

DIANTE DA CIDADE:

Uma poética do ao mesmo tempo

MARTÍN PÉREZ





**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

MARTÍN PÉREZ

DIANTE DA CIDADE:
Uma poética do ao mesmo tempo

Belém - Pará
2017



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

MARTÍN PÉREZ

DIANTE DA CIDADE:

Uma poética do ao mesmo tempo

Memorial apresentado ao programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dra. Valzeli Sampaio

Linha de Pesquisa: 1. Poéticas e processos de atuação em artes.

Belém - Pará
2017



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte (20) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezesseis (2017), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Valzeli Figueira Sampaio ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Juan Martín Pérez García, Intitulada: “DIANTE DA CIDADE: UMA POÉTICA DO AO MESMO TEMPO.”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras Valzeli Figueira Sampaio e Ana Flávia de Mello Mendes, da Universidade Federal do Pará; e professor doutor José Mariano Klautau Filho, da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE com distinção, com recomendação de publicação integral da referida Dissertação.** A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 20 de Junho de 2017.

Prof.ª. Drª. VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO

Prof.ª. Drª. ANA FLÁVIA DE MELLO MENDES

Prof. Dr. JOSÉ MARIANO KLAUTAU FILHO

JUAN MARTÍN PÉREZ GARCÍA

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

Garcia, Juan Martín Pérez

Diante da cidade: uma poética do ao mesmo tempo / Juan Martín Pérez.
- 2017.

82 f. : il. color. ; 30 cm.

Inclui bibliografias

Orientadora: Professora Drª Valzeli Sampaio

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2017.

1. Fotografia - Belém. 2. Fotografia Artística – Processo de Criação. I.
Título.

CDD – 23 ed. 778.98115

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Val Sampaio, por ter-me acompanhado nesses dois anos, realizando aportes e sugestões fundamentais na elaboração desta pesquisa, e na minha formação como pesquisador.

Aos membros da banca, Ana Flávia Mendes e Mariano Klautau, quem fizeram aportes muito importantes no exame de qualificação, colaborando com um melhor desenvolvimento do trabalho.

Aos colegas do programa, que me acompanharam nesse processo, especialmente a Cecília Moreno, Ramón Rivera, Breno Filo, Aide López, Rafael Cabral, Carol Magno e Romana Melo que participaram em diferentes experimentações.

Aos professores das diferentes disciplinas que cursei, Sonia Chada, Joel Cardoso, Giselle Guilhon, Ricardo Perufo Mello, Val Sampaio, Ana Flávia Mendes, Wlad Lima, Ivone Xavier, Afonso Medeiros, e Miguel Santa Brígida.

Aos colegas da Associação Fotoativa, espaço de grande importância neste percurso: Miguel Chikaoka, Adriele Silva da Silva, Rodrigo Correia, Natan García, Cynthia Cárdenas, Cinthya Marques, Irene Almeida, Débora Flor, Véronique Isabelle, Marcílio Costa, Marise Maués, Anne Dias, Camila Fialho e José Viana.

À Iracilda Sampaio, por ter-me recebido na chegada a Belém.

para Nina

Resumo

Esta pesquisa, inserida na linha de pesquisa 1 - Poéticas e processos de atuação em artes, centra-se na análise do processo criativo de trabalhos fotográficos produzidos durante o mestrado intitulados *Palacete Faciola*, *Réquiem para Bayard*, *Deambular*, e *A Cidade*. Tomando como eixo a cidade, abordando-a como ideia, como conceito, na elaboração dos ensaios mencionados, investiga-se sobre diferentes possibilidades de construção do *objeto fotográfico*, considerando as particularidades da fotografia encenada. A partir desse processo, é estabelecida também uma série de considerações sobre a prática fotográfica, e sobre como essas reflexões influenciam o processo de criação. Essas considerações se referem principalmente à relação fotografia e cidade, fotografia e outras artes, fotografia e ficção, e fotografia e experiência. Nesse sentido, é adotado o conceito de *experiência* expressado por John Dewey, e este é relacionado com os conceitos de *ao mesmo tempo* e *ação fotográfica* de François Soulages.

Palavras-chave: fotografia, cidade, *ao mesmo tempo*, fotografia encenada

Sumário

Prólogo	21
Algumas considerações sobre a pesquisa em artes	
Primeira Parte	
1.1 O paradigma da <i>ilusão realística</i>	29
1.2 Sobre encenação e fotografia encenada	36
1.3 Primeiras tentativas: da <i>estética relacional a arte como experiência</i>	46
1.4 <i>Arte como experiência</i>	52
1.5 Processo fundacional: Relações entre fotografia e cidade	60
1.6 A viagem	68
1.7 A cidade em que habito	76
Segunda Parte	
2.1 Uma poética do <i>ao mesmo tempo</i>	86
2.2 Realidade/ficção em fotografia	94
2.3 <i>Imagens de imagens</i>	106
2.4 <i>Réquiem para Bayard</i>	113
2.5 <i>Deambular</i>	122
2.6 <i>Palacete Faciola</i>	128
2.7 <i>A Cidade</i>	134
2.8 <i>O irreversível e o inacabável</i>	144
Epílogo	158
Referências	164



Biblioteca Central. UFPA, Janeiro, 2016.

Prólogo

Algumas considerações sobre a pesquisa em artes

A presente pesquisa está inserida dentro da linha de pesquisa 1: “Poéticas e processos de atuação em artes”. Portanto entendo relevante começar por levantar algumas considerações do que dentro desta pesquisa é entendido como pesquisa em artes. A inclusão das artes na universidade traz consigo várias situações problemáticas, principalmente quando pensamos nas pesquisas nas quais o artista tem como objeto sua própria obra. Nesse cenário, surgem várias questões, e mesmo não sendo possível dar respostas definitivas, necessitam ser formuladas como perguntas.

Em primeiro termo, deveríamos nos perguntar se a pesquisa em artes pode se adequar à mesma metodologia de outras áreas. Podemos pesquisar da mesma forma em artes do que no conhecimento científico? O rigor no planejamento do projeto, a formulação de hipóteses a serem comprovadas ou não, a necessidade de formular proposições de caráter universal, podem ser características também da pesquisa em artes?

Parece que estamos frente a questões diferentes. Embora seja possível traçar paralelos, encontrar semelhanças, é importante expressar algumas diferenças e especificidades da pesquisa em artes. O professor Flávio Gonçalves (2009) fala de um *argumento frágil*, noção muito interessante para se pensar a pesquisa em poéticas. Ao contrário da ciência, onde se espera uma profunda determinação nos enunciados que regem a pesquisa, em artes, esses primeiros pressupostos aparecem muito mais como intuições, desejos, inquietações, como um *argumento frágil*. Também nesse sentido, Silvio Zamboni (1998) faz uma distinção importante entre as pesquisas científicas e as artísticas: na pesquisa em artes, segundo o autor, não deveríamos falar em hipóteses, em algo a ser comprovado, mas sim em expectativas. O artista, ao elaborar um projeto de pesquisa dentro da academia, muito mais do que um conjunto de ideias ou fatos a serem comprovados, está trazendo um conjunto de expectativas.

A própria denominação de artista-pesquisador já é problemática em si mesma. Nesse sentido, Flávio Gonçalves afirma:

O chamado “artista/pesquisador” revela em sua designação a fronteira que constitui seu território, entre a prática artística e o pensamento formal. O que nos leva a pensar sobre a maneira como essa, muitas vezes forçosa, inter-relação entre a experiência e sua reflexão se dá no âmbito da pesquisa em poéticas visuais. (GONÇALVES, 2009, p.139)

Assim, além de como a metodologia científica pode dar conta ou não dos processos artísticos, surge também um outro problema que é como o artista/pesquisador articula sua pesquisa entre o que comumente se chama de teoria e prática.

Que o artista reflete sobre seu processo e sua obra, que o artista pensa, produz raciocínios em seu trabalho, parece algo indiscutível. Mas como é que se produz essa reflexão, e como ela é incorporada e apresentada no âmbito acadêmico já é assunto mais polêmico. Existe, de fato, a impressão de que a elaboração teórica é superestimada em relação à própria obra, sendo este um risco muito grande no que se refere à produção artística. “Nesse sentido é importante lembrar-nos das várias estratégias possíveis de aproximação e

apropriação da pesquisa em artes por parte dos artistas. O processo de trabalho guiado pelo projeto de pesquisa serve ao artificialismo do método pelo método.” (GONÇALVES, 2009, p.142). Assim, uma determinada estrutura que privilegia projetos que trasladam a metodologia científica para o campo das artes, também estaria, e talvez em consequência disso, privilegiando a produção textual frente à produção de obra.

No artigo, que já desde o título é muito sugestivo, “Caros artistas: pesquisem. É suficiente” (BUTI, 2005), o professor Marco Buti questiona a forma em que se produz essa relação entre teoria e prática:

Neste contexto, o desejável e tão discutido equilíbrio entre teoria e prática (que sempre existiu nos trabalhos realmente significativos) é sempre buscado às custas da prática, dando margem a uma série de ingenuidades. Será possível dividir o trabalho artístico em duas metades, somando 50% de prática com 50% de teoria, e manter permanentemente tal perfeição? Se esta situação realmente existir, será critério para avaliar a qualidade artística? Todo texto é sempre mais intelectual que qualquer manifestação visual? (BUTI, 2005, p.92)

E em certa medida, ele mesmo responde a essa questão:

Trata-se aqui da presença do artista como produtor de conhecimento através da particularidade de seu pensamento visual, por meio de obras e/ou ações. Tal atividade central pode ser acompanhada da palavra, mas também pode e deve ser suficiente em si mesma. (BUTI, 2005, p.90)

Dessa forma, teoria e prática estão imbricadas, mas por momentos podem aparecer quase como caminhos paralelos. Segundo Sandra Rey:

Assim, a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual. (REY, 2002, p.144)

Portanto, a forma de abordar a construção do conhecimento teórico e a própria forma de abordar o estudo dos teóricos se dão da mesma forma na pesquisa em artes que em outras áreas? Entendo que não, entendo que a teoria num processo de produção artística, tanto dentro como fora da academia, aparece como mais um elemento, mais um material na construção da obra. Nesse sentido, Sandra Rey afirma:

É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado. Para um artista plástico, é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo. Suas análises terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação. (REY, 2002, p.144)

E essa diferença é de tal magnitude que o artista-pesquisador só consegue definir seu objeto de estudo no próprio percurso da pesquisa. Em outras palavras, o objeto de estudo numa pesquisa em artes não surge de um recorte feito previamente num determinado campo do conhecimento, ou não exclusivamente, pelo contrário, vai-se definindo no próprio fazer, nas sucessivas aproximações e tentativas que o artista faz para realizar a ideia inicial. Um processo onde existem tanto elementos inconscientes como elementos conscientes, onde a própria obra vai indicando o caminho como expressa o diretor teatral Roberto Suárez:

Uma peça de teatro tem um núcleo, uma cena que surge nos ensaios, e alguém diz “é isto, este é o caminho que estamos procurando”. Até acontecer, está na teoria. Podemos ter isso muito claro na teoria, mas até acontecer uma vez, vivemos nesse abismo de não saber se vamos conseguir ou não. Quando acontece esse momento, começamos a dizer, agora sim, estamos no caminho certo. E essa busca não se coloca apenas no palco, o ator constrói um universo. Embora não se tenham os materiais, imaginariamente constrói-se esse universo. Surge uma estética corporal, uma textura, a pincelada de uma pintura, o ponto de busca que dá o tom. (SUÁREZ, 2014, tradução minha)

Portanto, esse lugar que a obra processualmente ganha para si, essa forma na qual ela aos poucos se configura influencia também na escolha de um referencial teórico. Por mais que se comece

estabelecendo um determinando referencial, este também muda e se configura no processo criativo. E entendendo que o objeto se constrói no processo, as reflexões que são elaboradas no percurso também mudam, constituem-se como verdades provisórias, como um *argumento frágil*.

É pertinente esclarecer que a teoria e a prática são parte de um mesmo processo, e que a teoria está presente desde o começo da pesquisa e indica caminhos, procedimentos a seguir. De mesmo modo, a prática indica lugares e buscas teóricas. Estão imbricadas por essa mesma razão, porque uma e outra funcionam de forma complementar, dialogam, retroalimenta-se. No processo criativo que é apresentado neste memorial, existiram determinadas convicções teóricas que guiaram o início do processo. Existia um *a priori* teórico que motivou a realização de determinadas experimentações. Mas sempre com a preocupação de desenvolver essas experimentações com uma disposição de abertura a possíveis mudanças, ao que podia aparecer por acaso. A preocupação de não tentar ajustar essas experimentações a um determinado referencial teórico de forma mecânica, restringindo a possibilidade de que outros caminhos pudessem surgir. A preocupação de não cair na artificialidade do método pelo método, trasladando modelos preestabelecidos do conhecimento científico. A preocupação de desenvolver a pesquisa reconhecendo sua especificidade em artes, e portanto, as particularidades do processo criativo.

O artista-pesquisador não pode esquecer que está dentro da universidade e que, por isso, sua produção tem que ser elaborada como pesquisa acadêmica (existe produção artística que não seja pesquisa?), mas também não pode se esquecer de sua condição de artista, e que a arte existe para muito além da academia.

Desde essa perspectiva tenho elaborado esta pesquisa.

Primeira parte

Aqui é apresentado como a cidade foi se configurando enquanto *objeto fotográfico*. Apresenta-se qual foi esse percurso, desde as primeiras ideias prévias, as sucessivas experimentações, até se chegar à ideia de cidade como eixo de pesquisa, como *objeto-problema*, como *objeto-pretexto*, considerando os diferentes elementos que influenciaram esse processo.

1.1

O Paradigma da *ilusão realística*



Fotografia Pinhole. Praça das Mercês, Setembro, 2016.

A presente pesquisa origina-se de uma série de questões recorrentes em minha produção fotográfica. Depois de sucessivas mudanças, é possível observar como foram mudando as formas de abordar essas questões, mas como estas continuaram sendo sempre as mesmas. A tensão realidade/ficção na fotografia tem sido de grande importância para pensar a elaboração desta pesquisa em particular, e para construir um olhar sobre a fotografia em geral.

Desde o começo da fotografia, o imaginário de servir como testemunha, prova, constatação da realidade, é muito forte. Um imaginário que modelou as práticas e os pensamentos em e sobre fotografia, e ainda continua presente, em certa medida, até hoje, e que poderíamos denominar como o paradigma da *ilusão realística*¹. Mas, esse entendimento, essa convicção da

¹ Conceito elaborado por François Soulages para se referir às distintas manifestações

fotografia como cópia da realidade encontra, já no início, contradições, fissuras, que só são percebidas como tais muito tempo depois, na busca por aprofundar as bases da fotografia como linguagem.

A primeira fotografia, realizada por Joseph Niépce, em 1826 (NEWHALL, 2002), já tem uma particularidade na qual se percebe que a fotografia não é uma cópia da realidade. O tempo de exposição necessário para produzir essa imagem, aproximadamente 8 horas, faz com que na foto resultante apareçam duas sombras contraditórias: a fotografia registra a luz da manhã e a luz da tarde. Não é a realidade.

Nessa mesma linha de observar como já no começo da fotografia se expressam contradições na ideia da fotografia como forma não mediada de captação da realidade, Joan Fontcuberta² coloca dois exemplos muito significativos: o engraxate de Daguerre, e o afogado de Bayard (FONTCUBERTA, 2010).

Em 1838, Daguerre realiza duas fotografias desde a janela de seu ateliê, do *Boulevard du Temple*. Sendo uma avenida muito movimentada, chama muito a atenção que na primeira tentativa a rua apareça completamente vazia. Já na segunda tentativa, aparecem na imagem um engraxate e seu cliente, dando assim uma aparência mais próxima ao que efetivamente era possível perceber, para o observador da época, em contato direto com a rua.

A explicação para essa situação remete novamente ao tempo de exposição necessário para fixar a imagem. Sendo este tempo

superior a 15 minutos, às vezes até a horas, os elementos que estão em movimento não são fixados na imagem. Por isso a rua aparece na imagem completamente vazia. Na segunda imagem, a própria tarefa do engraxate, que fica no mesmo lugar durante o tempo de exposição necessário, é o que faz com que fique registrada nela sua imagem.

A esse respeito, existem duas opiniões: por um lado, há quem afirme que casualmente havia um engraxate na rua no momento em que Daguerre fez a imagem; por outro, há quem diga que foi o próprio Daguerre, que tinha uma ampla trajetória no teatro, que utilizou atores para ficarem como o engraxate e seu cliente. A segunda dessas versões, segundo Fontcuberta, é a mais provável. A tensão existente entre o que a tecnologia permitia, e o que era perceptível, leva a Daguerre a intervir, a recriar a cena. Nesse sentido, tal como expressa Fontcuberta: “Daguerre conhece pela primeira vez o dilema que enfrentará a veracidade histórica, com a veracidade perceptiva” (FONTCUBERTA, 2010, p.106, tradução minha).

Outro exemplo muito relevante mencionado por Fontcuberta é a fotografia de 1840 feita por Hippolyte Bayard³, intitulada *O Afogado*. Nesta imagem, o fotógrafo Bayard se apresenta ele mesmo como afogado, com um texto que acompanha a imagem, denunciando que o governo francês tem contribuído unicamente com a pesquisa de Daguerre, fez com que ele, tendo falido, tivesse se suicidado. Essa imagem não tem a intenção de esconder seu caráter ficcional. É uma ficção que

que falam da fotografia como cópia exata da realidade. (SOULAGES, 2010)

² Esses dois exemplos encontram-se em seu livro *La Cámara de Pandora*, capítulo “Ficciones Documentales”, no qual defende a ideia da possibilidade de fazer trânsitos do documento à ficção, e da ficção ao documento. (FONTCUBERTA, 2010).

³ Hippolyte Bayard foi um dos precursores da invenção da fotografia. A técnica que ele empregava foi deixada de lado, tendo sido privilegiada a técnica trabalhada por Daguerre, o daguerreotipo. Este teria sido o motivo pelo qual ele teve de abandonar sua pesquisa, não conseguindo recuperar o dinheiro investido em suas experimentações. (NEWHALL, 2002)

requer como tal a cumplicidade do espectador para fechar o jogo que propõe.

Nesses dois exemplos, podemos ver diferentes estratégias de abordagem de uma certa realidade. No caso de Daguerre, considerada a primeira imagem fotográfica com a presença humana, foi necessário intervir, manipular, dispor a cena para gerar uma imagem que tivesse concordância com a realidade, sendo assim, uma construção muito diferente do que depois viria estabelecer o discurso hegemônico na fotografia acerca da *ilusão realística*.

No caso de Bayard, a fotografia transcende o lugar do mero registro para se constituir como discurso, como narrativa e como escrita. A fotografia, nesse caso, é empregada como uma estratégia para expressar ideias e sentimentos, e não como testemunha de uma certa realidade. Trata da realidade, faz referência a ela, não desde o registro, senão desde a encenação. Portanto, já no começo, a fotografia se apresenta em toda sua complexidade, evidenciando que, além de registro, é portadora de ficções e narrativas de diferentes índoles, que tem maior ou menor grau de vínculo com a realidade.

Considerando que a fotografia não pode ser objetiva, considerando que sempre é interpretação e elaboração, e que consequentemente não pode restituir o objeto fotografado, Soulages fala da ideia de abordar o processo fotográfico pensando num *objeto fotográfico* (SOULAGES, 2010), e não no objeto por fotografar. Em outros termos, a ideia de *objeto fotográfico* integra ao mesmo tempo o que se fotografa e como se fotografa, e o conjunto de relações presentes nessa construção, sem cair na ilusão de estar apresentando um determinado fato de forma objetiva. Dessa forma, problematiza esses elementos

(aquilo que se está fotografando e como se está fazendo), e é um caminho para se indagar sobre aquelas questões que nos interessam, ou seja, constitui-se como *objeto-problema*: “O objeto se dá então como objeto-problema, isto é, como objeto que constitui problema, e por consequência, favorece o desejo de fazer obra” (SOULAGES, 2010, p.47). Igualmente permite indagar acerca de outras questões além daquelas sobre as quais estamos trabalhando especificamente, transformando-se num *objeto-pretexto*.

A ideia de transitar na elaboração de ficções como uma forma de problematizar o paradigma da *ilusão realística*, e de assumir a pesquisa como a construção de um *objeto fotográfico* são determinações que se apresentam desde o início. E a fotografia encenada aparece como uma estratégia possível para percorrer esse caminho.



Sobre encenação e fotografia encenada

A fotografia encenada existe desde os começos da fotografia, como já foi mencionado ao falar de *O Afogado* de Hippolyte Bayard. Apesar disso, o discurso hegemônico a tem relegado a uma prática marginal e minoritária, e muitas vezes, até a um tipo de prática que transgrede a própria especificidade da fotografia. O paradigma da *ilusão realística*, que encontra na fotografia instantânea sua máxima realização, tem contribuído fortemente para essa visão da fotografia encenada.

Transitar na realização de fotografia encenada como estratégia foi outro dos *a priori* que me guiaram nas primeiras experimentações e que se manteve ao longo da pesquisa. O *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis oferece diferentes definições de encenação, das quais a mais genérica é a de André Veinstein:

Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário,

iluminação, música e atuação. [...] Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática. (VEINSTEIN *apud* PAVIS, 1999, p. 122)

Nessa definição, a encenação pode ser entendida como os diferentes elementos que compõem o que comumente denominamos cena, ou também como a atividade de organizar esses elementos. Na fotografia, entendo que também poderíamos fazer essa distinção, e neste trabalho é esse tipo de distinção que adoto. Assim, ao falar de *fotografia encenada* refiro-me àquelas produções fotográficas que especificamente trabalham com construção de cenários, iluminação, atores, performers, etc., e que desenvolvem assim diferentes tipos de narrativa. Ao falar de *encenação* refiro-me a um processo mais amplo, que pode ser observado em diferentes tipos de produção fotográfica, como será desenvolvido mais adiante.

Pessoalmente, o trabalho com atores é algo que venho desenvolvendo desde que comecei a fotografar. Foram diferentes circunstâncias que me levaram a trabalhar com a fotografia encenada. Por um lado, a inquietação de transitar por caminhos que explicitam o caráter ficcional da fotografia tem grande relevância nessa escolha. Mas também outros elementos que foram aparecendo paralelamente à formação em fotografia influenciaram nessa construção. Olhando em perspectiva, acho que foi muito significativo que, ao mesmo tempo que iniciei minha formação como fotógrafo, numa oficina de dois anos, realizei uma oficina de teatro de igual duração, com o diretor Roberto Suárez.

Essa oficina de teatro foi muito significativa como uma experiência em si mesma, e como formação sobre como

abordar um processo criativo. Começamos trabalhando sobre o romance *O Perfume* de Patrick Suskind, e nesse período de dois anos, transitamos por diferentes possibilidades de abordagem dessa história, desde uma proposta de teatro de rua, na qual interpretaríamos uma companhia de circo, até a versão final, que foi uma peça feita num banheiro para cinco espetadores. De todas as variações e ideias que surgiram no processo, nunca existiu como possibilidade a ideia de representar o texto num sentido literal, de forma linear. Sempre a ideia foi construir a partir dele, como uma provocação, como um disparador. Talvez a ideia de *objeto problema*, de *objeto pretexto* já estivesse presente aí.

Há algumas particularidades do tipo de teatro que era proposto na oficina que acho relevante explicitar. Uma tendência a trabalhar fora de cenários teatrais convencionais, a unir o trabalho dos atores com o trabalho técnico, e portanto, incorporar objetos, figurino, iluminação, cenografia, desde o começo do processo. Isto repercute na forma como se trabalha, e no tipo de proposta que se elabora. A proposta significava um espaço de experimentação muito atraente, no qual diferentes colegas com predisposição a atuar encontravam-se já com um figurino num ambiente arranjado para uma cena. Basicamente, bastava levar a câmera para o ensaio para fazer as primeiras aproximações com a fotografia encenada.

Com vários desses colegas, continuei trabalhando junto. Algumas breves incursões como ator, muitas outras fotografando diferentes peças, e algumas experiências na iluminação e na cenografia, continuaram me vinculando ao teatro. Ao mesmo tempo, fazia diferentes fotografias para as quais convidava atores a participar. Dessa forma, fotografia e teatro estiveram presentes desde o início de minha trajetória e



Bairro da Campina, Outubro, 2015.

permaneceram, com o passar do tempo, como duas linguagens complementares que, na fotografia encenada, encontram um lugar de confluências.

O retrato

Outro elemento que me levou a trabalhar com fotografia encenada foi que sempre tive muito interesse pelo retrato. Como já foi mencionado ao falar da fotografia de Daguerre, é possível identificar elementos de encenação em situações que não transitam especificamente por esse tipo de prática. O retrato é um tipo de prática especialmente problemática nesse sentido. É se referindo ao retrato que François Soulages elabora sua ideia de *isto foi encenado*, em contraposição à ideia de *isso foi* de Roland Barthes⁴.

Desde essa perspectiva, Soulages estabelece que todo retrato tem elementos de encenação, considerando o conjunto de relações que existem entre fotógrafo e fotografado. Ao analisar a obra de Julia Margaret Cameron, retratista do século XIX, observa que, como existem em sua obra muitos elementos que se relacionam ao teatro, muito mais que retratista, poderíamos considerá-la uma encenadora. Assim, identifica alguns elementos em sua obra, tais a relação com a literatura, com o cotidiano, a religião e a história, temáticas com as quais ela elabora diferentes representações desde um ponto de vista muito semelhante ao de uma encenação teatral. De forma muito contrária à ideia de que a fotografia mostraria de modo inequívoco um determinado elemento, as fotos de Cameron são indeterminadas, permitem-nos sonhar e imaginar.

Além das fotografias de Cameron, nas quais a encenação fica mais evidente, Soulages amplia essa relação entre retrato e encenação para outro tipo de retratos, já que o retrato é sempre resultado de um conjunto de relações entre o fotógrafo e o retratado. Como expressa o pesquisador Osmar Gonçalves ao analisar essa ideia de Soulages do *isto foi encenado*:

⁴ O conceito de *isso foi* é o que Barthes entende como o específico da fotografia, a necessidade de que o que está na foto tenha acontecido diante da câmera, “isso que vejo encontrou-se lá” (BARTHES, 1984, p.115). Das múltiplas leituras que se têm feito de *A Câmara clara*, algumas entendem que a partir da ideia de *isso foi* Barthes estaria estabelecendo que a fotografia é prova, testemunha a realidade de forma objetiva, aproximando as ideias de Barthes à *ilusão realística*. Certamente, essa seria a concepção que usa Soulages ao confrontar *isso foi* com sua ideia de *isto foi encenado*. Não concordando com essa leitura da obra de Barthes, adoto a ideia de *isto foi encenado* pelo que ela expressa em si mesma, e não como uma superação da ideia expressada em *A câmara clara*.

Todo retrato seria, então, construído a partir de uma encenação. Ele não constituiria prova do real, mas sim uma relação de jogo, de tensão, de pulsões entre os seus dois polos fundamentais. Não haveria uma relação neutra, controlável entre fotógrafo e fotografado. O retrato seria o resultado de algo entre o que o retratado acha que é, o que ele quer mostrar e o que o fotógrafo quer que ele mostre. (GONÇALVES, 2016, p.153)

Essa ideia de retrato, essa forma de entendê-lo, sempre me pareceu muito atrativa. De fato, as primeiras formatações do projeto que serão apresentadas a seguir, davam ênfase a essa situação. O próprio Richard Avedon, grande retratista do século XX, expressou em diversas oportunidades essa ideia do retrato como uma negociação, como um jogo de relações. Foi a partir de intuir e elaborar esse tipo de reflexões que o interesse pelo retrato foi me aproximando da fotografia encenada.

Soulages, a partir da análise feita sobre o retrato, expande essa noção de encenação também para outros tipos de fotografia, seja de paisagem, de máquinas, seja de qualquer objeto, porque o próprio fotógrafo constitui essa encenação. Segundo ele:

Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento: ou ver com a discriminação aparente do voyeur, ou mostrar-se com a exuberância do exibicionista. Em todos esses casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar. (SOULAGES, 2010, p.67)

É a partir dessa perspectiva que emprego o termo encenação de forma ampla, como uma atividade, até uma disposição que não necessariamente coincide com a fotografia encenada. Nesse sentido é que Soulages afirma: “Todo fotógrafo é,

portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante. Toda fotografia é teatralizante.” (SOULAGES, 2010, p.76). E acrescenta:

A fotografia deve ser comparada com o teatro e ser pensada como trabalhada por um jogo: o jogo dos homens e das coisas. Por ser habitada por esse jogo do mundo, por sermos representados diante dela, por sermos enganados por ela é que a fotografia pode entrar no mundo das artes. A fotografia está do lado do artificial e não do real. (SOULAGES, 2010, p.77)

É essa relação pessoal com o teatro em minha trajetória, e esse interesse pelo retrato o que me levou a realizar fotografia encenada, a encontrar nessa estratégia uma forma de abordar diferentes trabalhos fotográficos. A ideia de Soulages de *isto foi encenado*, e de pensar a fotografia em relação ao teatro parece-me muito pertinente como fundamentação para um processo que fui construindo um pouco por determinação, um pouco por acaso. Roland Barthes fala, em *A câmara clara*, que não existem artes que sejam tão semelhantes como a fotografia e o teatro (BARTHES, 1984). Ele entendia isso pelo fato de serem as duas artes que mais trabalham sobre a morte. No meu caso, entendo isso pelo fato de ser as duas artes que mais trabalham sobre a ilusão. Acho importante trazer estas palavras de Suarez já que, apropriando-me da ideia de Soulages, estou pensando nessa visão do teatro e, em consequência, estou pensando na fotografia de forma muito semelhante:

O teatro está dentro do campo da ilusão. E é esse campo da ilusão o que talvez nos faz refletir. Mas não é nem pode ser uma verdade contundente, porque estamos vivendo dentro de uma ficção. E essa ficção, inevitavelmente, contagiada por nossa vida, ou por nossos desejos de narrar algo, tem seus próprios códigos e suas próprias regras. Mas não necessariamente tem que estar aferrada a algo, a um conceito político por exemplo. O teatro é uma forma de comunicação

tão viva que deveria afastar-nos do intelectual. Seria como um compartilhar de essas ilusões que se criam, entre pessoas que são apaixonadas. (SUÁREZ, 2014, tradução minha)⁵

Dessa forma, com a convicção de que ainda é relevante desmitificar a ideia da fotografia como cópia da realidade, insistindo nas possibilidades de elaborar ficções com a fotografia e assumindo para isso a fotografia encenada como estratégia, é que elaborei as primeiras tentativas.

⁵ Acho importante assinalar que não se deve confundir a ilusão da qual fala Suárez, com a *ilusão realística*, já que à diferença dessa última, Suárez está falando de uma ilusão que se assume como tal.



Experimentação com Breno Filo para *Retratos Acordados*. Outubro, 2015.

1.3

Primeiras tentativas: da *estética relacional* à *arte como experiência*

A partir das ideias previas apresentadas, elaborei diferentes tentativas para compreender e elaborar o fotográfico. Partindo sempre de uma perspectiva que pensa no que fotografa e como o fotografa, as diferentes formulações do projeto dão ênfase a diferentes elementos que surgem como consequência desse olhar. Entendendo que a construção em poéticas se produz em diferentes aproximações sucessivas, faz-se relevante lembrar e apresentar minimamente as diferentes versões do projeto que foram desenvolvendo-se no processo.

Diálogos com Sanders

A primeira de todas as ideias foi desenvolver um projeto intitulado *Homens e mulheres do século XXI*, numa clara tentativa de estabelecer um diálogo com August Sanders, e seus *Homens do século XX*. Sendo este último um projeto inserido claramente no paradigma da fotografia objetiva, a ideia era pensar como

reformular, refazer esse projeto desde uma perspectiva que incluísse a subjetividade de forma consciente, envolvendo o retratado e as múltiplas relações existentes no fotográfico.

Com o recurso da entrevista, tentando integrar de forma explícita o conjunto de relações que aparecem no retrato, pensava realizar um conjunto de retratos que dessem conta dos diferentes grupos abordados por Sanders. Longe de buscar estabelecer um trabalho taxonômico, como aquele do fotógrafo alemão, a expectativa era a de que o trabalho desse conta das particularidades de cada pessoa participante.

As entrevistas tinham como objetivo acordar imagens com os participantes que seriam realizadas como fotografias encenadas. Por diferentes motivos, principalmente de tempo, era um projeto muito ambicioso para o mestrado, ficou na gaveta, mas as preocupações que me levaram a formulá-lo sobreviveram. É assim que a preocupação metodológica de como abordar a construção do objeto fotográfico permaneceu no centro da formulação seguinte.

Retratos acordados

Os *Retratos Acordados* davam ênfase à metodologia, à entrevista, como uma forma de construir imagens em colaboração, que também seriam realizadas como fotografias encenadas. Eram uma versão mais limitada da ideia anterior. A preocupação com o que se fotografa e como se fotografa continuava presente. Integrar o retratado à construção da imagem seguia sendo o principal foco. Resultava difícil delimitar os grupos, a seleção dos participantes. O diálogo com a história da fotografia continuava presente só que de uma forma mais aberta.



Experimentação com Rafael Cabral para *Retratos Acordados*. Setembro, 2015.

Ambas as ideias eram muito influenciadas pela *estética relacional* de Nicolas Bourriaud (2006). Sentia assim a necessidade de encontrar dispositivos, métodos para abordar a construção do objeto fotográfico. Uma série de passos claros que se repetiriam nas diferentes abordagens. Só que depois de algumas tentativas, a entrevista como método começou a me incomodar. Tornou-se mecânica, sendo preciso transitar por outras possibilidades. A entrevista colocava o foco em apenas um aspecto, na forma de abordar o retrato, mas existiam outras inquietações que, ao me fechar a um único dispositivo, não conseguia elaborar.

Aí aparece a importância de pensar que o que leva a formular determinadas questões é aquilo que está no fundo. Nesse sentido, as principais proposições da *estética relacional* continuavam, e continuam sendo relevantes na hora de pensar

minha poética. Ainda acho sumamente relevantes e pertinentes proposições como a seguinte:

A essência da prática artística radicaria então na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte encarnaria a proposição de habitar um mundo em comum, e o trabalho de cada artista, uma face de relações com o mundo que também geraria outras relações, e assim até o infinito. (BOURRIAUD, 2006, p.18, tradução minha)

Dessa forma, abordar esse conjunto de relações implicava transitar por muitas estratégias. Ficar apenas na ideia de encontrar um dispositivo, uma mecânica estava atrapalhando a multiplicidade de relações que estava experimentando. Portanto, era importante entender o relacional de uma forma ampliada, muito além de um determinado tipo de prática. Confiar em que seria o próprio processo que indicaria quais eram as estratégias para cada caso.



Micro-oficina de sensibilização fotográfica. Fotoativa, Novembro, 2015.

Arte como experiência

Nessa nova forma de abordar a construção do trabalho, a leitura de *Arte como experiência* de Dewey foi de grande importância. Entender a produção artística como a produção feita por uma *criatura viva* num determinado *meio* (DEWEY, 2010) era a maneira de integrar essas relações, era a forma de ultrapassar o que estava achando de mecânico na entrevista. Assim, os *Retratos Acordados* foram oportunos para repensar o que tinha estabelecido como metodologia e, portanto, para repensar a pesquisa. Nesse sentido, deram-me uma primeira pista de como estruturar as diferentes questões que estava elaborando.

O que Dewey questiona das teorias da arte é muito válido não apenas para pensar sobre a arte em geral, mas também para pensar sobre a própria produção artística. A separação das artes da vida cotidiana traz consigo seu próprio aniquilamento. Só colocando a arte em contexto, em relação com inúmeras

experiências que lhe dão origem, é que de fato podemos compreendê-la. Esta compreensão se vê dificultada pelas teorias que colocam um abismo entre a experiência comum e a experiência estética.

O problema que identifica Dewey é o seguinte: “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver” (DEWEY, 2010, p.70). Mas, por que seria necessário fazer isso, por que seria relevante? A resposta do autor, a partir da qual faz uma série de considerações, é muito pertinente para pensar a produção artística, inclusive hoje, quase um século depois de que o livro foi escrito. “A primeira grande consideração é que a vida se dá em um meio ambiente; não apenas *nele*, mas por causa dele, pela interação com ele.” (DEWEY, 2010, p.74) Nesse *meio*, é que a *criatura viva*, como ele chama, atravessa por diferentes períodos de equilíbrio e desequilíbrio, procura harmonia nas relações com esse meio.

O artista, segundo Dewey (2010, p.77), “não evita os momentos de resistência e tensão. Ao contrário, cultiva-os, não por eles mesmos, mas que por suas potencialidades, introduzindo na consciência viva uma experiência unificada e total.” E continua, de forma categórica:

É a simples ignorância, portanto, que leva a supor que a ligação da arte e da percepção estética com a experiência significa uma diminuição de sua importância e dignidade. A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpretação completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (DEWEY, 2010, p.83)

Nessa primeira aproximação com o pensamento de Dewey,

podemos observar como é possível estabelecer conexões com a *estética relacional*, mas o que se está falando em *Arte como experiência* tem, na minha apreciação, uma abordagem mais ampla. Ou seja, é possível estabelecer em ambos a preocupação de entender a arte como um conjunto de relações, como uma atividade inserida no mundo, mas no caso de Dewey, sua proposição vai muito além de um determinado proceder, de um determinado dispositivo, é uma atitude e uma forma de entender e levar adiante a produção artística, além das linguagens, dos procedimentos, dos suportes, etc. Para o filósofo norte-americano: “A arte, portanto, prefigura-se nos próprios processos do viver.” (DEWEY, 2010, p.92)

A compartimentalização do conhecimento em diferentes instituições, leva consigo as divisões entre mente e corpo, sentimentos, intuições e raciocínios, produzindo assim separações que aparecem como naturais, mas não o são. É dessa forma que a arte tem sido separada de outros processos da vida, como se aceitar sua especificidade implicasse negar as múltiplas conexões que ela tem em seus processos. É também uma forma de dar relevância apenas aquilo que conhecemos como obra, sem pensar nos processos que foram envolvidos em sua realização.

Esse tipo de separações também está presente no preconceito de que só o científico pensa, faz reflexões, e que só o artista integra intuições e emoções no seu trabalho. Dewey assinala neste caso que tanto o cientista tem momentos de criatividade, de intuição, quanto o artista tem momentos em seu trabalho de raciocínio. Isto que depois seria reconhecido por diferentes modelos epistemológicos é de suma importância para pensar a pesquisa em artes, e a figura do artista pesquisador. A grande diferença que encontra o autor, e que dá uma perspectiva



Bairro da Campina, Outubro, 2015.

interessante, é que o artista integra esses pensamentos na matéria com a qual trabalha, apresentadas posteriormente, de uma forma diferente que no trabalho do científico. Mas esses pensamentos estão presentes em seu processo de trabalho e em sua realização. Dewey está defendendo aqui que a arte é conhecimento.

Então surge a ideia de como pensar esse conhecimento no século XXI. A ênfase nos processos, que transcende a típica divisão entre belas artes, e artes tecnológicas e úteis, que integra a própria vida como elemento fundamental na criação artística, como aparece hoje? Aparece de formas muito diversas. Pensando novamente nos possíveis vínculos que essa teoria tem com a *estética relacional*, seria possível dizer que essa série de dispositivos são uma das formas de entender e abordar o posicionamento de Dewey, que é muito mais amplo.

Portanto, o incômodo que estava sentindo com a metodologia da entrevista provinha de ter-se tornado mecânica e, portanto, não integrar a vida, não integrar o conjunto de relações que estavam me atravessando, não integrar a experiência. E não era só a entrevista, era a escolha de qualquer procedimento que fechasse o processo numa única forma de proceder. Devia pensar quais eram as tensões e os prazeres, que como criatura viva estava vivendo num novo ambiente.

A experiência acontece todo o tempo, porque todo o tempo estamos em intercâmbio com o meio. Mas para ser considerada uma experiência singular, esta tem que ser completa, tem que chegar a uma conclusão. “A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome” (DEWEY, 2010, p.112), neste caso, a pesquisa. E por isso é relevante colocar o percurso de ideias, de tentativas que foram se desenvolvendo, porque elas integram o percurso de uma mesma experiência.



Processo fundacional: relações entre fotografia e cidade

Em que lugar, de que forma, poderia integrar num único projeto a dispersão que me caracteriza, os pensamentos ziguezagueantes? Nessas primeiras tentativas anteriormente descritas, percebi que era isso o que tinha que fazer, integrar o caótico, explodir as barreiras que separam os diferentes pensamentos. O interesse em abordar a tensão realidade/ficção, em dialogar com a história da fotografia, em trabalhar sobre o que se fotografa e como se fotografa, e integrar a experiência e a memória, assim como múltiplas referências alheias à fotografia, referências do cinema, da literatura, do teatro, etc. Que lugar poderia ser esse?

A resposta que surgiu em mim foi a cidade, como conceito, como ideia. Para pensar a fotografia, a cidade tem sido um tema muito privilegiado na escolha de fotógrafos em diferentes épocas. Segundo Mariano Klautau Filho:

A história da grande cidade pode ser lida como a história da fotografia. O século XIX acolheu a invenção e o desenvolvimento da imagem fotográfica ao passo que imprimiu às cidades o início de uma expansão espetacular. A nova dinâmica urbana instaurada no século da Revolução Industrial viu-se refletida na expansão da linguagem fotográfica. (KLAUTAU, 2011, p.11)

Nessa relação cidade/fotografia podemos ver como uma condiciona a outra. A vida nas cidades, as características da arquitetura e os hábitos das pessoas foram moldando certo tipo de imagens. Mas, com o decorrer do tempo, é a própria fotografia que molda esses hábitos e esses espaços, sendo as imagens fotográficas um conjunto de referências sobre a vida na cidade.

A pesquisadora Elane Abreu (2015), em artigo intitulado “Achados da rua: corpo, cidade e fotografia”, analisa a obra de diferentes fotógrafos, estabelecendo como ao mesmo tempo em que a cidade que estão fotografando influi em suas produções, as fotos que eles produzem acabam por influenciar o imaginário dessa cidade. Num paralelo que realiza entre Brassai e Weegee, observa que as diferentes conformações de Paris e Nova York os influenciam, eles também estão gerando um conjunto de imagens que influenciam a ideia que temos sobre essas cidades. Dessa forma, a autora afirma: “O corpo comparece nas fotografias como parte de uma gramática de personagens urbanos que, da modernidade à contemporaneidade, vai deixando suas marcas na percepção da cidade” (ABREU, 2015, p.98).

E continua ao falar especificamente de Weegee:

Suas imagens mexem com os sórdidos apelos de uma cultura de tabloide, pela qual imagens chocantes rendem notícias espetaculosas. Porém, o que dele extraímos é a presença de personagens narrativos encontrados nas tramas da cidade, para



Jardineiro. UFPA, Julho, 2015.

além de um olhar estrito do repórter fotográfico. Sublinhamos o contador de histórias Weegee nos flagrantes urbanos que realiza. (ABREU, 2015, p.100)

Assim, o contador de histórias Weegee vai moldando um olhar, um imaginário sobre a cidade.

Por outro lado, a pesquisadora Zita Rosane Possamai (2008), aborda essa situação de como a fotografia gera um imaginário sobre a cidade, a partir do estudo de álbuns fotográficos da cidade de Porto Alegre. Nesses álbuns, a imagem da cidade era construída de forma tal que coincidissem com o desejo de modernidade presente nas sucessivas transformações da cidade. Essas imagens se transformavam assim a cara dessa cidade, no que seria lembrado tanto por habitantes como por turistas, privilegiando os monumentos e os grandes edifícios. É importante

ressaltar que muitas vezes se utilizavam fotomontagens, como forma de agrupar diferentes prédios numa mesma imagem, embora estivessem espalhados por diferentes lugares. Dessa forma se construía uma imagem de modernidade muito além do que era possível apreciar no contato direto. Segundo a autora, “Essas imagens potencializavam a capacidade da fotografia de difundir representações da urbe, tornando-se veículos de um ideal desejado” (POSSAMAI, 2008, p. 73).

Nesse mesmo artigo, também especifica como as imagens de edifícios, sem recorrer ao recurso de fotomontagem, ocupavam um lugar central naqueles álbuns, sendo colocadas de forma isolada, em páginas centrais, reforçando dessa forma o ideal de modernidade. Eram imagens descontextualizadas, já que essas construções eram excepcionais na Porto Alegre do começo do século XX, mas através da fotomontagem ou de descontextualização de elementos modernos geravam uma imagem que remetia ao imaginário de São Paulo ou Nova York. A ênfase que se dava a determinados elementos e não a outros indicava as formas de entender e elaborar a cidade. Nesse sentido, afirma a autora: “Daí que os álbuns e suas imagens fotográficas podem ser vistos como criadores de uma visualidade particular para a cidade, veiculadores de um imaginário específico, mediadores entre a cidade e seus leitores visuais” (POSSAMAI, 2008, p. 76).

Nessa situação, de como a fotografia influi na apreciação da cidade, o pesquisador César Bastos de Mattos Vieira, estabelece que essa relação tem se aprofundado cada vez mais, chegando a fotografia até influenciar nos próprios projetos arquitetônicos. Numa ideia que ele chama de *cidade fotográfica* (BASTOS, 2015), manifesta que nas cidades construídas depois da existência da fotografia, esta tem uma grande influência na

forma em que esses projetos têm sido pensados. Segundo o autor, é quase como se a distribuição da cidade fosse pensada para ser fotografada, situação que ele define da seguinte forma:

Esta cidade seria uma urbe projetada por meios baseados na lógica da visualidade fotográfica e, por isso, estaria respondendo, prioritariamente, às demandas da fotografia – luz, distância e ordenamento –, resultando assim em uma cidade fotogênica de múltiplas “miradas intensas”, mas sem necessariamente satisfazer seu usuário em suas necessidades fundamentais. (BASTOS, 2015, p.84)

Exemplifica essa situação com a cidade de Brasília, por duas características. Por um lado, pela condição de ter sido projetada para uma visão aérea que é perceptível para seus cidadãos principalmente em fotografia. Por outro lado: “A distância entre as edificações permite o registro de cada ente arquitetônico em separado como se estivesse em um grande museu a céu aberto.” (BASTOS, 2015, p.91). Em contrapartida, o autor diz que não é uma cidade para ser percorrida a pé, que parece ser pensada para ter um veículo. Aceitando a proposição deste autor, poderíamos dizer que a influência da fotografia na construção das cidades é tal, que acaba determinando a experiência de quem habita nelas.

Em artigo intitulado “Por uma arqueologia da fotografia da cidade: imagens do caminhar”, a autora Tatiana Pontes de Oliveira (2015) aborda a relação entre fotografia e cidade desde o ponto de vista do caminhar do fotógrafo, servindo-se da ideia do *flâneur* proposta por Baudelaire, e mais tarde estudada por Benjamin, que implica um modo de estar na cidade como resistência às transformações que esta experimenta no auge do capitalismo industrial. E esse modo de estar, origina consequentemente modos de perceber e de representar essa cidade.

Essa situação é completamente ambivalente, e se enfatiza também aqui essa mútua influência entre fotógrafo e cidade. Em outras palavras, também no processo do fotógrafo caminhar pela cidade fotografando, existe essa mútua influência na qual a cidade intervém no olhar do fotógrafo, e o fotógrafo cria uma determinada visualidade da cidade. Sendo a fotografia um determinado corte, uma interpretação de quem fotografa, esse ato de fotografar constrói uma outra organização da cidade nas imagens que ele produz. E assim: “De esse modo, ao mesmo tempo em que registra, o fotógrafo transforma a cidade em outra, organizada sensivelmente pelo seu olhar.” (PONTES de OLIVEIRA, 2015, p.8)

Nas considerações apresentadas das relações entre fotografia e cidade, podemos observar como são múltiplas e variadas. Tanto na relação que se estabelece com os corpos nas imagens de cidade; na forma em que a cidade é abordada nos álbuns fotográficos na construção de um determinado imaginário; na influência que a fotografia tem na construção concreta do espaço urbano; quanto nas ruas como espaço de devaneio na produção fotográfica; fotografia e cidade têm uma relação indissociável, constitutiva de ambas.

Trabalhar sobre a cidade, portanto, permitia a possibilidade de estabelecer diferentes diálogos com a história da fotografia, e era uma temática ampla o suficientemente para me possibilitar transitar por diferentes experimentações. Ao mesmo tempo, era um tema que integrava um elemento muito importante na experiência desta pesquisa: o deslocamento.



1.6

A viagem

A viagem foi determinante para identificar algumas questões recorrentes na minha poética e tentar organizá-las. De uma forma ou outra, acho que sempre tenho trabalhado sobre a cidade, ou sobre quem habita nela. Mas o fato do deslocamento, de passar a morar numa outra cidade, fez com que esse pensamento sobre as múltiplas formas de abordá-la aparecesse ainda com muita mais força. Uma confluência de imagens, de lembranças, de sensações nas quais entravam em jogo tanto Belém quanto Montevidéu, assim como outras cidades que conheci.

Quais eram as particularidades de cada uma, quais suas semelhanças, quais suas diferenças? Tentar entender isso é também enfrentar os mesmos fantasmas. Afastar-se é uma forma de se indagar sobre as mesmas coisas. Seria absurdo não pensar na viagem como um elemento fundamental na construção

desta pesquisa e como uma experiência transformadora na vida no sentido mais amplo. Mas também seria absurdo pensar que a viagem traz só elementos novos, como se o passado não estivesse aí, sobrevivendo, misturando-se. Diante da cidade estamos diante do tempo, e a viagem enfatiza essa situação.

Fotografia e viagem têm uma estreita relação, como fala o pesquisador Antonio Fatorelli: “Desde que se inventou a fotografia, há fotógrafos que se deslocam permanentemente na busca do que se apresenta distante e exótico.” (FATORELLI, 2003, p.44). E a partir dessa perspectiva identifica três tipos de viagem realizados pelos fotógrafos. Em primeiro lugar, identifica as viagens dos primeiros fotógrafos de paisagem para territórios desconhecidos, movidos por um certo espírito aventureiro e uma vontade de domínio desses territórios, em concordância com os ideais europeus da época. Em segundo lugar, viagens no próprio espaço cotidiano, como em fotógrafos como Atget e Brassai, que “viajaram no próprio território da cidade, recorrendo à fotografia como uma forma de registrar suas caminhadas e seus encontros” (FATORELLI, 2003, p.44). E por último, fotógrafos como Nadar ou Cameron, “que elegem como território, a paisagem do corpo e da mente” (FATORELLI, 2003, p.44). Viagens intimistas que se produzem na relação com um outro, a maioria das vezes dentro de um estúdio, nas quais “importa, mais do que registrar uma superfície, revelar o sentimento ou mesmo a aura, como sugeria Cameron, que se oculta sob o rosto do retratado” (FATORELLI, 2003, p.44).

Essas diversas formas de entender e transitar pela viagem, Fatorelli resume da seguinte forma:

Mais ou menos estetas, mais ou menos humanistas, estes fotógrafos estabeleceram um conjunto de pontos de vista sobre as pessoas, a arquitetura e as paisagens que retrataram.

Entretanto, mais do que pontos de vista, estas viagens consumam diferentes tipos de experiência que oscilam de modo extensivo, quando a viagem se realiza no território, envolvendo o deslocamento do fotógrafo ao modo intensivo, momento que prevalece um movimento vertical de intensificação dos afetos e das emoções. (FATORELLI, 2003, p.44)

Pensando nos diferentes tipos de viagem enumerados por Fatorelli, de que forma, em que lugar poderia entender minha viagem? Com certeza existe um elemento forte no deslocamento de território que, sem estar motivado pela procura do exótico, responde a um desejo de experimentar, de vivenciar outras realidades. Outra língua, outros costumes, outro clima, outra paisagem, outra luz, outras cores. Elementos que não estão no centro da pesquisa explicitamente, mas que operaram a tempo todo, permeando-a. Embora possa dizer que trabalhei sobre uma cidade X, é claro que o processo tem uma relação particular com Belém, e teria sido diferente em outra cidade.

A viagem como percorrido *no próprio território da cidade, recorrendo à fotografia como uma forma de registrar minhas caminhadas e encontros* foi um elemento muito importante no processo. Fotografar na rua foi uma forma de me aproximar da cidade, tanto como ideia, quanto concretamente de Belém. Essas fotografias de rua funcionaram como anotações, como rascunhos de ideias que muitas vezes depois foram elaboradas como fotografia encenada. Também foram uma forma de elaborar e processar a viagem, e de pensar quais eram minhas recorrências, reiteraões, obsessões, meus preconceitos.

A viagem vertical pelos territórios da mente, com sua respetiva *intensificação dos afetos e das emoções*, é talvez a modalidade central adotada na pesquisa, e o eixo onde as outras duas modalidades se unem. Quer dizer, é nessa

viagem vertical, onde o deslocamento, as caminhadas, os desejos, as expectativas, o novo e o já presente se misturam e se confundem. Desse modo, portanto, a separação feita em três modalidades diferentes só serve como uma classificação provisória para tentar entender o processo, mas na verdade corresponde a um único processo indissociável.

No livro *A Terra de cinzas e diamantes*, Eugenio Barba (2006) aborda essas múltiplas direções da viagem. Nesse livro em que relata suas sucessivas viagens da Itália para Polônia, ele narra como essa experiência é transformadora de várias maneiras que se entrecruzam. A formação com seu mestre Jerzy Grotóvsky, que *a priori* seria o objetivo principal, é tão relevante quanto as viagens em trem, as partidas de xadrez, todos os outros diretores e teatros que conheceu, a dificuldade da língua, e todas as coisas necessárias para conseguir fazer essas viagens. A própria formação com Grotóvsky, segundo comenta Barba, não é relevante apenas em aspectos técnicos ou teóricos, no que concerne concretamente ao teatro, é relevante também enquanto intercâmbio entre pessoas de origens e histórias diferentes, e porque os elementos novos o levaram a refletir sobre sua própria origem, sobre suas ideias prévias. Essa perspectiva de viagem nos faz voltar à ideia de *arte como experiência*, à ideia de uma *criatura viva num determinado meio*.

Na contemporaneidade, um novo elemento se agrega tornando a ideia de viagem ainda mais complexa: a possibilidade constante de acessar imagens e estabelecer comunicações com qualquer ponto do planeta. O professor Fatorelli identifica esse fenômeno da seguinte forma:

A automatização dos processos de inscrição e de reprodução da imagem corresponde a um momento da cadeia tecnológica em

que esta, relativamente abstraída das limitações representadas pela rigidez e unicidade dos suportes tradicionais, dispõe-se de modo especial à viagem. As fotos realizadas no curso das viagens dos fotógrafos através dos cinco continentes resultam deste processo de virtualização. A circulação instantânea destas imagens em âmbito planetário constitui outra decorrência deste desprendimento do aqui e agora. Associadas, estas disposições consignam um nomadismo da imagem em escala sem precedente na história. (FATORELLI, 2003, p.49)

Esse nomadismo da imagem não suprime a experiência concreta do deslocamento, mas a integra. Estamos virtualmente em vários lugares simultaneamente. Nosso cotidiano está permeado de informações de lugares distantes, conhecidos ou não, que afetam nossa percepção do lugar que habitamos. Às modalidades descritas no começo, deslocamento a lugares estranhos, caminhadas por nossos espaços cotidianos, e viagens interiores, devemos acrescentar as viagens virtuais. Hoje viajamos constantemente desde nossos computadores, smartphones, tablets.

Essas múltiplas direções da viagem influenciaram fortemente a construção deste processo, questionando-me sobre a forma de abordar a cidade. Nesse percurso, fui lembrando de várias referências constitutivas de minha poética.



Captura de tela do filme *Blue Velvet* de David Lynch.

A cidade em que habito

Sendo essa relação entre fotografia e cidade tão ampla e variada, e diversos os movimentos que a noção de viagem propicia, é conveniente estabelecer um recorte de quais eram as primeiras intuições, imagens, que surgiam ao começar a pensar na *cidade* que ia construir como *objeto fotográfico*. Uma torrente de imagens que iam muito além de gêneros, épocas ou estilos.

Apareciam portanto na cidade o engraxate de Daguerre e o afogado de Bayard. Os retratos de Sanders e a Paris de Atget. E outras múltiplas referências que são constitutivas de meu olhar que acho importante mencionar, já que eram imagens recorrentes nos meus pensamentos na construção da cidade. Referências que transitam por esse eixo realidade/ficção, com produções que de uma ou outra forma falam sobre a condição humana. Vale salientar que tenho consciência de que estes

autores não são os mais utilizados como exemplos para falar de cidade, mas justamente por isso, acho importante mencioná-los no intuito de apresentar como eu estava elaborando a *cidade*.

A fotógrafa norte-americana Cindy Sherman trabalha com fotografias encenadas nas quais ela mesma é a interprete, mas não é possível falar de autorretratos. Suas fotografias, que dialogam com o cinema e a cultura popular, são ficções que representam situações possíveis da vida contemporânea. Nem escondem seu caráter ficcional, nem são situações autorreferenciais. A artista emprega a fotografia como uma forma de representar a sociedade na qual habita, mas transgredindo os conceitos mais elementares da fotografia realística, sua representação assume a forma de recriação. Segundo Dominique Baqué (2003, p.227), no trabalho de Sherman, “não há uma identidade pessoal senão uma espécie de identidade coletiva, da que cada pessoa se abasteceria, como de um depósito de potencialidades finitas de gestos, atitudes, e afetos”.

Nessa linha de trabalho, Jeff Wall, fotógrafo canadense, também recria situações para expressar certos pensamentos sobre sua sociedade, para ler o mundo, e representá-lo desde sua percepção. Empregando um conceito chamado de *pinturas fotográficas* ou *foto-pinturas* (BAQUÉ, 2003), cria cenas que além de ser apresentadas como séries em exposições ou livros, cada fotografia tem um valor em si mesma como obra, como se tratasse de uma pintura. Este tipo de propostas, que acentua o caráter híbrido da fotografia, têm uma grande relevância nas práticas fotográficas contemporâneas. São pensamentos, produções, eminentemente fotográficas, mas que não têm a preocupação de salvar uma certa ilusão de purismo do meio, senão o contrário, entendem que pelas próprias características



Captura de tela do videoclipe *Misery is the river of the world* de Tom Waits.

do meio fotográfico, aprofundar nele é, ao mesmo tempo, abrir-se às múltiplas conexões e ao hibridismo que ele traz consigo.

Fotógrafos como o argentino Marcos López ou o venezuelano Nelsón Garrido, também empregam a fotografia encenada como estratégia para falar das respectivas realidades de seus países, misturando referenciais locais com referenciais globais, discurso referencial com ficção. São portanto propostas que tendem a ser pontes entre as separações criadas historicamente que brincam com essas separações, que colocam no mesmo movimento ideias sobre o que fotografam e como o fotografam.

Podemos pensar em exemplos contrários em que a produção em fotografia documental entendida num sentido tradicional é uma forma também do fotógrafo se encontrar. Este é o caso, por exemplo, da fotógrafa Diane Arbus:

A preocupação temática levou Diane Arbus a fotografar com alarmante franqueza pessoas situadas nas fronteiras da sociedade

“normal”: gigantes e anões, travestis, nudistas. Mostrou com certa compaixão a normalidade do aparentemente anormal, empregando sua câmera com uma direta simplicidade. (NEWHALL, 2002, p. 292, tradução minha)

É possível pensar que o trabalho de Arbus além de retratar pessoas e setores da sociedade esquecidos e marginalizados, tinha a intenção de buscar a si mesma na realização desse trabalho. O fato de fotografar *os anormais* pode ser entendido como a procura de um reflexo, uma resposta a seu próprio sentir-se anormal no mundo.

Assim como encontramos autores que criam situações para falar do mundo, para falar da realidade, tem outros como Diane Arbus que fotografam o mundo, fotografam a realidade para falar de si mesmos, de seus desejos, de seus fantasmas.

É possível observar, neste pequeno recorte, arbitrário, caprichoso, que não era a questão de método e suas respectivas separações em gêneros e/ou estilos o que estava sendo relevante para mim nessa construção. Era uma sensação, uma intuição que ia muito além desse tipo de separações que depois propiciaria um novo posicionamento com respeito à questão de realidade/ficção; entendendo-a como *polaridade dinâmica*. Claro que essa sensação não era influenciada só pela fotografia, que essa relação não se mantém alheia a outros elementos que influenciam os imaginários construídos tanto sobre a fotografia como sobre a cidade. Esses outros elementos também são de extrema relevância para pensar a pesquisa, e faz-se pertinente portanto mencioná-los.

Das tantas referências que encontro no cinema e na literatura, algumas apareceram com muita força neste processo. O escritor uruguaio, Juan Carlos Onetti elabora grande parte de sua obra dentro de Santa María, uma cidade que ele cria



Captura de tela do filme *Canções do Segundo Andar* de Roy Andersson.

para falar da condição humana em geral, e particularmente de Montevideú. Os aspetos provincianos daquela cidade, a série de coisas que as pessoas fazem para viver neste mundo, aparecem ali descritos. Trata-se da criação de uma cidade para falar do cotidiano e de suas implicâncias na vida dos seres humanos, e por isso sempre esteve presente na hora de pensar este projeto.

Onetti traz Santa María pela primeira vez no romance *La vida breve* (1950). Ali só aparece uma praça, a praça principal do povoado, e um doutor que olha por uma janela de um edifício que está de frente para a praça. Esse doutor, Diaz Grey, personagem central de toda a saga de Santa María, será só o primeiro de um conjunto de personagens cansados, humilhados, derrotados, perdidos, doentes. Seres que nessa fragilidade aparecem brutalmente humanos.

O cineasta estadunidense David Lynch cria, a partir do estranhamento e do fantástico, universos que colocam a cidade

como espaço de possibilidades, onde as coisas mais absurdas podem acontecer. São também personagens, na maioria dos casos, desafortunados, colocados numa situação incômoda por motivos que nem sempre conseguem definir. As circunstâncias os cercam e os rodeiam, colocando-os em lugares onde as coisas já não dependem plenamente de suas decisões.

Roy Andersson faz uma trilogia cheia de situações absurdas a partir das quais consegue falar do cotidiano. Esse cineasta sueco constrói diferentes cenas nas quais, com um humor muito particular, aparecem diferentes características da vida contemporânea, e consegue, dessa forma, falar do absurdo da existência de uma forma mais geral.

Existem muitos outros autores que influenciam esta pesquisa e meu trabalho. “Misery is the river of world, everybody row”, canta Tom Waits (2002), e esta perfeitamente poderia ser a música da cidade. Julio Cortázar e seu humor, suas formas irreverentes de falar e se colocar no mundo. Mario Levrero, e seu livro *La novela luminosa* (2005), com seu diário da bolsa, levou-me a conhecer a Kavafis, autor de um poema que adquire um lugar central na pesquisa.

Estes autores abordam a questão da cidade de diferentes formas. Trabalham com a ficção como uma forma de falar e problematizar a realidade, constroem universos nos quais encontro formas de pensar e articular minha experiência na cidade. Portanto, a literatura e o cinema são elementos constitutivos deste projeto.

Segunda parte

Aqui são apresentados os diferentes trabalhos realizados como experimentações em torno a ideia de cidade: *Réquiem para Bayard, Palacete Faciola, Deambular* e *A Cidade*. Também são apresentadas os principais conceitos que guiaram esse processo tais a estética do *ao mesmo tempo*, *ação fotográfica*, *imagens de imagens*, e considerações sobre realidade e ficção na fotografia.



_MG_0621.tif



_MG_0564.tif



_MG_0553.tif



_MG_0008.tif



545.jpg



_MG_2347.tif



_MG_2277.tif



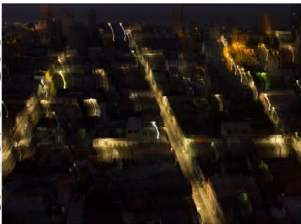
_MG_2225.tif



_MG_2196.tif



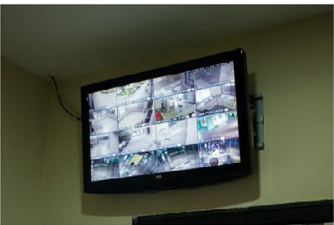
_MG_2195.tif



_MG_6933.tif



_MG_6244.tif



_MG_5210.tif



_MG_5197.tif



_MG_2429.tif



filme 8353.jpg



filme 3227.jpg



bayard.jpg



A cidade e outros contos.pdf

A Cidade e outros contos

_MG_8424.jpg



Ir (12 de 27).tif



Ir (11 de 27).tif



Ir (10 de 27).tif



Ir (1 de 27).tif



Ir (1 de 1).jpg



Uma poética do *ao mesmo tempo*

De que forma conseguiria articular os diferentes elementos anteriormente descritos que aparecem enquanto estou diante da cidade? E considerando que essas múltiplas questões me levam a transitar por diferentes tipos de experimentações fotográficas, de que forma conseguiria integrá-las? Um conceito chave empregado foi o da *estética do ao mesmo tempo*, elaborada por François Soulages (2010), que manifesta a importância de abordar o conjunto de relações presentes na prática fotográfica. Tal conceito é assim definido por Soulages:

É preciso, portanto, pensar essas tensões e esses conflitos entre a foto e o referente, entre o material e o objeto a ser fotografado, entre as formas e o acontecimento passado: eles constituem o valor e a unicidade da fotografia. Devem ser postos em relação com outras relações e tensões que alimentam a fotografia: a arte e a técnica, a arte e o sem arte, o sujeito que fotografa e o objeto a ser fotografado, o sujeito que fotografa e o sujeito que recebe a foto, o irreversível e o inacabável, o imaginário

e o real, o presente e o passado, a coisa e a existência. Uma foto é, portanto, uma relação de relações – que se expressam por essas tensões. A fotografia em geral é o signo dessas relações e dessas oposições. Em suas melhores criações, ela leva em conta, mostra, questiona e critica essas interações dialéticas; ela leva a uma estética do “ao mesmo tempo”, isto é, uma estética que experimenta e compreende, num mesmo movimento, esses correlatos às vezes contraditórios, em todo caso diferentes. (SOULAGES, 2010, p. 224)

Adotar uma *estética do ao mesmo tempo* foi relevante na execução de cada um dos trabalhos, e também na determinação de assumir o conjunto como parte de um mesmo processo. Apresentar trabalhos com visualidades e procedimentos diferentes é uma ideia que surge ao adotar uma metodologia de trabalho centrada na elaboração de um mesmo problema ou temática a partir de diferentes tentativas (*objeto-problema*, *objeto-pretexto*).⁶ Uma forma de trabalho que intuía antes da realização do mestrado, mas que foi no processo desta pesquisa que acabei por assumir como *modus operandi*.

Essa forma de pensar o trabalho fotográfico não nega a possibilidade de continuar trabalhando em séries ou ensaios, mas funciona como uma estratégia em que essas diferentes concretizações da pesquisa configuram um conjunto mais amplo. Cada foto, cada série, contém em si mesma a ideia de pensar e integrar a *estética do ao mesmo tempo*, mas também essa situação se expande para um conjunto mais abrangente.

⁶ Vale salientar que lidar com imagens de diferentes visualidades e integrar diferentes experimentações num mesmo projeto não é a única forma de trabalhar seguindo a perspectiva da *estética do ao mesmo tempo*, e de *objeto-problema*, *objeto-pretexto*. É a forma que adotei na pesquisa, o modo através do qual me apropriei de uma ideia e que me permite contemplar minha maneira de trabalhar.

A partir disso, é possível pensar a *ação fotográfica* como uma forma de abordar essa concepção da fotografia, como uma estratégia para quem entende a fotografia como um nó de relações. Este conceito, também introduzido por Soulages, surge de *O ato fotográfico*, de Philippe Dubois (1986), no qual já é considerada a importância dos momentos prévios e posteriores à foto para pensar a fotografia, mas sempre dentro do estritamente fotográfico. O conceito de *ação fotográfica* vai ampliar consideravelmente o de *ato fotográfico*. Soulages o define assim:

O fotógrafo atual compreenderá melhor a fotografia, terá uma melhor aproximação a ela – mais rica e revolucionária – se abandonar por um tempo os circuitos tradicionais (galeria, reportagem, publicidade...): é tomando distância, trabalhando sobre o próprio fato da ação fotográfica, entrando em contato com *outras* coisas que não a fotografia, articulando sua prática à de *outros* homens estranhos ao mundo da fotografia que o fotógrafo vai se enriquecer. A ação fotográfica não é mais, então, uma atividade orientada, primeiro e imediatamente, para a produção de imagens fotográficas, mas uma atividade em que se trabalha o fotográfico comparando sua prática com a de outros indivíduos, insistindo mais nas mediações que permitem produzir imagens que nas próprias imagens. (SOULAGES, 2010, p.174)

A *ação fotográfica* se torna constitutiva da *estética do ao mesmo tempo*. Ao abordar a cidade, a amplitude da temática permitia transitar por diferentes experimentações, o que permitiu me aproximar desse *modus operandi*. Tal forma de trabalhar em fotografia, essa atitude está no centro da pesquisa, e os diferentes elementos que foram apresentados giram em torno dessa perspectiva. É o que permite pensar nas relações possíveis com a história da fotografia, na tensão realidade/ficção, na órbita de *imagens de imagens*, no fato de integrar a

experiência como elemento constitutivo e integrar referências de outras artes como partes de um mesmo movimento.

A ideia de trabalhar a partir da *estética do ao mesmo tempo*, e da *ação fotográfica*, era algo que estava presente desde o começo, mas foi-se configurando melhor na medida em que a fui compreendendo toda sua dimensão ao longo do processo. O processo de edição do material produzido durante o percurso do projeto foi de grande importância nesse sentido, e para exemplificar considero relevante mencionar uma instância determinante. Para falar dessa instância, remeto-me à noção de cópia de contato, desenvolvida por Soulages, e comparo-a com minha experiência contemporânea como usuário do *Lightroom*. Soulages entende a cópia de contato da seguinte forma:

A calma, a serenidade, a certeza que podemos ter ao ver um negativo desaparecem para sempre, estamos diante de um caos que pode renascer; quando olhamos uma cópia por contato, sentimos a aproximação da tempestade, pode acontecer alguma coisa. Olhar um contato é estar como na vida, é saber que um evento pode ocorrer, é, pois, pôr em risco seu esplêndido isolamento e seu repouso. Ora, esse evento sempre acontece, não só porque a ordem do contato pode ser sempre uma ordem diferente da ordem do tempo, mas, sobretudo, porque a cópia por contato reúne vários negativos; essa reunião nunca ocorreu antes, e alguma coisa vai acontecer. Emerge um tempo novo. A história do contato se inicia; ela acontece em nossos olhos, em nossa cabeça, em nosso inconsciente. Tudo se move, temos a impressão de estar num devaneio, de estar num sonho. Se corremos o risco desse sonho, é porque, ao mesmo tempo, corremos o risco de perder alguma coisa e ganhar outra; é uma aposta. É como em análise, quando corremos o risco de uma associação: não pode deixar de acontecer alguma coisa. É uma nova aventura permitida pela foto, imposta pela cópia de contato. (SOULAGES, 2010, p.148)

Tal situação se multiplica exponencialmente no uso do *Lightroom*, já que oferece a possibilidade de fazer inúmeras “cópias de contato”, misturando diferentes dias, situações, processos. Houve um momento, no mestrado, em que parei para pensar nisso e, para minha surpresa, depois de um ano de estadia em Belém, meu catálogo contava com 36.174 arquivos. Escrevi sobre isso:

É tudo. E é nada. Montanhas de lixo. Alguns acertos. O que é errar e o que é acertar na arte? Ainda não consegui fazer a edição de tudo, olhar com calma. Mas algumas coisas já surgem dessa ordem provisória. Há uma procura intermitente. Um pular de temas e de estilos, e uma necessidade cada vez mais forte de ignorar as normas mais básicas da edição fotográfica. (Fragmento do trabalho final da disciplina “Poéticas e processos: *modus operandi* e *corpus* teórico”. Junho de 2016)

Esse pensamento me fez reconsiderar a forma que estava elaborando a pesquisa, reencontrar um incômodo muito forte a assumir uma única perspectiva de conceber minha poética. Já não se tratava de elaborar um único trabalho como o resultado final da pesquisa. A pesquisa estava, justamente, na conjunção das diferentes tentativas, como no filme *Os cinco obstáculos* de Lars Von Trier⁷. E é a partir desse lugar que se incluem neste memorial diversas anotações produzidas nesses dois anos, como uma tentativa de mostrar os diferentes percursos que fui adotando.

⁷ Nesse filme, Von Trier convida seu amigo e mestre Jorgen Leth a refazer um curta-metragem que Leth tinha feito nos anos 60, intitulado *O ser humano perfeito*. O filme de Von Trier consiste em cinco versões dessa curta-metragem, que surgem a partir de diferentes obstáculos, impedimentos, que ele impõe para Leth como regra para fazer cada uma dessas versões.



Realidade/ficção em fotografia

Ao longo da primeira parte, falei reiteradamente sobre a importância que teve na pesquisa e na minha poética abordar a questão realidade/ficção. É momento de aprofundar essa ideia e de apresentar como o pensamento sobre essa questão foi introduzido na pesquisa, e como se conecta com os trabalhos produzidos no processo do mestrado.

Embora defenda ser a fotografia sempre uma encenação, é impossível negar que ela tenha um tipo de conexão particular com a realidade. Uma das formas de tentar entender essa relação e, como consequência, pensar o que a fotografia é, é pensar nos discursos que a entendem como índice. Phillipe Dubois, em seu livro *O ato fotográfico* sistematizou essa abordagem, e define o índice da seguinte forma:

Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de “signos” (*sensu lato*) chamados pelo filósofo e semiótico

americano Charles Sanders Peirce de “índice” por oposição a “ícone” e a “símbolo”. Para me adiantar (muito), direi apenas que os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral. (DUBOIS, 1993, p. 61)

Dubois fundamenta a importância dos discursos da fotografia como índice a partir da perspectiva que explica a gênese do processo fotográfico. Nessa abordagem, a fotografia é necessariamente a impressão de uma pegada luminosa numa superfície sensível, e, portanto, a conexão com o real não é considerada por semelhança senão pelas condições materiais que possibilitam a existência da fotografia.

Entretanto, mesmo considerando a fotografia como índice, Dubois repara que essa situação só existe no momento específico do clique fotográfico, numa fração de segundos. Antes e depois desse instante, tudo relativo à produção fotográfica encontra-se codificado. O autor explica:

O princípio da “gênese automática”, que fundamenta o estatuto da fotografia como impressão, em que seria o “real” que viria por conta própria assinalar-se na placa sensível, esse princípio deve ser claramente delimitado e colocado em seu nível correto, ou seja, como um simples momento (mesmo que central) no conjunto do processo fotográfico. Jamais se deverá esquecer na análise, sob a pena de ser enganado por essa epifania da referência absolutizante, que a jusante e a montante desse momento da inscrição “natural” do mundo na superfície sensível (o momento da transferência automática de aparência), que, de ambos os lados, há gestos e processos, totalmente “culturais”, que dependem por inteiro de escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto sociais. (DUBOIS, 1993, p.85)

Assim, exemplifica Dubois, antes do clique fotográfico, o fotógrafo escolhe um lugar para fotografar, um tema, um tipo de câmera, e toma diversas decisões relativas a como e o que fotografar. E depois escolhe também um tipo de revelação do material obtido, assim como diferentes âmbitos para a circulação dessa fotografia. Portanto, “afora o próprio ato da exposição, a foto é imediatamente (re-)tomada, (re-)inscrita nos códigos” (DUBOIS, 1993, p.86).

De que forma, então, pensar essa articulação na fotografia entre a característica de índice e os processos culturais nos quais está inscrita?

O processo de construção de realidades

Boris Kossoy, em seu livro *Realidades e ficções na trama fotográfica* (2016), oferece uma visão da articulação entre realidade e ficção na fotografia, que incorpora a ideia de índice, mas que coloca maior ênfase em todos os outros elementos envolvidos no processo fotográfico. Dessa forma, entende a fotografia como um *processo de construção de realidades*, que se articula entre elementos materiais e imateriais. Os elementos materiais referem-se ao que é fotografado, câmera, material fotográfico, etc. Os imateriais correspondem a toda a série de imagens mentais que entram em jogo tanto na produção, quanto na recepção da fotografia, a ideologia e o imaginário subjacentes.

Em sua análise, estabelece a existência de duas realidades: uma primeira realidade, a do fato em si (o qual sempre será um enigma), e uma segunda realidade, a própria foto (o único que efetivamente poderemos conhecer). Sob este prisma, entende a articulação dessas duas realidades como forma de entender o processo fotográfico:

É o confronto entre a realidade que se vê: a segunda realidade

(a que se inscreve no documento, a representação) – através de nossos filtros culturais, estéticos/ideológicos – e a realidade que se imagina: a primeira realidade (a do fato passado), recuperando apenas de maneira fragmentaria por referências (pleno de hiatos) ou pelas lembranças pessoais (emocionais). Há, pois um conflito constante entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto. Há, enfim uma tensão perpétua que se estabelece no espírito do receptor quando diante da imagem em função de suas imagens mentais. (KOSSOY, 2016, p.47)

É aí que surge a ambiguidade da foto: ao mesmo tempo que tem uma certa relação com o real, imediatamente se abre a múltiplas interpretações, manifesta-se como um processo de criação/construção de realidades. Nesse sentido, Kossoy diz:

Apesar de toda credibilidade que se atribui à fotografia enquanto “documento fiel” dos fatos, rastro direto do real etc., devemos admitir que a obra fotográfica resulta de um somatório de construções, de montagens. A fotografia se conecta fisicamente ao seu referente, – e esta é uma condição inerente ao sistema de representação fotográfica – porém, através de um filtro cultural, estético e técnico, articulado no imaginário de seu criador. A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte de seu autor. (KOSSOY, 2016, p.43)

E ao mesmo tempo esse tipo de processo existe na recepção:

As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. Os receptores já trazem em si suas próprias imagens mentais preconcebidas acerca de determinados assuntos. Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos etc. Tais filtros, todos nós os temos, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade. (KOSSOY, 2016, p.45)



Experimentação com Yessica Fuentes para *A Cidade*. Fevereiro, 2016.

São várias as tensões das quais fala Kossoy para se referir à questão realidade-ficção: entre a primeira e a segunda realidade, entre o visível e o invisível, entre a criação e a recepção, entre o aparente e o oculto. De que forma pensar nessas tensões e, conseqüentemente, pensar na tensão realidade-ficção?

Polaridades dinâmicas

Um conceito que me ajudou a refletir sobre essa questão na pesquisa foi o de *polaridades dinâmicas*, elaborado por Didi-Huberman para se referir a algumas das principais proposições de Warburg:

Seu próprio movimento – seu ciclo, sua vibração – pressupõe a coexistência dinâmica, não resolvida, dos polos opostos. Estes nunca são eliminados um pelo outro, nem tampouco por uma terceira entidade superior que os “harmonize”, que os abarque e que apazigue qualquer tensão: eles persistem em suas contrariedades postas em movimento, ou melhor em vibração. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.161)

Dessa forma, ao longo da pesquisa, passei a entender a ambiguidade realidade/ficção como uma *polaridade dinâmica*. Um movimento contraditório, que propicia a própria polissemia da fotografia e constitui seus processos de criação e recepção. Essa abordagem afasta o entendimento das diferentes práticas fotográficas como antagônicas ou com processos irreconciliáveis e possibilita compreender a diferença entre os projetos que trabalham explicitamente dentro da órbita do documental e aqueles que trabalham explicitamente em ficção como projetos com procedimentos e metodologias diferentes, mas que, no final das contas, estão ambos nessa relação ambígua, intrincada, entre a ficção e a realidade.

O pesquisador Antonio Fatorelli também nos dá uma

perspectiva interessante para pensar o assunto. Em seu livro *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício* (FATORELLI, 2003), analisa a produção, em diferentes momentos históricos, de referentes a que denomina os *puristas*, aqueles que restringem sua produção ao que consideram estritamente fotográfico, e os *pluralistas*, aqueles que transitam com a fotografia por outros territórios, produzindo hibridismos com outras artes. Nessa análise, manifesta a existência de uma *oposição relativa*. Isto é, elabora uma análise que longe de entender essas duas tendências como antagônicas, entende-as como parte de um mesmo processo mais amplo, no qual cada um desses posicionamentos funciona como respostas diferentes a inquietações semelhantes. Problemáticas que surgem do especificamente fotográfico, mas também de outras ideias e fatos presentes no mundo. Assim, identifica a abordagem da problemática do consciente/inconsciente nas primeiras décadas do século XX, que responde à ampla difusão da psicanálise, tanto em um *pluralista* como Man Ray, como em um *purista* como Stieglitz.

Nesse sentido, refere-se da seguinte forma aos discursos que têm abordado as diferentes tendências na fotografia de forma antagônica e dicotômica:

Documento ou arte, as possibilidades expressivas da fotografia têm sido repetidamente abordadas na observância desses critérios de participação intencional ou abstenção voluntária do fotógrafo, sempre de modo excludente, e no limite, maniqueísta. A insistência na separação entre fotografia documental e fotografia ficcional, ou entre realismo e abstração, inibe a visibilidade das questões que a produção fotográfica apresenta. Em acréscimo, a manutenção destas dicotomias legitima uma outra separação, desta vez de consequências éticas, entre uma prática fotográfica politicamente engajada e uma produção de inspiração meramente formalista. A

insistência nesta polarização tem ocasionado a promoção de um tipo de fotografia direta, voltada para o tratamento de temas críticos como a violência e a miséria, desconsiderando que, muitas vezes, esta fotografia insere-se em um contexto conservador de manutenção das aparências. Tendência que traz, como seu correlato, a desqualificação da produção criativa, frequentemente considerada como um acúmulo de exercícios meramente formais. (FATORELLI, 2003, p.32)

As consequências de pensar realidade/ficção em termos de *polaridade dinâmica* ou de *oposição relativa* são muito relevantes em diferentes sentidos, tanto para pensar a história da fotografia como para pensar a própria produção fotográfica. Interessa-me sobremaneira transitar por esta ambiguidade, construir universos que abordam o local e o universal, o pessoal e o coletivo. Geralmente, escolho a fotografia encenada como estratégia, não porque acredite numa certa superioridade desse tipo de prática sobre outras, mas pelo prazer que me produz realizar esse tipo de experiências. Crio cenas movido pelo desejo de entender questões que me inquietam, crio cenas como forma de habitar o mundo, crio cenas para tentar organizar e agrupar sensações e sentimentos de diferentes índoles e temporalidades, e, sobretudo, crio cenas para falar da realidade.

Por este viés, Fontcuberta expressa a relação com a realidade dos projetos que trabalham deliberadamente na construção de ficções:

Poderíamos denominá-la ficção lúdica ou ficção artística, categorias que se caracterizariam frente à ilusão cognitiva e à manipulação em que se anunciam sempre como ficção, e não camuflam sua natureza de simulação. Não é que a ficção artística se oponha ao verdadeiro, mas se opõe tanto ao verdadeiro como ao falso, entendendo o falso como erro ou mentira. Também não se opõe ao discurso referencial e realista, porém coloca o referente entre parênteses. Não afeta a verdade ou falsidade de um enunciado, senão a nossa faculdade de crer, ou seja, a nossa faculdade de aderir-nos a

proposições que consideramos verdadeiras, quer o sejam ou não. A diferença entre ficção artística e discurso referencial, portanto, não é de ordem semântica, mas pragmática. (FONTCUBERTA, 2010, p.109, tradução minha)

Portanto, seja desde o clique direto, seja desde a fotografia encenada, a fotografia trabalha sempre em múltiplas direções, transitando nessa ambiguidade entre a realidade e a ficção, nesse confronto constante entre o fato concreto – seja este encontrado ou construído –, e as escolhas feitas de como o aborda dentro das infinitas variáveis possíveis. Escolhas que respondem a imagens mentais, como menciona Kossoy, que interagem, dialogam com essas imagens, num processo de construção de realidades.



Mercado de São Braz, Agosto, 2015.

2.3

Imagens de imagens

Ao abordar a tensão realidade/ficção em fotografia, foi apresentado como, tanto na produção quanto na recepção de imagens fotográficas, existem inúmeras imagens mentais que estão interagindo. A própria ideia de Boris Kossoy de uma *segunda realidade*, a realidade da foto em si, já nos introduz na órbita de pensar na existência de um verdadeiro *mundo-imagem*, como fala Susan Sontag. Segundo a autora norte-americana, “as coleções de fotos podem ser usadas para criar um mundo substituto, em harmonia com imagens enaltecidas, consoladoras ou provocantes” (SONTAG, 2015, p.178).

Esse *mundo-imagem* opera em diferentes sentidos. Por um lado, como já foi mencionado ao falar das relações entre fotografia e cidade, sua incidência é de tal relevância que influencia, e até condiciona, o que comumente chamamos de realidade. Por outro lado, manifesta-se em forma de consumo de diferentes fatos, episódios, modelos, circunstâncias. Nesse

sentido, e como outrora fora mencionado sobre realidade/ficção, essas imagens, ao mesmo tempo que nos oferecem uma visão de uma determinada realidade, instauram-se nesse *mundo-imagem*; têm uma realidade própria além dos fatos nos quais elas foram produzidas. E essa situação abre todo tipo de possíveis ficções, fabulações, manipulações, simulações, que são elaboradas conscientemente ou não, segundo diferentes posicionamentos éticos, ideológicos e políticos.

Assim, aparecem reiteraões, conformam-se padrões visuais, estereótipos, a partir dos quais se produz esse processo de construção desse *mundo-imagem*. Um repertório, uma série de possibilidades, uma espécie de banco de dados, ao qual todos recorreremos consciente ou inconscientemente, tanto em processos de produção como de recepção de imagens, as imagens mentais das quais fala Kossoy. Esse processo no qual esse *mundo-imagem* interage com a apreciação e/ou produção de cada imagem concreta, segundo Sontag, pode ser entendido como um processo de reciclagem, onde uma imagem, além do que traz concretamente, traria uma série de associações, remetendo a outras imagens:

Clichês, reciclados, tornam-se metaclichês. A reciclagem fotográfica cria clichês a partir de objetos únicos, distintivos; e cria artefatos vívidos a partir de clichês. Imagens de coisas reais são entremeadas com *imagens de imagens*. (SONTAG, 2015, p. 191, grifo meu)

E é por essa mesma característica do processo, de criar *artefatos vívidos*, que ele nunca se dá de forma inequívoca, unidirecional, esquemática, mas que, pelo contrário, pode assumir diferentes significados, chegando ao extremo de uma mesma imagem poder servir para defender discursos completamente opostos:

Fazemos da fotografia um meio de, precisamente, dizer qualquer coisa, servir a qualquer propósito. O que na realidade está separado, as imagens unem. Na forma de uma foto, a explosão de uma bomba atômica pode ser usada na publicidade de um cofre. (SONTAG, 2015, p.191)

Novamente estamos frente a essa ambiguidade, a essa polissemia própria da imagem fotográfica. Por um lado, é importante considerar isso como advertência, para sermos conscientes das múltiplas formas de manipulação que existem a partir disso. Por outro lado, abre um caminho infinito para a produção artística. Esse nó de relações que se estabelece entre as inúmeras imagens que circulam no mundo, e as que já circularam e estão esquecidas, apagadas, possibilita a construção de diálogos, de narrativas, que abordam diferentes camadas da realidade, da ficção, da história, do pessoal.

A fotografia, o cinema e a televisão possibilitaram o desenvolvimento deste processo como talvez nenhuma outra forma de representação. Suas próprias características de reprodutibilidade, sua particular relação com o real, enfatizam esse entremear das coisas reais com as imagens. Mas essa relação entre as imagens, essa construção de *imagens de imagens*, e a relação que estas têm com nossa percepção do mundo, em certa medida, existe em todo tipo de imagens. Aby Warburg falava que as imagens funcionam “como um conjunto, sempre novo e surpreendente, de ‘restos vitais’ da memória” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 273), e que portanto as imagens também *sofrem de reminiscências*.

Essas reminiscências seriam rastros, não identificáveis à primeira vista, das diferentes camadas que aparecem na imagem, que respondem a múltiplas origens e múltiplas temporalidades, e que por isso não podem ser pensadas de

forma linear. Essa noção parte de uma das ideias principais de Warburg, de pensar as imagens em termos de sobrevivência. O autor considera a *sobrevivência das imagens* como uma outra forma de abordar a história da arte, transcendendo o discurso histórico hegemônico de refletir sobre a dita história em termos de grandeza e decadência, e sua correspondente classificação em diferentes estilos.

Warburg entende a *sobrevivência das imagens* como uma relação temporal na qual o presente tem múltiplos passados, onde o tempo aparece como um nó de anacronismos. A sobrevivência como um rastro que devemos procurar, para ir além do que aparece na superfície, para visualizar essa mistura de coisas presentes e passadas que não se apresenta como uma essência. Não há um original a partir do qual surgem cópias, num sentido platônico, porém, trata-se de uma rede complexa, dinâmica, que articula de forma dialética permanência e transformação. E essa rede não fica circunscrita à história da arte, mas é integrada por qualquer tipo de imagens.

A *sobrevivência* não se apresenta de uma forma evidente, nem como semelhança, senão como sintoma, como fantasma. E é por esse motivo que as imagens também sofrem de reminiscências, já que “os poderes da imagem – poderes psíquicos e plásticos – trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma memória inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.271). E é por essa mesma razão que não existe uma linha temporal no sentido tradicional de esquerda à direita, do passado para o futuro, senão um conjunto de pontos, de riscos, de forças dinâmicas, de bifurcações, de retornos e anacronismos.

O pensamento de Warburg é muito interessante para refletir sobre o *mundo-imagem*, e de *imagens de imagens*, assim como

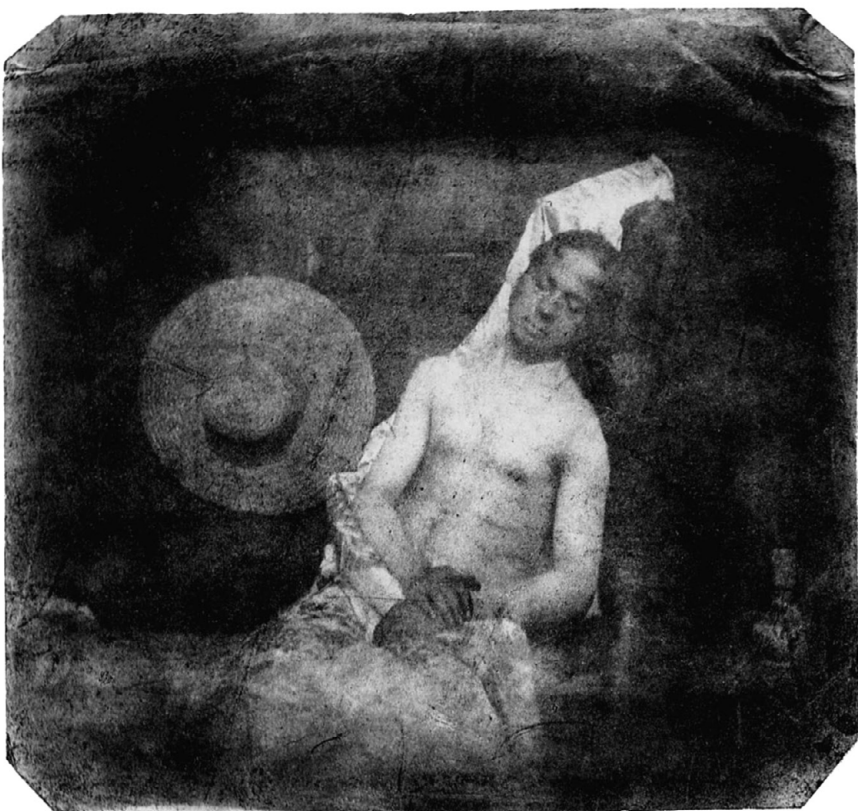
para pensar a própria história da fotografia. Pensar em termos de *sobrevivência das imagens*, tentando procurar aquilo que está além do evidente, poderia ser uma forma de transcender os discursos que historicamente ponderam sobre a fotografia a partir de binômios, como retrato/paisagem, profissionais/amadores, documento/ficção, para passar a compreender esses binômios enquanto *polaridades dinâmicas*, anteriormente mencionadas neste trabalho.

Os *restos vitais* das imagens, esse nó de anacronismos que a sobrevivência supõe, é o que dá o dinamismo do *mundo-imagem*, essa sobreposição de formas e temporalidades. Essa concepção é o que faz com que o repertório, esse banco de dados, não seja uma coisa fixa, imutável, mas que admita múltiplas interpretações, múltiplas apropriações. Cada imagem que é jogada no mundo, cada imagem que produzimos, cada imagem que observamos ativa conexões com outras imagens, contamina-se delas, e ao mesmo tempo modifica nossa percepção sobre essas outras imagens.

A pesquisadora Dominique Baqué (2003) ressalta como os trabalhos que brincam com a história das imagens, ou os que trabalham sobre arquivos – seja de imagens pertencentes à história da arte ou de imagens *extra artísticas* dentro do âmbito da arte –, têm sido práticas que caracterizam a produção de fotografia contemporânea. Imagens que se sabem *imagens de imagens*, apropriando-se de diferentes imagens, transformando-as, atualizando-as, citando-as, travestindo-as. Estratégias de abordar num mesmo movimento o mundo e o *mundo-imagem*.

No processo da pesquisa, pensar em *imagens de imagens*, *mundo-imagem*, e *sobrevivência das imagens*, foi de grande importância, já que me permitiu entender diferentes processos pelos quais estava transitando na construção dos diferentes

trabalhos. Integrar a própria experiência e estabelecer conexões com a história da fotografia, assim como com outras áreas, foi uma intenção manifestada desde as primeiras tentativas de elaboração do projeto, como já mencionado. Aliás, está presente em todos os trabalhos realizados, mas talvez seja mais evidente em um deles em particular.



Autorretrato *O Afogado* de Hippolyte Bayard, 1840.

2.4

Réquiem para Bayard

Quando motivos visuais históricos são assim usados como tema de uma foto contemporânea, atuam como confirmação de que a vida atual comporta um teor de simbolismo e de preocupação cultural semelhantes aos de outras épocas históricas; ao mesmo tempo reafirmam a posição da arte em sua dimensão de cronista de fábulas contemporâneas.

Charlotte Cotton

A fotografia como arte contemporânea

A partir de uma imagem do meu arquivo, começa uma série de associações que dão forma ao trabalho. Lembrando a história da foto de Hippolyte Bayard, *O afogado*, estabeleço



Réquiem para Bayard, 2016.

a partir do título uma conexão com aquela imagem, a modo de homenagem, considerando que Bayard inaugura toda uma linha de trabalho para todos aqueles que assumem a ficção em fotografia como estratégia.

Segundo a pesquisadora Laura González:

Com esse gesto irônico, Bayard transforma um sentimento de ressentimento que está mais para o patético em uma lúcida constatação das possibilidades de criação fotográfica. O afogado, constitui não apenas a primeira performance fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade fotográfica em prol da legitimação de uma mentira. Bayard aproveita a já evidente credibilidade da fotografia para fazer uma brincadeira irônica com sua veracidade. (GONZÁLEZ, 2011, p.145)

Além dessa homenagem, existem outras imagens que entram em relação no trabalho. A primeira, e talvez a mais evidente, é a fotografia que percorreu o mundo do menino sírio afogado, Aylan Kurdi. A impressionante viralização dessa imagem coloca muitas questões a serem pensadas. Por um lado, a necessidade ainda presente da existência de uma fotografia para acreditar numa certa realidade, articulada num novo cenário de fluxo contínuo de imagens. A fotografia de Aylan deu existência ao drama dos refugiados sírios no mundo, colocou essa problemática como nenhuma outra imagem ou discurso tinha conseguido até aquele momento.

A sensibilização que se produz nas redes sociais, esse fenômeno de viralização, ao mesmo tempo que coloca a problemática, torna-a superficial. A extrema exibição da imagem a torna vazia de conteúdo. Aparece a guerra, a destruição humana como espetáculo numa tela. Sugerir essa imagem, trazê-la à lembrança, é uma forma de questionar os usos das

imagens jornalísticas na contemporaneidade e ao mesmo tempo sugerir ao espectador que pense naquela realidade.

Por último, existe uma outra associação que se tornou consciente só depois de apresentar o trabalho. Existe, na tenebrosa história das ditaduras latino-americanas, um episódio que aconteceu especificamente na conexão entre a ditadura uruguaia e a ditadura argentina. Conhecido como os “voos da morte”, consistiu numa prática de jogar vivos os presos políticos de aviões sobre o Río de la Plata. Os corpos eram devolvidos pela água, aparecendo na beira do rio, tanto no Uruguai como na Argentina. Este fato é parte do imaginário sobre as ditaduras, muito presente para os povos dos referidos países.

Um excepcional trabalho de Marcelo Brodsky faz emergir essa memória ao combinar uma imagem do rio com a seguinte legenda: “Ao rio os jogaram. Ele se converteu em sua tumba inexistente” (BRODSKY, 2010, p.87). Este trabalho causou um grande impacto em mim, em particular esta imagem. E depois de visualizar a possível associação, inconsciente, do afogado, que estava apresentando, com os voos da morte, percebi como essa imagem de Brodsky estava também me influenciando.

Assim, a obra intitulada *Réquiem para Bayard*, move-se nessas três direções: uma homenagem, em diálogo com uma imagem dos começos da história da fotografia; um diálogo com uma imagem contemporânea, que a partir dos novos meios é globalizada; e uma terceira imagem que surge do imaginário da história recente, e a elaboração, por parte de outro artista, deste imaginário.

Provavelmente, outras associações que não consigo identificar estão presentes, *restos vitais* que operam numa memória inconsciente. O espectador mesmo fará suas associações,

encontrará aquelas que tenho estabelecido no processo ou não, e acrescentará outras camadas de informação, próprias de sua experiência e de seu repertório. Portanto, criar intencionalmente na órbita de *imagens de imagens* não é colocar diretrizes sobre como olhar, não é estabelecer um caminho único, nem relações evidentes, ao menos não necessariamente. Pode ser deixar rastros, vestígios, indícios de uma presença, para que ativem no espectador elementos que desconhecemos. É claro que existem elementos comuns, uma gramática na qual determinados elementos visuais têm significados compartilhados. Mas mesmo nos elementos mais evidentes dessa gramática, a indeterminação existe, outros elementos aparecem como sobrevivências, como fantasmas, e essa é uma das coisas que acho mais apaixonantes em trabalhar com imagens.

O trabalho *Réquiem para Bayard* foi apresentado pela primeira vez na exposição coletiva *Alfabeto de ficções*, do Laboratório de Projetos da Associação Fotoativa, com a curadoria de Camila Fialho, em setembro 2016. É importante a dimensão coletiva que existiu nesse processo expositivo, de diálogo entre os diferentes participantes (um total de 18 artistas), e também o diálogo específico com a curadora, no qual cabe salientar a insistência e a determinação que ela teve em relação ao tamanho da obra (2,60m x 1,80m), o que foi de grande importância no resultado final exibido. Trabalhar a fotografia em grandes dimensões, acredito, aproxima-a da instalação, instala-a no espaço.



Jauregui, Uruguay. November, 2014.

2.5

Deambular

Dos trabalhos que compõem esta pesquisa, *Deambular* é o único que havia começado antes do mestrado. Experimentando com filmes vencidos, com câmeras de diferentes características compradas em feiras, foi se formando um conjunto de imagens variadas, que ia colecionando sem saber se acabariam se transformando numa série. Um convite a trabalhar como assistente numa oficina de revelação manual de filme colorido trouxe essas imagens novamente para o presente.

Dessa forma, o trabalho continuou aqui em Belém, tanto na experimentação com filme, como no processo de começar a olhar novamente as fotos já produzidas. Como articularia este trabalho com os outros? Qual a importância de trazê-lo para a pesquisa recente? Ele também está dentro da *cidade*? Como fechar esse conjunto de imagens variadas como um trabalho? Essas eram algumas das primeiras perguntas que começavam a aparecer.



São Luís do Maranhão, Julho, 2016.

Em primeira instância, surgiu a ideia de desenvolvê-lo como um lado b nos discos de música, uma série de raridades, algo de outra ordem, diferente do que é apresentado como conjunto principal, mas que também é parte da mesma coisa, que tem uma mesma origem. Uma forma de introduzir um ruído, uma distorção, nos outros trabalhos. Apresentá-lo junto aos trabalhos de fotografia encenada, como uma forma de mostrar mais uma camada que está na construção deles.

O trabalho com filme, que no meu caso não tem nenhum tipo de busca por um certo purismo – muito pelo contrário, é usado como fonte de acidentes, erros, acaso –, prontamente se transformou num de caderno de anotações. Rascunhos, possibilidades de novos caminhos, uma espécie de escritura automática, em contraposição à escritura meditada, planejada da fotografia encenada. Desde o começo propiciou uma outra

forma de fotografar, uma experiência entendida como jogo, sem a pressão de que a imagem final se ajustasse ao que tinha sido elaborado previamente, mas que ao mesmo tempo também estava influenciado pela experiência da fotografia encenada. Assim, tornou-se relevante misturar essas duas formas de fotografar, já que uma está contaminando a outra.

Inserir essas imagens na *cidade*, além de colocar essa relevância em torno do processo, também é uma forma de evidenciar outras sensações que surgem *diante da cidade*, uma outra forma de abordá-la. Embora algumas das imagens sejam de paisagens fora da cidade, a forma de olhar para elas é uma forma cidadina, que, por meio das diferentes variações que acontecem com filme, adquire uma característica onírica. É sobre o desejo de sair da cidade que falam as imagens de paisagem de *Deambular*.

A ideia de encenação num sentido amplo, conforme explicado no início, está presente aqui. Usando uma luz preexistente, personagens e espaços que vou encontrando, construo pequenas cenas, fragmentos de uma história na qual diferentes elementos se confundem como num sonho.



Palacete Faciola

Este foi o primeiro trabalho que consegui fechar dos que integram a pesquisa. Um convite para participar numa exposição, para trabalhar num determinado espaço, foi a forma de começar a concretizar as ideias que estava elaborando. No conjunto de prédios icônicos, que foram abordados por diferentes artistas que integraram a exposição *Belém: ressacas, heranças* no VII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, em abril 2016, o curador Mariano Klautau sugeriu-me o espaço do Palacete Faciola, para que buscasse refletir a situação do patrimônio na cidade. Primeiro lugar de embate entre o que estava projetando e a realização concreta, entre minhas referências e as particularidades do lugar novo.

Assim, o *Palacete Faciola* tornou-se um lugar de indagação, de laboratório sobre diferentes possibilidades de construção. Quais eram as pontes, os pontos de contato entre Montevideu e Belém? Sem dúvida que o desmantelamento, a falta de cuidado

do patrimônio, eram coisas em comum. Tais coincidências deram a largada para começar a construção desse terceiro espaço que estava procurando. Um espaço de confluências, de encontros, que dialoga o tempo todo entre o universal e o particular, entre o pessoal e o coletivo, entre a realidade e a ficção.

Um espaço em ruínas me faz pensar em bombardeios, referência clara ao cinema, novamente a guerra assistida numa tela. Pensar em guerra, lembrar uma curta experiência de moradia em Israel, na qual pude experimentar, minimamente, a lógica de uma população que vive em guerra e que tem vivido sempre dentro dessa lógica. Nessa experiência, percebi quão determinante, quão específica e constitutiva é a vivência da guerra, a tal ponto que se torna difícil de imaginar e de compreender para quem, como eu, não cresceu com isso.

A visão do Palacete Faciola me sugeria um bombardeio e evocou a lembrança daquela guerra conhecida em Israel, e através da tela. Logo, surgiu a pergunta: era possível pensar numa guerra, ao menos em sentido metafórico, em cidades como Montevideu e Belém? De fato sim, o abandono do patrimônio e a violência gerada pela segmentação social evidenciavam a guerra lenta que nós vivemos, invisível ou não visibilizada.

Claro que isso era uma elaboração pessoal que necessitava ser compartilhada. A escolha de trabalhar com fotografia encenada, considerando os artistas cênicos na sua condição de criadores e não de meros intérpretes, exigia esse compartilhamento. Este foi um outro elemento de abertura que propiciou o *Palacete Faciola* no processo desenvolvido no mestrado.

A ideia da entrevista, que tinha pensado para o mestrado, era algo que já vinha desenvolvendo antes no Uruguai, com atores com os quais tinha compartilhado muitas instâncias de convívio, tanto de produção artística como de amizade. Esse

elemento foi algo que havia subestimado, ou ao menos não dimensionado em toda sua importância, até me colocar na situação de tentar elaborar processos semelhantes com pessoas que estava conhecendo.

Esta situação, que já tinha se tornado evidente nas primeiras tentativas de reproduzir aquele método de entrevista aqui em Belém, me levou a flexibilizá-lo no processo de construção da série feita no palacete. Em vez de uma entrevista, tratou-se de uma troca, de um diálogo, em palavras e em experimentação cênica, onde o espaço cumpria um papel determinante. Era uma outra forma de abordar e entender a colaboração. Nos processos anteriores, a palavra era muito importante, o relato, o conto; aqui, havia uma diferença: partíamos de uma noção mínima, a guerra como sensação, com as particularidades anteriormente descritas, e algumas imagens pensadas a partir dessa sensação e do espaço. Com essa base, começava uma instância de improvisação focada na imagem, no corpo, no espaço, muito além da palavra.

Existiu também nesse processo um dinamismo que era próprio de um lugar em transformação. Estando o espaço em processo de restauro, este mudava de um dia para o outro e às vezes era necessário, no momento de fazer a foto, reformular o que fora pensado previamente, para se adequar à nova situação espacial. Isto, que poderia ser entendido como uma limitação, também funcionou como possibilidade, favorecendo o processo de improvisação no espaço.

Há um outro elemento muito importante no processo específico do *Palacete Faciola*, e que considero como aprendizado para futuros trabalhos: o processo de trabalhar com um curador. Nos encontros que mantive com Mariano Klautau, tivemos conversas nas quais íamos trabalhando sobre

as diferentes proposições que surgiam. Dessa forma, entendo esse intercâmbio como mais um processo de colaboração e, nessa experiência, consegui ver como trabalhar com uma outra pessoa fazendo a curadoria potencializa muito o trabalho. Como exemplo dessa relação, destaco a proposta de fechar o trabalho em forma de dípticos, que surgiu da curadoria e entendo ter sido uma boa forma de apresentá-lo. Nesse exemplo, é possível observar como, a partir do próprio trabalho, respeitando suas características intrínsecas, a curadoria realizou uma proposição que o fez crescer, injetando-lhe dinamismo e sintetizando os diferentes elementos que haviam sido nele abordados. Sendo esta uma primeira experiência de produção e edição de um trabalho a partir de uma proposta de um curador (*Réquiem para Bayard* foi realizado posteriormente), faz-me refletir acerca da importância que pode ter em processos posteriores estabelecer esse tipo de intercâmbio.

Cabe mencionar que uma das fotografias da série *Palacete Faciola* foi selecionada para integrar a exposição *Ficções: a fotografia além do real*, no 7º Festival de Fotografia de Tiradentes Foto em Pauta, em março de 2017.



A Cidade

Enquanto desenvolvia os outros trabalhos, continuava empenhado na elaboração de um ensaio, que seria *A Cidade*. Naquele momento, ainda pensava na forma de um trabalho principal, em relação aos outros já mencionados. A expectativa era criar uma série de imagens em diferentes lugares da cidade, que abordariam, através da fotografia encenada, algumas situações do cotidiano. Estes espaços não necessariamente tinham que ser espaços abertos, de fato desde o começo apareceram os interiores com grande força na construção do trabalho.

Esta ideia inicial foi testada de diferentes formas, buscando um ambiente, um universo próprio. Assim, fiz algumas fotografias em diferentes locações, tentando me aproximar desse clima, dessa sensação que o trabalho me passava. Em algumas imagens parecia me aproximar, mas continuavam aparecendo algumas dificuldades.

Em primeiro termo, logísticas. Implicava um processo primeiro de seleção, e depois de coordenação com muitos lugares, que dificultava muito a realização. Em segundo termo, existia uma complexidade visual, também conectada com o ponto anterior. Da forma como o visualizava, o processo de seleção de espaços devia contemplar uma certa organicidade entre os diferentes lugares, uma certa semelhança em termos de visualidade que permitisse depois trabalhar com todas elas como um único conjunto de imagens. Era necessário encontrar algum elemento que centralizasse as diferentes ideias que tinha para o trabalho.

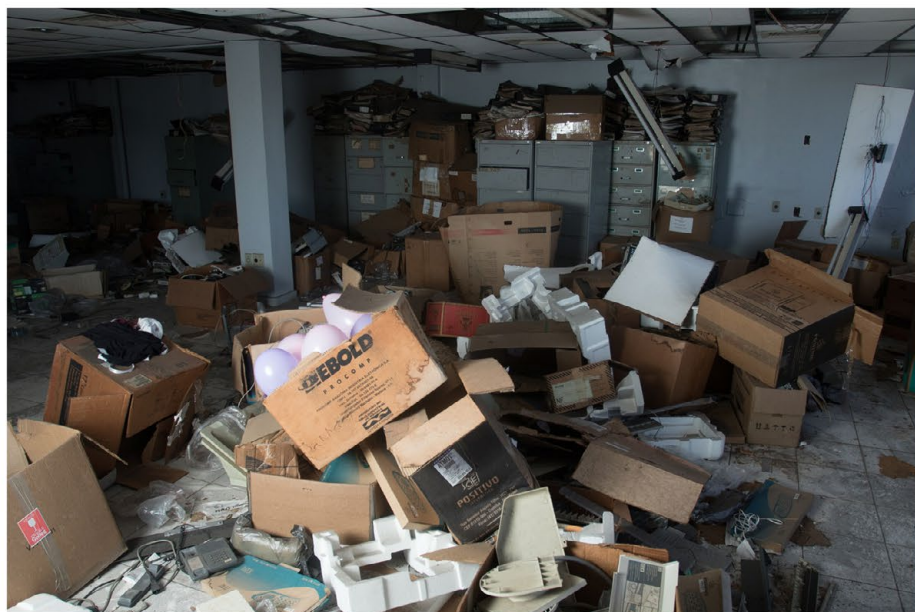
Quais seriam, então, os elementos para encontrar esse recorte, para construir a *cidade*? A primeira decisão relevante foi me focar em trabalhar só com três atores. Considerando a importância de incluí-los no processo de criação, pensei que trabalhar com um número reduzido de atores seria uma boa forma de aprofundar a relação com eles, nos processos de diálogo que desenvolveríamos.

Assim, o trabalho com os atores se desenvolveu a partir de diferentes instâncias de intercâmbio. Foram encontros que não procuraram elaborar personagens ou imagens em conjunto, mas momentos nos quais discutíamos sensações, pensamentos, sobre a ideia de cidade. Dessa forma, encontrava em nossas falas materiais e ideias que depois elaborava em imagens concretas e que terminava ajustando com eles. Assumir um papel de direção, acredito, não implica renunciar à característica de colaboração, ao menos não necessariamente.

Pensando na forma em como aconteceu neste processo, e como um aprendizado para o futuro, considero a mistura entre colaboração e direção muito favorável ao desenvolvimento da produção neste tipo de fotografia. Os artistas cênicos são integrados

como criadores e não como meros intérpretes, elemento de fundamental importância para mim, já que enriquece muito a proposta, mas o trabalho de direção, a partir dessa primeira fase de intercâmbio, dá unidade e consistência à proposta.

Aparece, assim, a fotografia encenada, entendida agora não só na visualidade, no tipo de fotos realizadas, mas também no processo de trabalho. Uma construção que se dá a partir de diferentes *ensaios* (no sentido teatral do termo), nos quais, a partir de proposições dos atores e da direção, vai se construindo a *peça*. Essa concepção de ensaio está no processo de diálogo prévio e na posterior experimentação no espaço, e pode ser entendida como uma predisposição a construir as imagens a partir de diferentes tentativas. Da mesma forma que um ator experimenta diferentes maneiras de dizer um texto, diferentes movimentos na construção do personagem, e o diretor vai



A Cidade, 2016.

fazendo comentários e marcações, me interessa trabalhar em fotografia encenada.

Outros dois elementos foram de grande importância, pois com eles demarquei o recorte que procurava: o encontro de um poema e de um espaço. O poema “A Cidade”, de Constantino Kavafis (2007), reunia em si muitas das questões que tínhamos falado com os atores sobre nossas sensações e impressões. Dessa forma, o poema possibilitava estabelecer uma base comum entre todas as nossas falas. Colocava um ambiente, um clima, que era o que intuitivamente tínhamos procurado:

Dizes: “Eu vou para outras terras, eu vou para outro mar.
Hão de existir outras cidades melhores do que esta.
De todo o esforço feito – estava escrito – nada resta
e sepultado qual um morto eu tenho o coração.
Até quando vai minha alma ficar nesta inação?
Onde quer que eu olhe, para onde quer que eu volte a vista,
a negra ruína de minha vida é o que se avista,
eu que anos a fio cuidei de a estragar e dissipar.

Não acharás novas terras, tampouco novo mar.
A cidade há de seguir-te. As ruas por onde andares
serão as mesmas. Os mesmos bairros, os andares
das casas onde irão encanecer os teus cabelos.
A esta cidade sempre chegarás. Os teus anelos
são vãos, de para outra encontrar um barco ou um caminho.
A vida, pois, que dissipaste aqui, neste cantinho
do mundo, no mundo inteiro é que a foste dissipar.

(KAVAFIS, 2007, p.80)

O segundo encontro foi o espaço, que serviria como metáfora daquilo que estávamos pensando sobre a *cidade*. Um prédio abandonado depois de um incêndio, mas conservado como se o incêndio houvesse sido ontem. Um prédio público, cheio de documentos e de mobiliários, que pertencem aos

cidadãos, mas que está fechado, onde os cidadãos não podem aceder. Um prédio parado no tempo, vítima de um acidente e um posterior abandono, uma história muito semelhante à das nossas cidades. Um símbolo, uma situação paradigmática, uma síntese de múltiplas situações. Por que não ser o cenário de nossas histórias? Por que não falar a partir desse lugar, desse espaço na cidade, de *nossa cidade*?

Claro que só foi possível fazer esse recorte, chegar a essa síntese, porque existia um processo prévio de indagação, porque já tínhamos provado outras possibilidades. Foram essas outras tentativas as que possibilitaram ver esses dois elementos, o poema e o espaço, como elementos de síntese. Assim, havendo encontrado delimitações claras no processo, tínhamos que terminar de abordar a construção dos elementos que apareceram, mas já pensando num tipo de realização em concreto.

Todas as coisas que tínhamos falado começavam a se encaixar. O espaço funcionou como cenografia e, ao mesmo tempo, permitia trabalhar uma outra dimensão que sempre foi muito importante na elaboração do trabalho: abordar a tensão realidade/ficção na fotografia. A escolha desse espaço deu ao trabalho o tipo de complexidade que estava procurando nessa questão. Por um lado, tinha o elemento cenográfico, e, por outro, a particularidade do espaço sobrevivia às ficções que eram colocadas nele. Existia além da ficção que estávamos criando, o registro de um espaço público numa situação no mínimo preocupante. Este aspecto é de grande relevância na pesquisa, já que coloca a tensão realidade/ficção não como dois elementos antagônicos, mas como uma *polaridade dinâmica*, como uma série de camadas que coexistem numa mesma construção.

Nesse sentido, Patrice Pavis no *Dicionário de teatro* define da



Exposição *A Cidade*. Galeria Ruy Meira, Outubro, 2016.

seguinte forma a encenação vinculada a um determinado lugar:

Encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar, muitas vezes insólito, carregado de história ou impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção. Este novo quadro fornece uma nova situação de enunciação que, como na land-art, faz-nos redescobrir a natureza e a disposição do território e dá ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui seu encanto e sua força. (PAVIS, 1999, p.127)

Essa relação com o espaço é comum ao processo desenvolvido no *Palacete Faciola*. Há, no entanto, mais um

elemento a destacar: a experiência que propicia. O fotógrafo Luis González Palma (2016) fala da importância que para ele tem realizar manualmente a cenografia, em vez de colocar elementos na imagem por um processo de computador. E essa importância está justamente na experiência, que talvez não seja tão evidente no resultado final da imagem, mas sim no processo de criação. Identifico-me plenamente com o que expressa Gonzalez Palma, e essa vontade de me apropriar da ideia de ensaio no sentido teatral também está presente nessa relação com os espaços, na possibilidade de trabalhar num mesmo espaço em diferentes oportunidades com os mesmos atores, experimentando os variados caminhos que surgem nessa relação. No caso particular do trabalho *A Cidade*, a autorização para ingressar no prédio foi só por quatro dias, portanto, o processo de experimentação com o espaço se viu limitado por essa situação. De todo modo, foi suficiente para entender que esse é o caminho que me interessa seguir, uma lógica que é do teatro, diferente, por exemplo, do que seria uma lógica do cinema, que requer um grande planejamento e dá pouca margem à improvisação.

Por último, essa relação com os espaços traz a ideia do relacional no sentido amplo, mencionada ao falar de *arte como experiência*. Caminhar novamente por espaços nos quais fiz fotografias, produz-me um prazer estranho, como a sensação de ter um segredo, de conhecer uma outra realidade desses lugares que os demais transeuntes ignoram. Uma lembrança de uma situação que existiu, que foi real, embora tenha sido para construir ficções.

O trabalho *A Cidade* foi apresentado pela primeira vez como exposição individual na Galeria Ruy Meira da Casa das Artes, Fundação Cultural do Pará, em outubro 2016. Foi minha primeira

exposição individual em Belém, marcada pela proximidade no tempo com a realização das imagens: no momento de elaborar a exposição, ainda era muito recente a realização das fotografias. Pessoalmente, preciso de um determinado tempo para processar as imagens que vou produzindo. Dessa forma, a exposição feita na Casa das Artes foi uma primeira aproximação com a edição dessas imagens, e a primeira oportunidade de experimentar como elas funcionavam em conjunto, pensando em diferentes tamanhos e na distribuição no espaço. Ficou a sensação de que isso ainda poderia ser mais trabalhado, e talvez essa sensação é uma das motivações que me levou a realizar *Narrativas Erráticas*, processo que será apresentado a seguir.

Posteriormente, o trabalho foi apresentado no Centro Cultural Sesc Boulevard como intervenção na fachada com algumas das imagens e um vídeo em sala com a série completa, em maio de 2017. Embora não seja algo que tenha trabalhado especificamente na pesquisa, acho importante mencioná-lo como mais um resultado do trabalho e como uma primeira experimentação de colocar fotografias na rua em grande escala, que pode ser algo a continuar experimentando no futuro.



Exposição *Narrativas Erráticas*. Fotoativa, Junho, 2017.

O irreversível e o inacabável

Para finalizar, acho importante falar sobre como se desenvolveu o processo de elaboração da exposição *Narrativas Erráticas*, e do volume *A cidade e outros contos* que acompanha este memorial, e como se vincula com os diferentes processos desenvolvidos no mestrado. Para isso, acho importante me remeter mais uma vez a uma ideia de François Soulages, a de pensar a fotografia em termos de *irreversível* e *inacabável*. Ele entende que o que há de mais específico na fotografia, o que define uma possível fotograficidade, é justamente a articulação desses conceitos:

A fotograficidade é, portanto essa articulação surpreendente do irreversível e do inacabável. É a articulação, por um lado, da irreversível obtenção generalizada do negativo – constituída em primeiro lugar pelo ato fotográfico, ou seja, por esse confronto de um sujeito que fotografa com algo a ser fotografado, graças à mediação do material fotográfico [...], e por outro lado, do inacabável trabalho com o negativo – a partir do mesmo

negativo inicial, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes. (SOULAGES, 2010, p. 131)

Claramente, Soulages refere-se aqui principalmente a fotografia dita analógica, mas poderíamos estender isso também ao uso da fotografia digital. Quanto ao *inacabável* não há dúvidas de que o digital só faz crescer as possibilidades de manipulação de forma exponencial. Mas também o *irreversível* existe e opera na produção digital, e acho que é possível observar isso nas seguintes situações:

A obtenção do arquivo, embora não passe por um processo de revelação (não de forma irreversível) também está numa situação de irreversibilidade, visto que quando alguém fotografa alguma coisa o faz através da mediação de um determinado material fotográfico. O arquivo que essa pessoa obtém é determinado pelas escolhas técnicas que faz, relativas à exposição, enquadramento, etc., assim como pelo equipamento que possui (tipo de câmera, lente, etc.). Se além disso, uma pessoa ou animal é fotografada, esse arquivo vai depender também da forma como reage esse outro envolvido.

Em relação à irreversibilidade dos acontecimentos, ocorre que diante de uma determinada situação, o fotógrafo vai conseguir fazer um número limitado de arquivos, nos quais ele pode tentar diferentes opções a fim de ter diferentes possibilidades na hora da edição. Mas, por mais arquivos que ele tenha, dez, cem, ou mil, vão ser esses e já não serão outros. Embora o acontecimento possa se repetir, é possível fazer novas tentativas, mas não refazer aquela que já foi feita. É *irreversível*.

Para quem trabalha com fotografia jornalística, com fotografia de rua, ou com qualquer tipo de fotografia que

dependa para sua execução de acontecimentos externos, o *irreversível* é determinante. Mas na fotografia encenada, o *irreversível* também opera. Talvez em menor medida, no que se refere à obtenção do arquivo (sempre é possível refazer embora nunca seja igual), mas também existe na irreversibilidade dos acontecimentos. Uma locação pode mudar e isso afetar de diferentes formas o desenvolvimento de um trabalho, como foi mencionado ao falar do processo do *Palacete Faciola* (repetir uma foto exatamente da mesma forma, não era possível visto que o espaço já tinha sido modificado). O *irreversível* também existe em relação a determinados gestos, expressões e ações dos atores, que acontecem só uma vez de uma determinada forma. É possível repetir claro, fazer uma nova tentativa, alcançar um resultado semelhante, mas nunca de forma exatamente igual.

Por outro lado, depois do processo do *irreversível*, se abre o processo do *inacabável*, as infinitas possibilidades que temos para elaborar e processar esse arquivo obtido. O *inacabável* opera em múltiplas direções, e implica diferentes caminhos tanto na produção como na recepção da fotografia. De fato, o *inacabável* coloca o fotógrafo como receptor de seu próprio trabalho, processo que começa com a escolha de qual arquivo processar. Assim, a edição das fotos, no sentido de seleção, já é um momento que poderíamos colocar dentro do *inacabável*, no entanto é possível fazer uma seleção num determinado momento, e posteriormente, visitar esse arquivo, e fazer uma seleção completamente diferente.

Como essa foto será apresentada, considerando os diferentes canais de difusão, materiais, suportes, tamanhos, tratamento do arquivo, etc., será uma nova instância do *inacabável*. Nesse sentido, a partir de um mesmo arquivo, é possível elaborar infinitos discursos diferentes, gerar diferentes sentidos,

narrativas, e também possibilitar a relação da fotografia com outras artes. É essa característica do *inacabável* que faz pensar que a relação com outras artes além da fotografia não é um elemento alheio ao fotográfico, pelo contrário, porque quando uma fotografia é inserida numa peça de teatro, é parte de uma obra literária, uma instalação, uma performance, etc., ela está transitando seu próprio caminho no *inacabável*.

O *inacabável* é também uma característica que a fotografia compartilha com as artes cênicas. Uma peça de teatro, uma peça de dança, sempre podem ser modificadas, variar segundo os contextos, os espaços. Suprimir ou acrescentar uma cena afeta o sentido das outras, assim como é diferente sua recepção num festival ou numa temporada. Essa dimensão, que tem a ver com as características da encenação, é um caminho que me interessa especialmente. Pensar a montagem de uma exposição, por exemplo, como uma encenação que possibilite diferentes leituras das mesmas imagens de acordo com o contexto, pensando isso como laboratório, como experimentação.

O processo de elaboração da exposição *Narrativas Erráticas* esteve muito centrado nessa ideia de entender a montagem como uma encenação. Ao trabalhar de forma conjunta com diferentes séries, a tentativa foi a de construir uma narrativa aberta, que remetesse a certas sensações e ideias que foram descritas neste memorial. Assim, a construção da *cidade* se foca no humano, nas pessoas; na deterioração e nas estratégias de fabulação que encontramos para sobreviver a ela.

Um conceito que é possível associar com a elaboração da proposta, é o conceito de *imagem-cristal*, trabalhado por Fattorelli, em contraposição à ideia de *imagem orgânica*. Define assim a distinção entre esses dois tipos de imagem:

Na descrição orgânica, encontram-se sobrevalorizadas as variáveis preexistentes à imagem, um conjunto de objetos ou uma série de ocorrências temporalmente localizáveis e espacialmente identificáveis[...]. Tratam-se, nesse caso, de registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautológica que estabelecem com a aparência ou, ainda, de imagens identitárias que encontram seu sentido na natureza do referente. (FATORELLI, 2003, p.32)

Por outro lado:

No outro caso, da imagem-cristal, as imagens secretam realidades que já não se confundem com a da referência. Autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se em um presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos. São, no sentido pleno, presentificações, resultado de um conjunto de sentimentos, pensamentos ou ações que encontra sua expressão em uma matéria atual ou apresentações, quando uma certa configuração do visível desperta regiões do passado e linhas do futuro. (FATORELLI, 2003, p.33)

E continua a definição com uma ideia que leva a pensar em *imagens de imagens* e na *arte como experiência*:

A imagem cristal entra em relação direta com outras imagens – do sonho, da fantasia, das lembranças, das alucinações, e dos estados especiais de percepção – em que foram quebradas as condições habituais de reconhecimento e de ação que envolvem a percepção interessada e pragmática. É a presença de um hiato, de uma falha, de uma perturbação visual ou cognitiva, que estabelece essas novas relações da imagem com o virtual. Uma suspensão do aqui e do agora que prioriza os nexos possíveis da imagem tornada autônoma com um imaterial, uma potência de pensamento ou uma intensidade, quando o que importa não é mais reconhecer mas conhecer. (FATORELLI, 2003, p.33)

Fatorelli identifica diferentes modalidades de atingir essa *imagem-cristal*, que pode ser tanto na realização da fotografia



Exposição *Narrativas Erráticas*. Fotoativa, Junho, 2017.

ou em “certos procedimentos de montagem e de apresentação da imagem individual ou em série” (FATORELLI, 2003, p.33). Na pesquisa, a ideia de transitar por um tipo de imagem como a que se define através do conceito de *imagem-cristal* esteve sempre presente, e na elaboração de *Narrativas Erráticas*, essa ideia guiou o processo. Acho que não sou eu, como autor, quem deve dizer se o tipo de apresentação realizada atinge a ideia de *imagem-cristal*, e sim são os espectadores que estabelecerão o tipo de relações que essas imagens têm colocadas nesse contexto. Mas, o que posso dizer com total certeza, é que essa tem sido a expectativa.

O título da exposição caminha nessa direção. A primeira ideia foi adotar a palavra errar, no seu duplo significado, de errante e de erro, considerando os diversos movimentos, as diferentes tentativas, que podem parecer por momentos até



Menina subindo a escada que não vai para lugar nenhum.
Exposição *Narrativas Erráticas*. Fotoativa, Junho, 2017.

contraditórias entre si. Se vamos ao dicionário, errático se define como: “1- Erradio, errante; vagabundo; 2 - Que muda de lugar; 3 - Que veio de longe (falando de rochas que não são da natureza do terreno em que se acham); 4 - febre errática: febre periódica.” (DICIONÁRIO DO AURÉLIO, 2017). E essa definição contém em si uma sensação que esteve muito presente ao longo da pesquisa.

Assim, essa errância, esse mudar de lugar, essas coisas que aparecem fora do seu contexto e se repetem como obsessões, como uma febre errática, se apresentam como um conjunto que constrói um discurso fragmentário. É como se cada imagem fosse um personagem, um ator repetindo fragmentos de um texto, criando uma polifonia, por momentos muito confusa, mas constituindo dessa forma uma única peça. Uns

deles gritam, outros falam em sussurros, uns são sérios, outros cômicos, alternando assim discursos de diferentes ordens, que criam um único discurso. Personagens que fracassam em suas tentativas, mas que continuam tentando, de forma repetitiva, absurda, lembrando uma peça de Samuel Becket.

O próprio casarão da Associação Fotoativa aparece como cenografia, dialogando com as imagens, criando uma atmosfera. O recorte de cada um dos trabalhos, a distribuição no espaço, estabelece novos diálogos, permitindo novas leituras. A conjunção de diferentes suportes (fotografias com moldura, fotografias sem moldura, impressões em lona, em outdoor e caixas de luz improvisadas com impressões em papel vegetal, molduras de serigrafia e fita led), é assumida como estética, denotando uma certa precariedade, que também se incorpora à construção da narrativa da exposição. Nesses elementos descritos é que estão as diversas tentativas de procurar essa *imagem-cristal*.

Novamente é pertinente falar do processo de trabalho com a curadoria de Camila Fialho. Desde o início esteve presente a ideia de elaborar a exposição a partir da conjunção dos diferentes trabalhos, sendo esse um dos grandes desafios. Em sucessivos encontros, fomos selecionando o material, pensando as formas nas quais esses diálogos poderiam acontecer. Cada um dos elementos envolvidos na elaboração da exposição (seleção de imagens, distribuição no espaço, suportes, iluminação) foi resolvido de forma conjunta, e é por isso que o entendo como um processo de colaboração. É importante salientar que as propostas que surgiram desde a curadoria foram respeitando as características do trabalho, e procurando potencializá-lo. Um novo olhar sobre trabalhos já produzidos, que permite encontrar novas coisas e reelaborar as ideias

preexistentes. Por exemplo, a foto *Menina subindo a escada que não vai para lugar nenhum* é uma imagem que talvez eu não houvesse considerado, nem pensado a importância do tamanho (1,80m x 1,20m), e que se resolveu dessa forma, a partir desse trabalho em conjunto com Camila Fialho. Ao falar com diferentes pessoas na abertura da exposição, percebi como essa foi uma das imagens que gerou maior impacto. Pensar na importância do papel da curadoria nas diferentes instâncias do trabalho é um elemento novo na minha trajetória, que apareceu nesta pesquisa, e que com certeza é algo que tentarei continuar transitando. E esse interesse não está somente no que esse tipo de processo favorece à qualidade do trabalho, senão também como mais uma forma de pensar a fotografia como uma possibilidade para compartilhar com outros, para gerar encontros.

Narrativas Erráticas se apresenta como mais um experimento, uma formatação possível. Voltando ao início, existe uma irreversibilidade na pesquisa, os dois anos previstos para a realização do mestrado já transcorreram, não é possível voltar ao início, é *irreversível*. Mas os desdobramentos que podem surgir a partir desse processo são infinitos, entram na órbita do *inacabável*. E com certeza continuarão outras variações possíveis, seja a partir de pensar outras experimentações com este mesmo conjunto de imagens, seja com uma parte dele, ou mesmo na produção de novas imagens que possam surgir a partir deste processo e destas reflexões.

A respeito do volume intitulado *A cidade e outros contos* que acompanha este memorial, há uma ideia semelhante à da exposição que se resolve de maneira diferente. Pensando o espaço-livro como um espaço diferente ao expositivo é que se resolve manter cada trabalho separado, sugerindo

desde o título abordar ele como um livro de contos, numa clara referência à literatura. Tal como num livro de contos, cada conto é independente, tem uma estrutura própria, onde entre um e outro pode mudar completamente o estilo e as formas de narrar. Mas que mantém uma unidade entre si, haja vista que trabalham uma temática ou um conjunto de sensações semelhantes. Assim, mesmo que eles se mantenham independentes, tenta-se propor ao leitor a possibilidade de juntar os contos na sua leitura, como acontece nos livros, onde as vezes depois de finalizar a leitura, não lembramos exatamente o que corresponde a cada conto.

A determinação de manter cada trabalho na sua unidade surge das diferentes tentativas realizadas para reunir as imagens como uma única coisa, ou seja, misturando-as. Essa formatação entorpecia a leitura e não favorecia essa ideia de unidade que queria trabalhar. Nesse sentido, é que surge a importância de pensar que o formato expositivo e o formato livro têm características distintas, e, portanto, devem ser pensados de formas diferentes. O que funciona num espaço expositivo, tridimensional, não necessariamente tem que funcionar da mesma forma num livro. Sendo assim, chega-se à ideia de livro de contos, porque, de todo modo, a ideia de que eles são parte de uma única coisa continua presente.

Mario Levrero, escritor uruguaio que já foi mencionado neste trabalho, publica num período de doze anos três romances breves. Um deles, casualmente intitulado *La ciudad*, outro *El lugar*, e o terceiro *Paris*, três romances que têm como eixo a cidade, mas que transitam por lugares diferentes, entre o fantástico, o kafkiano e o onírico respectivamente. Além de ter essas diferenças, não é só a ideia de cidade o que eles compartilham, senão também uma série de sensações que são

abordadas desde essas diferentes estratégias. Essas questões levaram o autor, tempo depois, a publicar juntos esses três romances sob o título de *Trilogía Involuntaria* (LEVRERO, 2008). Claramente, é um trabalho que me influenciou muito na forma em que concebi a ideia de *A cidade e outros contos*, porque, em certa medida, eles foram se misturando, foram aparecendo juntos, de forma involuntária, e a determinação e racionalização da importância do conjunto foi um processo posterior.

A escolha do tamanho A5, tanto do livro de contos como deste memorial, também foi influenciada por esse livro, assim como por outras publicações por meio das quais me aproximei de diferentes obras literárias. Um formato pequeno permite aproximar-se do livro, manipulá-lo sem dificuldades, e dessa forma estabelecer uma outra relação com o leitor. Há uma certa grandiloquência nos livros de maiores dimensões, e que não me interessam particularmente para este trabalho.

Ao finalizar, vale salientar que *A cidade e outros contos* é uma formatação final específica para esta pesquisa, mas que, de todo o modo, também está na órbita do *inacabável*. Novas experimentações podem surgir a partir dessa formatação. Dessa forma, se enfatiza a ideia de que a pesquisa está em todo o processo, nas diferentes experimentações realizadas, e não numa ideia de resultado final.



Bairro da Campina, Novembro, 2015.

Epílogo

Ao finalizar a pesquisa, surge a sensação de que ainda há muitas coisas em movimento, que muitas coisas continuarão sendo elaboradas nos diferentes percursos que empreenda no futuro. A experiência do mestrado se desdobra em vários sentidos que, sendo parte de um mesmo movimento, é importante sinalar. Para tanto, talvez seja pertinente começar por mencionar alguns dos motivos que me levaram a fazer mestrado.

Existia, e existe uma preocupação em continuar minha formação, em aprofundar elementos que tinha desenvolvido na graduação. A grande particularidade era a vontade de fazer isso num outro lugar, para me aproximar também de como a formação artística se desenvolve fora de Uruguai, e ao mesmo tempo me colocar na situação de viagem, como já foi mencionado. A escolha do Brasil tem principalmente dois motivos: em primeiro lugar, acreditar que a integração de América Latina é o único caminho possível para nossos países,

e portanto, a importância de nos conhecermos; e em segundo lugar, uma profunda admiração pela fotografia brasileira que continuou crescendo nesses dois anos.

A partir disso comecei a pesquisar quais eram as diferentes possibilidades de fazer pós-graduação no Brasil, e foi assim que comecei a descobrir toda uma tradição e uma estrutura que existe a respeito. E uma palavra que ouvi e falei muito nesses dois anos, e que já naquele momento despertou em mim um grande interesse: poéticas. Era desde esse lugar que eu queria transitar, me reconhecendo como “um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica” (BARTHES, 1984, p.18). E intuía, já desde o começo, que a pesquisa em poéticas poderia ser uma forma de conseguir harmonizar essas duas tendências.

O processo do mestrado começou fortemente marcado por um grande aprendizado das diferentes possibilidades existentes sobre como entender e abordar a pesquisa em artes, particularmente em poéticas. Esse processo foi-se desenvolvendo a partir de diferentes disciplinas, das instâncias de orientação; e a elaboração que eu fui fazendo, ao longo desses dois anos, é o que aqui se apresenta como prólogo. Talvez, como dado anedótico, seja interessante mencionar que minha primeira formação (que abandonei quase no final), foi na área da filosofia, e que o pensamento epistemológico, de pensar e problematizar diferentes metodologias, é algo que sempre me interessou.

Ao mesmo tempo que elaborei e processei essas diferentes modalidades de como abordar a pesquisa, fui me aproximando de novos conteúdos, de novas discussões, incorporando diversos conhecimentos sumamente relevantes para minha formação de forma geral, e também para estruturar a pesquisa.

Autores que desconhecia, diferentes modos de abordar a leitura desses autores, que nas diferentes disciplinas realizadas fui incorporando como um grande leque de possibilidades que foram muito importantes nessa pesquisa em particular e que, com certeza, o serão no futuro. Assim, fui percebendo quão acertada tinha sido a decisão de fazer mestrado, e que era exatamente isso o que contemplava as diferentes inquietações que tinha quando pensava de que forma continuar minha formação.

Há um outro elemento a destacar nesse sentido: a particularidade do programa de ser um mestrado em artes, e não especificamente em artes visuais. Acho que é muito rico o espaço de intercâmbio que se abre a partir do fato de compartilhar instâncias com colegas que estão pesquisando em outras áreas, que têm outras formações, outros percursos, e vejo isso como um elemento muito valioso. Em certa medida, já está implícito ao longo do trabalho, mas de todos os modos é oportuno explicitar: a convicção de que sempre são mais interessantes os movimentos que integram que as barreiras que separam.

Enquanto fazia esse processo de compreensão sobre o mestrado e sobre como levar adiante a pesquisa, fui me aproximando da produção fotográfica local. Por indicação de minha orientadora, aproximei-me da Associação Fotoativa. Era uma instituição da qual tinha algumas referências desde Montevideu, mas que realmente não conhecia seu funcionamento nem suas características. Foi um espaço muito importante no processo, onde aprendi a possibilidade de pensar a fotografia numa dimensão coletiva, na força que isso tem e como isso pode ser uma forma de resistência.

Da mesma forma, conhecia minimamente o trabalho de alguns fotógrafos daqui, mas nem imaginava tudo o que ainda tinha por descobrir. Um momento que lembro como de grande

importância quando começava meu segundo semestre, foi o VII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia. Nesse caso acho, que tive uma sorte dupla: por um lado a de ser convidado, e por outro, a particularidade de que essa edição foi uma retrospectiva das edições anteriores. Foi nesse momento que consegui dimensionar a potência que tem a produção fotográfica em Belém. Somado às considerações já mencionadas sobre a experiência no mestrado e a experiência que já tinha começado de participar na Associação Fotoativa, terminei por compreender que tinha chegado no lugar certo, na hora certa.

Por que é importante colocar essas questões no final? Porque ao pensar na totalidade do processo, essas considerações aparecem como indissociáveis. Os anseios que tinha antes de chegar, o que motivou a empreender esse caminho, e como isso foi se concretizando, fazem parte de assumir a pesquisa como a atividade de uma *criatura viva num determinado meio*, como já foi mencionado ao falar de *arte como experiência*. É a dimensão afetiva que esteve presente o tempo todo.

Também acho importante descrever esse processo pessoal como forma de exemplificar como fui transitando por espaços que estão dentro e fora da academia. Assim como já foi mencionado no prólogo, acho muito necessário estabelecer essas pontes. No processo da pesquisa, foi muito importante para mim que os trabalhos realizados fossem públicos, que estivessem em espaços expositivos, tivessem uma presença na cidade. Mas não porque o espaço acadêmico não fosse suficiente, senão pelo contrário, porque essas instâncias de circulação nutrem o próprio trabalho acadêmico. E ao mesmo tempo, o acadêmico enriquece as formas como essa circulação é realizada.

Dentro e fora da academia, portanto, podem ser pensados como espaços com características diferentes, mas num constante

diálogo, de intercâmbio, de retroalimentação. E assumir isso é um posicionamento político, de acreditar que a academia pode ser um espaço para levar adiante processos de transformação social e cultural. Ao menos essa é a perspectiva que elaborei nesse percurso do mestrado. Insisto novamente na importância de pensar naqueles processos que integram, e não naqueles que separam.

Trabalhar sobre a cidade permitiu, justamente, integrar. E são as diversas conexões que apresentam ao longo do memorial onde a pesquisa se manifesta. Não há uma conclusão final no sentido de que algo foi demonstrado. Há sim convicções, como *verdades provisórias*, como *argumentos frágeis*. Abordar o objeto fotográfico, como objeto problema, objeto pretexto, trabalhando nele a partir do transitar por diferentes experimentações, diferentes tentativas. Acreditar na ficção em fotografia como uma forma de falar do mundo, de questionar a realidade, e em simultâneo, de problematizar as imagens que produzimos e o que fazemos com elas, e as relações que estabelecem com outras imagens.

Essas convicções são problematizadas a cada momento, e é o que me leva a repensar sempre esse caráter epistemológico, a pensar como se constrói essa figura do artista pesquisador, e que papel pode ter na sociedade. É por esse motivo que, tanto neste epílogo como no prólogo, trago uma série de reflexões nas quais se sustenta a forma de abordar a pesquisa.

Ao finalizar, essas múltiplas relações que estabeleci com o lugar e com as pessoas aparecem como elementos constitutivos, constroem-se como formas de estar no mundo. Pensar na pesquisa em arte como algo que nos faz crescer, que nos vincula com outros, que nos enriquece, o que me leva a pensar na arte como alimento, e como uma forma de estar

juntos, como fala Val Sampaio (2017).

Criei ficções sobre a cidade como forma de tentar entender as coisas que nos obstaculizam, que nos limitam, e assim pensar em outros caminhos possíveis. E também como uma necessidade vital, uma estratégia de sobrevivência, uma forma de gerar encontros com outros. Levarei Belém comigo, como uma experiência transformadora que conforma a *cidade em que habito*. Provavelmente continuarei elaborando essa *cidade* a partir da criação de histórias, em pequenas cenas que estão entre a realidade e a ficção, que integram a experiência e dialogam com a história e com o mundo das imagens, transitando sempre numa poética do *ao mesmo tempo*.

Referências

- ABREU, Elane. "Achados da rua: corpo, cidade e fotografia". In: **Trama: Indústria Criativa em Revista** - Dossiê: A Cidade e as Questões do Urbano. Rio de Janeiro/RJ, ano 1, vol. 1, julho a novembro de 2015, pp. 97-109.
- BAQUÉ, Dominique. **La fotografía plástica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Editora, 1984.
- BASTOS, César. "A cidade fotográfica". In: **Mouseion**. Canoas/RS, n.20, abr. 2015, p.01-21.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A, 2006.
- BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria, um ensaio fotográfico de Marcelo Brodsky**. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2010.
- BUTI, Marco. "Caros artistas, pesquisem. É suficiente." In: **Revista Ars**, São Paulo/SP, v. 3, nº 6, 2005.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- DEWEY, Jhon. **Arte Como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes - Selo Martins, 2010.
- ERRÁTICO. In: **Dicionário do Aurélio. Dicionário de português**. Disponível em: www.dicionarioaurelio.com/erratico. Acessado em: 10/05/2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Goerges. **Diante do tempo: história de arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- Fontcuberta, Joan. **La cámara de Pandora**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- GONÇALVES, Flávio. **Um argumento frágil**. In: REVISTA PORTO ARTE: PORTO ALEGRE, V. 16, Nº 27, 2009.

GONÇALVES, Osmar. **A encenação no retrato fotográfico:** do “isto existiu” ao “isto foi encenado”. In: Fotografia contemporânea: desafios e tendências/ organização Antônio Fatorelli, Victa de Carvalho, Leandro Pimentel. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

GONZÁLEZ, Laura. **Fotografia e pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GONZÁLEZ PALMA, Luis. Palestra. Santiago de Chile: Atlas Fotografía Imagen, 2016. Disponível em: www.atlasiv.com/luis-gonzalez-palma-chile-registro-una-charla/. Acessado em 18/02/2017

KAVAFIS, Konstantino. **60 poemas**. São Paulo: Ateliê Editora, 2007.

KLAUTAU, Mariano. **Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia:** crônicas urbanas. Belém: Diário do Pará, 2011.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

LEVRERO, Mario. **La novela luminosa**. Barcelona: De Bolsillo, 2005

LEVRERO, Mario. **Trilogía involuntaria**. Barcelona: De Bolsillo, 2008

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

ONETTI, Juan Carlos. **La vida breve**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São paulo: Perspectiva, 1999.

PONTES de OLIVEIRA, Tatiana. “Por uma arqueologia da

fotografia da cidade: imagens do caminhar”. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: www.portalintercom.org.br. Acessado em: 20/10/2016

POSSAMAI, Zita. “Fotografia e cidade”. In: **ArtCultura**. Uberlândia, 2008, v.10, nº16.

REY, Sandra. “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero** : metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002

SAMPAIO, Val. Palestra na 1º jornada de Pesquisa em Artes do PPGARTES/UFGA, intitulada “Convlescote: sobre movimentos e fragmentos poéticos”, 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

SUÁREZ, Roberto. **Pequeño teatro de morondanga**. Bem-vindo a casa. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2014. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=QuM7hOv0sVM. Acessado em: 09/11/2015.

WAITS, Tom. “Misery is the river of the world”. In: Blood Money. California:ANTI-, 2002

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte:** um paralelo entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 1998