamos pelo sinal verde.

Mais mulheres que homens aguardam neste ponto.

*Merci Beaucoup, Monsieur*, diz uma senhora.

Na esquina, uma floricultura com flores em promoção.

Agora o metrô passou sobre nossas cabeças.

Seguimos pela *rue Glacière*...

### ***Glacière – Nordmann***

Pessoas sentadas nos cafés, nas cadeiras ao sol.

Estudantes, mochileiros e senhoras de cabelos brancos.

As vozes estranhas continuam sua linguagem rápida.

O ônibus avança lento, há obras nas ruas.

Motocicletas sobre a calçada, inaceitável no Brasil!

Jovens ou velhos, todos de casacos pesados e echarpes que aconchegam.  
As cores sempre são sóbrias.

### ***Glacière – Arago***

Hoje, neste horário das 13:30h, muitos seguem de ônibus.  
Aqui a mobilidade urbana não vê o carro como protagonista.  
Vejo ainda um anúncio da exposição *Paris Magnum*, que já vi.

Incrível como há senhoras e senhores de idade seguindo sozinhos seu caminho.  
Ainda que perto ou longe de seu destino.  
Entram com bengalas e procuram um cantinho para sentar.  
Nem todos sedem seu lugar quando eles chegam.

### ***Port Royal – Berthollet***

Pessoas almoçando no calor do sol, pelos vidros transparentes do *Café Lilou*.  
Preciso experimentar!  
As árvores são como esculturas de Giacometti, longas, altivas, magras e secas.  
Alguém pediu *arret demande* para descer.  
Um vovô de touca multicolorida desceu neste ponto.

### ***Berthollet – Vauquelin***

Flores na calçada, *Pompes Funebres*,  
*Trattoria Toscana*, *Livres anciens*.  
Fazemos uma curva.

### ***Feillantines***

Mais obras.  
Deve estar havendo uma reestruturação nos pontos de ônibus.  
Há um som de rádio ou transmissor...  
Mulher ao sol com seu celular.

***Saint-Jacques - Gay Lussac***

Hoje vejo aquela loja azul de chapéus toda ensolarada.  
Meninas na calçada, comendo seu *baguette* ao sol.  
Maravilhosa esta apropriação dos franceses pelos espaços abertos.

Uma moça não subiu, não era seu ônibus.  
Vejo *L'oceanic*.  
*Pardon. Excuse moi!*  
Ouço uma britadeira quando a voz anuncia:

***Luxembourg.***

Venho ao *Jardin de Luxembourg* para descansar nas cadeiras verdes.  
Em frente ao ponto de ônibus há uma loja de muitos cartões postais à venda.  
*Merci Beaucoup!* Hoje a lotação está grande...

A porta se abre para uma moça atrasada.  
Não são todos os motoristas que fazem isso!  
*McDonald's* aqui também lotados... erg!  
*Quartier Latin* repleto de jovens.

***Les Ecoles***

Há um caixa do *Societé Generale*.  
Uma seta indica *Centre Finlandais*.  
Cruzamos a *Boulevard Saint Germain*.

Rua de minha vizinhança quando morava na *rue des Carmes*.  
Mais livrarias, lojas, cafés, restaurantes e uma pracinha.  
O ônibus segue com seu toque sonoro de sino, anunciando sua chegada.

### ***Saint-Michel - Saint-Germain***

Ainda casacos grossos são visíveis, mesmo neste dia de sol.  
Bebem água, falam ao celular, fumam, esperam alguém.  
Os franceses são da rua.

### ***Cité - Palais de Justice***

Meu ponto de descida quando vou ao *Centre Georges Pompidou*.  
A *Tour Saint Jacques* é minha referência para continuar a caminhada.  
Na *Ille de la Cite*, turistas para a *Saint Chapelle*, o *Palais de Justice* e a *Conciergerie*.

Me acostumei a cruzar o Sena neste local  
para admirar todas as mudanças na paisagem.  
Ver o fluir da água e o tempo que passa,  
neste meu ano incomum em solo francês.

### ***Châtelet***

Muita movimentação nas proximidades do *Forum Les Halles*.  
Metrô *Châtelet* e Metrô *Hotel de Ville* são outra opção.  
No meu cotidiano, prefiro descer antes e seguir a pé até o meu destino.

### ***Rivoli - Pont Neuf***

Hordas de turistas pelas ruas.  
Bolsas e mais bolsas de compras.  
Neste dia de *tour*, fico sentada bem aqui!

### ***Louvre - Rivoli***

A *rue Rivoli* é uma rua extensa e propícia às compras.  
Lembrei que preciso de um casaco mais quente.  
Outro dia...

### **Palais Royal - Musée du Louvre**

Muitas lojinhas de *souvenirs* em frente ao imponente edifício do *Louvre*.  
*Jardin du Carrousel* e *Jardin des Tuileries* nos acompanham.  
Creio que o metrô vem mais rápido!

### **Pyramides**

Vendo os monumentos de pedra e a história, até me esqueci das pessoas.  
42 *rue du Marché Saint-Honoré*, bem pertinho daqui;  
no *Fuxia*, com Glaukis e Daniele, comemoramos meu aniversário.

### **Petits Champs - Danielle Casanova**

Agora bem próximo da *Bibliothèque National* e  
da *Rue Richelieu*, onde encontrei um simpático restaurante.  
Cruzar a *Galerie Colbert* e *Galerie Vivienne* não tem preço.

*Danielle Casanova* foi heroína da resistência francesa.  
Ela morreu em 1943, em *Auschwitz*.  
Para lembrar outra atrocidade sobre alvo humano:  
toda 1ª quinta do mês tocam os sinos em Paris pelo  
dia 06/08/1945, em Hiroshima.

### **Opéra - 4 Septembre**

Ali peguei um ônibus *Roissybus* para passear até *Orly*.  
Na *rue 04 septembre* vi uma manifestação e as ruas ficaram cobertas de jornais.  
Perto dali vou fazer meus cartões postais, num *bureau d'imprimer*.

### **Opéra**

O *Palais Garnier* leva o nome do arquiteto idealizador da *Opéra* de Paris.  
No Natal tudo estava iluminado em seu entorno.  
Eram tons de roxo ou azul? Não lembro mais...

### **Auber**

Agora *rue Auber*.

A meu ver, as ruas que contornam o magnífico edifício desenham um losango.

### **Havre - Haussmann**

Passamos pelas movimentadas *Galleries Lafayette e Printemps*.

Novamente, muitos vendedores na rua e turistas sem parar.

Eu fui ver dia desses a famosa *Gallerie Lafayette*.

Olhar para cima e para os balcões é um deleite aos olhos.

*Art Nouveau*: requinte de ferro, vidro e cor.

Olhar para baixo, um desânimo: um mar de estandes e marcas famosas.

Um edifício que desde 1912

Walter Benjamin apontava como o templo da supremacia do vidro e do consumo.

Na rua, um vendedor me disse que subindo até o terraço

da *Gallerie Printemps* é possível ver Paris em 180°.

Fui ver.

### **Gare Saint-Lazare**

*Terminus!* Vou descer e tomar um café.

O edifício da estação guarda características de tempos atrás.

Ele foi palco de muitas obras literárias, pinturas e fotografias.

### **Para a volta, começo tudo de novo.**

Espero o Bus 21, próximo à ***Gare Saint- Lazare***.

Um senhor também esperava no ponto.

Até o ônibus chegar, entabulamos uma conversa.

Era natural de *Guadeloupe* e morava há anos na França.  
Disse-me que *Guadeloupe* ou Guadalupe é um departamento ultramarino francês nas Caraíbas (Caribe).  
Era Jornalista e sabia da situação atual do Brasil, pelas notícias que chegam.

Seguimos a conversa até a sua descida em *Glacière Tolbiac*.  
*Bonne journée! Au revoir!*  
Eu seguia mais um pouco.

O próximo ponto é *Parc Montsouris*.  
O parque que é rota dos passageiros do RER B.  
Eu sempre o atravesso quando venho de *Boulevard Jourdan*,  
do supermercado LIDL ou da *Cité Universitaire*.

Bem perto de casa, o parque é o lugar de caminhar,  
ler ou, de vez em quando, não fazer nada.  
Nos bancos, fico a pensar que este é “um lugar pra chamar de seu!”  
Crianças, jovens e velhos ocupam o gramado nos fins de semana.  
Diariamente pessoas correm, caminham e se exercitam.  
Até peguei um pai levando seu bebê num carrinho e, ao mesmo tempo, correndo.  
Grupos de estudantes com seus professores fazem piquenique.

### ***Cité Universitaire***

Penúltimo ponto do *Bus 21*, sentido *Stade Charléty, Porte de Gentilly*  
Ladeamos o Parque e aperto a campainha.  
Desço próximo de uma das escadas do *Parc Montsouris*.

Atravesso a faixa de segurança na *rue de la Cité Universitaire*.  
Em seguida, desço a *rue Liard* que ladeia o fosso do RER B,  
passo pelo restaurante japonês, pela fruteira, salão de beleza e o *La Poste* na esquina.



O Bus 21 passou por mim em direção ao estádio de futebol.

Já estou novamente na *Amiral Mouchez*.  
Atravesso a rua e vejo a *Boulangerie* ainda aberta.  
Compro um *baguette traditionnel*.  
Foi o ultimo!

Passo por mais um restaurante chinês,  
mais um salão de beleza (*coiffeur*).  
Sempre paro para ver os livros expostos na *Librairie l'oeil Vert*.  
Este ano o Brasil foi o país homenageado aqui na França.  
Dobro a direita e já vejo o meu edifício.

Passo pela entrada que dá no jardim dos fundos.  
Ladeio o jardim da frente do prédio.  
Passo a chave de controle na porta de entrada.  
Entro no *Hall*: estou no *rez-de-chaussée*.

Vejo se há correspondência na caixa de correio.  
Subo de elevador e aperto o botão ES (*entre sol*).  
Estranha a disposição deste apartamento:  
1º andar e, ao mesmo tempo, térreo.  
Quando saio para a rua, vou pela escada.  
*Bonsoir! Je suis fatigüe!*

Vânia Sommmermeyer. Paris 2014/2015

Sem dúvida a crônica se alinhava com as notas anteriores de Porto Alegre, porém com uma percepção e escrita mais lenta e cadenciada como eram os pontos e o andar pausado do ônibus. Uma anotação talvez até mais

poética e geopolítica. Qual não foi a minha surpresa ao encontrar um vídeo com a transposição da crônica de Jacques Roubaud, *Ode à la Ligne 29 des autobus parisiens*, na exposição de OULIPO<sup>3</sup> que fui visitar na Biblioteca de l’Arsenal<sup>4</sup>.

Aquilo reverberava com minha crônica da época, nas primeiras linhas escritas no *tablet*. O trabalho interativo exposto foi realizado por estudantes do laboratório de experimentações gráficas, e o livro impresso da *Ode* de Roubaud foi confiado a outro grupo de estudantes de tipografia da mesma escola de Estienne. Estes materiais são produzidos entre 2012/2014. No livro, tudo era exatamente como vira no monitor: a configuração de cores e parágrafos tal qual, e divididos em diversos cantos. O autor concebeu a *Ode* na forma tradicional alexandrina de rima e seguia diversas regras para a construção do texto. Logo no início do livro, uma nota introdutória diz “que uma leitura em voz alta permitiria ao leitor apreciar plenamente o atrativo deste jogo”<sup>5</sup>.

Ainda na capa do referido livro, há outra nota que diz do autor: “Se Jacques Roubaud é um homem que ama andar, isto não lhe impede de tomar ônibus e, notadamente este da linha 29, que parte da *Gare Saint-Lazare*, atravessa Paris de oeste para leste, terminando seu trajeto na misteriosa *Porte de Montepoivre*. Ele havia feito este percurso durante vários anos. Ao sabor de suas explorações urbanas mergulhadas em sua memória vagabunda,

---

<sup>3</sup> Movimento criado em 1960: *Ouvroir de Littérature Potentielle* incluía entre outros Italo Calvino, Raymond Queneau, Georges Perec.

<sup>4</sup> Visita realizada no dia 13 de dezembro de 2014 à Bibliothèque l’Arsenal com a exposição e os eventos em torno de Oulipo.

<sup>5</sup> ROUBAUD, Jacques. *Ode à la Ligne 29 des autobus parisiens*. [ ?]Éditions Attila, 2012. *Note Préambulaire*.p.7

disso concebeu um texto-epopeia: *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*.<sup>6</sup> Temos que nota (*note*) significa lembrete, anotação, conta, fatura, dar o tom, toque; enquanto *Ode* é composição poética. A crônica *Bus 21* não tem esta pretensão poética, mas entendo que a concebi como um registro sincero de inúmeras viagens realizadas como um passageiro estrangeiro, mas residente na cidade. Sem dúvida viajar e escrever enquanto o deslocamento acontecia pelo *Bus 21* foi importante para minhas descobertas. E com elas, parcela da cidade se revelou para mim, assim como hábitos, cultura e modos de vida. Muitas outras linhas de ônibus serviam o meu bairro, mas como utilizava a linha 21 com mais frequência e ali iniciei minhas notas, dei continuidade. Não me ative a datas, apenas transcrevi o que via desde a primeira nota feita no dia 22 de novembro de 2014, e depois, passando pelos meses de inverno e verão até perto de julho de 2015.

Aproximações com Georges Perec em seu *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (já abordado anteriormente) também deveriam ser consideradas, visto que agora percebemos a igual ligação com o BUS 21. Outro fato que é digno de nota neste momento se refere ao hábito praticado por Hélio Oiticica. Segundo Francesco Careri: “A sua descoberta do Rio de Janeiro (além da zona sul da cidade, onde morava), em meados dos anos 1960, se dá quase toda de ônibus – foi assim que ele conheceu todo o subúrbio carioca, tinha hábito de pegar o ônibus e ir até o ponto final só para ver ‘onde dava’” (CARERI (2013, p.9): - semelhante aos meus trajetos para ver o ponto final do *Bus 21*, na Gare Saint-Lazare e voltar até *Cité Internationale Universitaire* e descansar.

---

<sup>6</sup> Tradução nossa do original.

Nosso registro será reproduzido em um pequeno caderninho/livro, “pois um livro é, para nós (para outros foram pedras cortadas, tábuas gravadas, feixes de papiros ou rolos de pergaminho) o emblema daquilo que é o apanágio do humano: o poder de representar o mundo e a vida pelas palavras”<sup>7</sup>. Com isso, Bus 21 pretende ser um pequeno livro unindo texto e fotografia, possibilidade esta graças ao engenho das *photogenic drawings* e dos calótipos em uma publicação de XXIV pranchas, cada uma acompanhada por um texto que a comenta e feito no ano de 1844 em que William Henry Fox Talbot inaugura a tradição do livro, unindo texto com fotografias impressas.

Seguindo os passos de Gradiva, da serviçal, da jovem mãe em suas atividades diárias, avançamos em representar o mundo em imagens fotográficas impressas sobre papel e, acompanhadas de texto no verso em cartões-postais.

Cartões-postais: ***Vistas***

Antes de trazermos o conjunto de cartões-postais *Vistas*, se faz importante lembrar um evento que talvez tenha nutrido o que realizamos ou prospectamos como futuro - um fato do acaso acontecido em 2012. Relato aqui parte do artigo que escrevi sobre o episódio que envolveu a produção de pequenos cartões em formato postal e que hoje, penso, encaminharam-nos para uma ideia de prospecção, desafio, deslocamento e meta de viagem:

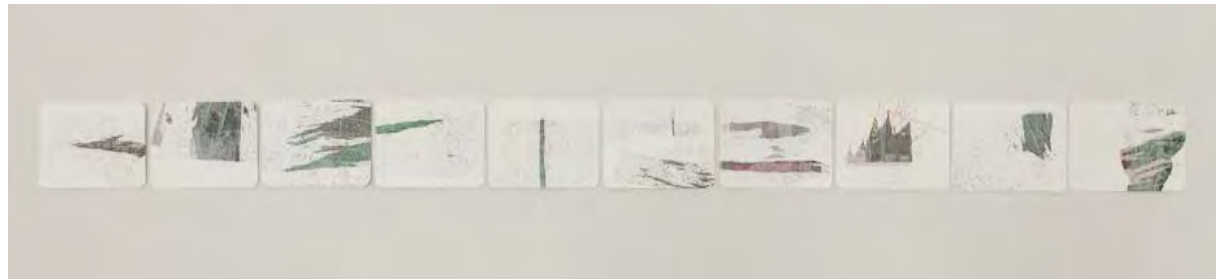
[...]De material protetor o jornal torna-se suporte. [...]Com sua origem na destruição e no deslocamento da imagem de um território pictórico qualquer - aqui no caso a imagem de Paris - para outro local, temos que as pegadas deixadas pela pigmentação do *off set*, mais a

---

<sup>7</sup> Na casa dos homens. Prefácio de Christian Prigent. In: PIC, Muriel. A desordem da biblioteca. Belo Horizonte: Relicário, 2015.p.7

contaminação da entretela, revelaram-se como potências agregadas ao vazio do suporte. [...] *Micropinturas*, 2012. Paris [O Globo 01/03/2012. São Paulo] passa a ser este conjunto.<sup>8</sup>

Este fato ocorrido e a reflexão dele em um texto posterior voltaram como lembrança ao escrever sobre os novos cartões-postais *Vistas*. O conjunto de *Micropinturas* (fig. 105) aconteceu em 2012 e deu-se especificamente na Residência Artística FAAP, em São Paulo, enquanto trabalhava no atelier com tecido e entretela a quente.



(105) Vânia Sommermeyer. *Micropinturas*, 2012. Paris [Jornal o Globo 01/03/1012]  
Cada: 15 x10 cm; total de 10: 1.52 x 10,2 cm. Residência Artística FAAP, São Paulo, BR

A relevância que nos fez trazer este trabalho pode ser de várias camadas de compreensão: o deslocamento de uma imagem encontrada ao acaso em um jornal velho, a rasura que retira a compreensão de lugar, uma possível prospecção de viagem a Paris, o tamanho postal, o jornal chamado Globo, o deslocamento temporal de um lugar

---

<sup>8</sup> SOMMERMEYER, Vânia E S. *Micropinturas*, 2012. Paris [Jornal o Globo 01/03/1012]. Comunicação apresentada no Simpósio Poéticas da Criação: “Territórios, memória e identidade na arte”. UFES. 06 de dezembro de 2012, Vitória, Espírito Santo, BR.

para outro, as imagens resultantes sem nome e então uma colagem de fragmentos incompreendidos que somente se organizam ao final, na contextualização de tudo que compõe sua natureza. Poderíamos pensar nos artistas dos anos 60, como Ed Ruscha que queria realizar seus livros com fotografias que não parecessem artísticas, como as fotografias industriais. “-Para mim, nada mais que um instantâneo”,<sup>9</sup> ele diria. “Ou seja, desde que não pareça com a fotografia artística [...] e sim com a fotografia qualquer, aquela de jornais de notícia ou dos álbuns de família”, dirá Juliana GISI (2015, p.72).

A fotografia no jornal o Globo provém de um instantâneo, uma fotografia qualquer para uma tiragem industrial. No entanto, serve de testemunho legal de um lugar? É uma certificação de um lugar ou fato por meios visuais? Como você pode acreditar que na superfície de *Micropinturas* há uma imagem de Paris? O quanto da imagem mutilada dá conta da capital francesa, destino de milhares de turistas anualmente? A questão é: você precisa acreditar! Laura González Flores afirma que, “só podemos nos lembrar daquilo que vivemos. Contudo, inconscientemente, todos acreditamos conhecer algo alheio à nossa experiência direta. Temos a certeza, por exemplo, de ‘conhecer’ uma ameiba, a Patagônia, a Grande Muralha da China, O Grand Canyon... Mas, na realidade, sabemos como eles são? Nós os conhecemos verdadeiramente ou apenas temos uma ideia, aquela expressa pela foto?” (FLORES, 2011.p.135). A sensação é de ter participado de uma experiência, mas na verdade esta se deu apenas pela imagem.

---

<sup>9</sup> RUSCHA, Ed. À propos de *Various Small Fires and Milk: Ed Ruscha commente ses curieuses publications*. John Coplans.In:Huit textes Vingt-trois entretiens.1965-2009.Lectures Maison Rouge.Paris, 2012.p.59

Poderia parecer estranho, à época, pensar numa viagem a Paris. Mas com o passar dos anos, algo veio e se afirmou hoje como verdade ao ver este conjunto de micropinturas.

De um instantâneo rasurado criamos os primeiros postais, mas não para o envio. Eram frágeis, fruto de “gestos construtores que, para sua eficácia, são paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições,” diria Cecília Almeida SALLES (2004 p.27). Entendíamos a imagem que se fixou como possibilidade de nos levar adiante no caráter investigativo do processo criativo depois deste acidente que ampliou a percepção sobre as operações que realizávamos. Por outro lado, ela pode ter sido a semente de um projeto para viagem futura baseada numa convicção/prospecção de uma meta e na forte determinação para o futuro.

Com esta produção seguiu-se a reflexão sobre o ato de deslocamento de imagens, de lugares e, principalmente, sobre o que está envolvido nas situações abstratas do tempo quando da recepção, endereçamento, destino e destinatário - todos conceitos que envolvem o envio de correspondência e seu recebimento. O deslocamento que não é do corpo no espaço, mas que remete a algo significativo como uma imagem fotográfica que, de certo modo, nos representa a ponto de ser enviada a uma grande distância para alguém.

No capítulo I tivemos as cartas de Anton Tchekhov que versavam sobre esta necessidade de endereçamento familiar e de trabalho. Ao falar para alguém ou dar retorno profissional. A preocupação até a confirmação de recebimento da correspondência pelo destinatário, o tempo de envio e de espera. Somada a minha curiosidade de pesquisar cartões-postais na *Bibliothèque Nationale de France - Reche lieu* (sem dúvida, ‘um lugar rico’) e, o

estímulo de minha orientadora no exterior, a Dra. Androula Michael, para que produzisse cartões postais e um selo próprio, me coloquei ao trabalho. Da seleção de uma fotografia da série *Tangents* captada logo após a minha chegada em solo francês, especificamente na comuna de Coignières, departamento de Yvelines, em 07/10/2014, às 18h:54, produzi a imagem do selo, como para guardar na memória este céu. Então, reter pela fotografia para não perder o que se apagaria pelo tempo. No entanto, eu não queria guardar as nuvens, mas segurar o que no céu acontecia naquele instante: o desenho deixado pela passagem dos aviões.

Como me hospedei fora de Paris na chegada, precisava caminhar por grandes espaços abertos até atingir a estação de metrô mais próxima. Foram nestas caminhadas que as primeiras aparições dos rastros deixados pelos inúmeros aviões me surpreenderam. Os desenhos fugazes dos rastros que se entrecruzavam pelo céu eram inúmeros, tamanho o fluxo de aeronaves pelo céu francês.

Conectada com a pesquisa e o que dela esperava encontrar, o título da tese *A fotografia acontece enquanto a vida passa* tinha naquele ato de olhar para o céu um novo acontecimento para registrar. *Tangents* (fig.106) é a captação deste momento de olhar para o céu e contar as linhas deixadas pelos aviões que vem e vão. De onde elas vêm? Para onde vão? Onde elas tocam?





(106) Vânia Somermeyer. *Tangents*, Coignières/ Yvelines, 07/04/2014.18h54



(107) Vânia Sommermeyer. *Nota visual*  
Teste do cartão-postal *Tangents*



(108) Vânia Sommermeyer. *Nota visual*.  
Selo *Tangents*, produzido pelo correio francês *La Poste*

Do rastro deixado pelos aviões seguimos na apresentação do primeiro teste dos cartões-postais (fig.107) e o selo da igual imagem *Tangents* (fig. 108). A seguir mais uma fotografia da série *Tangents* (fig.109) e o conjunto dos cartões-postais *Vistas*, na sequência.



(109)Vânia Sommermeyer. *Tangents*. Paris, 14/01/2015. 16h02

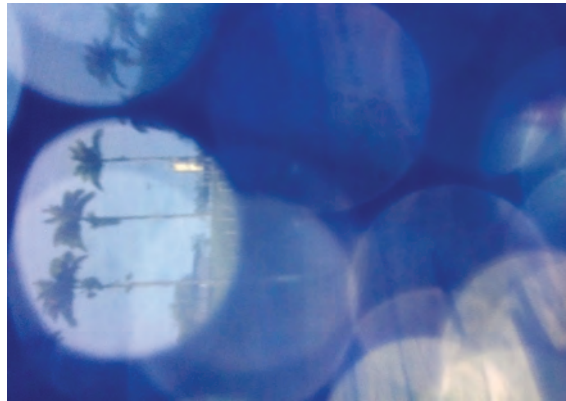
O que me chamava à atenção eram os pontos em que as linhas tocavam alguma coisa além do céu (um poste de luz, a arquitetura, uma árvore). *Tangents* Paris, 14/01/2015, 16h02 é mais um exemplo.

No entanto, em alguns casos eu poderia interferir nestes pontos de tangenciamento, pois com o meu deslocamento, eu mesma poderia criar com os indícios no céu outros tangenciamentos possíveis, dependendo de cada momento e situação particular.

O título *Tangents* se refere a algo que roça, passa bem perto de alguma coisa, tocando-a de leve. Um toque que *acontecia* furtivamente e certo que só eu o presenciava. Temos que *acontecer* vem do latim *contingescere* > *contingere*; “chegar a, resultar de, atingir, tocar”. De *com*, “junto” + *tangere*, “encostar, tocar”<sup>10</sup>. Esta leveza e situação de efemeridade é o que encontramos nesta série de fotografias de *Tangents* que captei logo na chegada e que se repetiram ao longo da estada no exterior. *Vistas* comporta 16 cartões-postais como conjunto, alguns com imagens anteriores à viagem e ao período da tese e outros da experiência no exterior. Séries diferentes formaram o conjunto *Vistas*, sendo que algumas fotografias já foram analisadas anteriormente. Produzimos dois outros cartões no Brasil, somando-se então 18 cartões-postais ao final. A título de ilustração, as imagens foram reunidas em conjunto pela composição mais adequada ao seu formato e presentes nas (figs. 110,111 folhas 1 e 2). Esta produção aqui é listada por ano de captação com a descrição que se encontra no verso de cada cartão postal. Algumas das séries, antes de 2012 aparecem no capítulo I e, outras não poderão ser aqui tratadas, pelos limites deste texto.

---

<sup>10</sup> <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/acontecer>. Acesso 06 de maio de 2015.





**BOARDING PASS:** **TP** TAPPORUGAL **TP** TAPPORUGAL

FLIGHT NO: <b>TP442</b>	BOARDING TIME: <b>11:20</b>	GATE: <b>25</b>	SEAT: <b>6A</b>	CLASS: <b>Y</b>	SEAT: <b>32G</b>
NAME: <b>SOMMERMEYER/VANIA</b>	CLASS: <b>Y</b>	DATE: <b>01OCT</b>	FROM: PORTO ALEGRE/P TO: LISBON/LIS		
BRND BASIC			SEQUENCE NO: <b>49</b>	DEPARTURE TIME: <b>20:05</b>	
ETKT 20473932217467			SEQUENCE NO: <b>176</b> ETKT 10473932217467		

Cartões-postais: **Vistas** No verso (autor/título e ano/local/data e hora da tomada)

- 2011 **Salida de emergência**, 2011  
Málaga/Rhonda, España 13.06.2011 12h49  
**Vista de Passagem**, 2011  
Estação Ecológica do Taim. Rio Grande/Santa Vitória do Palmar, RS, Brasil 12.11.2011 10h05  
**Medir el Paisage**, 2011  
Cabo Polônio. Rocha, Uruguay 14.11.2011 11h32
- 2012 **Janela**  
Edifício Lutecia. Residência artística FAAP, São Paulo, SP, Brasil 01.03.2012 17h12
- 2013 **Rastro** Morro da Igreja, Urubici. Santa Catarina, Brasil 31.03.2013 11h25  
**Grafik**, 2013 U-Bahn. Berlin, Deutschland 12.06.2013 12h06  
**Chronocromos**, 2013 Vitória. Espírito Santo, Brasil 09.12.2013 16h34  
**Medindo a paisagem** RS 234. Rio Grande do Sul, Brasil 14.01.2013 15h19
- 2014 **Passage** From Porto Alegre/ Lisboa/Paris 30.09.2014 20h05  
**Tangents** Coignières. Yvelines, France 07.10.2014 18h54  
**Tangents** Jardin du Luxembourg. Paris, France 11.11.2014 14h12
- 2015 **Mode de Vie** Musée du Quai Branly. Paris, France 01.02.2015 16h15  
**Promenades** Nanterre. Hauts-de-Seine, France 11.04.2015 16h51  
**Vide** Centre Ville. Amiens, France 13.04.2015 7h30  
**Vitrines** Musée-Atelier Rodin. Meudon, France 07.06.2015 16h51  
**Tangente** Biennale Arte 2015. Arsenale. Venezia, Italia 28.06.2015 15h48  
**Tangente** Murano. Venezia, Italia 29.06.2015 13h57  
**Finestre** Palazzo Falier. San Marco, Venezia, Italia 30.06.2015 11h34

Como vemos na descrição de cada cartão-postal, há grupos de fotografias ordenadas em séries, mas alguns títulos se repetem em locais diferentes por apresentarem a mesma ocorrência de nosso interesse. Importante notar que o local, o lugar, a hora ou instante da captação são importantes e funcionam como atestação de uma presença, de um tempo preciso no passar das horas, dos dias que mudam como a paisagem. Também a escrita do verso respeita o lugar de origem da fotografia ao usar a língua própria de cada lugar.

Neste momento, importante trazer, o que nos lembra a artista Elida Tessler, quando de seu trabalho *Dubling*: “o cartão-postal é um pequeno território de papel capaz de percorrer outras geografias, concentrando a experiência da viagem e o espírito provisório daquilo que é nele relatado pela escrita e pela imagem simultaneamente”<sup>11</sup>. (TESSLER, 2011, p.30) Assim, entendemos o texto que acompanha o cartão-postal como uma continuidade do pensamento de deslocamento, de percurso, de passagem da vida, ou ainda, como uma ‘legenda para a imagem’, uma *nota visual* para um texto, como vimos mais à frente no capítulo I.

Por outro lado, o cartão-postal enviado ao seu destinatário é uma correspondência muito leve e mais econômica que uma carta, pois é aberta e sem envelope. Um local pequeno para poucas palavras onde normalmente se enviam felicitações, lembranças, alegrias e certamente não há espaço para questões íntimas ou más notícias. Até porque hoje isso “talvez decorra da extinção dos grandes relatos que davam sentido à vida

---

<sup>11</sup> TESSLER, Elida. *Dubling, um ano, um dia e algumas confidências conjugadas*. Tessituras e Criação. Nº 1. Maio de 2011.p.29-32



moderna”, diz Paula (SIBILIA, 2008,p.273). “Tempos idos, atropelados pela agitação da vida contemporânea e também pela eficácia inegável de tecnologias como os telefones, e-mails, celulares e Internet.” (SIBILIA, 2008,p.57). Nos cartões-postais as palavras escritas à mão precisam ser diretas, poéticas e breves. Neles reproduzi paisagens que selecionei de meu arquivo pessoal e, com poucas palavras, me endereço às pessoas para, quem sabe, “reinventar um presente cheio de amanhã”. (LAPAQUE, 2014.p.13) A produção de cartões-postais a entendemos como uma forma de se pensar um deslocamento espacial, geográfico, cronológico e de afetos. É uma forma de reter em um pedaço de papel um lugar que habitamos por um momento. Dar uma *Vista* para alguém.

O título *Vistas* advém das fotografias anteriores de *Vista de passagem*, analisadas no Capítulo I. Por outro lado, o cartão-postal poderia ser comparado a um quadro, pois seu recorte deixa muito de fora, além da moldura. O recorte que fazemos semelhante a um quadro e os 18 cartões reunidos numa coleção nos remetem a pensar na pintura *Galeria com Vistas de Roma Moderna*, de Giovanni Paolo Pannini<sup>12</sup>, 1759 (fig.112), presente na coleção do *Musée du Louvre*.

---

<sup>12</sup> (Piacenza, 1691 – Roma, 1765). Pintor, arquiteto italiano. Conhecido por suas *vedutas* (vistas) de interiores e de cidades.



(112) Giovanni Paolo Pannini. *Galeria com Vistas de Roma Moderna* de 1759.

Nossa junção de paisagens captadas ao redor de Paris e fruto da contemplação das ‘quadrarias’ de Pannini, expressão utilizada por Umberto ECO (2010,p.38) e as obras emolduradas em profusão nas paredes, tanto do quadro em questão, como nas encontradas pelo *Musée du Louvre*, temos que “[...] elas não pretendem representar só aquilo que se vê, mas também o resto (de grandeza infinita) da coleção, da qual são apenas um exemplo.” (ECO, 2010, p.39) Sendo assim: *Janelas, Vide, Tangents, Vitrines, Mode de Vie* (presentes na coleção de cartões-postais) são estes exemplos de *Vistas* que trazemos, mas que remetem a todo um resto que ficou de fora, pois entram no escopo do infinito. Por isso, este é um projeto aberto que pode ser acrescido de outras *Vistas*, pois *a fotografia acontece com o passar do tempo e enquanto as viagens e os percursos cotidianos se dão.*

Reside ainda, no conjunto de *Vistas*, a sua importância de contagem do tempo e do nosso constante olhar sobre uma produção fotográfica que se apresenta e quer basear-se numa ‘fotografia qualquer’, não de esmero técnico ou de refinamento formal, mas que pretende “apropriar-se da aparência das fotografias que estão o mais

distante possível da arte” [...] “e habitar o anonimato do fazer que a fotografia propiciava”.(GISI, 2015.p.73), pois com o uso de aparelhos integrados (*tablets, smartphones*) no dia a dia, construímos captações fugazes e não técnicas. Por outro lado, o envio de cartões-postais via correio é ato incomum nos dias de hoje e, como tal, poderemos pensar na “evidência de que escrever cartões-postais é um ato de resistência”. (LAPAQUE, 2014, p.15)

Pelo nosso limite nesta tese, entendemos que não poderemos nos deter com mais profundidade na arte-postal - esta que rompeu distâncias e barreiras ideológicas e políticas e proporcionou a disseminação e o contato mais próximo de artistas que passaram a utilizar “envelopes/postais/telex/telegramas/selos/faxes/cartas/ etc. São trabalhos executados com colagens, desenhos, textos, Xerox, propostas, carimbos, música visual, etc”. [...] “O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra.”<sup>13</sup> Das experiências futuristas, dadaístas, seguem-se os artistas, escritores, poetas quando nos anos 60 surge a *Mail Art* com o grupo Fluxus<sup>14</sup>, que acabou transformando os anos 70 na época da disseminação desta prática. “Os artistas postais já trabalhavam em ‘rede’ e foram incorporando [...] outros meios de comunicação à distância, até chegarem na Internet”.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Prospecto da exposição Arte Postal com curadoria de Maurício Coutinho. CCBNordeste-Fortaleza, maio e junho de 2007.[?]

<sup>14</sup> Importante movimento de artistas surgido em 1962 na Alemanha e logo disseminado pelo mundo. São manifestações das mais diversas formas com integrantes que trabalham musica, vídeo, fotografia, teatro, poesia.

<sup>15</sup> Idem.2007[?]



(113) Paulo Bruscky. Sem título, 1977  
(colagem e carimbo s/envelope)



(114) Paulo Bruscky. *Fax Performance*, 1985  
(colagem e fax)

Os dois trabalhos de Mail Art de Paulo Bruscky<sup>16</sup> (fig. 113,114) estavam presentes na 10ª Bienal do Mercosul<sup>17</sup> e aqui corroboram com o que salientamos como atos de resistência ligados “aos ritmos cadenciados e ao tempo esticado de outras épocas, hoje flagrantemente perdidos.”(SIBILIA, 2008,p.57). Na contramão da pressa, os artistas postais se utilizavam de técnicas laboriosas com o uso de diversos materiais coletados do cotidiano, carimbos e a técnica de recorte e colagem. Assim atuavam e interagiam em grupos ao escavar por correspondência o sistema postal e da arte.

---

<sup>16</sup> Artista pernambucano (1949-), pioneiro da Arte postal no Brasil. Trabalha com performances, livros de artista, intervenções.

<sup>17</sup> 10ª edição de 23 de outubro a 06 de dezembro de 2015, em Porto Alegre. Curadoria de Gaudêncio Fidelis.

Livrinho: ***Je trouve, je recueillie, 2014/2015***

Coletar provoca acúmulos e pode gerar desordem e falta de espaço. Por outro lado “o excesso de espaço sufoca-nos muito mais do que a sua falta”, dirá (BACHELAR, 1993.p.223). Numa casa, rua, bairro, cidade e país desconhecidos, a busca por pequenas ligações diárias que possam nos rodear com objetos tornam o espaço um lugar reconhecível e de troca. Mas buscar uma forma de ordenar os achados é uma causa, muitas vezes, perdida. Nas andanças por Paris, muitas foram as coletas pelas ruas: prendedores de roupa que caíam dos prédios, pequenos brinquedinhos de criança perdidos, meias encontradas pelas calçadas que se soltavam dos pezinhos agitados nos carrinhos de passeio, borrachas de cabelo, sem contar o acúmulo doméstico produzido ao longo de um ano. As (figs. 115 a 118) são alguns dos registros fotográficos destes achados e acúmulos que não puderam prolongar sua vida de outra forma.



(115 a 118) Vânia Sommermeyer. (detalhe) paginas do Livrinho: *Je trouve, je recueille*, 2014/2015.

Neste ponto, a fotografia preenche esta lacuna, esta falta do objeto, e registra o que não poderá viver conosco por mais tempo. Chamei esta ação de *l'effacement des jours et des choses* (o desaparecimento dos dias e das coisas), pois ao guardar e acumular somos capazes de perceber o tanto de tempo que passou ao olhar para os objetos. A totalidade deles é a soma do tempo que preencheu nossos dias e nem reparamos. Compilamos um livrinho que chamamos de *Je trouve, je recueille* com algumas destas coletas e achados em imagens para que durem um pouco mais e nos lembrem dos lugares, dos momentos e circunstâncias de seu recolhimento.

Muitos achados e coletas cotidianas provenientes do uso diário viraram arquivo em *Flacher Abfall [Flat Waste]*, 1975, 76, 92 de Dieter Roth (fig. 119). Tudo que o artista coleta ou que passa por suas mãos durante o dia é classificado em pastas e disposto em grandes armários para manuseio do público. Temos que o acúmulo anteriormente apontado pode acontecer em dois modos: desordenado ou ordenado. Nas estantes de Dieter Roth que trazemos, tudo está disposto em sacos plásticos guardados em pastas arranjadas para consulta. Tudo ordenado. Sem dúvida a *Caixa Verde*, 1934 (fig.120) de Marcel Duchamp<sup>18</sup> sempre será referência para quem guarda e dispõe como *latência* e posterior *ativação* esboços, escritos, projetos, fotografias em ordem. Duchamp, de igual modo, resguardou do tempo e da perda tudo que se referia ao *Grande Vidro* nestas caixas verdes. Outro exemplo, mas dessa vez de fotografia, também advém do fotógrafo Andreas Gursky<sup>19</sup>, em *99 Cent II*, 2001 (fig.121)

---

<sup>18</sup> Artista francês (1887-1963). Passou por diversos movimentos artísticos. Cria seus próprios conceitos que revolucionaram a arte com seus *ready-mades*. Interessam-nos particularmente seus objetos múltiplos.

<sup>19</sup> Artista alemão (1955-). Trabalha com a fotografias colorida, normalmente em grandes formatos.

quando circulando por grandes locais de compras e depósitos registra este acúmulo e ao mesmo tempo o ordenamento variado de mercadorias para o consumo em grandes e coloridas fotografias ricas de detalhes.



(119) Dieter Roth. *Flacher Abfall*, 1975—1976



(120) Marcel Duchamp.  
*A Caixa Verde*, 1934



(121) Andreas Gursky. *99 Cent II*, 2001

Buscar o equilíbrio entre os espaços ordenados e desordenados deveria ser nossa meta. Mas nem sempre percebemos este equilíbrio, pois em muitos casos o excesso é mascarado com o termo ilimitado, à vontade, livre, aberto e como não sucumbir a estes imperativos: torpedos, mensagens, megabytes. O que dizer então da comida servida a vontade, à kilo e da enormidade de séries na TV aberta com inúmeras temporadas e capítulos. Mas sigamos por outras formas de acumulações, pois a vida dos objetos passa junto conosco.



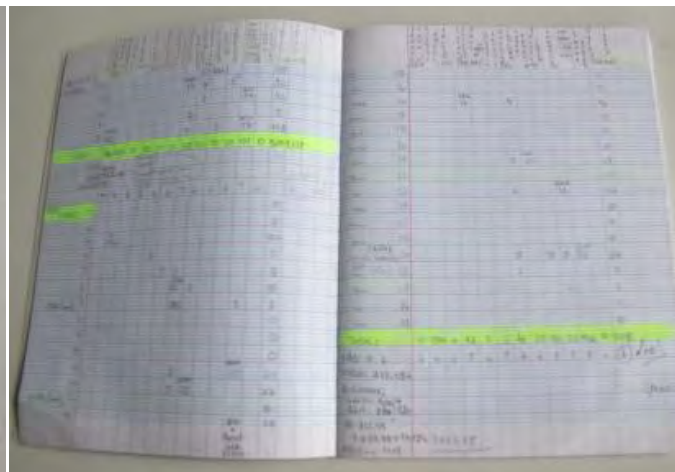
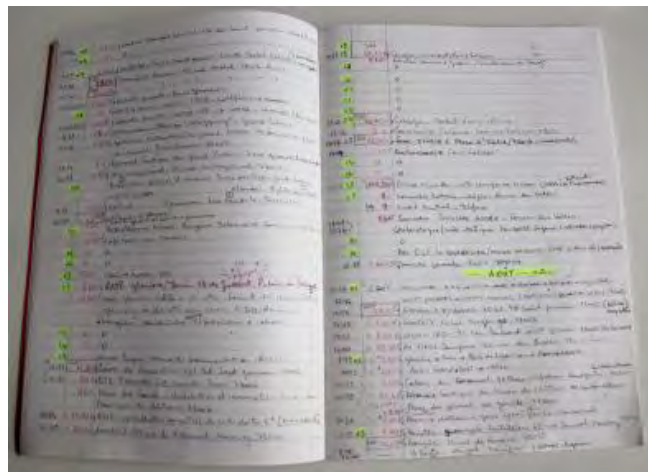
### 3.2. Meus dias na contagem do tempo

*Quando o fim se aproxima [...]  
já não sobram imagens da recordação;  
só restam palavras.  
Jorge Luis Borges*

#### Os cadernos e as anotações

Como caminhava muito pela cidade em busca de alimento, para fazer visitas e pesquisas, precisava interagir e conhecer mais a língua falada para saber quais os locais de compras mais em conta, saber quais eram as ruas, onde havia caixas eletrônicos para retiradas de dinheiro, como podia visitar museus, bibliotecas e quais eram os diversos produtos e alimentos franceses. Para isso, criei uma sistemática e algumas regras desde a minha chegada em solo francês, pois precisava dar conta de meus gastos e controlar as despesas. Para isso, usava o ticket de compra como referência (fig.123) para anotar no *Caderno Vermelho e Azul* (figs. 122,124) o dia, a hora, o nome do estabelecimento, o endereço e o valor gasto toda vez que chegava em casa depois das compras.

De igual modo, importante apontar a sistemática empregada por Elida Tessler no seu périplo pelos cafés das cidades em que fez a leitura de *Ulisses* de James Joyce. Na proposição a que se coloca, interessa-nos o último item de sua lista de cinco: “Guardar as notas de consumo de cada um dos lugares por mim escolhidos, pois nela ficariam registrados o nome do estabelecimento, o endereço, o horário e o que pedi para acompanhar a leitura.” (TESSLER, 2011,p.32) O procedimento é semelhante ao guardar as notas, porém tinha como objetivo rastrear meus deslocamentos, computar meus gastos e, os conteúdos das notas distribuídos em listas num exercício com a língua.



Vânia Sommermeyer (122) Conjunto de Cadernos, Listas 2014-2015 (123) Ticket (124) Detalhe: cadernos: Vermelho e Azul.

O *Caderno Azul* era do “caixa”, do movimento dos gastos, dos cálculos, das contas. Ali a sistemática se dava apenas em números, valores, ou seja, o controle de gastos. Um caderno quadriculado, escrito a lápis, que era frequentemente apagado, rasurado, com contas sendo refeitas e saldos analisados cotidianamente - um *Cahier de Compte* mesmo. Assim, os dois cadernos *Vermelho* e *Azul* advinham de meus movimentos; o primeiro mais geográfico, *ativo*, quase uma cartografia invisível de Paris e o segundo, do *passivo*, do empreendimento da viagem mesmo. Dado interessante é que o termo *movimento* se refere, na esfera econômica, a movimento de caixa, de sua conta, de seu saldo, etc. Notas de compras são emitidas pelo comércio e rede de serviços e são nosso comprovante discriminado do prestador, do que compramos, enfim, de nossa despesa. Porém aqui também servem de mapa, pois atestam os lugares por onde passei. Para isso, vale analisarmos o significado da palavra nota, que normalmente associamos à anotação, lembrete, conta, fatura, despesa, saldo, débito, crédito, etc. Há também quando algo é ‘digno de nota’, ou de quem vê algo em especial: admiração, maravilha, surpresa, deslumbramento, impressão.

Neste sentido, ao guardar as notinhas uma a uma por toda duração do estagio, eu estava tentando guardar algo mais que o objeto final de uma compra. Eu queria ampliar o tempo de sua permanência e delas retirar todo o possível contido nelas, um algo mais de sobrevida dentro da pequenez de uma condição de descarte usual. Com isso, ao final propus duas instalações: uma das listas chamada *Les mois et les mots: un an de cours et de courses*, 2014/2015 que habitou as paredes de minha casa/atelier desde dezembro de 2014 até final de setembro de 2015

em Paris, no endereço do 13eme, e a outra dos *tickets*, que chamei *J'achète*, abrigou-se em envelopes até a vinda para o Brasil.

Um ano é o tempo do projeto *Dubling*, 2010: ler James Joyce. Elida Tessler entre outras regras, faz caminhadas pela cidade, faz anotações provenientes das notas de consumo nos cafés em um caderno pautado, considerando-o como documento de processo. Abaixo (fig.125,126) uma de suas notinhas recebida num café de Paris e detalhe da exposição do projeto DUBLING<sup>20</sup> que é composto da instalação com objetos concretos (rolhas, garrafas, cartões-postais) derivados de 4311 verbos no gerúndio retirados do livro.



(125, 126) Elida Tessler. Documento de processo/*Ticket* de café e detalhe do Projeto *Dubling*, 2010

---

<sup>20</sup> *DUBLING* é uma instalação que aproxima artes visuais e literatura, inserindo-se na pesquisa que Elida Tessler vem realizando junto ao PPGAV-UFRGS, com apoio do CNPq, sob o título “Parte escrita: textos de artistas e a presença da palavra em produções de arte contemporânea”. O projeto foi contemplado com o prêmio “Grants & Comissions Program” e passou a fazer parte da Coleção CIFO – Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami.

A artista traçava um mapa para a leitura visitando diferentes cafés. Eu traçava um exercício/mapa com base nas palavras e endereços contidos nas notas. Depois fazia apontamentos e listas para o aprendizado e reconhecimento da cidade.

O Caderno *Amarelo* continha as observações da banca de qualificação, devolvido pela orientadora para me acompanhar na viagem. O *Caderno Vermelho* descreve os lugares, o reconhecimento feito, a trajetória. Usava-o para anotação de meus passos pela cidade, pois servia como histórico dos percursos e frequentemente poderia voltar a ele para consultas. Ele servia para ser o objeto de registro, arquivo e produção das listas para a instalação que veremos a seguir.

Instalação: ***Les mois et les mots: un an de cours et de courses, 2014/2015***

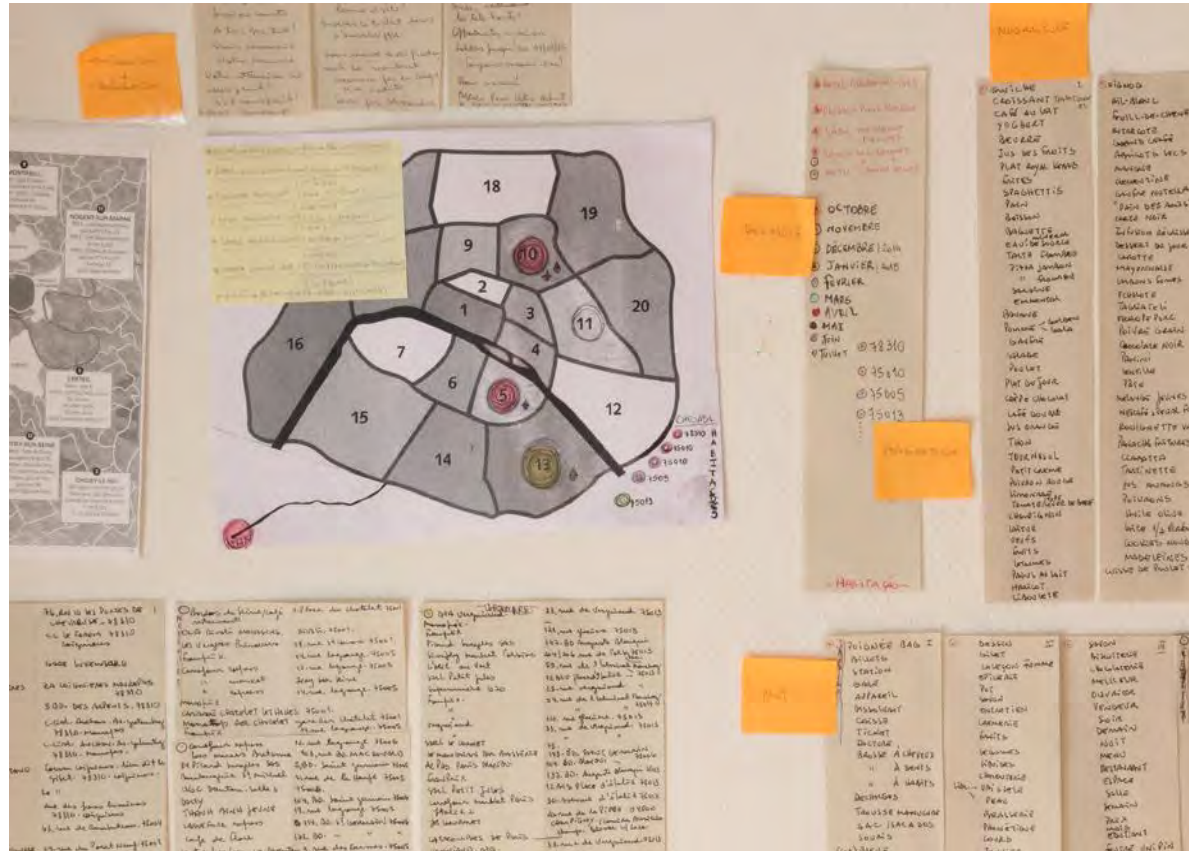
Os cadernos como depósito/guarda e as duas instalações como visibilidade de uma narrativa exposta de outra forma se uniam pelo mesmo objetivo de traçar (sem mapas) os meus passos, minhas andanças pela cidade, assim como minhas descobertas e embates. A instalação das listas (fig. 127, 128, 129,131) começou furtivamente pelo canto da parede com um esboço estilizado e ampliado do mapa de Paris, com seus 20 *arrondissements* e uma tira de papel em forma de organizador de legendas que marcava meus cinco endereços, seus códigos postais e os meses que apareceriam nas listas seguintes.

Promovi o corte de iguais e longas tiras do mesmo papel jornal e, para isso, estipulei outras regras: de cada nota retiraria seus dados e os dividiria, mês a mês, em colunas, sinalizando com um *post-it* laranja as divisões de interesse: as habitações, os meses, expressões + informações, endereços, alimentos e produtos comprados, além das palavras novas que surgiam. As listas (quando eram transcritas cotidianamente) ficavam armazenadas nos cadernos até que cada grupo de tiras/listas era colado à parede quando o mês findava. Elas ocuparam as paredes da sala/dormitório. A princípio, era um trabalho obsessivo, repetitivo, até cansativo. Mas depois de um tempo, lugares, palavras e termos viraram um jogo, um caça palavras.

Interessante verificar que cada notinha tinha seu modo de se dirigir ao público, quando então me alegrava ao encontrar diferentes manifestações como: “volte sempre! você foi atendido por..., acumule desconto, cliente preferencial, você obteve um desconto de ...”e, assim por diante.



(127) Vânia Sommermeyer. *Nota visual. Les mois et les mots: un an de cours et de courses*, 2014/2015 (detalhe parede)

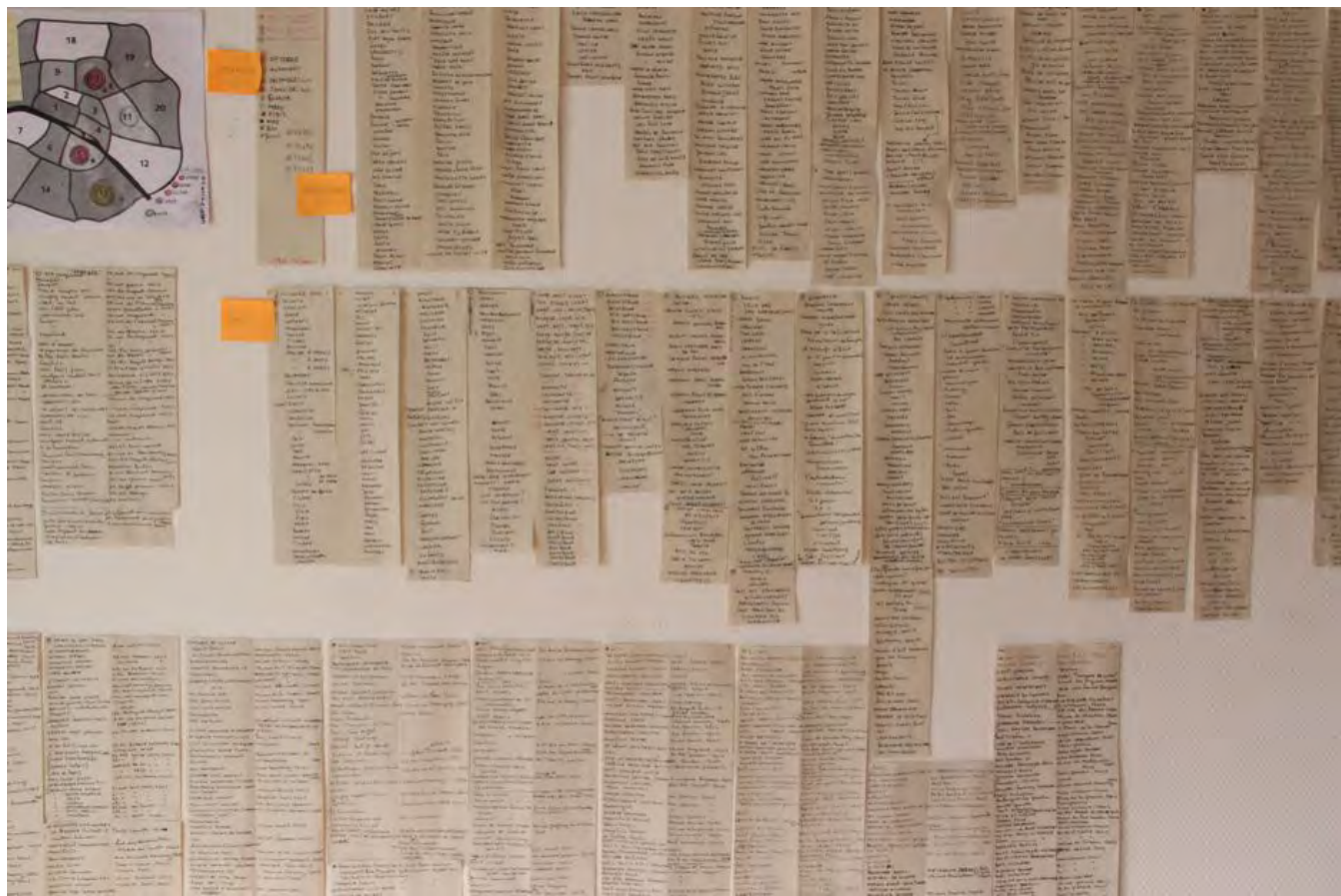


(128\*) Vânia Sommermeyer. Nota visual. Les mois et les mots: un an de cours et de courses, 2014/2015 (détail)



Bom reiterar que não era de meu interesse exigir da atividade de transcrição para as listas um esmero formal, uma letra refinada, pois ela seria a anotação de uma experiência com a língua, e a claudicação, os erros e as rasuras faziam parte da vivência de *apreender/aprender*.

Quando falamos em listas, importante analisarmos que a lista é uma atividade que permeia muitas das ações cotidianas de inúmeras pessoas ao longo do dia. Sabemos que as pessoas inventam modos e operações das mais diversas para construir suas listas. Ao querer atingir o infinito, já de antemão sabemos que ao tentar representar o “infinito objetivo” este não acaba/não se conclui, então acabamos por eleger números, propriedades, que segundo Humberto Eco poderiam estar abrigados em um “elenco, ou melhor, a lista”, ou [...] “poderíamos falar de catálogo ou de enumeração.” (ECO, 2010, p.7) O elenco pode ser feito de inúmeras formas: palavras, ritmos e imagens (e neste ponto, impossível não se lembrar do elenco de imagens realizado por Aby Warburg). Penso que minhas listas pela parede, que se comportavam como “um infinito *atual*”, hoje me levam a crer que eram a configuração de um inatingível, “*tópos da indizibilidade*” (ECO,2010, p.15,49), pois em um ano não saberia todos os endereços, não reconheceria todas as palavras e tipos de alimentos. Elas funcionariam como uma porção, mostra de tempo e teria uma visibilidade frágil - como numa pintura onde tivesse que imaginar para além da moldura, imaginando o resto. Uma poética do “tudo está aqui”, mas também de um “et cetera”, segundo Umberto (ECO,2010,p.7).



(129\*) Vânia Sommermeyer. *Nota visual*. Instalação *Les mois et les mots, un an de cours et de courses*, 2014/2015 (detalhe)

A lista é então uma tentativa, uma forma de resistência, de luta frente ao gigantismo de uma língua, de um supermercado cheio de produtos, de uma discoteca, pinacoteca ou biblioteca cheias de discos, quadros ou de livros e filmes. Sabe-se que não se conseguirá caminhar por todos os lugares, ler todos os livros, ver todos os quadros e filmes, ouvir todos os discos, então fazemos listas dos lugares, dos livros já lidos, filmes vistos e discos ouvidos para não nos lamentarmos da dificuldade de atingir o todo maior. De entender nossa pequenez.

Das pequenas coisas e das palavras retiradas de Ulisses, Elida Tessler confirma que, ao usar “o tempo verbal do gerúndio em inglês justamente para sublinhar o caráter da vida acontecendo todos os dias, a todo instante, com intensidade suficiente para não adiarmos um segundo sequer as nossas mais íntimas intenções, valorizando pequenas conquistas em lugar dos grandes planos.” (TESSLER, 2011,p.31)

Presumimos que ao fazermos listas assumimos humildemente e com regozijo o universo infinito que habitamos. Eco nos traz neste seu importante livro, *A vertigem das listas*, inúmeros e surpreendentes exemplos, passando por filósofos, pensadores, escritores e artistas. Teríamos muitos exemplos de listas de coisas e lugares. Com Borges, nos acompanhamos por infinitos lugares, pessoas e já admiramos sua poesia de enumerações. Com Victor Hugo, em seu fascículo *Cadernos da guerra e da comuna*, que relata sua passagem de 1º de junho a 10 de outubro de 1871, passamos por diversos lugares. Traremos especialmente de seu caderno de anotações cotidianas

pontos de nosso interesse, com as anotações do dia 30 e 31 de julho, em que ele coloca a data, um pequeno relato do acontecimento e a anotação de gastos com os valores pagos/recebidos no lado direito da página<sup>21</sup>.

**30 de juillet**- Promenade à Diekirch avec ces dames. Partis à 2h.1/2.  
Séjour d'une heure et demie à l'Hôtel des Ardennes. Filles se baignant dans la rivière. Une bouteille de limonade gazeuse/ 1-25  
-Revenus à 6h. ¼. Voiture / 7-50

**31 juillet**-Visite d'un docteur Pickar qui habite le Rio-Grande(Brésil)  
-Dép. de la semaine à l'Hôtel Koch /264-90  
-À Suzanne, mois et remboursement / 37-50  
-Pain à cacheter / -10  
-Distribué à divers pauvres/ 10

Por todo o diário Victor Hugo faz anotações desta ordem, desenhos e, em algumas outras viagens, há longos textos e cartas. Percebemos que a viagem é rica em descrições e as listas são necessárias e ajudam a elaborar e relembrar eventos para combater o esquecimento. Como vemos, a lista pode gerar um “acúmulo”, mas também

---

<sup>21</sup> HUGO, Victor. *Oeuvres Complètes- Voyages*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1987p. 1167. Procuramos manter o texto como aparece no livro. Tradução nossa: “30 de julho- Passeio à Diekirch com estas damas. Partida às 2h30. Estada de uma hora e meia no Hotel das Ardennes. Filhas se banham na ribeira. Uma garrafa de limonada gasosa 1-25 - Regresso às 6h . Transporte 7-50. 31 de julho- Visita de um doutor Pickar que habita o Rio Grande (Brasil) -Dep. da semana ao Hotel Koch 264-90- À Suzanne, mesada e reembolso 37-50- cera para fechar cartas-10, distribuído a vários pobres 10.” Tradução nossa.

gera a ordem, pois normalmente “seguem sequências, emparelhamentos de termos linguísticos pertencentes à mesma esfera conceitual”, diz (ECO, 2010,p.133).

Bernard Sève é outro autor que se interessa por listas com aspecto verbal que, segundo Eco, são as mais comuns de se encontrar, por isso ele têm se desafiado a criar listas visuais. Sève fez um apanhado bem extenso e que poderia ser extremamente valioso para abordar todos os aspectos que envolvem as minhas listas. Entretanto, o espaço final que temos nos obrigará a examinar apenas alguns pontos. O autor enumera em forma de uma lista inúmeros modos de se encontrá-las, então traremos aqueles que são pertinentes à nossa poética, alguns já analisados e, outros ainda por examinar mais adiante. Seleccionamos as seguintes formas de listas: [...]“acumulação, agenda, anuário, calendário, cadernos de endereços, catálogo, *check list*, crônica, colagem, dicionário, descrição, enumeração, fatura, glossário, horário, itinerário, diário, livro de compras”. Ao referir-se às listas, ele comenta que elas têm uma finalidade puramente utilitária. “Eu preparo uma lista de coisas para fazer na semana (reuniões, e-mails, encontros, procedimentos administrativos, etc.)” “[...] E à medida que me desfaço das obrigações eu as risco de minha lista”, afirma Bernard. (SÈVE, 2010, p.7,13). Neste ponto, fica evidente que ele se refere a uma agenda que, em muitos casos, seria o local destas listas, deste rol de atividades imediatas por fazer. Por outro lado, ele entende que o homem tende a jogar o jogo da lista muito além de sua utilidade prática e cita um exemplo de outra ambiguidade.

PEREC citado por SÈVE (2010, p.8) dirá que: “Há em toda enumeração duas tentativas contraditórias; a primeira é de TUDO recensear, a segunda de esquecer tudo da mesma coisa; a primeira quer fechar definitivamente a questão, a segunda a deixa aberta.”<sup>22</sup> Encontramos no trabalho de Letícia Bertagna - colega por determinado período no grupo de pesquisa .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., coordenado por Elida Tessler - um exemplo de ação, uma coleta de listas/desejos. Letícia propõe a seguinte questão para as pessoas: “Se você tivesse o dia inteiramente livre, o que você faria?” As pessoas escrevem em uma agenda comercial o que elas fariam se tivessem este dia livre. Com isto ela produziu o projeto “Hoje é o amanhã de ontem” e constituiu o blog “Agenda de possíveis”<sup>23</sup>. Este exercício criou então uma lista potente por sua evocação sobre a vida de cada um, quase como uma constatação da vida que se leva e do que se poderia fazer com um dia livre. Muitos de nós ficávamos um tempo sem saber o que propor e o que escrever. Nossas vidas parecem tão regradadas que, às vezes, abrir uma brecha no tempo parece difícil, quanto mais pensar um dia “inteiramente livre”. “Quando isso poderia acontecer? O que eu faria neste dia? Por onde começar uma lista de desejos?” as pessoas se perguntavam.

Por outro lado, um dado importante relacionado ao tempo e ainda às listas nos traz Sève, quando diz “[...] que devemos distinguir o tempo na lista (como objeto ou como moldura interna da lista) e a lista no tempo (o momento de sua produção e de sua durabilidade). Relativo a este último ponto, o momento onde a lista é escrita não é, em princípio, anotado ele mesmo na lista, salvo exercícios deliberados (Perec, *Espèces d’espaces*, *Tentative*

---

<sup>22</sup> Tradução nossa. In: Georges Perec. *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985,p.167.

<sup>23</sup> BERTAGNA, Letícia. Dissertação de mestrado intitulada-se “Agenda de Possíveis: a proposição artística como exercício cotidiano”, 2014. PPGAV/UFRGS, Orientação da Dra. Elida Tessler.

*d'épuisement d'un lieu parisien*); ele joga, portanto um papel importante no conteúdo e na escritura da lista.”<sup>24</sup>(SÈVE, 2010,p.218,219)

Talvez em minhas listas eu pensasse que tudo pudesse recensear, mas sabia que haveria um limite: as notas de um ano, as ruas e estabelecimentos comerciais visitados no período, as palavras em francês provenientes destas notas recolhidas no ano. A estratégia era de completar um ciclo de um determinado tempo e geografia. Por outro lado, sabia que havia muito mais para conhecer, ver e saber, pois toda a lista é falha - mesmo que anotemos fatos para lembrar, há outros tantos que esquecemos. Independentemente disso, um grande mural se formava pelas paredes. Neste ponto, lembrei-me do que nos fala David Hockney<sup>25</sup>, no seu livro *O Conhecimento secreto*. Diz ele: “Precisei do mural para que me fornecesse uma visão panorâmica. [...] Mas ao sentar e contemplar o mural, ao esquadrinhá-lo [...] a alta tecnologia foi precisa, mas, como sempre, uma tesoura e um tubo de cola (ou percevejos) também foram necessários. Alta tecnologia precisa de baixa tecnologia – elas permanentemente vão juntas, embora deva-se advertir que mão, coração e olho são muito mais complexos que qualquer computador jamais poderá ser.”(HOCKNEY, 2001,p.197). No meu mural, com o uso de “baixa tecnologia” - papel, tesoura e caneta preta - a minha letra e a cor da escrita mudavam com o tempo, aparecendo várias intensidades de linhas, desde bem grossa até fina e quase se apagando, pois a tinta, com sua tonalidade escura, ao cabo de alguns meses ia enfraquecendo, fazendo-se necessário trocar por outra caneta. Regras cria Roman Opalka para suas telas

---

<sup>24</sup> Todas são traduções nossas do francês.

<sup>25</sup> (1937-) Artista inglês, pintor, cenógrafo, fotógrafo e escritor.

“Details”(fig.130): pintar /desenhar com a tinta branca até o esgotamento total da tinta e, então recomeçar com novo mergulho, na mesma tinta branca para a continuidade do trabalho. Ele parte de telas com fundo preto e a cada termino adiciona ao fundo 1% de tinta branca, mantendo este procedimento até o final. De tons acinzentados as pinturas de Roman Opalka<sup>26</sup> assumem gradações e assemelham-se com nossas listas escritas com sucessivas canetas novas.



(130)Roman Opalka (“Details”) Opalka 1965/1 ao infinito

Dias com poucas anotações, dias cheios, dias em casa, dias na rua, dias de compras, dias sem gastos. Muitas foram as vezes que me lembrei deste artista que em 1965 começou sua busca pelo infinito a partir do número 1. Como ele, comecei minhas anotações pelo lado esquerdo. Colava cada tira de papel seguindo pela parede sempre para o lado direito. Ele escrevia (os números) em linha reta sempre na horizontal em telas de mesmo e igual

---

<sup>26</sup> Artista nascido na França de pais poloneses (1931-2011). Interessa-nos aqui sua obra sequencial de uma vida, com o intuito obstinado de contar o tempo com um trabalho diário de se fotografar e pintar uma sequencia numérica iniciada em 1965 e interrompida com sua morte.



tamanho: 196 x 135 cm. Diz Elida Tessler em seu artigo *Zerar*<sup>27</sup>: “Todas as telas mantêm, desta forma, além do registro numérico, a marca do fôlego de quem se propôs não somente a pintar a sua vida, mas inventá-la no curso dos dias”.

As minhas tiras eram verticais e também de um mesmo tamanho para as listas de alimentos, palavras, expressões; e de um tamanho mais largo e sempre igual para os endereços, mas sempre com igual escrita de uma palavra depois da outra. Como em “Details”, a escrita miúda das listas pela parede provocava vertigem. (fig.131)

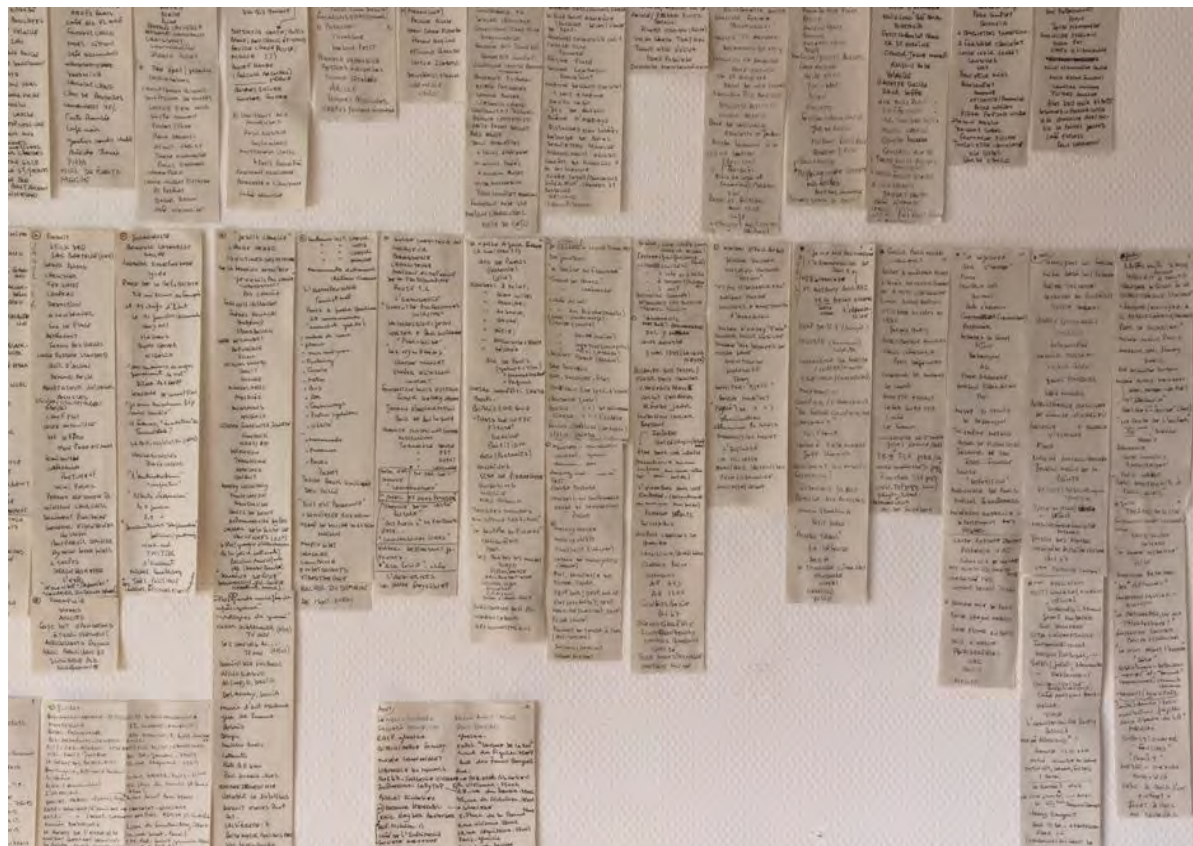
O meu projeto , no entanto, não foi para toda a vida, mas marcaram um tempo em que ações repetitivas me fizeram lembrar de Opalka, que de forma incomum passou pela arte e pela vida neste trabalho incessante de contagem, de marcação do tempo, tanto nas telas como em fotografias. Meu último registro deu-se em final de setembro de 2015. O de Opalka se deu com o número 5.607.249 antes de sua morte, no dia 06 de agosto de 2011. Ciente de sua obsessão e de seu trabalho com a passagem do tempo, Opalka diz: "todo o meu trabalho é uma coisa única, a descrição do número um até o infinito. A única coisa, a única vida".<sup>28</sup> Sempre imaginamos que a vida é longa, que demorará o seu fim. Que teremos ainda muito tempo. No entanto “ninguém te devolverá aquele tempo, ninguém te fará voltar a ti próprio”, dirá (SÊNECA, 2007, p.45). Mesmo que estejamos ocupados ou parados, a vida se apressa em passar e o tempo se esvai independente do espaço que ocupemos.

---

<sup>27</sup> TESSLER, Elida. *Zerar*. In: *Pesquisar na diferença. Um abecedário*. (org) GALLI FONSECA, Tania Mara; NASCIMENTO, Maria Livia; MARSCHIN, Cleci. Porto Alegre: Sulina, 2012.p.251-253

<sup>28</sup> Visita à exposição *La Répétition*. FRAC/Besançon- Region de Franche-Comte, FR, 2015.

Citação Presente em <http://zoolander52.tripod.com/theartsection5.10/id21.html>. Acesso 06.06.2015



(131) Vânia Sommermeyer. *Les mois et les mots: un an de cours et de courses*, 2014/2015 (detalhe)

O tempo está acompanhado do espaço e juntos são assunto corrente nas letras, na filosofia, na psicologia, na arte e na vida de todos nós. Numa nota pertinente e de extrema coesão temos que:

Existem espaço e tempo newtoniano como entidades absolutas, espaço e tempo kantianos como intuições puras e condições *a priori* da experiência, há a oposição bergsoniana entre tempo dos relógios e tempo da duração interior, há o espaço mensurável da geometria cartesiana e o espaço vivido da fenomenologia. Não se trata de privilegiar um ou outro, visto que a linguagem nos permite falar sempre deles, e pode-se dizer com desenvoltura quantos milhões de quilômetros deve-se percorrer para chegar a Alfa Centauro ou então fazer-nos viver (padecer) uma viagem interminável entre Florença e Fiesole, para não dizer de uma viagem ao redor do próprio quarto (no *Tristram Shandy* a discussão entre duas pessoas que descem uma escada dura três capítulos). (ECO, 2003.p.171)

A evocação do espaço e sua representação ou o tempo que passa nas mais diversas circunstâncias apontadas pelos estudiosos do tema revelam que não importa a prevalência de um ou de outro tempo, pois nos pequenos espaços muito pode estar contido, independente de sua dimensão. E o que dizer do tempo de uma contemplação? Como medir o tempo de um ano em poucas palavras ou espaço? Ato heroico de reter em listas e notas que se apagarão um tempo que passará.

Antes de partir para o Brasil, tentei resgatar cuidadosamente cada lista da parede e trazê-la na mala. É meu desejo poder apresentá-las da mesma forma como estavam em minha casa/atelier, na galeria quando da apresentação final.

### Instalação/objeto *J'achète* 2014/2015 – 2016

Este trabalho é formado pelo objeto que guarda o conjunto dos tickets (notinhas, faturas, recibos, ingressos) em papel físico. *J'achète* é uma instalação/objeto que é companheira da instalação das listas pela parede que vimos anteriormente, que provém das mesmas notinhas, sendo que *J'achète* (fig. 132 a 134) foi montada em conjunto somente no Brasil. Temos que estes comprovantes normalmente são faturas eletrônicas e que, com o passar do tempo, perdem sua grafia e se apagam. Pensando nisso, procurava guardá-las em envelopes depois de recenseadas nas listas. Foi só na volta ao Brasil que a ideia de expô-las surgiu com mais clareza. Todas as pessoas que viam os blocos de notinhas se acumulando, ainda na França, me diziam para fotografá-los, pois eles iriam desaparecer. Frente à minha indisposição em registrar uma a uma ainda na França, elas acabaram vindo nos mesmos envelopes dentro da mala. Não sei por que, mas não conseguia realizar esta ação de registro fotográfico. Uma compreensão maior sobre essa minha resistência em fotografá-las surgiu durante uma apresentação no grupo de pesquisa e com a contribuição dos colegas. Diziam eles: -“Exponha-as, seria bom ver os seus diversos tamanhos, tocar, ver o seu apagamento. Nem sempre se pode segurar tudo, o tempo todo. Deixe-as desaparecer.” Era de tempo que eu estava falando. Fazia sentido.



(132) Vânia Sommermeyer. Instalação *J'achète* 2014/2015 – 2016

Não mais seguraria o tempo, pois ele se esvai, corre, desliza pelas horas, dias, meses e anos. Nesta revelação talvez estivesse contido o fato de que cada uma das notinhas tinha deixado anteriormente o seu rastro no caderno *Vermelho* e no *Azul*, então a duração delas estaria garantida para a posteridade, mesmo que não houvesse mais a prova cabal - sua materialidade. Eu perderia algo? Sim, perderia sua cor, forma, grafia particular de cada estabelecimento, mas ganharia em potência de uma ação dada ao esquecimento, o apagar das luzes de uma experiência maior e anterior. Como os vagalumes de DIDI-HUBERMAN (2011, p.46): “luz pulsante, passageira, frágil”.



(133) Vânia Sommermeyer.detalhe/ *J'achète* 2014/2015 – 2016

Apesar de falarmos aqui de fotografia, eu não queria seu engessamento para sempre, num objeto em detrimento do ato. Eu contava com seu apagamento; deixar morrer, deixar as palavras efêmeras de um ticket anteriormente arrolado nas listas sumir depois de um tempo. “Inventário, catálogo e enumeração pressupõem um gesto anterior, que consiste em fabricar uma lista”, diz (SÈVE, 2010, p.15) e isso eu já havia feito com a instalação anterior. Com equilíbrio, encarei o fato de que a futura instalação *J’achète* poderia ser este lugar de mostrar uma quantidade de papéis, com um elenco de lugares, um inventário de endereços e valores e, ao mesmo tempo, o que ela quisesse mostrar, o que ela quisesse se dar a ver. O tempo dirá o que veremos das notas na exposição do dia 14 de setembro de 2016, passados quase dois anos abrigadas da luz nos envelopes em Paris.

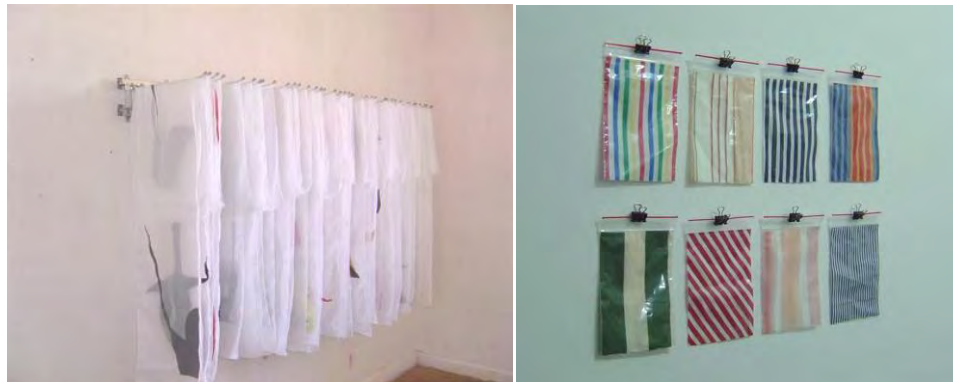
Lembro que anteriormente falávamos no lugar da *latência*. Lugares estes de caixas, cadernos, diários, listas e das fotografias em caixas ou arquivos no computador; do projeto de resgate das *Imagens Latentes* de determinados fotógrafos na última Bienal de Veneza. Assim as notinhas também tiveram seu tempo de latência/duração até serem agrupadas, reconduzidas e rerepresentadas no espaço expositivo da arte como elas podem ser, mesmo que iluminações passageiras.



(134) Vânia Sommermeyer. Instalação *J'achète* 2014/2015 – 2016



Por outro lado, ao analisarmos o modo de apresentação e a adequação do objeto que comporta as notinhas, aproximamos dois outros trabalhos anteriores: *Livro*, 2003 (fig. 135) e *Mostruário*, 2009 (fig.136). Ambas as instalações comportam retalhos de tecidos. Na primeira são costurados à mão em (80 panos de voal branco), dispostos em calceiros metálicos, presos à parede à altura do olhar, formando um corredor em que se passava entre dois conjuntos (40 peças de cada lado da parede). Na segunda, são recortados num mesmo tamanho, pedaços de tecido listado, dispostos em saquinhos, como um mostruário, mostrador de mercadorias.



(135,136) Vânia Sommermeyer. (detalhes) Instalação *Livro*, 2003 e *Mostruário*, 2009

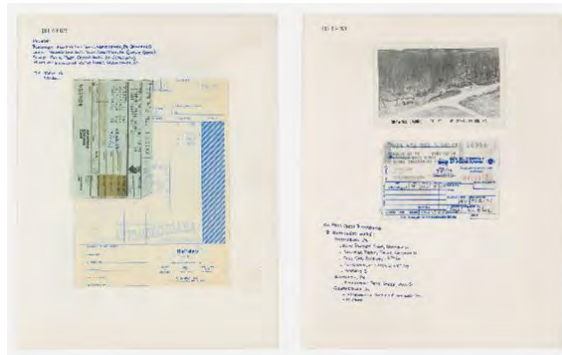
Apresentado em expositores de roupas (de calças em *Livro* e de cintos em *J'achète*) e de embalagens encontrados à venda no comércio em *Mostruário*, o conteúdo é sucessivamente abrigado um atrás do outro, ou um ao lado do outro, perfazendo um modo de visualidade e de um manuseio permitido ao público. No entanto em

*Livro* os tecidos pareciam folhas; em *J'achète* as notas parecem mercadoria, pois são apresentadas dentro de sacos plásticos como *Mostruário*. Mas todos estão alinhados e permitem a visibilidade de conjunto, de massa, de acúmulo se quisermos. Em *Livro* há fragmentos de tecido em tecidos do mesmo tamanho; em *J'achète* há pedaços de papéis, palavras, números em sacos plásticos do mesmo tamanho. Porém, pela transparência as notinhas imprimem diferentes visões no conjunto. Seu suporte remete ao abrigo de itens alinhados de vestuário prontos para a compra. As etiquetas brancas, no alto, que seguram o saco plástico, formam outro bloco sugerindo mercadoria nova, reclusa em sua embalagem original. *J'achète, Livro e Mostruário* são da ordem de um paradoxo, pois abrigam o velho o descartado em uma embalagem ou expositor de consumo imediato.

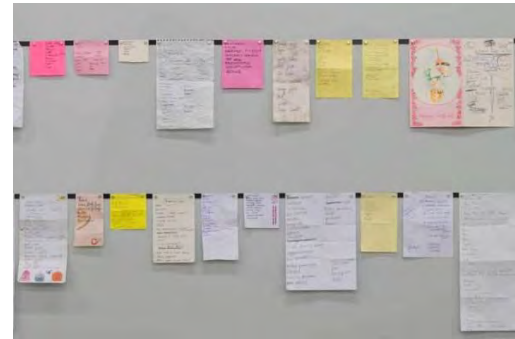
Poderíamos continuar, mas a modo de conclusão, vale tentar entender que atuamos nos dois modos: o tempo interno do objeto e o tempo de sua duração, apontados anteriormente por Sève. Desde o começo de nosso trabalho, lá em *Notas da Caderneta* de 2003 - trabalho que se aproximou de Perec (como já vimos no capítulo I) - a escrita dava-se enquanto a caminhada acontecia por Porto Alegre. Naquele momento, porém, não entendíamos as *Notas da Caderneta* como uma lista, mas a apresentamos talvez como uma: um “evento” ou “acúmulo” ou ainda uma “descrição detalhada” como técnicas de expressão verbal do espaço, apontados por (ECO, 2003, p.174). Com as duas instalações *das listas* e *das faturas* aqui analisadas, penso que o tempo interno do objeto na primeira instalação foi pensada como fundamental, pois as operações foram seguidas mantendo-se uma lógica e ordem específicas, mesmo que não houvesse uma escritura pontual em cada lugar, como em Perec, mas em tempo curto,

pois a escrita se dava logo após à ação, no mesmo dia, ainda que fosse deslocada para a parede apenas ao completar-se o tempo de um mês.

Na segunda instalação dos tickets, tentamos resguardar seu tempo interno, como estrutura física, ao máximo da luz. Mas invariavelmente ela sofrerá com o tempo e talvez seus vestígios se mantenham apenas em sua forma e tamanho, não mais em conteúdo, pois este se apagará. Uma passagem do tempo, literalmente. Outro ponto de nota é que ao olharmos para o tempo *das listas* e para o tempo *das notinhas*, é possível observar que produzimos a primeira para durar por talvez duas exposições (pelo menos) e a outra ainda não sabemos, pois estamos a respeitar o seu tempo. Vale atentar para o fato de que agora entendemos que todas as ações foram se imbricando ao longo desta pesquisa, mesmo sem o percebermos de antemão, pois vivemos aquém daquelas circunstâncias primeiras. Um tempo de uma tese que se alargou com a produção na França, mas que sem dúvida veio a se somar ao realizado antes da viagem. Na esteira destas nossas indagações, vale retomar o *Diário* de Stephen Shore, do dia *4 de julho de 73* (fig. 137) e o trabalho da artista brasileira Rivane Neuenschwander, que expõe 365 listas de compras no trabalho *Colheitas, 2013/2014*(fig. 138), como o bilhete que encontrei em um casaco em uma loja em Berlim, em 2013. Na verdade uma lista escrita à mão (fig. 139) dentro de um casaco que estava provando numa loja. Diante da surpresa, logo a guardei como relíquia, colando-a no *Caderno de Berlim, 2013*.



(137) Stephen Shore 4-Jul-73 1973



(138) Rivane Neuenschwander *Colheita*, 2013/2014

- Argentopten  
 - Spülmittel  
 - Spülung Kiste  
 - Binden  
 - Urinstein (schwarze Flasche)  
 - Essen/Hafeflocken  
 - Kloorkürste

PS: ESTA LISTA NÃO É MINHA!!

(139) Vânia Sommermeyer/*Caderno de Berlim*, 2013. (lista encontrada)

Rivane se interessa pelas questões ecológicas, e neste trabalho das listas, “a relação de produtos alimentícios deveria estar ligada às estações do ano e não ao consumismo.”<sup>29</sup> A artista tem lidado com objetos/alimentos em situações simples do cotidiano e, na maioria das vezes, o público é convidado a interagir.

No caso de Rivane, não há a construção das listas pela artista - ela as encontra prontas. Mas há a preocupação quanto ao seu conteúdo somado à articulação de sua inquietação com o consumismo. São listas simples que orientam as compras, que de certa forma também são colheitas em busca do alimento e balizadas em compras, ou pelo essencial ou pelo supérfluo. Georges Perec tem uma passagem em seu livro *A vida modo de usar* que é interessante trazer aqui. Diz ele: [...] “da mesma forma com que no século XIX a dona de casa fiscalizava os cadernos de contas da cozinheira, não hesitando em lhe exigir o mísero troco da compra do peixe, Adèle Plassaert faz, dia após dia, num caderno de escola, o implacável balanço de suas despesas diárias: ” (PEREC, 2009, p.305,306)

pão	0,90
condução	0,40
2 alcachofras	1,12
presunto	3,15
queijo fresco	1,20
vinho	2,15
cabeleireiro	16,00
gorjeta	1,50
meias	3,10
conserto do moinho de café	15,00
água sanitária	2,70
lâminas de barbear	4,00

---

<sup>29</sup> Release da exposição *Mal-entendidos* com Curadoria de Adriano Pedrosa, MAM, presente em [http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/08/Release\\_Rivane\\_completo-rev-rivane-final.pdf](http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/08/Release_Rivane_completo-rev-rivane-final.pdf). Acesso 19/05/2016

lâmpada	2,60
ameixas	1,80
café	3,00
chicória	<u>1,80</u>
TOTAL	59,42

Listas, necessidades, contas, variedade no mesmo e usual método de controle doméstico e financeiro, pois é de dinheiro que estamos falando ao final de tudo. Vivemos em uma economia que se move com estas ações.

Outro exemplo advém de uma publicação de Emmmanuel Adely. Ele escreve uma autobiografia com base nos *tickets* de caixa, enumerando diariamente o que pagou, o que comprou e o nome do estabelecimento comercial. As anotações começaram no dia 1º de setembro de 2005 e terminaram no dia 31 de agosto de 2006. No final deste último dia, há um TOTAL: o valor de 1.312,15 euros. Não sabemos que circunstâncias ou momentos ele seleciona para sua lista, mas pelo que pudemos constatar, se tratavam de gastos com suas saídas, suas compras e seus encontros com amigos. Em alguns momentos há pequenos textos que elucidam a ocasião, mas não se atem a endereços e nem se preocupam em retirar termos das notas para fins de curiosidade, como no meu caso. Interessante que coloca em negrito as palavras ***je donne, j'achète, je paie*** e quando não compra nada, escreve, por exemplo, “[*dimanche/16/04/06/jê n'achète rien*]” e, então as palavras não estão em negrito. Vou transcrever outro dia de exemplo :

*lundi 2/01/06/j'achète 13,40E deux paquets de clopes; le paie 22,70E le péage Nantes-Paris; j'achète 12 E um bouquet de tulipes et du qui pour ma mère chez qui nous passons; total: 48,10<sup>€</sup>. (ADELY, 2007,p.41)*

Porque alguém faria um livro desses? Porque anotar diariamente onde e o que compra e paga e depois publicar isto? Uma crítica ao nosso modo de vida cotidiano? Para salientar esta máquina econômica que nos impulsiona ao consumo das marcas mais conhecidas? Um livro de códigos não usuais, mas, no entanto, da ordem do deslocamento, da narrativa de lugares, do registro, porém com seus pedaços de textos também de afetos.

Ao seguirmos, entendemos que os cadernos de Adèle Plassaert tem relação com os nossos também cadernos de escola, *Azul e Vermelho*. O mesmo serve para o diário de Victor Hugo e para as listas de Emmanuel Adely, pois há um controle e um balanço diário. Assim listas, cadernos, notas são elementos presentes em todas as operações cotidianas que envolvem a busca pelo alimento, pela administração de um lugar em que se habite, que se viva e que se possa chamar de seu. Talvez gesto e afeto sejam palavras caras desde o começo de nosso périplo pelas anotações.

*Le calendrier: mon repas quotidien, 2014/2015*

Para continuarmos a pensar nos gestos que praticamos ao recolher ou fazer listas, anotações, registros da vida simples do cotidiano e, precisamente, das recentes listas de supermercado, chamo a atenção agora para os alimentos e sua feitura em refeições. Falo do projeto que intitulei *Le calendrier: mon repas quotidien, de 2014/2015*, que na verdade é um inventário de todas (ou quase todas) as refeições que fazia no meu estágio doutoral, desde outubro de 2014 a setembro de 2015. Seguem algumas fotos presentes no calendário (figs. 140, 141).



30.11.2014

04.12.2014

15.12.2014

21.12.2014

(140) Vânia Sommermeyer/ *Le calendrier: mon repas quotidien*, 2014,2015(detalle nov e dez/2014)

Um ano de refeições sendo preparadas de forma quase sempre solitária ou de momentos de alimentação pela cidade quando acompanhada ou não de outras pessoas. O método consistia em fotografar a refeição logo após tê-la colocado à mesa ou a recebido no restaurante. As fotos iniciaram quando preparava meu lanche no hotel depois na residência estudantil, na cozinha coletiva, e, por fim, no último apartamento locado em Paris.

Como vimos, falhamos ao inventariar o infinito e então não me ative a tentar realizar um trabalho aquém de minhas possibilidades e também de deixar que alguns momentos pudessem ser apreciados sem esta imposição do registro. Os arquivos foram compilados no computador para abrigar mês a mês as fotografias que surgiam. Como uma declaração, uma agenda diária ou uma lista visual, eu precisava deste trabalho de arrumar o prato, organizar a refeição, os talheres, o copo, pois quando se está só e se tem uma vida voltada para a rua, ver exposições, museus, passear, conhecer bibliotecas, centros de arte – enfim, viver a pesquisa - a alimentação fica precária.



Na França a alimentação pronta, apesar de ser excelente em opções, é cara para um estudante. Além disso, sempre gostei de preparar o alimento para minha família, então queria deixar este registro de minha vida também para eles. Lembro-me que no começo a alimentação foi muito precária pela falta de equipamentos apropriados e, portanto, deu-se mais de forma rudimentar. Com o tempo, passou a ficar melhor, mas nada que pudesse ser comparado aos belos pratos dos *chefs* vistos nos programas de TV francesa. Talvez eu tenha pensado nisto pelo fato da França ter aptidão para uma cozinha refinada, mas o projeto havia começado desde minha chegada com bastante precariedade. Este seria o contraponto.

Rosalind (KRAUSS, 1990, p.218) dirá que “[...] estamos rodeados não pela realidade, mas pelo efeito de realidade produzido por simulações e sinais”. A minha refeição não era um simulacro, uma simulação, como na TV; era real, pouco refinada é certo, mas habitual – de um dia depois do outro - apesar de ser encenada para mim mesma antes dela me alimentar. Outro ponto que pode ter orientado minha escolha em fotografar uma ou duas refeições por dia eram as cores do prato, da bandeja, do serviço americano, enfim, existia uma composição diária de cores, porém de uma paleta curta, pois quase sempre eram as mesmas cores.

# MAI



2015

(141\*) Vânia Sommermeyer. *Le calendrier: mon repas quotidien, 2014/2015-2016*. (detalhe da folha do mês de maio, 2015)

Procurava ao máximo fazer variações, mas nem sempre surtiam efeito. Sabemos que refeição é partilhar, dividir com alguém o ato à mesa, então partilharia as imagens um dia com alguém.

Como isto se comportaria em conjunto na fotografia? O que veremos ao final? Uma pintura? O que veríamos com as fotos lado a lado? Como apresentar este projeto? Os dias e a repetição logo me orientaram para a ideia de calendário, ou quem sabe ‘calendiário’. Nos dias em que não houvesse imagem de alimento, optei por deixar espaços em branco no gradeado da folha de calendário. Numa decisão semelhante aos *tickets* que se apagam com o tempo, me permiti ficar sem imagem quando esquecesse ou quando não fosse adequado fazer o registro. Como os brancos se comportariam no conjunto? O que veríamos afinal: comida ou cores? Mas por que um calendário? Simplesmente porque “são utilizados ao longo de um ano”. São “um presente útil para conservar todo o ano”. Pois “antes de o ano terminar você precisa correr para comprar ou pedir no comércio seu calendário do novo ano”. Relatos que poderiam ser de nossos pais. Mas será que ainda valem para nós? Quem tem um calendário preso à parede ou à geladeira hoje em dia? Com os *smarthphones*, *tablets*, computadores sempre à nossa frente, relógios digitais em quase todos os equipamentos domésticos, urbanos e de transporte, por que ter calendários? Além do mais quando não tem a marcação de dias, como se um relógio sem ponteiros! Pesquisando então, a palavra calendário <sup>30</sup>:

---

<sup>30</sup> *L’histoire des calendriers* presente em [www.museedelaposte.fr](http://www.museedelaposte.fr). Acesso em 01/06/2015. Tradução nossa.

[...] ou 'calendarium' em latim, que vem de 'calandae', que quer dizer o primeiro dia do mês pelos romanos. Era no primeiro dia que os sacerdotes romanos anunciavam ao povo as datas dos dias de férias do mês que começaria ('calandae' vem de 'calare' que se diz chamar, pedir). Por extensão, o calendário vai se tornar o livro de contas onde serão retidos os dias sucessivos. O dia é a unidade de medida do tempo, o mês ou o ano serão as sequências mais relativas e com variações, seguindo as culturas, [...] onde a primeira preocupação do homem é de prever o retorno das estações, indispensável tanto à agricultura quanto à criação de animais domésticos. Os primeiros calendários, na alvorada da humanidade, foram diretamente inspirados nas fases da lua. [...] O calendário solar é baseado na revolução visível do sol em torno da terra, num ciclo de 365 dias. Ele é a origem do atual calendário do mundo cristão.

Grata surpresa. Calendário é também um bloco de notas ou caderno de contas com números, dias, meses de um ano. Serve para anotar, controlar e chamar os dias que virão ao mover suas páginas para o futuro. Ali o tempo está posto, a princípio, pois podemos regular tarefas, projetos, visitas, aniversários, encontros, etc. Uns tem uma única imagem, outros várias e por folhas. Uns tem espaço para escrita, outros apenas números. Decidi só ter imagens e tantos quantos fossem meus dias de registro das refeições. Claro que em muitos dias, pela beleza do prato no preparo em casa ou na refeição feita em algum restaurante, eu acabava tendo mais de uma imagem por dia. Com isso, uma delas teria que esperar e ficar na *latência*, para outro momento. Agora eu queria uma por dia.

Talvez eu quisesse um bloco de lâminas, folhas como já o foram as séries fotográficas analisadas *Gelb Zsug*, *Grafik*, *Trem laranja...* etc., pelas suas transparências e simultaneidades. Com o calendário teríamos o material mesmo, uma página depois da outra, “[...] uma matéria folheável, mais ou menos amontoada, mais ou menos oblíqua, com o foco projetado em um fundo apreendido por uma olhada. Vemos bem como esse folheado, esse

amontoado confuso, essa obliquidade dinâmica seriam legíveis. Poderíamos encontrar aí os traços de um desejo, de uma gula.”<sup>31</sup> Uma articulação de desejo expressa em cada fotografia em torno do passar dos dias. Um amontoado de pratos, talheres, copos, alimentos e cores num *calendário* em torno da alimentação como marcação e livro de contas.

Quanto ao uso de alimentos, sabemos que muitos artistas na história da arte utilizaram-se deles em suas obras. Encontramos produções com arrebatamento, apuramento técnico, com frivolidade, ironia e crítica. Temos que muitos foram os alvos dos artistas. Desde a natureza morta, cenas domésticas, piqueniques, colagens em gravuras e pinturas, *assemblages*, instalações e fotografias. Na fotografia são inúmeros os fotógrafos que ao longo dos últimos 50 anos fizeram fotos envolvendo a alimentação e, principalmente, à mesa, pois muitos viajavam por cidades para algum trabalho jornalístico ou em projetos pessoais. Encontramos situações cotidianas envolvendo o alimento e as refeições em artistas como Ed Ruscha, Raymond Depardon, Henry Gruyaert, Jeff Wall, Wolfgang Tillmans, Stephen Shore, entre tantos outros. Hoje, porém, nas redes sociais, é comum observar dicas de preparo ou a exposição deliberadamente frívola das refeições realizadas em restaurantes, com fotografias, junto ao prato ou no preparo pessoal de alimentos em casa e compartilhados para toda uma coletividade.

Neste ponto, interessante se pensar nestes usuários com o que Carol Bensimon nos traz baseada em recentes estudos - ponto este que aqui se conecta, mas que também voltaremos mais adiante. Diz ela: “nessa

---

<sup>31</sup> Na casa dos Homens. Prefácio de Christian Prigent.p.11. In: PIC, Muriel. As Desordens da Biblioteca. Belo Horizonte: Relicário,2015.

segunda metade do século XXI, além de querermos nos sentir muito especiais e únicos, parece que precisamos estampar o que somos em praça pública – ou na arena virtual o mais rápido possível, já que quase ninguém tem tempo ou paciência para se conhecer de fato”<sup>32</sup>. Aqui não poderemos analisar todas estas possíveis alternativas de uso na arte contemporânea e nos comportamentos, então optamos por trazer os mais próximos de nossa pesquisa visual. Inicialmente traremos uma imagem, não visual, mas de um fragmento de texto de um teórico da fotografia: Roland Barthes por ele mesmo, (1975) citado por (ECO, 2010, p.311): “*Gosto de: salada, canela, queijo, pimentões, pasta de amêndoas, cheiro de feno cortado [...] rosas, peônias, lavanda, champanhe [...] cerveja excessivamente gelada, os travesseiros baixos, pão torrado...*”. O texto (completo) aparece no livro de Eco no capítulo *O Excesso coerente*. Excesso também encontramos nos *Tableaux pièges*, de Daniel Spoerri<sup>33</sup> (fig. 142,143).



(142) Daniel Spoerri/ de trabalhos na Gal. Kisterem, 2011



(143) Daniel Spoerri Série *Seville*, nº 27, 1992 (*Tableaux pièges*)

<sup>32</sup> BENSIMON, Carol. Tatuagens para todos. Zero Hora. Porto Alegre, 24 de janeiro de 2016. PROA, 24/01/2016.p.11.

<sup>33</sup> (1930-)Artista nascido na Romênia. Foi atuante dos anos 60 e fez parte do Novo Realismo e Fluxus.

Duas cenas desarrumadas, pois a refeição terminou. Sobras, resto do que já foi uma refeição. Spoerri as colava em quadros e expunha-as assim. Em *Conversations*, 2002 (fig. 144,145) de Rivane, temos igual momento de refeição, mas não sabemos se ela terminou, pois o título pode nos dar pistas para um “enquanto<sup>34</sup>”. Uma refeição talvez permeada por conversas esteja em andamento, então com uma camada de humanidade, de presença, apesar da ausência física das pessoas que atualmente se postam junto aos pratos em seus *selfies*, nos restaurantes.

Digno de nota é o fato de que na mesa e, próximo ao prato (fig.144) vemos dois bonecos ou criaturas elaborados com miolo de pão e palitos. *Conversation* se refere à conversa entre amigos ou entre as criaturinhas criadas ali, *enquanto* se aguarda o prato principal?



(144,145) Rivane Neuenschwander. *Conversations*, 2002

O título nos remete à cena que poderia estar ocorrendo. O título abriga mais uma camada de sentido, além da banalidade do registro e da ausência dos ocupantes, em clara antítese ao que se passa na “arena virtual”

---

<sup>34</sup> Palavra que permeia a nossa pesquisa.

apontada por Bensimon. Aqui nestes dois exemplos presenciamos o desarranjo, o uso, o tempo vivido. No meu caso, uma cena “antes”, do arranjo, da composição, da ordem, de uma cena para deleite, desejo e vida longa, permanência, pois sozinha estava na maioria das vezes sem conversação. Talvez, como uma instalação de Spoerri, só que ao contrário. Temos que instalação tem sinônimo em arrumação, disposição, alojamento.



(146) Stephen Shore,  
*Santa fê, New México . June, 1972*



(147) Stephen Shore  
*Clóvis, New México, 1974*

De Stephen Shore trazemos duas imagens de igual momento à mesa, fruto de suas viagens pelo Novo México. (fig. 146,147) - de um igual momento anterior, como em minhas inúmeras fotografias das refeições cotidianas, pois a cena é o registro de um prato para ser degustado. Talvez um prato típico mexicano? Num restaurante ou hotel? Sozinho ou com amigos, também não o sabemos. A cena é arrumada e a disposição dos objetos à mesa organizada. Registros de momentos, igualmente.



Por outro lado, como já vimos, a profusão de imagens ou palavras podem sugerir um acúmulo e as listas se prestavam a isso, porém, o excesso pode ser da ordem da coerência ou não. Talvez como na lista de Barthes, o calendário de minha refeição cotidiana seguiria os meus gestos e os desejos desde o momento da compra do alimento, a anotação destas palavras nas listas e nos cadernos, a armazenagem adequada, o preparo, a arrumação na bandeja, o registro e o deleite da refeição depois de um dia intenso pelas ruas. Logo, um excesso ordenado. Ao calendário somavam-se as listas, os cadernos e as notas. Estaríamos falando de um conjunto maior? Talvez de uma forma labiríntica de Borges? Ou de um *rizoma* advindo de Deleuze e Guattari, como bem aponta ECO? Explica ele que o rizoma é “[...] aquela modificação subterrânea do caule do vegetal, na qual cada ponto pode ser conectado com qualquer outro ponto, na qual não há pontos ou posições, mas apenas linhas de conexão. Assim um rizoma pode ser partido num ponto qualquer e recomeçar seguindo a própria linha; é desmontável, reversível; não tem centro, conecta um ponto qualquer com qualquer outro ponto, não é genealógico como uma raiz, não é hierárquico, é acêntrico e em linha de princípio não tem início nem fim...”. (ECO, 2010, p. 239,240) O rizoma mais aberto e flexível e o labirinto mais concluso e envolto em si mesmo.

Deste modo, me atrai o fato de criar um calendário em que as folhas possam ser manuseadas como o público desejar, partindo de um mês a outro sem se preocupar em datas, ou até tentando entender em que dia se comeu tal prato! Um convite à refeição? Um convite ao preparo de um alimento desconhecido? Um compêndio de modo de vida mesmo que de uma fração de vida? Um recorte de cada dia exposto sem acanhamento? Com mais este gesto, eu media os meus dias e me mantinha alimentada, pois além de me comportar como em um certame

culinário pessoal que poderia envolver ‘uma competição pelo melhor prato’ cotidiano, eu fazia as minhas refeições com o prazer pela descoberta de sabores, mesmo que, em alguns momentos, ainda não de uma forma saudável pelas dificuldades de acesso e de preparo. Ou talvez com as fotografias diárias eu pensasse como Flusser quando diz que “a práxis fotográfica é contrária a toda ideologia; ideologia é agarrar-se a um único ponto de vista, tido como preferencial, recusando todos os demais; o fotógrafo age pós-ideologicamente; a práxis fotográfica é programada.” (FLUSSER, 2011, p.49). Vários pontos de vista sobre um mesmo tema.

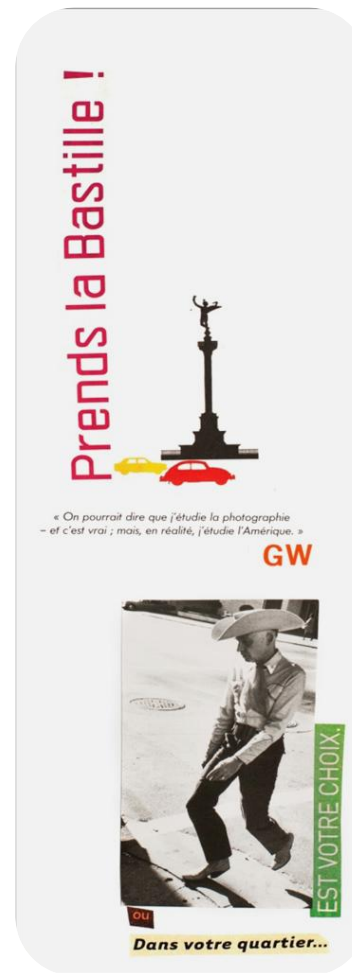
### **3.3. As imagens dos outros preenchem os meus dias.**

Quando cruzamos pela cidade caminhando pela rua ou mesmo frequentando museus, bibliotecas, supermercados e locais de convívio cotidiano como os ônibus ou trens, quase sempre estamos na presença de algum folder, jornal, *ticket*, ingresso, revista, etc. Em nossa estada em Paris/Amiens isto não foi diferente, se não foi maior a produção de acúmulos de material de divulgação e pesquisa pela mesa de trabalho, bolsos, carteiras e mochila. O trabalho com recorte e colagem fez uso deste material e para isso criamos uma regra e um projeto especial: recortar para eliminar o acúmulo de material, ou seja, retirar o que interessava e o restante descartar. Surgiram 12 cadernos que receberam os recortes que foram colados paulatinamente para compor um caderno por mês. Pois como vimos anteriormente, a colagem é uma técnica de um tempo esticado, minucioso.

O título não poderia ser mais significativo para nossa produção e pesquisa: *O tempo em que o sol dá uma volta em torno da terra*, então um ano de coletas e colagens. Logo, comprei 12 cadernos (três de capa preta [2014] e nove [2015] de capa azul clara, de mesmo tamanho e gramatura). As (figs. 148 a 151) ilustram o processo. O título deste subcapítulo, além de poético, remete exatamente a este fluxo de imagens que não são nossas, mas povoam nosso cotidiano, e, portanto, produções de outros.



(148 a 150) Vânia Sommermeyer. *O tempo em que o sol dá uma volta em torno da terra*. 2014/2015. Mesa de trabalho, cadernos e 2p.internas.



(151\*)Vânia Sommermeyer. *O tempo em que o sol da uma volta na terra*, 2014-2015. (2 cadernos/2 paginas)

Fazemos uso delas ao nos apropriarmos e resignificarmos os fragmentos para uma composição pessoal com vistas a uma reapresentação. Nos cadernos, logo de saída cogitamos utilizá-los na vertical, com as colagens orientadas para os dois lados desde o miolo. Para isso, trabalhava na folha mais à frente do caderno, e sua irmã mais atrás, ainda mantendo o caderno preso pelo grampo, mas pensando que pudesse ser desmembrado no futuro. Então, a colagem seguiria de um lado para o outro da mesma folha. Sendo assim, o trabalho acontece quando o caderno for desmembrado, podendo ser apresentado de duas formas: aberto sem o grampo central, mas disposto com a capa para manuseio das folhas individuais pelo público ou ainda emolduradas algumas páginas em separado.

Temos que a junção de materiais diversos sobre uma superfície promovendo uma colagem vem acompanhando o homem desde tempos remotos da civilização. Porém, como atividade e técnica corrente na arte, o seu alvorecer deu-se por volta de 1912 com Braque e Picasso e seus *papiers collés*. Muitos artistas do século XX partem para estas investidas, promovendo diversas maneiras de concepção e apresentação desta técnica. Na pintura, ela é encaminhada como construção não mais de uma irrealidade, mas do material mesmo colado sobre uma superfície bidimensional. Com o uso de imagens fotográficas provenientes de revistas, muitos dos futuristas, dadaístas e surrealistas farão uso desta técnica para diferenciarem-se dos cubistas. Entre eles, Max Ernst<sup>35</sup> com

---

<sup>35</sup> (Alemanha 1891-1976 França). Funda em Colônia o grupo DADA. Pintor e artista que fez uso constante da colagem e da frotagem.

*Augustine Thomas and Otto Flake*, c.1920 (fig.152), Hannah Höch<sup>36</sup> com *Von oben (From Above)*, 1926-27, (fig.153) e Kurt Schwitters<sup>37</sup> com a colagem *Sem Título (FEBRUAR)*, 1929 (fig.154), para ficarmos com três exemplos.



(152) Max Ernst, *Augustine Thomas and Otto Flake*, c.1920, collage, Cologne



(153) Hannah Höch: *Von oben (From Above)*, 1926-27, fotomontagem e colagem em papel 30.5 x 22.2 cm.



(154) Kurt Schwitters  
*Sem Título (FEBRUAR)*, 1929, colagem, pigmento, celofane e papel sobre cartão, 16,7 x 21,9 cm.

Estes três artistas eram integrantes e atuantes no movimento dadaísta que depois seguem para investidas próprias em busca de sua investigação pessoal, criando termos e conceitos próprios, como é o caso de *MERZ* com Kurt Schwitters, e pelo conceito de *collage e frotage* com Max Ernst que passa atuar no surrealismo. Hannah Hoch

<sup>36</sup> (1889-1978), artista alemã. Representante do movimento Dadaísta e pioneira na arte da fotomontagem.

<sup>37</sup> (Alemanha 1887-1948 Reino Unido) Artista que trabalhava com colagens, poesia, pintura e instalações. O conceito *Merz* permeará toda sua obra.

assumirá em seu trabalho de fotomontagem uma crítica voltada às questões relacionadas ao papel da mulher na sociedade. Todos faziam largo uso de catálogos, revistas, papéis de diversas texturas, *tickets*, agendas e todo tipo de lixo posto sobre uma superfície num movimento radical contra a avidez do consumo e a deterioração do mundo à época de suas criações.

A *Merzbau*, construída no interior da residência de Schwitters, foi destruída pelo Nazismo e ele foge para a Noruega. Max Ernst foi soldado na primeira Guerra Mundial e na 2ª se refugia nos EUA. Hanna tem uma história pessoal aflitiva e tumultuada pelos valores à época para uma mulher. Todos encontrarão um modo de unir os fragmentos dispersos de suas vidas e da sociedade vigente em suas produções de colagens. Mas, por outro lado, conscientes de seu fazer, estes artistas refletem sobre o seu trabalho artístico ampliando o estudo da história da arte. Do acaso racionalizado, eles radicalizam o sistema com a própria devolução dos dejetos da sociedade, resignificados para dentro do sistema da arte.

Grande parte dos artistas que fazem uso da técnica de recorte e colagem colecionam papéis e sua mesa frequentemente está cheia de refugos e sobras e se olharmos atentamente para detalhes deste fazer, temos que a tesoura é para cortar tecido, jornal, revista. Cortam-se medidas, imagens e palavras. A fita métrica e a régua medem. Então será que a costureira está certa quando diz: “agora vou tirar suas medidas? Caneta, lápis são para riscar, desenhar, projetar, escrever. Cola junta, une, compõe, quase uma costura. Papel é para rasgar, amassar, enrolar e tudo o mais que você imaginar. E o corpo, onde entra nisso tudo? Perdemos algo depois que a costureira

nos tirou as medidas? Nossa imagem como um fantasma passa a ocupar espaço num tecido, ainda plano, para se tornar volume novamente com nosso recheio. Mas e o nosso olho que vê tudo, o que ele nos informa? O que tira disso, o que suporta e nos devolve? E se pensarmos a fotografia como ferramenta, ela poderia ser colocada ao lado dos instrumentos enumerados acima? Todas as alternativas acima valem para ela? Temos que as imagens fotográficas, num primeiro momento, foram comparadas com a escrita (escrita do sol, lápis da natureza), na época de William Henry Fox-Talbot<sup>38</sup>. Dizem da magia da fotografia e por outro lado do perigo das imagens, do quanto elas também podem traduzir o horror mais que a realidade. Ao sermos fotografados perdemos algo como os primitivos e Balzac temiam. O que nos é roubado? O que guardamos e o que devolvemos? Poderia existir uma fotografia escrita? Há uma legenda para as fotografias? E se fazemos uso da fotografia captando as passagens aceleradas do cotidiano e registrando os fragmentos de realidade, não tiramos daí algo também? Como vimos anteriormente com a fotografia aprisionávamos e imobilizávamos a realidade, numa imagem digital, em impressões de papel ou de uma forma artesanal ao colarmos as imagens dos outros em cadernos. Tentávamos seguir na contramão de uma disseminação e consumo de imagens bem sucedidas, pois ampliávamos a experiência com pequenos gestos fotográficos para, quem sabe, então a fotografia agir como um subproduto da experiência primeira, como uma legenda para a vida que passa.

---

<sup>38</sup> Fotografo inglês (1800-1877) criador do Calótipo que nada mais era que a prova fotográfica de negativo/positivo que permitia sua duplicação em larga escala.



***A paisagem muda, o tempo passa, 2014***

[...] se você diz 'vida'  
também está dizendo 'morte'.  
E vice-versa.  
Amós Oz



16.10.2014 14:46

22.10.2014 13:19

27.10.2014 12:49

03.11.2014 12:58

(155) Vânia Sommermeyer. *A paisagem muda, o tempo passa*. Sorbonne, Paris

Como exemplo de experiência e de relação direta da fotografia com o tempo que passa e, já para concluir, trago o conjunto de quatro fotografias *A paisagem muda, o tempo passa*, (fig. 155) realizadas no período

de um mês em Paris. Aqui a legenda faz parte da apresentação, pois ela diz muito e responde às nossas indagações quando afirmamos a passagem da vida se fazendo ou se consumindo.

Passando toda a semana num determinado horário, antes das aulas do curso de francês, no mesmo pátio e com a visão de um mesmo pilar, eis que, à primeira vista, um arbusto colorido tingindo o cinza da pedra me chama a atenção. Ali perto nos sentávamos para conversar e esperar até as aulas começarem. Faço no dia 16 de outubro de 2014 a primeira foto, não imaginando que depois de uma semana a paisagem mudasse tão rapidamente.

São coisas que percebemos apenas quando olhamos fixamente para um mesmo lugar, por mais de uma vez. Por outro lado, isso pode arrefecer nosso espírito de artista, pois ao escolher a fotografia como mais um procedimento artístico, eu tratava da existência daquela planta, naquele momento. Junto ao pilar, a fotografia se ocupava de fixar o que eu via, independente de alguém ver ou não. Passei a fotografar todas as vezes que passei ali, até não ter mais folhas no arbusto. Foi necessário o tempo de apenas quatro semanas para que não restasse quase mais nada, apenas um galho seco subindo o pilar cinza.

Pensava muito nestas fotografias captadas quando das notícias vindas do Brasil. E com isso refletia que a fotografia que nós artistas praticamos nos coloca frente a frente das operações acima citadas. A diferença estaria nas nossas escolhas e o peso de nossa mão que utiliza estes instrumentos. Com isso, nossa tendência poderia pender para a visibilidade ou a invisibilidade, para a denúncia ou para a violência, para a alegria e para melancolia. Também poderíamos assumir uma posição rebelde de querer ampliar a realidade, esta que percebemos vazia,

perecível, sem esperança, e tentar devolver o que da realidade tiramos. Deste modo, em pequenos atos somos portadores de esperança. Não fazemos uso das operações citadas com o intuito de posse da realidade ou do corpo, como o faz uma mordaca, uma faca, uma motosserra ou uma pistola, mas somos possuídos pelo que ela nos permite descamar com sutileza, camada por camada, sem ferir. Ela nos permite entrar no âmago da vida que vivemos, para com um clique, como mágicos que somos, pararmos tudo que se move, congelar um passo, um momento, um grito. Preenchemos vazios e prometemos juventude, cor, vida, mesmo que saibamos que a nossa vida ao término desta escrita já é passado. Algo acabou. Eu perdi você perdeu. Meus minutos foram descontados, posso ficar sem tempo. Você pode ficar sem tempo. Assim como o tempo acabou para aquela planta e suas folhas coloridas que ressurgirão na próxima estação, o tempo acabou para muitos que ficaram no Brasil: os artistas e professores Gisela Watge, Maria Lúcia Cattani, Claudia Barbizan, Ulisses Ferretti, Dominique Marie Philippe Genevieve, entre tantos outros anônimos. Assim como não vi o momento em que as folhas caíram, de uma semana para outra, do pilar da Sorbonne, não vi meu pai Selso Edemar Selzlein, para lhe dar um último adeus, naquele fatídico Janeiro de 2015.

Estas fotografias em sequência retratando uma queda, um desaparecimento vegetal muito me fizeram pensar na morte daquelas pessoas queridas e de tantas desconhecidas pelo mundo. Mas a dor pela perda e a queda não tem parado e muitas mais pessoas de diferentes nacionalidades e profissões tiveram seu tempo roubado. Esta série de fotografias é a minha celebração, meu zerar o tempo, pois a sociedade atual, carente de sinceridade, não celebra mais suas perdas e ganhos. Não há equilíbrio. Trago da entrevista realizada por Hans Ulrich

Obrist aos irmãos artistas Christian e Luc Boltanski palavras conclusivas em relação à nossa época, à morte e à sinceridade.

Diz LB: “[...] uma boa sociedade é uma sociedade que equilibra a crítica e a celebração. A poesia é, antes de tudo, uma atividade de celebração. [...] CB: Acho que a interrogação comum a todos diz respeito à ideia da morte. Uma das formas de lutar contra ela era a transmissão: transmitir alguma coisa. [...] Essa ideia de transmissão desapareceu completamente. A morte se torna cada vez mais um vazio. Não há mais nada. Somos nós mesmos, nada restará de nós. O mundo terá evoluído. Quanto mais é negada, mais a morte se faz presente. Ela é recusada – como a velhice é recusada. Na minha juventude, as pessoas usavam uma braçadeira preta quando perdiam alguém. Hoje em dia, se você fizer a mesma coisa por ocasião da morte de sua mãe, será considerado ridículo, constrangerá todo mundo. Até mesmo falar da morte de uma pessoa próxima é algo embaraçoso, não se ousa mais mostrar sinais de tristeza. (Luc e Christian BOLTANSKI In: OBRIST, 2009, v.2, p.174, 176,177)

Hans Ulrich Obrist termina a entrevista dizendo: “Acho muito interessante fechar esta discussão com a questão da memória, na medida em que este livro de entrevistas pode ser considerado, num certo sentido, um arquivo de memória.” (OBRIST, 2009, v.2, p.177) Nos parece que toda nossa tese se caracteriza num compêndio do pensar a vida que passa, de um tempo que não voltará e, por sua vez, buscamos celebrar a vida que nos resta e que se esvai. Tentamos aprisionar o tempo presente pela fotografia que, mesmo cristalizada, deixa rastros provenientes do mundo vivo da experiência para uma perspectiva de futuro. Uma nova estação virá e as folhas voltarão com suas cores, mesmo que eu não esteja lá para ver. Esperamos que algum estudante pare para ver o pilar a partir de outubro próximo.

## PONTO FINAL

*Para ir para o trabalho ou  
voltar para casa, toma-se  
uma “metáfora”-  
um ônibus ou um trem.  
Michel de Certeau*

Neste tempo de quatro anos e no decorrer desta pesquisa intitulada *A fotografia acontece enquanto a vida passa: registros de viagem*, me detive nas diversas situações que envolveram a mobilidade, desde caminhadas pelas cidades até o uso de diversos meios de transporte utilizados para diminuir distâncias. Com as caminhadas empreendidas, os registros fotográficos, as coletas e o suporte teórico obtido com os autores e artistas caminhantes, observei que o cotidiano pode ser este lugar admirável e extraordinário.

*- Seu bilhete por favor! - Votre billet s'il vous plaît! -Ihr Ticket bitte!*

*- Boa viagem! - Haben Sie eine gute Reise! - Bon Voyage!*

O trem com suas estações, linhas, vagões, pontos e passageiros são a metáfora que trago para fazer este percurso final desta pesquisa.

Alguns autores seguiam comigo por toda viagem como passageiros acompanhantes. Do meu *posto de observação junto à janela*<sup>1</sup> eu via quem descia e quem me acompanharia adiante até o ponto final. Assim como a vida e o tempo, o passageiro é da mesma compleição e ordem do temporário e do efêmero, pois está sempre em movimento.

A luta era para não perder o trem, não perder a viagem, nem tampouco errar de estação ao distrair-se com a paisagem ou com a leitura de um livro. Tinha o bilhete em mãos e um guia das estações para me orientar. Porém outros deslocamentos foram oportunizados e novos trajetos e passageiros foram sendo descobertos. Bastava um passaporte.

Nunca esquecerei os muitos autores e artistas/passageiros que escolhi para esta viagem/tese, pois suas palavras seguiram por muitas estações/capítulos, com a segurança de que os encontraria novamente no dia seguinte para seguir comigo. Com eles aprendi o valor da experiência e a busca pelo admirável que reside nas pequenas coisas do cotidiano. Percebo que suas palavras e fazeres complementavam os meus e, com eles, viajei por conceitos, obras e reflexões.

Orientei-me pela contextualização e análise de produções de artistas e escritores viajantes do século XIX, XX e da atualidade. Percebi ao final que o que fazia com os registros de viagem conectava-se com os artistas viajantes e também com parte significativa dos movimentos das últimas décadas.

Alguns livros/bagagem ainda aguardam no canto da estação para serem expedidos ou vistoriados, pois por sua densidade e importância merecem ser estudados para além desta linha/tempo, pois agora preciso descer ou fazer baldeação para outro itinerário, pois se aproxima o ponto final desta linha.

*Parada solicitada! Anfrage-stop! Arrêt demandé!*

Deixar o trem é preciso. Ao sair da estação, as escadas me levarão à rua e estarei novamente diante de mais uma cidade desconhecida. Na condição de estrangeiro, senti cada cidade nova me interpelando. Quando esta

viagem terminar, que cidades, percursos, estações, linhas, trens irei percorrer? Quais projetos eu ainda poderei realizar? A idade avança e o tempo é curto, isto é fato. Preciso renovar o passaporte para nova viagem.

Nas leituras dos textos procurava relacionar a etnologia, a filosofia, a fenomenologia e a psicologia com a arte. Na poesia visual e na literatura encontrei práticas textuais. Procurei entender e reconhecer a sociedade onde me situava ao coletar seus objetos e anotar seus gestos e rituais diários, talvez por estar em trânsito constante e buscando decifrar cada lugar.

Pelas estações/capítulos, lembrei-me dos primeiros momentos de aprendiz de viajante e por onde andei depois disso. Já acostumada com a viagem, fui para mais longe. Mais tarde, projetos me levaram às viagens de estudo no Brasil e exterior e, movida pelo fazer contínuo e pela curiosidade intensa, trouxe trabalhos oriundos destas experiências com a sistematização de séries fotográficas, registros em *Cadernos de viagem*, *Diários*, instalações e objetos.

Criei um calendário (ou seria um *calendiário*?) ao fotografar cada refeição, o que se tornou um instrumento de medição dos meus dias.

Neste ponto me perguntava: por que as pessoas narcisisticamente se fotografavam junto aos seus pratos para depois divulgar as fotos na rede? Na contramão desta atitude, realizei um calendário que começa em outubro de 2014 e termina em setembro de 2015.

Diferente de um calendário regular que mede dias, semanas e meses, *Le calendrier: mon repas quotidien* permite que o público possa virar cada folha e dar saltos entre um dia e outro e se indagar sobre o porquê destes dias sem datas. Os espaços em branco/intervalos são como respirações - pausas necessárias para que a vida continue.

Em outro trabalho, o espaço branco não é um intervalo, mas uma ausência, pois o excesso de luz provoca o desaparecimento gradual dos mais de setecentos *tickets* de compras que armazenei. Decidi não fotografar cada *ticket* para deixar que o conteúdo se perdesse e desaparecesse por si mesmo. Aprendi com *J'achète* que ao não aprisionar aquele conteúdo na fotografia, o mesmo poderia descansar por algum momento do ato heroico de tentar reter o tempo.

Perder é aprendizado, e às vezes perder uma coisa é ganhar outra. Confirmei isto com as 72 imagens de *Chronocromos*, pois ao perder a paisagem ganhei um momento azul em que o inesperado se constituía como aparição. Com minhas imagens fotográficas, tentava responder se havia na contemporaneidade uma diferença nos modos de captação da fotografia por meio dos pequenos aparelhos de múltiplas funções. Isso alterava o modo de ver as coisas? O que na verdade as pessoas veem do cotidiano? Em meio a tantas imagens, porém, consegue-se reter alguma coisa? E alguém ainda tem tempo para olhar por um momento o conjunto azul de 72 fotografias?

Pela fotografia captei o que passava diante de meus olhos e formei e analisei um grande arquivo de imagens através de três vetores: *seleção, fluxo e velocidade*. Assim, enquadrei, medi e selecionei o ambiente que via quando



da mobilidade do corpo e da paisagem que mudava por onde passava. Dentro de um trem ou pelas estações, o que via era o fluxo e a velocidade.

Neste ponto, entendia a fotografia como ato de retenção do instante fugaz como uma forma de resistência frente ao movimento de nossos corpos acelerados no frenesi da vida contemporânea, em meio à velocidade da máquina, dos dados e das imagens.

*Medindo a paisagem, Chronocromos, Grafik, Gelb Zsug, Meninas, Trem laranja para Novo Hamburgo, No Vaporetto, Onde ela está? e Selfie dos turistas*, já nos títulos tínhamos as pistas de que as imagens falavam desta vida sobre o asfalto, sobre trilhos, em rodas ou sobre as águas de um canal. Estas séries traçavam a relação de uma contemplação sobre um ato corriqueiro presente na vida de todos, porém nem sempre percebido.

Depois, fora do trem mas ainda *Pelas estações*, que a noção de série, de sequência e de intervalo me fez compreender a fotografia e também o período do pré-cinema frente ao que fazia com um continuado *clic clac* de meu aparelho, pois era ali que o tempo acontecia, naquelas brechas entre uma e outra foto.

Percebi também que as fotografias poderiam ser articuladas numa proposta de conjunto e também de unidade sem perder em significação ou apresentação. Para isso, os fotógrafos viajantes dos anos 60 nos auxiliaram de sobremaneira.

Para registrar a realidade que escapava e apresentá-la nos espaços expositivos como forma de mediar arte e vida, procurei usar equipamentos populares como *smartphones* ou *tablets*, buscando não uma excelência na produção de imagens ou grandes intervenções técnicas, mas sim mostrar o que acontece no cotidiano.

Também com isso trazia a constatação da rapidez da vida e da viagem acelerada de dados na contemporaneidade, da imobilidade física dos passageiros no uso indiscriminado destas tecnologias, em uma realidade onde não perder tempo é a tônica. Mas o que é perder ou ganhar tempo? Quem ao final aproveitou mais cada minuto de seu tempo finito? São perguntas que me faço e que continuam a me inquietar.

Registrei quatro imagens do mesmo lugar durante quatro semanas. Dediquei a série *A paisagem muda, o tempo passa* aos que se foram, assim como as folhas do arbusto. Apoiando-me em Walter Benjamin, entendi as datas contidas em cada fotografia como “legendas para as imagens” e acabei por tomá-las como parte constituinte de sua apresentação.

O tempo é o mesmo para todos, mas cada vez ele foge mais rápido, e é nisso que se concentra o meu trabalho: reparar e fotografar *o enquanto* da vida que passa. Neste ponto, poderia aventar que atuo também na área da ecologia, pois as fotografias, objetos e instalações bem poderiam ter, como indica Anne Cauquelin, “um papel de guarda-natureza e, *portanto*, de guarda-paisagem.”<sup>ii</sup>

Ao viajarmos nos distanciamos mas aproveitamos o tempo. Nos deslocamos por pequenos e longos percursos. Apreendemos e retiramos destas experiências inúmeras propostas de trabalho e, quem sabe, talvez a resposta de nossas inquietações esteja no fato de que deveríamos continuar em prospectar para o futuro mais projetos de longa duração, pois como diz Elida Tessler: “talvez seja esse o modo que encontrei de também estabelecer uma relação mais serena com o tempo, de perceber as minhas resistências relativas a seus imperativos e com a noção de efemeridade que tanto me inquieta.”<sup>iii</sup>

*J'achète, Le calendrier: mon repas quotidien, je trouve, je recueille; Les mois et les mots: um an de cours et courses e O tempo em que o sol dá a volta em torno da terra* são exemplos de trabalhos oriundos de um lugar e tempo, ou seja, de projetos de longa data que me desafiaram a pensar constantemente o *acontecer*, o *enquanto* e o *passar* para além da fotografia.

Por este pertinente *acontecer* e *passar* enquanto fazia minhas fotografias e por tudo isso que aqui aventei como deslocamento e passagem, entendi que é exatamente nas pequenas coisas e nos atos corriqueiros e repetitivos que praticava - seja ao guardar notinhas e transcrever seus conteúdos ou ao fazer listas - que residia a vida que se agitava, pulsava e passava. Justifiquei ali a minha atuação e atenção, compreendendo melhor onde deveria operar, pois estas vivências não voltariam e o tempo escaparia. Entendi que a meta/viagem de *A fotografia acontece enquanto a vida passa: registros de viagem* mostrou-se muito mais ampla do que imaginava quando comecei. Por isso, decidi que além de produzir, escrever, pesquisar para uma tese, deveria também pensar o tempo de uma tese, para que dela pudesse não só entender o *enquanto* da mesma se fazendo como pesquisa, mas também como pedaço de vida vivida.

Com a inexorável passagem das horas, incorporei métodos para tentar reter os momentos do cotidiano e, para que não escapassem durante a estada em meu último projeto de viagem em Paris, adotei a escrita como crônica que ocorria num mesmo percurso cotidiano dentro do *Bus 21*.

Enrique Vila-Matas é mais um dos passageiros que me acompanha no trem/sala, com sua bagagem de mão. Um *post it* espregueada e não resisto. Dele retiro dois trechos para, quem sabe, conhecer outros itinerários: “Há muitos

anos venho agindo como espião ocasional no ônibus da linha 24 que sobe pela rua Mayor de Gracia, em Barcelona. Tenho um arquivo de gestos, frases e conversas ouvidas, ao longo do tempo, nesse trajeto e acho que poderia mesmo escrever um romance.”[...] “O arquivo – como minha vida- foi ficando grande e complexo. E não é estranho, porque sempre houve, nas duas áreas - ônibus e vida -, uma grande quantidade de coisas para anotar.”<sup>iv</sup>

Por isso realizei anotações durante as viagens de ônibus e trem. Fiz cadernos de contas e listas para recensear gastos, percursos e para conhecer, lidar e conduzir a vida em meio à cidade de meu novo endereço entre o período de 2014 a 2015.

Ter um endereço ajuda a situar e marcar uma posição. Enquanto isso não acontece, ficamos frágeis, pois não temos referência. Enviar e endereçar foram outros modos que achei de pensar uma viagem ou um deslocamento pelo espaço-tempo. Foi uma forma de descrever aos outros o que via. Criei um selo e 18 cartões-postais intitulados *Vistas* para viajarem no meu lugar levando notícias.

Quando habitamos lugares desconhecidos, novos pontos de vistas são nos apresentados através do convívio com desconhecidos. Felizmente não faltaram apoio, orientação, amizade, compreensão e companhia em minhas três viagens.

Também passei a pensar não apenas nas minhas fotografias, mas naquelas captadas em profusão cotidianamente, ou seja, as imagens dos outros. Com isso, uni os refugos de papéis para contar novas narrativas, mês a mês durante o período de um ano, o que resultou em 12 cadernos. *O tempo em que o sol dá uma volta em torno da terra* foi o projeto que buscou capturar o que foi vivenciado nos eventos presentes nos impressos e

registrar o pensamento que viajava entre Brasil e França. Ele descreve os deslocamentos paralelos no tempo e no espaço através da colagem.

Para a apresentação destas colagens, delineei um método que consiste em desmembrar os cadernos para que suas páginas sejam vistas em separado. Buscava nisso este transporte ou passagem dos conteúdos internos dos *Cadernos de Berlim* (que ainda não foi possível realizar e agora se soma ao de *Paris /Amiens*). Terei tempo para transportar as páginas amarelas dos cadernos de Berlim e Amiens/Paris para outro modo de apresentação? Terei tempo para produzir os projetos que ali ainda têm guarda? O que se faz com tantas coisas que se guarda?

O cotidiano entra com sua materialidade provisória que tento heroicamente reter e compreender através dos artistas que fazem de seus trabalhos um ato igualmente heroico de valorização da efemeridade da vida através de fotografias e objetos ordinários. Estes trabalhos nos provocaram a ocupar todo o mais que envolvia a vida enquanto captávamos a paisagem que o estar na cidade proporcionava. Muitos foram os artistas com suas formas particulares de ver o mundo com os métodos e práticas dos mais variados. Todos me orientaram nesta viagem que perpassou tantas perspectivas diferentes de ver e atuar no cotidiano.

Percebi que na passagem do tempo e na fração de vida de cada um nem todas as pessoas chegam ao que almejam, mas, no entanto, fazem o que podem, pois o tempo não espera. Com isso, percebi que a medida das coisas deveria ser baseada em nossa própria medida, que ao *Medir a paisagem* buscava me orientar para além de meu próprio corpo e, se pudesse, estaria em dois lugares ao mesmo tempo. Portanto buscava com a fotografia trazer o longe para perto. *Tangents* foi um produto dessa vontade.

Poderíamos pensar que a parcela de tempo em que fazemos outra coisa poderá ser esquecida, mitigada ou recuperada do tempo global, mas não, você escolhe o que faz e o tempo segue, não volta mais, é descontado de sua vida. Você se pergunta: com tanta coisa sendo feita ao mesmo tempo, como não sucumbir? Sêneca aventa uma resposta: “a união de todos os tempos em um só momento faz com que sua vida seja longa.”<sup>v</sup>

Então que vivamos o momento de nossas vidas. Na companhia a Dra. Elida Tessler, minha orientadora no Brasil e da Dra. Androula Michael, na França aprendi que estes momentos - mesmo vividos na pequenez e rapidez dos encontros - se forem acompanhados de rituais (coisa que os franceses sabem fazer muito bem) estaremos próximos da salvação e poderemos almejar uma vida mais leve, mesmo que Foucault diga que “a finitude, a partir da qual nós somos, pensamos e sabemos, está subitamente diante de nós”.<sup>vi</sup> Nesta direção, devemos viver os pequenos momentos enquanto a vida passa, por mais banais que sejam, mas entendendo que a vida não pode sucumbir na banalidade. Devemos enaltecer a diferença, mesmo na repetida vida que levamos.

A escrita dos diários avolumou-se e permanece a espera de outro projeto. Talvez nestas inúmeras páginas esteja uma fração de algo que não existe ainda, mas que aguarda minha intervenção. As notinhas vão sumir, as fotografias continuam. Quais projetos ainda me aguardam, nesta vida que já me escapa?

Outro trem será necessário tomar. Este itinerário que ora faço chegou ao fim, estou perto de minha estação.

*-Até logo! -Auf Wiedersehen! -Au revoir!*

Vânia Sommermeyer, setembro de 2016.

.  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .

- 
- <sup>i</sup> Fazendo alusão ao observador atento de HOFFMANN, E.T.A. em A Janela de esquina do meu primo. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- <sup>ii</sup> CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.10.
- <sup>iii</sup> TESSLER, Elida em entrevista a Marília Panitz. In: Binômios. 3C Centro de Criação Contemporânea. 4ªed. Dezembro de 2014.p.35 a 49.
- <sup>iv</sup> VILA-MATAS, Enrique. Exploradores do abismo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.p.25, 27
- <sup>v</sup> SÊNECA, Lúcio Anneo. Sobre a brevidade da vida. Porto Alegre: LP&M, 2007.p.69
- <sup>vi</sup> FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo. Martins Fontes, 2002.p.520

vanciasommermeier@gmail.com

#### 4. BIBLIOGRAFIA

- ADELY**, Emmanuel. *J'achète*. Éditions Inventaire-Invention.FR, 2007
- AGAMBEN**, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2012
- AVANCINI**, José A., GODOY, Vinicius O., KERN, Daniela (orgs). *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013
- AUGÉ**, Marc. *Não Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: São Paulo: Papyrus, 2012  
\_\_\_\_\_. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceio: EDUFAL: UNESP, 2010
- BACHELAR**, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES**, Roland. *A Câmara Clara. Notas sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984  
\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo : Martins Fontes, 2004 (a)  
\_\_\_\_\_. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (b)
- BAUDELAIRE**, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Éditions Gallimard. 1972 e 1996  
\_\_\_\_\_. *Le Spleen de Paris- La Fanfarlo*. Paris :Flammarion, Paris, 1987 Édition mise à jour en 2013.
- BAUDRILLARD**, Jean. *De um Fragmento a outro*. São Paulo: Zouk, 2003.
- BENJAMIN**, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994  
\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007  
\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II*. Rua de Mão Única. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000
- BECKETT**, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009
- BORGES**, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008  
\_\_\_\_\_. *Borges. Oral e Sete Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- BRADBURY**, Ray. *Fahrenheit, 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. São Paulo: Globo, 2009
- BUTOR**, Michel. *Inventário do Tempo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- CAMPOS**, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Libris, 1984.
- CAMUS**, Albert. *Cadernos (1937-39). A Desmedida na Medida*. São Paulo: Hedra, 2014 (a)  
\_\_\_\_\_. *Cadernos (1935-37). Esperança do Mundo*. São Paulo: Hedra, 2014 (b)
- CARERI**, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como pratica estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gili Ltda, 2013
- CARVALHO**, Olivio da Costa. *Dicionário de Francês-Portugues*. Porto-Lisboa: Porto Editora Ltda, 1987
- CAUQUELIN**, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- CERTEAU**, Michel de. *A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007
- CRARY**, Jonathan. *Técnicas do Observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012
- CRIVELLI VISCONTI**, Jacopo. *Novas Derivas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014



**COLI, Jorge.** *O corpo da Liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX.* São Paulo: Cosac Naify, 2010

**DELEUZE, Gilles.** *A dobra. Leibniz e o barroco.* São Paulo: Papyrus Editora, 2007

**DIDI-HUBERMAN, Georges.** *O que vemos e o que no olha.* São Paulo: Editora 34, 1998

\_\_\_\_\_. *A Sobrevivência dos vaga-lumes.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

**DUBOIS, Philippe.** *O Ato Fotográfico e outros ensaios.* Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

**ECO, Umberto.** *A Vertigem das Listas.* Rio de Janeiro: Record, 2010

\_\_\_\_\_. *Sobre a literatura.* Rio de Janeiro: Record, 2003

**FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs).** *Escritos de artistas. Anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

**FLORES, Laura Gonzáles.** *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

**FLUSSER, Vilém.** *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* São Paulo: Annablume, 2011

\_\_\_\_\_. *O Mundo Codificado.* São Paulo: Cosac Naify, 2013

**FONTCUBERTA, Joan.** *O Beijo de Judas. Fotografia e Verdade.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010

\_\_\_\_\_. *A Câmara de Pandora. A fotografia depois da fotografia.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012

**FOSTER, Hal.** *O Retorno do Real. A vanguarda no final do século XX.* São Paulo: Cosac Naify, 2014

**FONSECA, Tania M Galli; NASCIMENTO, Maria L; MARSCHIN, Cleci. (orgs).** *Pesquisar na diferença.* Porto Alegre: Sulina, 2012

**FOUCAULT, Michel.** *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 2002

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

**HALL, Stuart.** *A Identidade Cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2000

**HANNOOSH, Michele.** « *Journal* » Eugène Delacroix. Tome I et II (1822-1857). Librairie José Corti. Paris: 2009.

**HOFFMANN, E.T.A.** *A Janela de esquina do meu primo.* São Paulo: Cosac Naify, 2010

**HOCKNEY, David.** *O Conhecimento secreto.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001

**HUCHET, Stéphane (org.)** *Fragmentos de uma teoria da Arte.* São Paulo: EDUSP, 2012

**HUGO, Victor.** *Ouvres Complètes. Voyages.* Éditions Robert Laffont. Paris : 1987

**ISQUIERDO, Ivan.** *Questões sobre a memória.* São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004

**JACQUES, Berenstein (org.)** *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

**JOYCE, James.** *Finnegans Wake/Finnicius Revém.* Trad. Donaldo Schüler. S.P: Ateliê/Porto Alegre: C. C. Guimarães Rosa, 1999

**KANDINSKY, Wassily.** *Do espiritual na arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2000

**KEHL, Maria Rita.** *O Tempo e o Cão. A atualidade das depressões.* São Paulo: Boitempo, 2009

**KRAUSS, Rosalind.** *La photographie.* Paris: Éditions Macula, 1990.

**LAGNADO, Lisete.** *Leonilson: são tantas as verdades.* São Paulo: DBA Artes Gráficas: CIA Melhoramentos SP, 1998

**LAPAQUE, Sébastien.** *Théorie de la carte postale.* FR : Actes Sud, 2014

**LIGHTMAN**, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Editora Schwartz, 1997

**LICHTENSTEIN**, Jacqueline. *A Pintura. Textos essenciais*. vol. 9: *O desenho e a cor*. São Paulo. Editora 34, 2006

**LISMONDE**, Pascale. *Le goût du Bleu*. (org.) Mercure de France, 2014

**LISPECTOR**, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980

**MAMMÌ**, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Cia das Letras, 2012

**MERLEAU-PONTY**. *O Olho e o espírito*. Lisboa :Grafilarte, 1997

**NAZARETH**, Paulo. *Paulo Nazareth ; arte contemporânea/LTDA/[Janaina Melo ..et al. ;Rio de Janeiro: Cobogó, 2012*

**OBRIST**, Hans Ulrich. Entrevistas. v.2,4.Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009, 2011

**OZ**, Amós. *Rimas da vida e da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

**POUND**, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006

**PARENTE**, André. (org.) *Imagem Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993

**PEREC**, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.Normandie: Roto Impression, 1975

\_\_\_\_\_. *A Vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

**PESSOA**, Fernando. *Poesia Completa de Alberto Caetano*. Poemas inconjuntos. São Paulo: Editora Schwarcz, 2005

**PIC**, Muriel. *As Desordens da Biblioteca*. Belo Horizonte: Relicário, 2015

**QUENEAU**, Raymond. *Exercícios de Estilo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995

**ROUBAUD**, Jacques. *Ode à la Ligne 29 des auto bus parisiens*.Paris: Éditions Attila, 2012

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

**RUSHA**, ED. *Huit textes vingt-trois entretiens (1965-2009)*.Zurich : PRP/Ringier: Maison Rouge, 2012

**SALLES**, Cecília Almeida. *Redes de criação*. Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte,2008

\_\_\_\_\_. *Gesto Inacabado. Processos de criação artística*. São Paulo: FAPESP, AnnaBlume. 2004

**SÊNECA**,Lúcio Anneo. *Sobre a Brevidade da vida*. Porto Alegre: LPM, 2007

**SERRES**, Michel. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994

**SÈVE**, Bernard. *De haut en bas. Philosophie des listes*. Éditions du Seuil.Paris VI : 2010

**SIBILIA**, Paula. *O Show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

**SILVEIRA**, Paulo Antonio. *Página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001

**SOUSA**, Edson Luiz André. *Uma Invenção da Utopia*. São Paulo: Lumme Editora, 2007

\_\_\_\_\_, TESSLER, Elida e SLAVUTZKY, Abrão. (orgs.) *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001

**TAVARES**, Ana Maria. *Depoimento*. Circuito Atelier. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2003.

**TCHÉKHOV**, Anton. *Voyage à Sakhaline(1890-1891).Lettres d'hier et lettres d'aujourd'hui*. Lecture:Éd. Le Capucin, 2005.

**VALÉRY**, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

\_\_\_\_\_ *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991  
**VILA-MATAS**, Enrique. *Exploradores do Abismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013  
**ZIMMER**, Claudia. (org.) O título como meio. Santa Catarina: Editora Nave, s/d  
**WALSER**, Robert. *La Promenade*. Paris : Galimard ,1987  
**WEITEMEIER**, Hannah. Klein. 1928-1962. International Klein Blue.Köln: Taschen, 2005  
**WOLFF**, Jorge H. *Julio Cortázar. A viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Livraria Obra Jurídica: 1998

#### **Catálogos, arquivos, filmes, microfilmes, pesquisas em Bibliotecas:**

**ARAMA**, Maurice. SÉRULLAZ, Arlette et Maurice, *L'édition em Fac-simile de ces Carnets . Paris, 1992. 6 v.* Musée Delacroix,FR  
**Arquivos/Bibliothèque Nationale de France/Richelieu** - Estampes et Photographie: *Archives* de Eugene Atget.  
\_\_\_\_\_: *Topographie de La France (cartes postales) Classement par ordre alphabétique de rues*.  
\_\_\_\_\_: *Archives de Lartigue*  
**AZEVEDO**, Mário. Neomonumentos/ Escadarias/Gradeados. 2012/2013  
**BANDEIRA**, João ; **BARROS**, Lenora de: Grupo Noigrandes. São Paulo:Cosac & Naify/ Centro Univ Maria Antonia USP,2002  
**BERTAGNA**, Leticia. *Caminhar para respirar*. Porto Alegre, 2012.  
**Binômios**. 3C. Centro de criação contemporânea, Florianópolis, 2014  
**COSTA**. Luiz Claudio da (org). *Tempo e Matéria*. Ensaios. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010  
**DADA**, CGeorges Pompidou. Paris:2006  
**DEPARDON**, Raymond. *La Solitude heureuse du voyageur*.Éditions Points, 2006  
**Exposition La Répétition**. FRAC/Region de Franche-Comte, 2015  
**Fondazione La Biennale di Venezia**.56. *Esposizione Internazionale d'Arte. "All the World's Future »*, 2015  
**KOETZLE**, Hans Michael.Fotografien A – Z. Taschen:Köln, 2011  
**GRUYAERT**, Harry. *Photo Poche*. France: Actes Sud,2006  
**HOCKNEY** , David. *O Conhecimento Secreto*. Redesc. as Técn. Perdidas dos Grandes Mestres.São Paulo: Cosac & Naify, 2001  
**Le Voyage au Maroc**. Fax simile de Carnnets de Eugène Delacroix. Sagittaire Communication. Paris : 1992.  
**NICCOL**, Andrew. *O Preço do Amanhã (In Time)* filme americano de 2011, 109'.  
**RUSHA**, Ed . *Photografer*. Steidl/Whitney Museum of American Art, NY, 2013  
**TESSLER**, Elida. *Gramática Intuitiva*.Fundação Iberê Camargo, 2013.  
\_\_\_\_\_, 365. Bolsa de Arte, Porto Alegre, 2015.  
**WALL**, Jeff. Jean-François Chevrier. Paris: Éditions Hazan, 2013

**Revistas, artigos, jornais:**

**COSTA**, Luis Cláudio da. *A transferência como invenção nos trabalhos de Malu Fatorelli* - Revista Poiésis, n 16, p. 132-145, Dez. de 2010.

**KERN**, Daniela. *Charles Baudelaire e o Palácio de Cristal: repercussões contemporâneas da transparência na paisagem*. Palíndromo Teoria e História da Arte. 2011 / n6

**JACQUES**, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas*. In: arquiteXtos. ISSN1809

Texto originalmente escrito para a revista *Le Passant Ordinaire*, Bordeaux, 2004 (JACQUES, Paola Berenstein. "Eloge aux errants: bref historique des errances urbaines").

**KRAUSS**, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. Originalmente publicado no número 8 de *October*, na primavera de 1979 (31- 44). *Escultura em campo ampliado*. In: nº 1 de Gávea, PUC- Rio, em 1984 (87-93).

\_\_\_\_ *Os espaços discursivos da fotografia*. ae Revista do PPGEV EBA.UFRJ.2006.

**MARSCHIN**, Cleci. Porto Alegre: Sulina, 2012.

**MATTOS**, Claudia Valadão de III Encontro de História da Arte- IFCH / UNICAMP 2007. *Artistas Viajantes nas fronteiras da História da Arte*. Instituto de Artes-Unicamp. 2007.p.409 a 417

**MENDES**, Eliana Rodrigues Pereira. *No passo da Gradiva*. <http://www.cbp.org.br/rev2805.htm>. Acesso 23/07/2013

s/d, p.6 <http://www.iea.usp.br/noticias/documentos/tempo-e-subjetividade>

**NOSEK**, Leopold. *Nascimento e mito: uma reflexão sobre a temporalidade. Tempo e subjetividade*. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 1991, v. 25, n. 2, p. 261-278.

**SMITHSON**, Robert. *Um passeio pelos Monumentos de Passaic*, Nova Jersey. Publicado originalmente em *Artforum*, dezembro 1967:48. A primeira versão dessa tradução apareceu em *O Nó Górdio*, jornal de metafísica, literatura e artes, ano 1, n.1, dezembro de 2001:45-47. In: *Tematicas: Robert Smithson*.p.162-167 [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_-Robert-Smithson.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert-Smithson.pdf).

**TESSLER**, Elida. *Dubling, um ano, um dia e algumas confidências conjugadas*. *Tessituras e Criação*. Nº 1. Maio de 2011.

\_\_\_\_ *DUBLING: caminhando por entre uma dupla língua em caderno pautado*. Porto Alegre, artigo apresentado no Congresso da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 2010

\_\_\_\_Zerar. In: *Pesquisar na diferença. Um abecedário*. (org) GALLI FONSECA, Tania Mara; NASCIMENTO, Maria Livia; Porto Alegre: Sulina, 2012

**SOMMERMEYER**, Vania E S. *Deslocamentos e suas vibrações*. Artigo apresentado em comunicação, UDESC, 2008 e publicado em Panorama crítico: [http://www.panoramacritico.com/001/ed01/ed01\\_artigo2.pdf](http://www.panoramacritico.com/001/ed01/ed01_artigo2.pdf).

\_\_\_\_\_ *Um antes e um depois: deslocamentos e mudanças de rota na produção artística*. Apresentado como comunicação no Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012

\_\_\_\_\_ *Membranas: camadas entre o que vemos e o que não vemos*. IN: CIRILLO, José (org.) *Artistas, autoria e as práticas colaborativas*. Vitória, ES: Intermeios, 2013.p.466 a 473

\_\_\_\_\_ *Um sistema operacional que se desdobra pela fotografia*. No 1º Ciclo ART&foto: História, Teoria, Crítica e Poéticas sobre Fotografia. Santander Cultural/28/08/2013, coord. Prof. Dr. Alexandre Santos/PPGAV/IA/UFRGS. p.156 – 170.presente em: [https://issuu.com/ciclo\\_artefoto/docs/16.vania](https://issuu.com/ciclo_artefoto/docs/16.vania)

#### **Dissertações:**

**CEZAR**, Claudia Zimmer de C. *Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível*. PPGAV/UFRGS, 2009

**FINGER**, Anna Eliza. *Um Século de Estradas de Ferro Arquiteturas das ferrovias no Brasil entre 1852 e 1957*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2013. Anexo III: Esquema de implantação das linhas (estudo de caso), p.454.

**LENZI**, Maria Teresa Martins. *A paisagem fotográfica dos trajetos cotidianos*. De Mestrado. PPGAV/UFRGS,1999.

**SOMMERMEYER**, Vânia E. S. *Membranas do Mundo: agenciamentos, operações e formas de ativação do espaço*. PPGAV/UFRGS, 2009. Dissertação de Mestrado.

**BERTAGNA**, Letícia. *Agenda de Possíveis: a proposição artística como exercício cotidiano*, 2014. PPGAV/UFRGS, Orientação da Dra. Elida Tessler.

#### **Sites consultados:**

<http://lealevalerosa.blogspot.com.br/2010/08/o-trem-em-porto-alegre.html> Acesso em 15/05/2016

[http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs\\_linhaspoa/novohamb.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_linhaspoa/novohamb.htm) Acesso em 15/05/2016

[http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs\\_linhaspoa/sleopoldo.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_linhaspoa/sleopoldo.htm). Acesso 15.05.2016

<http://novohamburgo.org/site/nossa-cidade/historia/emancipacao>. Acesso 15/05/2016  
[http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs\\_linhaspoa/campovic.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_linhaspoa/campovic.htm) Acesso 06/06/2016.  
<https://www.significadosbr.com.br/tecnologia/page/2>  
<https://www.significadosbr.com.br/ipad>  
<http://www.significados.com.br/gps/acesso>. Acesso 25/05/2015  
[http://www.kunstquartier-bethanien.de/bethanien\\_projektraum.html](http://www.kunstquartier-bethanien.de/bethanien_projektraum.html)  
[http://www.lartigue.org/us2/donation/agence\\_photo/index-journal.html](http://www.lartigue.org/us2/donation/agence_photo/index-journal.html)  
<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>  
<http://projetoleonilson.com.br/palavras.aspx>  
<http://www..ibge.gov.br>  
[www.iphan.gov.br](http://www.iphan.gov.br)  
<http://gabrieltorres.xpg.uol.com.br/puc/cidadeaugustodecampos.pdf>  
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/5366298.out.2004>. Acesso 8/06/2016  
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>. Acesso 08/06/2016  
<http://tillmans.co.uk/component/jcgtillmans/2012-museu-de-arte-moderna-sao-paolo>  
[www.tillmans.co.uk](http://www.tillmans.co.uk) Acesso 14/05/2016.  
[www.perrotin.com/exhibitions/jesus\\_rafael\\_soto-chronochrome/1894](http://www.perrotin.com/exhibitions/jesus_rafael_soto-chronochrome/1894). Acesso em 14/05/2016  
<http://www.iea.usp.br/noticias/documentos/tempo-e-subjetividade> Acesso 03/06/2015  
<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/malu-fatorelli-explora-a-passage-m-do-tempo-em-exposicao>. Acesso 01/07/2016.  
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=715> Acesso 01/07/2016  
<http://geologiaascamadas.blogspot.com.br/2010/09/estratigrafia.html>. Acesso 07/07/2014.  
<http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/05/15/a-corrente-de-cristal/>  
<http://192.241.218.92/chaa-warburg/obras/view/10923>  
[http://www.yveskleinarchives.org/works/works3\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works3_us.html)  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-metaesquema-t12419>  
<http://artblart.com/tag/jan-groover/>  
<http://biografiae curiosidade.blogspot.com.br/2014/03/historia-da-clepsidra.html>  
<http://frenchculture.org/visual-and-performing-arts/events/jesus-rafael-soto-chronochrome>  
<http://www.nararoesler.com.br/exhibitions/36/>  
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=715>  
<http://www.zabludowiczcollection.com/collection/artists/view/wolfgang-tillmans>  
<https://pt.scribd.com/doc/125644295/Haroldo-de-Campos-Galaxias>  
<http://trapichedoutros.blogspot.com.br/2014/08/le-laco-lago-de-lamartine.html>

[http://www.youtube.com/watch?v=6Cf7IL\\_eZ38](http://www.youtube.com/watch?v=6Cf7IL_eZ38)  
<http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/05/15/a-corrente-de-cristal>  
<http://letras.mus.br/adriana-calcanhotto/43856/>  
<http://zoolander52.tripod.com/theartsection5.10/id21.html>. Acesso 06.06.2015  
<http://www.studium.iar.unicamp.br/36/3/>  
[https://issuu.com/ciclo\\_artefoto/docs/16.vania](https://issuu.com/ciclo_artefoto/docs/16.vania)  
<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3134,1.shl>  
<http://www.ideafixa.com/uma-arte-de-conduta/>  
[www.kisterem.hu/archive-exhibitions-2011/daniel-spoerri-2011/](http://www.kisterem.hu/archive-exhibitions-2011/daniel-spoerri-2011/)  
[http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/08/Release\\_Rivane\\_completo-rev-rivane-final.pdf](http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/08/Release_Rivane_completo-rev-rivane-final.pdf)  
<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/o-espirito-de-nosso-tempo-sob-as-lentes-de-andreas-gursky/>  
<http://mazarzio.blogspot.com.br/2008/11/kurt-schwitters-o-senhor-merz-das.html>  
[www.museedelaposte.fr](http://www.museedelaposte.fr)  
[www.elidatessle.com](http://www.elidatessle.com)  
<http://www.cbp.org.br/rev2805.htm>  
<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/5666/3999>  
[www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/108956/000949743.pdf?sequence=1](http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/108956/000949743.pdf?sequence=1)