



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes


Paula Huven Almeida

**O que nos une, o que nos separa:
do encontro e da distância na fotografia**

Rio de Janeiro
2012

Paula Huven Almeida

**O que nos une, o que nos separa:
do encontro e da distância na fotografia**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A447 Almeida, Paula Huven
O que nos une, o que nos separa: do encontro e da distância na fotografia / Paula Huven Almeida. – 2012.
152 f. : il.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Fotografia – Teses. 2. Imagens fotográficas – Teses. 3. Antropologia visual – Teses. 4. Imagem (Filosofia) – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I. Basbaum, Ricardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.04

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Paula Huven Almeida

**O que nos une, o que nos separa:
do encontro e da distância na fotografia**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 26 de abril de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky
Escola de Comunicação da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

*Para Eva, minha filha,
que, desde a barriga, percorreu junto a mim cada passo desse trajeto,
multiplicando minha atenção e afeto pelas belezas da vida.*

AGRADECIMENTOS

Ao Fab, por tornar possível, por todo amor e com todo amor.

À Carolina Junqueira, pela amizade afetuosa; pelo incentivo; pela delicadeza inspiradora; pelas leituras e palavras compartilhadas.

À minha mãe e ao Cesar, pela preocupação, amor e presença.

Ao Claudio Bezerra Stasinlesreins, pela espiritualidade e energia.

Aos amigos Elisa Mendes, Gilvan Barreto, Ilka Porto, Leda e Sara Stopazzolli, Yan Motta, Luiza Spozito Vilela, Samantha Capideville, Valeria Costa, Thais Blank, Vânia Catani, que me receberam para a visita-retrato, especialmente à Maria Continentino Giordano, pelos seus olhos azuis que sempre me olham.

Ao Marcelo Campos e Mauricio Lissovky, por participarem desse processo, pelos esclarecimentos fundamentais na banca de qualificação e por diversas outras contribuições às margens da pesquisa.

Ao Ricardo Basbaum, pela estimada orientação, pela instigante disciplina Hermenêutica do Artista e, principalmente, pelas preciosas perguntas que me fazem refletir continuamente.

Às colegas Marina Fraga, Claudia Muller, Juliana Franklin e Leandra Lambert, pelas descobertas compartilhadas.

Aos professores do Instituto de Artes, em especial Leila Danziger, Luis Claudio da Costa, Malu Fatorelli e Sheila Cabo Geraldo.

À CAPES, pelo importante apoio através da bolsa de pesquisa.

À cidade do Rio de Janeiro, pela leveza e beleza.

À todas as forças entre céu e terra que me abençoam cotidianamente com o prazer da vida.

Ao meu pai, pela câmera Polaroid que ganhei aos 9 anos e por toda sua memória.

Ao começar meus estudos, me agradou tanto o passo inicial,
A simples conscientização dos fatos, as formas, o poder de movimento,
O menor inseto ou animal, os sentidos, o dom de ver, o amor,
O passo inicial, torno a dizer, me assustou tanto e me agradou tanto,
Que não foi fácil para mim passar e não foi fácil seguir adiante,
Pois eu teria querido ficar ali, flanando o tempo todo,
Cantando aquilo em cântigos extasiados.

Beginning my studies the first step pleas'd me so much,
The mere fact consciousness, these forms, the power of motion,
The least insect or animal, the senses, eyesight, love,
The first step I say awed me and pleas'd me so much,
I have hardly gone and hardly wish'd to go any farther,
But stop and loiter all the time to sing it in ecstatic songs.

Walt Whitman

RESUMO

HUVEN, Paula. *O que nos une, o que nos separa: do encontro e da distância na fotografia*. 2012. 152 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A pesquisa desenvolvida parte de um diálogo entre a minha produção artística e uma reflexão teórica sobre fotografia. Reflexão que não se esgota neste trabalho, mas, ao contrário, abre novas brechas para imagens e palavras que virão. O fio condutor da minha produção fotográfica reflete uma forma específica de pensar a fotografia para além da imagem, que eleva a ideia de *instante* a uma potência de *momento fotográfico*. A expectativa é pensada aqui como uma interação onde surge uma nova relação entre fotógrafo-fotografado. O interesse pelos olhares que atravessam a câmera, além daqueles que, mais tarde, pousarão na superfície da imagem, aproxima esta pesquisa da filosofia de Georges Didi-Huberman, que propõe um diálogo incessante entre o visível e o invisível na imagem e descortina o jogo entre o perto e o distante no olhar. Como a fotografia percorre as distâncias fazendo desse caminho também um encontro? A fotografia é tomada como um elo e também como objeto. Diferentes materialidades da imagem definem diferentes temporalidades. O tempo que ronda o ato fotográfico se alarga e se estreita em função de seus meios de produção. Mauricio Lissovsky aponta a expectativa como fator determinante das imagens fotográficas. Suely Rolnik, em suas direções cartográficas sentimentais, guia essa trama fluida, que também se compõe pelo afeto. Miwon Kwon, ao pensar a sensação de instabilidade e não pertencimento, sugere novas formas de relação com o lugar estrangeiro. Hal Foster considera a inserção da arte na vida social uma dimensão intrínseca à prática artística contemporânea. Nesse contexto, localizo a minha pesquisa. Alguns trabalhos de Nan Goldin, Sophie Calle, Rosângela Rennó e Alexandre Sequeira, entre outros artistas e pesquisadores, são trazidos à cena, para compor e perpetuar o delicado jogo de olhares, distâncias, imagens e encontros.

Palavras-chave: Fotografia. Momento fotográfico. Antropologia da imagem. Cartografia. Arte contemporânea.

RÉSUMÉ

La recherche développée part d'un dialogue entre ma production artistique et une réflexion théorique sur la photographie. Réflexion qui ne s'épuise dans ce travail mais, au contraire, ouvre de nouvelles brèches pour des images et des mots à venir. Le fil conducteur de ma production photographique reflète une forme spécifique de penser la photographie au-delà de l'image, élevant l'idée d'instant à la puissance de moment photographique. L'expectation est envisagée ici comme une interaction où surgit une nouvelle relation photographe-photographié. L'intérêt pour les regards qui traversent la caméra, au-delà de ceux qui, plus tard, se poseront sur la superficie de l'image, oriente cette recherche vers la philosophie de George Didi-Huberman, qui propose un dialogue incessant entre le visible et l'invisible dans l'image et met en lumière le jeu entre la proximité et la distance dans le regard. Comment la photographie parcourt les distances, transformant ce cheminement en une rencontre? La photographie est envisagée à la fois comme un lien et un objet. Différentes matérialités de l'image définissent différentes temporalités. Le temps de l'acte photographique s'élargit ou se contracte en fonction de ses moyens de production. Mauricio Lissovsky indique l'expectation comme un facteur déterminant des images photographiques. Suely Rolnik, dans ses directions cartographiques sentimentales, dirige cette trame fluide qui se compose également de liens affectifs. Miwon Kwon, en se penchant sur la sensation d'instabilité et de non-appartenance, suggère de nouveaux rapports avec le lieu étranger. Hal Foster considère l'insertion de l'art dans la vie sociale comme une dimension intrinsèque de la pratique artistique contemporaine. Je place ma recherche dans ce contexte. Certaines œuvres de Nan Goldin, Sophie Calle, Rosângela Rennó et Alexandre Siqueira, entre autres artistes et chercheurs, sont mis en avant pour composer et perpétuer le jeu délicat des regards, des distances et des rencontres.

Mots-clés : Photographie. Moment photographique. Anthropologie de l'image. Cartographie. Art Contemporain.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1	<i>Entre a cama e a Janela.</i> (fragmentos 1,2 e 3). P. Huven, 2002-2008.	123
Imagem 2	<i>Retrato em preto e branco da minha avó.</i> P. Huven, 2002.	126
Imagens 3	<i>Imersões.</i> P. Huven, 2005.	127
Imagem 4	<i>Autorretrato enviado para Leonora.</i> P. Huven, 2008	129
Imagem 5	<i>Autorretrato de Paula no espelho da avó.</i> L. Weissmann, 2008.	129
Imagem 6	<i>Encontro com autorretrato.</i> P. Huven, 2008.	130
Imagens 7	<i>Relações.</i> P. Huven, 2007.	131
Imagens 8	<i>Tudo ou nada mudou.</i> P. Huven, 2009-2010	132
Imagens 9	<i>Insensíveis.</i> P. Huven, 2011.	133
Imagens 10	<i>O que nos une, o que nos separa / retratos.</i> P. Huven, 2011-2012.	134
Imagens 11	<i>O que nos une, o que nos separa/ A pequena coleção de paisagens.</i> P. Huven, 2011-2012.	140
Imagens 12	<i>Meu mundo Teu.</i> A. Sequeira, 2007.	142
Imagens 13	<i>Nazaré do Mocajuba.</i> A. Sequeira, 2004-2005.	143
Imagens 14	<i>The sleepers.</i> S. Calle, 1979.	145
Imagens 15	<i>The Blind.</i> S. Calle, 1986.	146
Imagens 16	<i>Bibliotheca.</i> R. Rennó, 2002.	147
Imagens 17	<i>A Última Foto.</i> R. Rennó, 2006	148
Imagens 18	<i>Jovens Camponesas.</i> A. Sander, 1928 <i>Duas garotas com trajes de banho combinado.</i> D.Arbus, 1967.....	149
Imagens 19	<i>The Black Box.</i> T. Smith, 1961..... <i>Die.</i> T. Smith, 1962.	150
Imagens 20	<i>Busca por imagens de Diane Arbus no Google.</i> P. Huven, 2012.	150
Imagens 21	<i>Valerie and I having tea.</i> N. Goldin, 2000. <i>Simon on my Pink sofá.</i> N. Goldin, 1998.	151
Imagem 22	<i>Dunas no deserto de Carson.</i> T. O'Sullivan, 1867.....	152
Imagem 23	<i>Equivalentes.</i> A. Stieglitz, 1930.	152

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: Do mirante	09
1	PERCURSOS E INTERAÇÕES	16
1.1	Entre a cama e janela.....	17
1.2	Imersões	21
1.3	Encontro com Autorretrato	24
1.4	Relações.....	26
1.5	Tudo ou nada mudou.....	28
1.6	Insensíveis.....	30
2	VÍNCULOS E RELAÇÕES: AFETIVOS, FOTOGRÁFICOS, CARTOGRÁFICOS, ANTROPOLÓGICOS.....	33
2.1	o que nos une, o que nos separa.....	34
2.2	Cartografia: para quando os afetos pedem passagem	37
2.3	O cartógrafo, eu cartógrafa.....	41
2.4	No lugar certo, na hora certa.....	44
2.5	Contemporânea quase-antropológica.....	48
2.6	Meu mundo Teu, Nazaré do Mocajuba.....	53
2.7	Algo mais familiar.....	57
2.8	Cegos e Adormecidos.....	58
3	FOTOGRAFIA: DA MATERIALIDADE À TEMPORALIDADE	62
3.1	Filmes vencidos, 36 poses e revelações.....	63
3.2	Algumas fronteiras entre o fotográfico e o pós-fotográfico.....	67
3.3	Fotografia: imagem e objeto.....	71
3.4	Bibliotheca e A Última Foto.....	75
3.5	O tempo do instante.....	82
4	O RETRATO, A PAISAGEM, AS DISTÂNCIAS.....	90
4.1	A dupla distância do olhar: caminhos e fendas.....	91
4.2	Da aura: distância, irreprodutibilidade e ferida.....	97
4.3	Notas sobre o retrato.....	105
4.4	Notas sobre a paisagem.....	112
4.5	De volta ao mirante.....	118
	REFERÊNCIAS	120
	ANEXO A - Imagens	123

INTRODUÇÃO:
Do mirante

2006. O primeiro dia do ano nasceu sob água. Fui a um mirante e, de dentro do carro, sob um temporal, olhei por muitos instantes a orla da cidade. Adoro essa lembrança: a água caindo torrencialmente sobre o mar e sobre a cidade. A violência de um fenômeno que simultaneamente atingia de formas diferentes duas superfícies: o mar e a cidade. Ondas enormes se inclinavam ao céu, como se desejassem tocar as nuvens, e estas, sem hesitar, vinham ao encontro, desfazendo-se. Na cidade era impossível essa simbiose, o concreto rejeitava a água, não a suportava, a cidade era impenetrável.

Do mirante, no limite do precipício, nosso olhar é arremessado para o horizonte longínquo. Percorro o Rio de Janeiro e tenho a sensação de estar sempre em um mirante. Seus caminhos apontam paisagens majestosas, em um horizonte sempre distante e separado de nós. O oceano, as pedras gigantes, a floresta, a baía.

Penso no Rio de Janeiro e na sua geografia, na paisagem incrustada no movimento urbano, na metrópole e seus forasteiros. Lembro-me de que eu não sou daqui. Penso nas relações permeadas pela geografia da cidade, seus contornos e delineamentos. Toda essa paisagem que nos rodeia e nos infiltra, nos une e nos separa. Estamos cada um em seu mirante imaginário, olhando, sempre solitariamente, à beira de precipícios, para suas paisagens.

Uma placa me indica que estou no caminho certo para o mirante. Nela, uma câmera fotográfica. O turista clássico nunca deixaria de fazer uma fotografia ali: a prova de que ele esteve mesmo lá e uma lembrança da paisagem maravilhosa que avistou. Ele entrega, então, sua câmera para qualquer simpático desconhecido pedindo o favor de lhe fazer uma foto ali. Na fotografia, ele está de frente para a câmera, de costas para a paisagem e, justo no momento em que a foto foi feita, o sol se punha lindamente no horizonte, de forma que só podemos ver seu corpo em contraluz. A silhueta traz a forma humana, porém com pouquíssima identidade, mal podemos perceber quem está ali.

Penso nessas fotografias, em como a câmera integra corpo e paisagem numa só superfície. A fotografia percorre com destreza essa distância, amalgamando os dois extremos – corpo e paisagem –, tornando-os inseparáveis na superfície fotográfica.

A travessia das distâncias na fotografia não está somente na imagem, onde é visível a união do próximo com o distante, mas o ato fotográfico em si pode ser tomado como essa travessia. Como a fotografia percorre as distâncias fazendo desse caminho também um encontro?

Eis uma questão que atravessa essa pesquisa. Muitas outras surgem nesse caminho construído pelo diálogo entre uma produção artística e a reflexão teórica. Mais do que respondê-las, a intenção é desembaralhar as tramas submersas para tentar construir uma nova teia de relações, conexões, possibilidades. A meu ver, esse diálogo entre a teoria e a produção só é válido na medida em que um se alimenta do outro, um servindo ao outro. O interesse aqui é este encontro de forma dialógica: a teoria não vem para justificar meus trabalhos, assim como os trabalhos, meus e de outros artistas, não ilustram o que se discute teoricamente. São caminhos cruzados que se desenvolvem mutuamente.

No primeiro capítulo, dou um passo para trás. Apresento alguns trabalhos que pontuam meu trajeto e, através de uma reflexão, encontro as suas tangências, descobrindo e construindo a linha que atravessa todo o percurso.

O primeiro trabalho, *Entre a cama e a janela* (2002 - 2008), é composto de conjuntos de fotografias que remontam o trajeto cotidiano, repetitivo e solitário da minha avó em sua casa. Além dessa narrativa, outra se passa no interior do processo fotográfico. A câmera distante se aproxima, a expectativa se transforma em interação e uma nova relação surge a partir desse diálogo. A câmera como dispositivo de aproximação e vínculo entre sujeitos.

A série *Imersões* (2005) traz fotografias de amigos tomando banho. Sigo na via do cotidiano e do repetitivo, tanto quanto nas relações proporcionadas pelo dispositivo fotográfico entre eu e os fotografados, entre eles e a própria fotografia. Ser observado faz observar-se. O ato fotográfico se desdobra numa intenção para além da imagem. Não se trata de um instante fotográfico, mas de um *momento* fotográfico, um tempo expandido.

Em seguida, *Encontro com autorretrato* (2008), escrevo sobre um trabalho feito em parceria com uma amiga. A realização da pintura e da fotografia a partir do ponto de vista do outro reflete sobre os encontros e as distâncias entre as pessoas, as relações e suas lacunas, as múltiplas visões, sobrepostas e decompostas, a nos construir e desconstruir. Ao fotografar o encontro com meu autorretrato pintado, deparo-me com o abismo de uma imagem em que meu reflexo é um outro, e ainda assim, eu mesma.

Relações (2006) foi a primeira série desenvolvida no Rio de Janeiro. Após me mudar de cidade, dei início a uma troca de retratos pelo bairro, na tentativa de criar – ainda que ficcionalmente – essas mínimas relações na cidade. Aquela pequena troca poderia significar algo além da imagem. A fotografia é em si um elo, instantâneo e efêmero no ato, eterno e simbólico na imagem.

Tudo ou nada mudou (2010) é um políptico, também derivado de uma troca de retratos, desta vez entre eu e meu marido. Eu olhava para um homem e ele olhava pra mim. Nas primeiras fotografias, pouco tempo depois de nos conhecermos e, no segundo par, algum tempo depois de nossa filha nascer. Os olhares que atravessam a câmera me interessam mais do que aqueles que pousam na superfície da imagem.

O último trabalho desse percurso é também o mais inusitado em relação ao conjunto. *Insensíveis* (2011), um livro-objeto onde não há sequer uma fotografia. É dessa ausência que eu trato, do perdido, do que não está salvo na imagem. Pelo avesso, a fotografia torna-se presente.

No segundo capítulo, trato do presente imediato. O trabalho em processo, substrato para algumas questões discutidas nesta pesquisa, muitas delas garimpadas no capítulo anterior. Como um terreno fértil, as camadas mais antigas e submersas vão se decompondo enquanto a terra nova da superfície garante frescor. Em *o que nos une, o que nos separa* dois processos distintos se integram. Faço visitas a alguns amigos a fim de lhes fazer retratos em longa exposição. O retrato é tanto o momento simbólico do encontro quanto uma desculpa para a visita. Além dos retratos, faço instantâneos da paisagem em meus trajetos cotidianos e corriqueiros pela cidade. Organizo uma pequena coleção com essas fotografias em filme positivo a cores,

meu movimento pela cidade cria uma dinâmica nessa coleção, são fluxos conjugados de movimento: dos meus percursos e das coleções de paisagens.

Esse processo reflete minha relação com a cidade e a sensação que tenho é a de que a paisagem majestosa permeia não só a cidade como as relações afetivas entre as pessoas. O fato de eu não ser daqui me faz viver a cidade de forma específica, sentimentos próprios surgem desse deslocamento. Miwon Kwon, numa reflexão acerca do lugar certo e do lugar errado, investe neste trânsito para além da sensação de instabilidade e não pertencimento. Há de se modelar novas formas de estar no lugar e novas formas de pertencimento.

Suely Rolnik, em suas direções cartográficas sentimentais, guia essa trama fluida, que também compoñho através do afeto. O interesse é perceber o que me envolve e o que me afeta, a princípio no contexto da minha produção artística e, atrelado a isso, entender meus vínculos nesta cidade, com as pessoas, com os lugares. O exercício de construir essa cartografia determina não somente a percepção destes vínculos como a sua efetivação.

Olho para a cidade e vejo meus trajetos afetivos se delinearem. As fotografias que partem desses trajetos inscrevem-se também no campo da antropologia. Hal Foster propõe o artista como etnógrafo e será invocado, juntamente com Susan Hiller, para uma reflexão sobre a inserção da arte na vida social como dimensão intrínseca à prática artística contemporânea. Os trabalhos de Alexandre Sequeira e Sophie Calle são abordados e discutidos nessa perspectiva híbrida arte-antropologia.

O terceiro capítulo traz uma abordagem da temporalidade da fotografia associada à sua materialidade. Cada dispositivo analógico produz diferentes características no ato fotográfico, na materialidade da imagem e, conseqüentemente, na temporalidade que envolve as diversas instâncias do processo fotográfico. Da textura que o filme imprime na imagem à visualização imediata da imagem fotografada, materialidade e temporalidade estão atreladas desde a origem da imagem até seu armazenamento e distribuição. Lucia Santaella contribui em uma perspectiva evolutiva, por vezes questionável, dos três paradigmas da imagem. Seu critério materialista de

classificação, em que o modo como as imagens são produzidas é determinado pelos materiais, instrumentos, técnicas e meios, acaba sendo pertinente à minha leitura.

As autoras Elizabeth Edwards e Janice Hart contribuem ao abordar a fotografia como um objeto indissociável do ato que a produziu e ao pensar que as formas materiais de sua apresentação influenciam na imagem em si. Neste contexto, a artista Rosângela Rennó nos traz, em seus trabalhos, essa materialidade associada à temporalidade de forma tão conceitual quanto poética. A artista nos mostra a fotografia enquanto um objeto carregado de significados tanto em sua matéria, quanto em sua imagem, forma e conteúdo alinhavados, costurando uma teia de significações em que a poeira acumulada nas gavetas e os riscos e traços do tempo têm muito a nos dizer.

Ao longo da pesquisa, desenvolvo uma noção de *momento fotográfico*, em contraposição a *instante fotográfico*. O tempo que ronda o ato fotográfico se alarga e se estreita em função dos meios de produção e de suas épocas. A passagem da fotografia clássica para a moderna, das longas exposições para o instantâneo, provocou mudanças tanto nas imagens em si quanto no ato fotográfico. Para Mauricio Lissovsky, a espera – ou a expectativa – pela fotografia é o destino do tempo perdido nas longas exposições e fator determinante de diversos aspectos das imagens fotográficas através da forma como cada fotógrafo conduz seu ato.

Por fim, o capítulo quatro passa pelo colecionismo, em um viés literário, e percorre a dupla distância do olhar. Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman descortina o jogo incessante entre o perto e o distante no olhar, o visível e o invisível que dialogam incessantemente na imagem. Esse jogo será usado para pensar as diferentes relações que se desdobram a partir dos retratos e das fotografias de paisagem.

O conceito de *aura*, de Walter Benjamin, se relaciona diretamente com a trama entre olhante e olhado destrinchada por Didi-Huberman, ambos tratam de algo que nos escapa, embora seja algo que nos toque. Benjamin julgava a aura exterminada pela reprodutibilidade técnica, Didi-Huberman aposta em sua ressignificação na modernidade – eu proponho novas formas de encontrá-la na contemporaneidade.

Lembro-me de Roland Barthes e seu amor por uma única fotografia de sua mãe, penso que a palavra *ferida* – com a qual ele descreverá também um acaso que punge, algo que não vemos e que no entanto está lá – pode iluminar o pensamento em torno da *aura*.

A pose, o tempo de exposição, a preparação para o retrato, o olhar frontal para a câmera – aspectos típicos da fotografia oitocentista – são analisados para pensar as relações fotógrafo–câmera–fotografado e como tais aspectos se abatem no jogo da dupla distância do olhar nessa trama de três. Diane Arbus e Nan Goldin são abordadas como exemplos de relações distintas no processo fotográfico.

Mauricio Lissovsky escreve sobre certo desenvolvimento da paisagem na fotografia, sobretudo no que a imagem nos mostra e como o (olhar do) fotógrafo se insere naquilo que ele nos dá a ver. Das vistas fotográficas do século XIX, inseparáveis da noção de um percurso que as antecede e de um marco que nelas se inscreve, às paisagens subjetivas contemporâneas, que nos trazem, sobretudo, questões relativas à habitação, diferentes distâncias entre o fotógrafo e sua paisagem são incitadas.

Inspirada em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, componho pequenos mundos encontrados, universos visitados, descobertos, admirados. Como toda coleção é uma espécie de diário, nestas pequenas narrativas trago as paisagens dessa cidade que para mim são fantásticas, para outros, invisíveis. Nessas fotografias, a paisagem não está no horizonte, distante. Ela está onde estamos. Nos inscrevemos nas paisagens que nos circunscrevem.

1. PERCursos E INTERAÇÕES

1.1. Entre a cama e a janela

Certo dia, fui ao laboratório buscar um filme que havia mandado revelar. Tenho muito apreço por este momento: ir buscar as imagens reveladas. De fato, o processo analógico, que separa o ato de fotografar do ato de ver as imagens, pode ser revelador. A película do filme fotográfico parece separar fisicamente aquilo que foi visto, o real mesmo, tangível, daquilo que foi guardado na fotografia. E esta distância de espaço e de tempo entre fazer uma foto e vê-la é, em si, uma potência reveladora.

Naquele dia que fui ao laboratório, revelou-se pra mim uma imagem: meus avós, na cama, assistindo TV. Na fotografia não vemos a TV. O corpo do meu avô e o corpo da minha avó descansam lado a lado, individualmente juntos. A mão dele repousa ao lado da mão dela, semiaberta. As mãos não se cruzam, encostam-se suavemente e selam a presença de um para o outro. Eu os olhava, eles olhavam a TV, ninguém se olhava diretamente, eu os via através da câmera e, de alguma forma, eles também me olhavam. Estávamos, todos, alinhavados pela visão. Essa fotografia me inspirou a fotografá-los *sempre*. Gosto da união silenciosa entre as pessoas, do vínculo imperturbável. Ali isso resplandecia. Mas o *sempre* foi rapidamente substituído por *nunca mais*. Poucos meses depois desta fotografia, ele morreu. Restou ela, minha avó, sua mão vazia e seus gestos mínimos pela casa – mínimos para nenhum barulho ecoar.

“Entre a cama e a janela” é o nome que dei ao que considero minha primeira série de fotografias ([ver imagens 1 no anexo](#)), resultado de cerca de 6 anos fotografando minha avó em sua casa, seus movimentos cotidianamente repetidos, um corpo tão pequeno para uma casa cheia de memórias. Sua rotina circular preenchida pelo clarão da janela, por sua escuridão interna e ela vagando entre essas duas extremidades. A solidão imperturbável.

À distância, comecei a fotografá-la silenciosamente. Não queria abalar seus gestos mínimos e lentos. Não ser percebida era condição para que eu fotografasse as cenas daquela forma: a angústia da solidão e os gestos do corpo tentando encontrar

conforto. Minha presença visível iria transtornar o vazio soberano, ela não estaria mais só.

Com o passar do tempo, fui percebendo que seus gestos eram sempre muito parecidos, havia uma rotina do trajeto do seu corpo pela casa que parecia inabalável. À distância, nada mais se revelaria. Fui, aos poucos, aproximando-me, tornando minha presença com a câmera visível. Logo no início, ela não gostou, não se sentia à vontade com a câmera e pedia que eu parasse de fotografá-la, mas eu insisti e aos poucos ela se habituou. Eu também fui me habituando a um novo modo de fotografar. Tornar-se visível no processo abriu um diálogo antes inexistente. Fotografá-la foi uma forma de chegar mais perto, de estar mais perto, e assim permanecer, em companhia. O ato fotográfico passou a ser não o resultado de uma expectativa, mas de uma interação, o que altera completamente a ordem das fotografias. Percebi que a presença visível da câmera fotográfica pode se interpor entre fotógrafo e fotografado como um instrumento de aproximação e de vínculo entre os sujeitos.

Fotografar sem permitir ser vista impõe uma distância, um pequeno abismo, entre fotógrafo e fotografado. É o movimento do caçador à espreita da presa distraída para ser capturada. E, aqui, a palavra *capturada* pode ser interpretada literalmente. São os dois movimentos certos, o da caça distraída e o do caçador hábil, que interrompem o fluxo contínuo do tempo para fixar o momento decisivo. A presença perceptível da câmera transtorna esse momento decisivo. Não existe distração. O fotografado está a postos, ciente de que seus gestos podem ser fisgados, registrados. Diante de uma câmera fotográfica, todos têm a consciência, em diferentes níveis, de que podem se tornar imagem. A partir daí, na imagem fotográfica, estão descolados de si mesmos e impotentes. A (sua) imagem já não lhes pertence mais.

"Eu não estou bonita", minha avó dizia quando não queria ser fotografada. Por algum tempo, ela consentia em ser fotografada, agia como se não percebesse a câmera, continuava o que estava fazendo com aquela falsa naturalidade de quem sabe que está sendo observado. Aos poucos, ela foi se cansando de ser fotografada e, assim que me via com a câmera, posava, sorria e dizia rápido: "pronto, acabou?!",

para se livrar daquela situação. Ao perceber o seu desconforto, eu insisti um pouco mais, até que ela começou a se recusar veementemente em ser fotografada e com as mãos tampava o seu rosto. Como resposta a esses gestos, fiz destas as últimas fotografias da trajetória: minha avó tampando seu rosto para não ser fotografada.

A série "Entre a cama e a janela" é composta de trípticos em que o trajeto repetitivo da minha avó pela casa é remontado. Ao olhar intensamente para todo o material produzido durante esses anos na casa dela, percebi que a enorme maioria das fotografias eram em seu quarto: na cama ou na janela. As poucas variações, como notas desafinadas numa melodia, abalavam efemeramente o uníssono da repetição. Compus então com as fotografias repetitivas, a harmonia do movimento circular: subir escada, deitar na cama, olhar pela janela. As dissonâncias estão presentes e algumas vezes intensificadas pelo tempo que separa uma e outra fotografia: se num primeiro momento ela me olha, sorri e me mostra os seios, anos depois ela se nega em absoluto ser fotografada. Foi o ritmo do ato fotográfico que ditou a melodia. E nós sempre dançamos conforme a música, juntas ou separadas.

Talvez soe paradoxal, em um primeiro momento, ela levantar a blusa para um retrato e, anos depois, quando a relação fotográfica é de maior intimidade, ela não querer mais ser fotografada. Mas essa contradição é apenas aparente. O que vemos, num primeiro olhar, no *Retrato em preto e branco da minha avó* são seus seios e uma cicatriz de cirurgia no coração (ver imagem 2 no anexo). Mas o que ela me mostra, a meu ver, não é isso. É, talvez, uma abertura para ela mesma, para sua intimidade. Seu peito nu, aberto, me diz: estou só. "Olhe pra mim". Então olhei, com calma e dedicação. A fotografia tornava aquela situação visível não só nas imagens. Era ela, ao ser fotografada, quem mais se via. A câmera apontava, para minha avó, ela mesma. Dia após dia, seus instantes solitários eram cristalizados e eternizados, como se cada fotografia multiplicasse para minha avó a sua solidão. Aqui, a inesgotável reproduzibilidade da imagem técnica se faz presente, enviesada, pois o que se multiplica não é a imagem em si, sua superfície, mas sua ferida¹, aquilo que

¹ Roland Barthes, em seu emblemático ensaio sobre a fotografia, *A Câmara Clara* (1984, p.46), identifica essa *ferida* como um elemento "que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)".

eco, de dentro pra fora da imagem. A recusa em ser fotografada é o ponto culminante da intimidade, um basta de se tornar visível, sobretudo para si mesma.

O processo deste trabalho partiu da distância entre nós duas, eu e minha avó, fotógrafa e fotografada, e chegamos a um diálogo direto através da câmera. A fotografia agiu como um dispositivo de estreitamento de laços. Foi principalmente através da câmera, no atravessamento deste dispositivo, que a relação se tornou mais íntima. E, então, uma nova questão se esboça: de que forma posso usar a câmera como dispositivo de aproximação e vínculo entre sujeitos?

1.2. Imersões

No banho, desfrutamos de um contato singular com nosso próprio corpo e também com nossos pensamentos, sentimentos, sensações íntimas. É o momento reservado à intimidade com nós mesmos: a solitude prevista no cotidiano. Desarmado de olhares alheios e de presenças, o corpo relaxa, movimenta-se, age. Podemos observar calmamente as partes do corpo que ficam cobertas durante todo o dia. Nos tocamos, sentimos nossa mão passear pela pele. O pensamento vaga pelo que fizemos ou vamos fazer, às vezes parece nem existir pensamento algum, somente água escorrendo, olhos fechados, espuma. Terminamos o banho relaxados ou revigorados, prontos para dormir ou para sair, mas nunca saímos de um banho da mesma forma que entramos, a sensação é sempre outra.

O que acontece no banho é simples, ordinário e também magnífico: estamos imersos em nós mesmos. Às vezes, o cotidiano pode suprimir o que alguns gestos têm de especial – simplesmente por ser cotidiano. Fotografar esses gestos, perdidos no automatismo do dia-a-dia, é dar valor para alguma coisa de importante que acontece ali.

Pedi a alguns amigos para fotografá-los durante o banho. O banho deveria ser como o do dia-a-dia, com a diferença de que eu estaria lá, observando e fotografando. Naturalmente, a minha presença alteraria a espontaneidade dos banhos: a introspecção, os gestos, os movimentos do corpo. Ser observado faz observar-se. Uma consequência prevista e desejada. Assim, esse trabalho se realiza não apenas nas fotografias, mas no processo de fotografá-los. A proposta era que, ao se sentirem observados, observassem seus gestos, os contatos táteis e subjetivos com eles mesmos.

Para fazer este trabalho, optei por amigos muito próximos, os mais íntimos, de forma que minha presença causasse o menor estranhamento possível. Eu já havia visto nuas as sete pessoas que fotografei, antes de fotografá-las, em circunstâncias diversas e sem qualquer relação com este trabalho. A escolha destas pessoas minimizaria possíveis desconfortos ou constrangimentos devidos ao corpo nu. A nudez não era nem se tornou uma questão neste trabalho. Apesar do corpo estar

sempre em evidência nas fotografias, acredito que as imagens transcendem a nudez e se aproximam do corpo enquanto o lugar do indivíduo, a margem de nós mesmos – aquilo que nos separa do outro, nossa matéria.

Organizei pares com as fotografias, correspondências, similaridades entre gestos e expressões que registrei (ver imagens 3 no anexo). Percebi que as pessoas sempre lavam a cabeça de olhos fechados, olham para o sexo enquanto o lavam e secam primeiro o rosto. Não importa se é uma coincidência, um comportamento geral, não importa o que cada um faz de diferente ou de igual. Organizei as duplas de fotografias porque foi uma forma que encontrei de demonstrar o cotidiano, o repetitivo, o ordinário, o comum a todos: o banho enquanto imersão em si próprio – a ser percebido, sentido, vivido.

A série *Imersões* foi realizada no decorrer de 2005, enquanto eu também fotografava *Entre a cama e a janela*, que durou de 2002 a 2008. Percebo diversas tangências entre estes projetos, tangências que vão reverberar adiante. A câmera fotográfica é um dispositivo de vínculo, o que me leva até a pessoa, o motivo de contato e, uma vez ali, o ato fotográfico se desdobra numa intenção para além da imagem e pretende o que estou chamando de *apontamento*. A presença do fotógrafo com uma câmera apontando para um sujeito sugere uma auto-observação desse sujeito – isso é o *apontamento*. Questiono se isso – a pessoa fotografada olhar para si através do ato fotográfico – não seria uma característica da fotografia em geral, que opera como uma lente perceptiva para o sujeito fotografado em qualquer circunstância. Talvez. Mas o que acontece de diferente nesses processos e que intensifica o *apontamento*, no qual o sujeito fotografado também se torna seu observador, é o tempo do ato fotográfico. No caso da minha avó, foram anos de uma relação fotográfica em diferentes modos e distâncias, em visitas, passagens ligeiras, na partilha da casa durante um ano (neste período eu sempre deixava a câmera no quarto dela, mesmo que eu não estivesse lá). Essas presenças – minha e do equipamento – fortaleciam o *apontamento*.

Nos banhos havia um procedimento padrão: eu entrava no banheiro junto com a pessoa e fotografava o banho do início ao fim, destinando a cada pessoa um único filme de 36 poses. Assim, eu estava presente durante o banho completo e isso se

diferenciava de fotografar um ou outro momento e sair. Esta presença e este tempo de observação estende o instante fotográfico, que vai além de um único clique. Posso dizer que não se trata de um instante fotográfico, mas de um momento fotográfico, um tempo expandido.

1.3. Encontro com Autorretrato

Estávamos preparando uma exposição que faríamos juntas, eu e Leonora, minha amiga de infância. Estudamos por mais de 10 anos na mesma sala de aula e éramos inseparáveis, “unha e carne”, como dizem. Desde pequena, ela pintava, e fez meu primeiro retrato pintado quando tínhamos 16 anos. Com a universidade veio o distanciamento inevitável, cada uma envolvida em seu novo mundo. Ela foi para a Belas Artes e eu para a Comunicação, em universidades diferentes. Nunca perdemos totalmente o contato, mas o cotidiano trouxe a distância dos encontros e o tempo trouxe a saudade. Em um reencontro casual percebemos que nossos trabalhos tinham muita sintonia, como nós tínhamos no passado. Ela continuou pintando, começou a produzir objetos e a trabalhar também com outras linguagens. Eu me dediquei essencialmente à fotografia. Foi bom perceber uma sintonia novamente e decidimos propor uma exposição: um diálogo através de nossos trabalhos, que atravessam temas clássicos da história da pintura e da fotografia, como a paisagem, o ponto de vista, o retrato, o registro e as narrativas do cotidiano.

Para elaborar o projeto, conversamos principalmente através de cartas e e-mails. Eu já morava no Rio de Janeiro e ela continuou em Belo Horizonte. Dessas correspondências – processo de concretização da própria exposição – nasceu um trabalho intitulado *Autorretrato de Paula no espelho da avó*. Em uma primeira carta, Leonora me pediu um retrato para pintar. Desta carta surgiu uma fotografia, que gerou uma pintura, que gerou uma fotografia e novas cartas com fotografias. Esse movimento descreve uma narrativa que se desloca entre nós duas e propõe a realização da pintura e da fotografia a partir do ponto de vista do outro, explicitando um diálogo em processo que se configura no olhar.

A primeira fotografia que lhe enviei foi um autorretrato feito entre dois espelhos (“Imagem 4” no anexo). Ali eu estava diante da minha imagem, interrompendo um *mise en abyme*². Leonora fez uma pintura a partir da fotografia (ver imagens 5 no anexo). Quando eu vi, diante de mim, a pintura finalizada, lembrei de um sonho: eu,

² O termo em francês significa “cair no abismo” e foi usado pela primeira vez pelo escritor francês André Gide (1869-1951) ao descrever narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Aqui *mise en abyme* se refere ao efeito que acontece quando um espelho é colocado diante de outro: a imagem se multiplica infinitamente, a primeira é repetida no interior de seu reflexo e assim progressivamente.

com idade adulta, brincava comigo criança – um encontro impossível. E, ali, diante daquela pintura, e somente através dela, era como se esse encontro se realizasse: estranheza e reconhecimento. Fotografei meu primeiro encontro com aquela representação, meu autorretrato pintado por Leonora, e surgia então um novo *mise en abyme*. O abismo de uma imagem em que meu reflexo é um outro, e ainda assim, eu mesma (ver imagens 6 no anexo). Lucia Castello Branco escreveu o texto de apresentação da nossa exposição, a que chamamos de *Ao mesmo tempo*. Ela diz:

Antes, muito antes de Leonora e Paula, já havíamos aprendido, com Pessoa, que uma autopsicografia se escreve a partir de um eu tornado outro, ou do outro que o eu sempre é. Agora, com o autorretrato de Paula pintado por Leonora, aprendemos que uma mulher e outra mulher podem se encontrar em um si mesmo que jamais fará, de duas, uma só. Ou jamais fará, de uma, uma só. Como um dia pudemos ler em Clarice: “Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo”. Assim permanecemos nós, entre estas duas, irremediavelmente juntas e, ao mesmo tempo, absolutamente sós.³

Branco nos aponta questões centrais na exposição: a construção fragmentada da identidade múltipla do ser; a fronteira tênue, às vezes inexistente, que nos separa dos outros e de nossos próprios *eus*; o horizonte limítrofe, embaçado, entre o que somos, o que pensamos ser e o que os outros veem; as múltiplas visões, sobrepostas e decompostas, a nos construir e desconstruir; os encontros e as distâncias entre as pessoas; as relações e suas lacunas.

Felizmente há a paisagem, essa que atravessa tudo. (...) Eis que estamos salvos. Pela dança do vivo, escapamos à infinitização a que os espelhos e seus duplos nos condenam. E então podemos entender, finalmente, que o trabalho da paisagem entre elas -- entre nós -- foi o de reunir, pouco a pouco, os absolutamente sós.⁴

³ BRANCO, Lucia Castello. *Nós, ao mesmo tempo, sós*. Texto publicado no catálogo da exposição *Ao mesmo tempo*, realizada no Palácio das Artes, BH, MG, 2008.

⁴ *Ibidem*

1.4. Relações

Em 2006, eu me mudei de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro – e o meu trajeto de mudança expandiu-se, naturalmente, para além da geografia. Pessoas e paisagens configuravam uma teia de aproximações e distanciamentos e eu, como que fígada por essa teia, permaneci imóvel, apenas observando seu movimento de fazer e desfazer-se em minha frente, sem conseguir me integrar a esse fluxo.

Logo que cheguei ao Rio, fui morar no Leme e desenvolvi um trabalho a partir das minhas relações cotidianas pelo bairro. Durante algumas semanas, eu carreguei uma câmera *Polaroid* comigo e quando entrava em contato com alguém no bairro, geralmente no comércio, pedia para fotografar essa pessoa e para que ela também me fotografasse. Assim, colecionei duplas de retratos meus e dos comerciantes: taxista, floricultor, borracheiro, o homem da lavanderia, a mulher do supermercado, da farmácia (“Imagens 7” no anexo). Essa foi uma forma que encontrei de criar – ainda que ficcionalmente – essas mínimas relações na cidade, de traçar uma existência, de perceber meu percurso, meus novos contatos com os outros, mesmo que efêmeros e superficiais.

Quem está perto de mim? Quem eu vejo, quem me olha? Eu estava colecionando um pequeno inventário de imagens e guardava pra mim as duas fotografias, o retrato que fiz do outro e o retrato que o outro fez de mim. Algumas pessoas pediam para ficar com seus retratos e, às vezes, com o meu, mas eu não cedia e guardava todos, os meus e os deles. Não me interessava ficar com parte, ficaria incompleto. Não era apenas o meu retrato que me interessava, nem apenas o do outro, mas o que aquela pequena troca poderia significar. A fotografia é em si um elo, instantâneo e efêmero no ato, eterno e simbólico na imagem.

As fotografias eram feitas sempre de forma rápida e divertida. Quase todos achavam graça e sorriam, inclusive eu, que logo percebi que o vínculo gerado naquela circunstância era rasteiro. Foi um jogo simpático de aproximação. Acho que a própria natureza da câmera *Polaroid* contribuía para a descontração daquelas fotografias: um instrumento de plástico, entre o arcaico e o brinquedo, que lança pra fora um papel onde, em instantes, surge uma imagem como num passe de mágica. Sempre

ficávamos olhando, juntos, hipnotizados, esperando a revelação instantânea da nossa imagem. Entre apertar o botão da máquina e ver a foto, existia um tempo de expectativa, uma suspensão, o movimento da rua desaparecia de nossos olhos e sentidos e somente aquilo importava: a aparição da imagem de alguém.

1.5. Tudo ou nada mudou

Na mesa de jantar, ele está à minha frente, todos os dias, todas as noites. Certa vez, fiz uma foto dele e pedi a ele que fizesse uma foto minha, tal qual estávamos, sentados à mesa. Fizemos. Havia poucas semanas que morávamos juntos. Podíamos ter feito uma foto abraçados, utilizando o *self-timer* da câmera, e guardar de lembrança, talvez num porta-retrato, como concretização do início de uma vida familiar. Mas não era só isso o que acontecia ali. Sentada à mesa, eu olhava para um homem e ele olhava para mim. Aquela sensação de estar diante de um homem em casa, todos os dias, era ainda nova. Havia amor e estranhamento, a intimidade do namoro não é a mesma do casamento. Estávamos nesta passagem e olhávamos um para o outro em busca de quem éramos a partir dali. Quem era aquela mulher naquele momento? E aquele homem? Amantes íntimos e, ainda assim, havia uma distância. Sempre haverá: é essa distância entre um e outro que nosso olhar atravessa. Naquelas fotografias, eu me tornava a imagem que ele via e ele se tornava a imagem que eu via e, assim, podíamos nos ver, tal qual o outro nos via. Estávamos unidos um pelo olhar do outro que atravessou a câmera e isso era maior do que estarmos juntos num quadro fotográfico.

Cerca de dois anos se passaram e estávamos nós novamente sentados àquela mesa. Era véspera de nos mudarmos do apartamento, havia caixas, malas, coisas empacotadas por todos os lados. Como lembrança de nosso último jantar ali, propus fazermos novamente uma foto um do outro. Fizemos. Meses depois eu olhei nossas fotos e coloquei a primeira dupla de fotografias ao lado da segunda. Fui surpreendida por uma similitude inesperada entre as duas duplas de fotografias. Não vimos a primeira antes de fazer a segunda, mas ao olhar todas juntas é possível imaginar que se trata de uma reprodução das ações, dos ângulos, do enquadramento. Existem diversos ecos das primeiras fotografias nas segundas, similaridades absolutamente não pretendidas (ver imagens 8 no anexo). Essas coincidências foram intrigantes para nós, que fizemos as fotografias, e acho que somente nós dois acreditamos na aleatoriedade das semelhanças. E não importa se esses ecos entre as imagens soem intencionais ou não. Mais importante do que as semelhanças aparentes entre essas fotografias é uma diferença talvez não aparente. O olhar de um para o outro. Não estávamos mais em busca de quem era aquele homem e aquela mulher que o

outro via. Nós já sabíamos – ou pensávamos saber. A diferença entre nossos olhares, meu e dele, de um para outro, talvez seja visível somente para nós, sujeitos do ato fotográfico.

Estas imagens me fazem pensar nas diferentes camadas do olhar na fotografia: o olhar de quem fotografa, o olhar de quem está sendo fotografado (estes dois interceptados pela câmera) e o olhar de quem somente está vendo a fotografia. Os olhares que atravessam a câmera me interessam mais do que aqueles que pousam na superfície da imagem.

O título *tudo ou nada mudou* remete às diferentes percepções para uma mesma imagem. As camadas possíveis de significação se desdobram a partir da origem do olhar para a fotografia. Quem olha para as imagens está imerso no ato fotográfico ou pousa seu olhar apenas na superfície (da imagem)?

1.6. Insensíveis

não penso nas fotografias.
 o que está fora da imagem, o não fixado, o perdido, que me inquieta.
 e há tanta coisa perdida.
 filmes em preto e branco e coloridos na geladeira
 à espera,
 eu não sei pelo quê eles esperam
 eles me acompanham ao longo desses anos em uma absurda inércia de
 não sensibilização
 percorro,
 apenas com a memória,
 o trajeto que estes filmes me acompanharam na
 insensibilidade
 e agora que estão vencidos,
 eu imagino
 - capacidade invencível -
 com o que poderiam ter sido sensibilizados

Em um pequeno livro-objeto contei essa anedota poética vivida por mim. Este único exemplar traz também algumas imagens narradas, cenas vistas, que escaparam da eternização pela fotografia, mas permaneceram na minha memória. Essas imagens em palavras tiveram um tratamento da ordem das fotografias e não dos textos, assim, aparecem inscritas em molduras (quadrados ou retângulos de margem preta) que simbolizam a dimensão e a disposição em cada página. (“Imagens 9” do anexo) A ordem em que essas imagens narradas aparecem também foi elaborada, sugerindo uma relação entre elas.

Existe neste livro-objeto muito espaço em branco. O texto reproduzido acima foi diluído em diversas páginas. As palavras estão principalmente nas bordas, próximas ao limite físico do livro. No meio das páginas, o vazio. Este é o sentimento que tenho ao pensar na minha “não fotografia” durante estes últimos anos no Rio. Fotografei pouco o que me interessava. Talvez por não saber o que estava me interessando. E se, por um lado, essa ausência de fotografias pode ser angustiante, por outro é um alívio, uma libertação. Na minha mudança de cidade, muitas coisas se deslocaram. Vim em busca de uma reconstrução completa do cotidiano e de mim mesma, foi preciso um tempo sem saber por onde ir e para onde olhar e apenas fluir, distraidamente. A natureza desta cidade é envolvente. Seus espaços abertos e a convivência nestes lugares amplos e públicos são muito diferentes do que eu estava

habituada. A vida social da praia, o andar de bicicleta, as pessoas desconhecidas – tudo reluzia pra mim, mas eu não tive vontade, ou impulso, de transformar aquelas sensações e momentos em fotografias. Talvez as imagens se aproximariam de um registro de férias em um balneário. A cidade ainda era pra mim um cartão postal, recheado de prazeres em sua superfície. E a fotografia se instalou na minha chegada à cidade como uma forma de ganhar dinheiro para viver, num serviço prestado a um jornal de circulação nacional. Assim, naquela ebulição da vida nova, o ato fotográfico estava associado a uma coisa mais pragmática e, ainda assim, prazerosa, mas momentaneamente distante de reflexões mais aguçadas sobre o que eu estava produzindo. Foram três anos dedicados profissionalmente ao fotojornalismo.

Insensíveis foi o nome que escolhi para este livro-objeto, que se encerra com outro pequeno texto escrito por mim:

Este possível livro de fotografias é infinito, como é infinita a lembrança, mesmo que às vezes seja nebulosa. A memória por si só é livre e vulnerável. As palavras também. Nestes momentos passados e perdidos elas me servem bem. Foi preciso estar livre e vulnerável às intempéries da lembrança. Talvez eu não quisesse nada além do efêmero. As fotografias permanecem, sempre. Mesmo que rasgadas, apagadas ou jogadas fora. Basta o segundo da sua gênese para que seu estatuto de imagem a eternize em nossa mente. Remontando esse pretense jogo da memória, percebo que a recusa à fotografia era também a possibilidade de poder esquecer. Estas fotografias insensíveis, como chamo essas imagens narradas que não foram sensibilizadas à luz, existem apenas desta forma: livres para serem re-imaginadas a cada vez.

Para encerrar as considerações sobre esse exercício da memória e da imaginação que propus, lembro uma frase de Walter Benjamin que Georges Didi-Huberman nos oferece em seu livro *O que vemos, o que nos olha*: “Encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vêm, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre”⁵. Nada estava mais diante de meus olhos, as palavras cravaram seus dentes na imaginação, na sombra de uma memória, a minha. Nada é rígido como um metal e tudo está sujeito às transformações do tempo, como a ferrugem. A

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.184

imagem real não está salva em nenhuma superfície. Se fosse gravada, seria em uma nuvem, móvel e volátil.

**2. VÍNCULOS E RELAÇÕES:
AFETIVOS, FOTOGRÁFICOS, CARTOGRÁFICOS, ANTROPOLÓGICOS**

2.1. o que nos une, o que nos separa

Há seis anos, mudei-me de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro. Trouxe comigo cerca de duas dúzias de filmes preto e branco 120mm (médio formato) que permaneceram na geladeira durante todo este tempo. Perderam a data de validade e continuaram guardados, à espera de algo.

A mudança da cidade reconfigurou todos os meus vínculos. Os lugares e as pessoas, que me fazem entender quem eu sou, são outros e, no entanto, eu sou a mesma pessoa, circunscrita e inscrita em outra paisagem, geográfica e afetiva.

Penso no Rio de Janeiro e sua geografia, na paisagem incrustada no movimento urbano. O oceano Atlântico penetra o continente intercalado por pedras enormes. Água e vento têm todas as brechas de circulação. A umidade, o calor, a instabilidade. A metrópole, seus vestígios coloniais, sua verticalidade concreta, seu horizonte aquoso.

Sinto essa geografia da cidade permear as relações entre as pessoas. Essa paisagem nos rodeia e nos infiltra, nos une e nos separa. Lembro-me dos amigos com os quais convivo aqui, em nossos encontros pela cidade, em como nossas amizades, em sua maioria, nascem e permanecem do lado de fora de nossas casas.

Mergulhados nos espaços externos da cidade parecemos estar em contato somente com a parte externa das pessoas. Entrar em suas casas é estar um pouco mais perto, compartilhar seus silêncios habituais. Os interiores das casas são lugares de intimidade. Sinto falta disso no Rio de Janeiro. E, novamente, a imagem da paisagem me invade. Ela sempre estará presente, mesmo que do lado de fora das casas, visíveis através dos vidros e cortinas das janelas.

Decidi usar aqueles filmes vencidos para fotografar meus amigos e as pessoas com as quais me relaciono desde que me mudei, ou aquelas que conheço pouco mas das quais eu gostaria de me aproximar. São retratos que formam uma pequena coleção das minhas relações na cidade, feitos em visitas noturnas às casas das

peças e funcionam também como espécie de licença a essa visita para a qual eu me convido (ver imagens 10 no anexo).

A fotografia é, de certa forma, um pretexto para uma visita, para ir até suas casas. O retrato é o momento simbólico do encontro e, além de ser um mote, o ato fotográfico, como é conduzido nas visitas, dilata o instante fotográfico horizontalmente – no sentido de tempo expandido – e verticalmente – trazendo camadas de significação. Todos os retratos são feitos em longa-exposição (cerca de 15 segundos de registro) em frente a uma janela da casa da pessoa. A longa-exposição das fotografias expande o *instante fotográfico* para o que eu considero *momento fotográfico*. Expandir esse instante expande a própria relação entre fotografado, câmera e fotógrafo. A fotografia fixa não o movimento do corpo, mas o corpo, que permanece o mais imóvel possível para tornar-se uma imagem estática. Imersos na pausa, os sujeitos do ato fotográfico, inseridos no instante expandido, podem olhar, também de forma expandida, para os sutis movimentos que se desencadeiam durante o ato fotográfico. Eis aqui, novamente, mais uma instância do *apontamento*, em que o dispositivo fotográfico, a câmera, cria uma circunstância onde não só os sujeitos envolvidos no momento fotográfico são incitados à observação de si mesmos, quanto emerge toda uma situação em torno do fazer fotográfico,

Entre nós, há uma câmera fotográfica. Peço que a pessoa olhe para a câmera no momento do retrato. Eu olho para a pessoa, através da câmera, pelo visor. Não nos olhamos diretamente, mas estamos alinhavadas por um dispositivo ótico, a câmera. A fotografia é também *o que nos une, o que nos separa* – o que me levou até a pessoa e o que nos intercepta.

Além dos retratos, esta série é composta por outra coleção: paisagens. Instantâneos da cidade, fotografados nos meus trajetos corriqueiros e cotidianos. O Rio de Janeiro reserva uma característica especial para os seus habitantes: a paisagem natural, que impõe beleza aos trajetos ordinários de quem vive na zona sul da cidade. Ela traz algo de sublime, de hipnótico. Eu não me acostumo a esta natureza esplendorosa imbricada na metrópole, paisagem que me provoca certa alienação. Foi preciso

tempo para meu olhar atravessar as maravilhas saltitantes pelas superfícies urbanas e ver as coisas submersas na imensidão natural.

Comecei a carregar sempre comigo uma câmera analógica, com filme 35mm positivo a cores (*slide*), e a fotografar durante meus percursos do dia-a-dia. No terceiro filme revelado, olhei para todas as fotografias e percebi algumas situações muito recorrentes nas imagens. Assim, comecei a formar grupos com as fotografias e passei a chamá-los de *A pequena coleção de paisagens* (ver imagens 11 no anexo). Com alguns grupos pré-estabelecidos, continuei a fotografar livremente durante meus trajetos mas passei também a investir nas coleções que já existiam.

Meu movimento pela cidade cria uma dinâmica nas coleções. Enquanto eu caminho e fotografo, as coleções que já existem crescem, às vezes se desmembram e outras surgem. Não me prendo às formações iniciais das coleções, elas são fluidas, uma mesma fotografia que num primeiro momento integra um grupo pode passar para outro. Meu caminhar garante essa dinâmica, são fluxos conjugados de movimento: dos meus percursos e das coleções de paisagens, o que eu vejo, o que eu guardo através da imagem fotográfica.

O que nos une, o que nos separa pode ser visto como um trabalho de retratos e paisagens. No visível imediato, é isso que ele nos mostra. Essas duas ordens são distintas por diversos aspectos, mas aqui tornam-se pontos de uma mesma linha, a traçar o mesmo desenho. Como naquele exercício, para crianças, de formar um desenho juntando pontos. Desenho uma rede de afetos no Rio de Janeiro num exercício de *cartografia sentimental*.

2.2. Cartografia: para quando os afetos pedem passagem

Cartografia Sentimental é também o título de um livro, de Suely Rolnik⁶, que será tomado como guia inspirador para meu exercício de cartografia, trazendo alguns alicerces conceituais para delinear essa trama fluida. Escrito na década de 1980, quando o neoliberalismo se instalava por toda parte e provocava completa alteração nas políticas de subjetivação, especialmente as de conhecimento e criação, o livro se assume como uma resistência à sociedade disciplinar e à sua política identitária. A partir de 24 figuras-tipo do feminino (as noivinhas), a autora percorre as mutações micropolíticas da paisagem social ao longo das décadas de 1960 e 1970. Hoje, os tempos são outros, o regime identitário já se foi e a política de subjetivação já não é a mesma. “Dispomos todos de uma subjetividade flexível, experimental e processual e nossa força de criação em sua liberdade de experimentação não só é bem percebida e recebida, mas ela é inclusive insuflada, celebrada e frequentemente glamurizada”.⁷

Rolnik considera seu texto autobiográfico, mas não no sentido da individualidade do autor e sim da singularidade do modo como atravessam seu corpo as forças de determinado contexto histórico. Trazer este livro para os dias atuais, com outras forças atravessando nossos corpos, só vale a pena, segundo a autora, se servir para o trabalho de cartografia. E, aqui, ele serve ao que veio, como “modelo moldável” para o meu exercício de cartografia, traz não as diretrizes de um trajeto, mas impulsos para delinear suas tramas. Qual desenho a cartografia constrói? Quais desenhos as cartografias podem gerar? Ou, ainda, qual desenho eu desejo traçar? Como elaborar esses trajetos, as linhas do desenho? O que me faz percorrer esses trajetos? Quais são os pontos de encontro dessas linhas? Para onde elas me levam? As linhas levam outras pessoas? Estas são perguntas que *Cartografia Sentimental* me auxilia a questionar e a responder.

As diferentes personagens de Rolnik, as noivinhas, se distinguem, principalmente, pelo tanto que cada uma consegue aproveitar as forças geradas em seus encontros, o quanto cada uma se abre para eles, afetando e se deixando afetar. A palavra

⁶ Psicoterapeuta, crítica cultural, dedicada às políticas de subjetivação, reflete sobre a arte contemporânea e sua interface com a política e a clínica terapêutica.

⁷ ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2011. p.18.

“afetar” já traz em si um movimento: o da ação de um corpo sobre outro. Afetar designa o efeito deste encontro. Os afetos surgem não só entre os corpos como são o fluxo que levam esses corpos para outros lugares. Cada um deve encontrar seu próprio fator de “a(fe)tivação”⁸ em sua existência, algo que desperta seu corpo vibrátil. O importante é que seja possível fazer passar os afetos.

o que nos une, o que nos separa também traz, já em suas próprias palavras, um movimento: união e separação, estar junto e estar separado, pela distância física dos corpos ou pela distância incomensurável que constitui o ato de ver⁹. O que nos une vem desta mesma ordem do olhar – a fotografia – mas também vem da ordem mensurável, palpável, são distâncias que percorremos com os pés, de um lugar a outro, atravessando as paisagens da cidade. O movimento de separar é o mesmo de unir, para direções (às vezes) diferentes, no jogo da distância, de afastamento e aproximação. E, aqui, o que guia essa direção é o afeto, aponto meus pés e meus olhos para algo que aja afetivamente sobre mim.

Esse movimento do desejo – fazer passar os afetos – é decomposto por Rolnik em três linhas abstratas. “Toda e qualquer formação do desejo no campo social se dá através do exercício ativo dessas três linhas – sempre emaranhas, sempre imanentes uma às outras”¹⁰. De forma simplificada, podem ser desmembradas e descritas como:

- 1) Linha dos afetos – fluxo que emerge da atração e repulsa dos corpos, ao afetarem e serem afetados;
- 2) Linha da simulação – vaivém duplo: da produção de afetos para composição de território, da desterritorialização para os afetos que escapam;
- 3) Linha da organização dos territórios – criação de roteiros, cuja evolução traça um desenho. Ela constitui o plano do visível, da representação.¹¹

⁸ ROLNIK, 2011. p.47.

⁹ O conceito da *distância* imprescindível à visão, em referência às reflexões de Georges Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, será discutido no capítulo 4.

¹⁰ ROLNIK, 2011. p. 52.

¹¹ A autora utiliza a expressão “território” não como circunscrição geográfica ou relacionada a grupos, mas para designar máscaras, rituais, balizas da cartografia que geram novos territórios. Aqui, por vezes, o termo será mesmo lido como relativo à *paisagem*, ao *espaço* e ao *lugar*. Conceitos que serão analisados em detalhe no capítulo 4.

Esses três movimentos podem ser resumidos em dois: “de um lado, o fluxo, só apreensível pelo corpo vibrátil e, do outro, a linha, só apreensível pelo olho-retina”¹². Posso pensar a prática que proponho, tanto a fotografia dos retratos quanto das paisagens, partes de um único processo, dentro destes movimentos / linhas do desejo. De um lado, meu corpo, imerso e produtor do fluxo de afeto, com as pessoas e com as paisagens diante de mim. De outro lado, a imagem produzida, o produto visível destas afetividades, o apreendido pelo instrumento ótico e cristalizado no corpo da câmera fotográfica. Esses movimentos estão, no entanto, atrelados um ao outro, “pode-se até dizer que se trata de uma só linha, a linha fluxo de simulação, pois ela é a própria passagem, a própria oscilação entre as outras duas”.¹³ A imagem fotográfica, o visível, só existe a partir dos afetos ali formados, tanto em relação aos corpos quanto às paisagens e, na outra via, o encontro com as pessoas só acontece motivado pela fotografia, bem como meu caminhar pela cidade tem uma atenção particular quando estou com a câmera. São fluxos (vaivém) de afetos simultâneos e indissociáveis.

Na terceira linha – o plano das visibilidades, da representação dos territórios – estão os mapas. “O mapa só cobre o visível”.¹⁴ Na primeira linha – o plano dos afetos, determinados pelos encontros, inseparáveis das relações – está a cartografia. Enquanto o mapa é a representação de um todo estático, a cartografia é “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”¹⁵. Aliás, a palavra *plano* não cabe muito bem neste mosaico fluido, sempre recomposto, num espaço que não é horizontal nem bidimensional, é desordenado e sem fim. A cartografia contém as mutações das paisagens, até mesmo seus movimentos invisíveis e imprevisíveis.

Eis aqui, então, dois princípios, já explicitados, para a cartografia ter sido evocada: sua forma descentralizada de formação e expansão – não há origem, centro, periferia. É como a forma das samambaias, “cuja evolução é feita do que se passa entre a planta e o que ela vai encontrando no meio em que se desenvolve –

¹² Ibidem, p.53.

¹³ Ibidem, p.53.

¹⁴ Ibidem, p.60.

¹⁵ Ibidem. p.23.

claridade, umidade, obstáculos, vãos, desvios”¹⁶. O outro princípio é justamente o que mobiliza esse movimento de expansão, o motivo de sua própria *a(fe)tivação* que cada um tem que encontrar por si e para si, bem como suas devidas intensidades: “o desejo como produção de real social”¹⁷. Através dos movimentos do desejo visíveis e invisíveis (as tais linhas 1, 2 e 3) produz-se o real social. O desejo é, fundamentalmente, essa produção de paisagens psicossociais.

¹⁶ Ibidem. p.61.

¹⁷ Ibidem. p.63.

2.3. O cartógrafo, eu cartógrafa

Proponho um diálogo com Suely Rolnik. Ela definiu o cartógrafo, sua prática, suas ferramentas, seu modo. Através de fragmentos de suas definições¹⁸ (transcritas em itálico), aproximo suas concepções cartográficas do meu exercício.

O que ele [o cartógrafo] quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. Vê-se que a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagens-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos. Tapete Voador...

A escrita desta pesquisa é, em si, mergulho, cartografia. Enveredei pela geografia do meu trajeto, construindo um jogo de relações entre os trabalhos. Esse manuseio do discurso e dos trabalhos se desenvolve de forma cartográfica. O desenho nasce do fio condutor do percurso observado. O texto surge enquanto a trama de afetos está sendo desembaralhada e, nas palavras, surgem novos entrelaçamentos. Sobre este novo desenho alço voo.

Os processos fotográficos, elaborados enquanto ação, são também pontes para esse mergulho, ou melhor, a fotografia é como o trampolim para a geografia dos afetos, através dela estabeleço vínculos, novas aproximações, intensidades. Nos trabalhos *Imersões*, *Relações* e *O que nos une, o que nos separa*, essa trama pode ser observada, a fotografia acontece em um momento especialmente orquestrado para tal. Este momento é, então, redimensionado enquanto potência afetiva. Mesmo no trabalho *entre a cama e janela*, a fotografia funcionou como essa ponte de vínculo na sua intensidade. Os momentos fotografados não foram programados para tal, mas a partir da fotografia desenvolve-se uma relação de intimidade crescente.

O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade.

¹⁸ Os fragmentos que trago aqui fazem parte do capítulo VII de *Cartografia Sentimental*. ROLNIK, 2011, p. 65-70

Os encontros que acontecem através da fotografia criam uma paisagem visível e outra invisível. Os afetos formados nos encontros são uma trama submersa deste território, as imagens são pontos visíveis do trajeto, pontos que se aglomeram, se afastam, tecem uma organização fluida em meu território existencial: minhas relações com as pessoas e com os lugares. As fotografias são, portanto, parte do trabalho, o que eu dou a ver, mas existe o contexto e experiência da sua produção, que podem não estar visíveis nas imagens, mas foram essenciais para sua aparição. O momento fotográfico pré-existe à imagem e não é visível através dela.

O que define, portanto, o perfil do cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade, que ele se propõe a fazer prevalecer, na medida do possível, em seu trabalho.

...

Para que isso seja possível, ele utiliza um “composto híbrido”, feito do seu olho molar, é claro, mas também e simultaneamente, de seu olho molecular, ou melhor, de todo aquele seu corpo (o vibrátil), pois o que quer é apreender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação.

A fotografia, como acontece nos trabalhos mencionados, é resultado de um processo, no qual o fluxo afetivo é o substrato. No momento fotográfico, tal qual eu elaboro, a produção de uma imagem privilegia não só o caráter representativo da fotografia mas, principalmente, as trocas ocultas, desencadeadas pelo próprio processo de olhar, ser olhado, e dessa troca surgir uma imagem.

É muito simples o que o cartógrafo leva no bolso: um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações.

O critério de avaliação é o grau de intimidade que cada um se permite, o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento.

O que lhe interessa [seu princípio] nas situações com as quais lida é o quanto a vida está encontrando canais de efetuação.

E a sua regra? Ele nunca esquece que há um limite do quanto se suporta, a cada momento, a intimidade com o finito ilimitado, base de seu critério: um limite de tolerância para a desorientação e a reorientação dos afetos, um “limiar de desterritorialização”.

O exercício do cartógrafo se reinventa ao mesmo tempo que se desenvolve, assim, mesmo que definidos, seus instrumentos estão sempre sujeitos a recomposições. Este exercício de cartografia é uma forma de fazer emergir relações antes submersas. Tanto a escrita, que desenvolve uma trama de conexões entre os trabalhos, quanto a própria fotografia, incluída num processo amplo de ação, são parte dessa cartografia. O interesse é perceber o que me envolve e o que me afeta, a princípio no contexto da minha produção artística e, atrelado a isso, numa relação com o presente momento, entender meus vínculos nesta cidade, com as pessoas, com os lugares. O exercício de construir essa cartografia vem ao encontro não só da percepção destes vínculos como da sua efetuação.

O que Rolnik chama de “limiar de desterritorialização” será pensado, e desenvolvido logo adiante, como a transformação do *lugar errado* em *lugar certo*, ou o limiar entre esses dois lugares.

2.4. No lugar certo, na hora certa

Um vale provinciano contornado por serras, grandes amontoados de terra. Não se vê muito para além deste horizonte montanhoso. O ar é predominantemente seco e o minério exerce seu magnetismo centrípeto. Os amigos são íntimos, as conversas são longas. O café está na mesa.

O oceano Atlântico penetra o continente intercalado por pedras enormes. Água e vento têm todas as brechas de circulação. A maresia é esse movimento da água no ar. A umidade, o calor, a instabilidade. As pessoas vão e vêm de todos os lugares. A cerveja gelada mata a sede.

As margens geográficas me circunscrevem e se inscrevem em mim. Na passagem de uma paisagem para a outra os vínculos não se transportam. Os lugares e as pessoas, que me fazem entender quem eu sou, são outros e, no entanto, eu sou a mesma.

Miwon Kwon¹⁹, em seu texto *O lugar errado*, questiona-se sobre o impacto duplamente positivo e negativo, das experiências temporais e espaciais que o intenso trânsito de corpos, informações, imagens e produtos, causam não apenas em nossa prática cultural quanto em nosso senso de indivíduo, de bem-estar, em nosso senso de pertencimento a um lugar – físico ou cultural.

A autora considera que existe uma tendência de valorização da condição nômade no que diz respeito à discussão crítica da arte orientada para o lugar. “Qualidades de incerteza, instabilidade, ambiguidade e impermanência são consideradas atributos desejáveis da prática artística de vanguarda e politicamente progressista”²⁰, enquanto qualidades de permanência, continuidade, enraizamento, certeza são consideradas retrógradas e, portanto, suspeitas. De um lado, Kwon desconfia do “charme sedutor que o nomadismo traz em si”²¹. O charme, que ela menciona, vem também de um certo sucesso provocado pelas viagens, em que a viabilidade do seu

¹⁹ Norte-americana, curadora e pesquisadora voltada para a arte contemporânea, urbanização e arte pública.

²⁰ KWON, Miwon. *O lugar errado*. In: Urbânia 3 (Revista). São Paulo: Editora Pressa, 2008. p.148.

²¹ Ibidem. p.148.

trabalho tem sido medido na proporção do acúmulo de milhas viajadas. E, do outro lado, ela não compartilha os argumentos antinômade e antitecnológico, como propostos pela historiadora de arte Lucy Lippard:

Na opinião de Lippard, apesar do fato de nosso senso de identidade ser fundamentalmente vinculado à nossa relação com os lugares e as histórias que eles incorporam, o desenraizamento de nossas vidas de um local e uma cultura específicas – a partir de migrações voluntárias ou deslocamentos forçados – contribui para diminuição da nossa habilidade de nos localizarmos. Consequentemente, a noção de lugar permanece remota para a maioria de nós. Tal deficiência pode ser vista como a causa primeira da nossa perda de contato com a natureza, desconexão com a história, vazio espiritual e estranhamento em relação a nosso próprio sentido de individualidade.²²

Kwon considera Lippard incapaz de resistir ao impulso nostálgico, sua noção de lugar como remédio terapêutico – componente geográfico de uma necessidade psicológica de pertencer a algum lugar – parece incorporar aspectos da análise marxista da “produção de espaço” como produto ideológico. Dito de outra forma, Lippard considera que as particularidades dos lugares estão sendo homogeneizadas pelo capitalismo, para que as diferenças locais sejam tomadas como objetos de consumo. Ela propõe um modo de existência mais lento e sedentário, um retorno ao vernacular, e, assim, acaba suprimindo a possibilidade de pensar essas aparentes oposições – nomadismo e sedentarismo; espaço e lugar; interfaces digitais e analógicas – em uma relação de complementaridade.

Apesar do meu deslocamento (BH - RJ) se distanciar, por um lado, dessa lógica de nomadismo a que Kwon se refere – movimento que nos faz sentir desejados, solicitados, legitimados e relevantes –, por outro lado, a mudança de cidade transtornou o sentido de identidade, como aponta Lippard. Concordo que devemos prestar mais atenção no papel que os lugares têm na formação das nossas identidades, inclusive como componente da nossa necessidade de pertencimento. Afinal, um impulso para o trabalho *o que nos une, o que nos separa* vem da necessidade de encontrar esse sentimento de pertencimento, de penetrar a cidade ao invés de vagar por sua superfície, de encontrar lugares e pessoas que me trazem afeto. Meu deslocamento trouxe, neste caso, um sentimento oposto ao sucesso e

²² KWON, 2008, p.149.

bem estar do charme do nomadismo. Não que esse meu movimento defina uma situação nômade, mas define um trajeto de mudança de território, que por sua vez, define uma reconfiguração das redes de afeto, o que desencadeou sentimentos de instabilidade, incerteza, impermanência.

Kwon considera a ideia de que um novo paradigma espacial desenvolveu-se num ritmo mais acelerado do que pudemos perceber e entendê-lo. Nossos corpos e nossa consciência acompanham tais mudanças, mas não no instante em que elas se dão. É equivocada a ideia de que o “lugar errado” é desconfortável, estranho, pouco familiar, instigando um sentimento de instabilidade e incerteza, e o “lugar certo” é onde nos sentimos em casa, pertencentes ao espaço. “Certo e errado são qualidades que um objeto tem em relação a algo fora de si. No caso de um lugar, indica a relação de um sujeito com o mesmo e não uma condição autônoma e objetiva do lugar em si”.²³ Assim, o retorno ao antigo modelo de experiência espacial, como propõe Lippard, em busca de conforto e segurança, em nada contribui nessa dialética *lugar errado x lugar certo*, na medida em que não se pensa no desenvolvimento dessas relações como produtivas; não se propõe transformações no modo do sujeito se relacionar e vê esses adjetivos qualitativos como pertencentes apenas ao espaço.

Com frequência nos sentimos confortados ao pensar que um lugar é nosso, que nós pertencemos a ele, que talvez até tenhamos vindo dele, e portanto estamos ligados a ele de alguma forma fundamental. Tais lugares (lugares “certos”) como que reafirmam nossa percepção de nós mesmos, nos refletindo de volta uma imagem de identidade fixa. Esse tipo de relação contínua entre um lugar e uma pessoa é o que se julga perdido, e necessário, na sociedade contemporânea. Em contraste, o lugar errado é geralmente pensado como um lugar ao qual sentimos que não pertencemos – estranho, desorientador, desestabilizante, mesmo aterrorizante. Esse tipo de relação estressante com o lugar é, por sua vez, pensado como sendo prejudicial à capacidade do sujeito de constituir uma noção coerente de si e do mundo.²⁴

Essas perspectivas de lugar certo e lugar errado colocam cada lugar numa zona divergente de pertencimento e identidade. No entanto, Kwon faz uma ponte entre esses lugares e zonas, que tenho a sensação de também atravessar com *O que nos une, o que nos separa*. Ela diz que o encontro com o “lugar errado”, pode expor a

²³ KWON, 2008. p.153.

²⁴ Ibidem. p.156

instabilidade do lugar certo e, por extensão, a instabilidade do próprio eu. Há de se modelar novas formas de estar no lugar e novas formas de pertencimento – esta posição que Kwon nos sugere para encarar os desafios das novas ordens de espaço e tempo. E nos lembra de como utilizamos frequentemente a expressão “no lugar certo, na hora certa”, ou “no lugar errado, na hora errada”, como formas de falar do infortúnio ou da sorte de estarmos ali naquele momento, além de nossos desejos, mas por acaso ou destino. Não se trata de sorte ou destino, ela me faz pensar. Estar no lugar certo na hora certa é questão de postura, de como se relacionar com o que esses espaços têm a nos oferecer.

O exercício de cartografia proposto vem ao encontro desse ideal, buscando uma compreensão, e até mesmo uma efetivação, das minhas conexões afetivas com a cidade. *o que nos une, o que nos separa* é uma prática que proponho também para expandir minha relação com uma cidade que, se por um lado me trouxe um sentimento desconfortável de estar deslocada e não pertencer a ela, por outro lado me faz repensar minhas relações com o lugar que vivo, tanto físico, quanto cultural e afetivo.

2.5. Contemporânea quase-antropológica

Olho para a cidade e vejo meus trajetos afetivos se delinearem. Recolho alguns objetos pelo caminho e componho um outro desenho, além daquele que meus próprios pés riscam no chão. Os objetos recolhidos não foram encontrados pelo caminho, como pedras ou folhas secas, foram construídos, cristalizados no pequeno gesto de se apertar um botão. Mas neste pequeno gesto mora um encontro, possível a partir da disposição em observar. O encontro do olhar com o visível, da fotografia com o fotografável. Essas fotografias são registros a partir de uma observação participante e frutos não apenas da contemplação – característica que sugere uma aproximação ao campo da Antropologia.

Susan Hiller²⁵, em um texto para a conferência *Arte e Antropologia / Antropologia e Arte*²⁶ aponta para uma situação de permeabilidade e instabilidade de fronteiras entre essas disciplinas. A autora, também artista, considera que os artistas contemporâneos têm expandido a definição de arte incluindo nesta prática uma gama de atividades além das séries de objetos como pinturas e esculturas. Performances de vários tipos, trabalhos teóricos e críticos, estendem a noção de arte para além do senso da representação visual, mas também como exploração das formas de ver, sentir, perceber, conhecer e de estar no mundo. Pensando assim, olho para o trabalho *O que nos une, o que nos separa* de forma também expandida. O que ele traz como resultado material, pensado metaforicamente como objetos recolhidos, são representações visuais, objetos materiais, mas que não se encerram em sua fisicalidade. Pelo contrário, são resultado de uma construção, de um percurso, de uma interação e de uma observação participante com o meio urbano e social. A materialidade desses objetos – imagens fotográficas – também irradia reflexões sobre a própria natureza fotográfica (aspectos que serão desenvolvidos em detalhes no capítulo seguinte).

25 Americana, artista, antropóloga, crítica da antropologia acadêmica. Define seus trabalhos com o neologismo “paraconceitual”, uma mistura de conceitual e paranormal, em que explora experiências coletivas culturais, inconscientes, místicas.

26 A conferência “Art and Antropology / Antropology and Art” foi realizada em 1977 no *Institute for Social Antropology*, da Universidade de Oxford. Apud: DIAS, José António B. Fernandes. *Arte e Antropologia no século XX: modos de relação*. In: Etnográfica, Vol. V (1), 2011. p.101-129.

Hal Foster²⁷, no artigo *O artista como etnógrafo*, também reflete sobre a expansão dos tradicionais objetos da arte no século XX para além da pintura, escultura etc: “a instituição da arte não pode mais ser descrita só em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc) pois era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições”²⁸. A arte tornou-se múltipla, integrada a outros domínios mais amplos da vida. “A arte deslocou-se para o campo ampliado da cultura, espaço esse pensado pela pesquisa antropológica”²⁹. Hiller considera a inserção da arte na vida social como dimensão intrínseca à prática artística de hoje.

Para Foster, o artista tornou-se um leitor autoconsciente da cultura compreendida como texto, como a nova antropologia a entende – modelo que supostamente desafia a autoridade etnográfica por meio do diálogo e da polifonia. À medida que esse modelo textual é usado pelos antropólogos na interpretação da cultura, artistas e críticos aspiram a um trabalho de campo em que teoria e prática parecem conciliar-se e esboçam indiretamente os princípios básicos da tradição do observador / participante. O autor considera que essas apropriações do modelo são apenas sinais do direcionamento etnográfico em arte contemporânea e aponta outras instâncias desse cruzamento:

Primeiro, como havíamos visto, a antropologia é pensada como a ciência da alteridade e, nesse sentido, é, junto com a psicanálise, a língua franca da prática artística e do discurso crítico. Segundo, a antropologia é a disciplina que considera a cultura seu objeto, e esse campo expandido de referências é o domínio da teoria e da prática pós-moderna (portanto, também a atração por estudos culturais e, em grau menor, o novo historicismo). Terceiro, a etnografia é considerada contextual, uma demanda muitas vezes automática que artistas e críticos atuais dividem com outros praticantes, muitos dos quais almejam desenvolver um trabalho de campo no dia-a-dia. Quarto, a antropologia é pensada como reguladora da interdisciplinaridade, outro caminho habitual na arte contemporânea e na crítica. Quinto, a recente autocrítica da antropologia a torna atrativa, pois promete uma reflexividade do etnógrafo no centro, preservando um romantismo do outro nas margens.³⁰

Explicitados esses pontos de convergência entre os campos da arte e da antropologia, torna-se claro que se trata de uma fronteira tênue e móvel, em que as

²⁷ Historiador e crítico de arte norte-americano.

²⁸ FOSTER, Hal. *O artista como etnógrafo*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, ano XII, número 12, 2005. p.143.

²⁹ Ibidem. p.144.

³⁰ FOSTER, 2005. p.142

aproximações são exercidas conforme a necessidade e especificidade de cada trabalho, de cada obra, de cada artista, de cada antropólogo.

Como não existe um “controle” desses princípios antropológicos, pode surgir o que Foster chama de *cenário quase antropológico*, em que há um engajamento limitado da comunidade e o desvio da colaboração para a remodelação do ser. No entanto, não se pode reduzir a esse cenário todas as práticas artísticas. “Valores como autenticidade, originalidade e singularidade podem retomar enquanto características dos locais que os artistas foram chamados para definir ou embelezar”.³¹ Foster invoca diretamente, neste texto, Miwon Kwon, autora que enriqueceu também minhas discussões acerca da instabilidade gerada pelo deslocamento geográfico. A contribuição que Kwon traz aqui é a de lembrar que trabalhos *site-specific*³² podem ser utilizados para fazer com que esses não-espacos se tornem específicos novamente, para reendereçá-los enquanto locais estabelecidos e não enquanto espacos abstratos, em termos históricos ou culturais. Esse reendereçamento foi colocado anteriormente de outro modo, como re-significação do lugar errado em certo, e como essa alternância de um lugar a outro faz emergir tais questões de pertencimento e instabilidade. Ao trazer as considerações de Foster, esse reendereçamento é contextualizado na fronteira em questão: arte / antropologia.

A globalização, enquanto processo de destruição de identidades e, ao mesmo tempo, de construção de novas diferenciações, conduziu também uma reformulação na antropologia. A diferença se encontra voltada para o interior de qualquer cultura. Questões de identidade e identificação, dominantes na antropologia, passam a ocupar também a arte e o artista adquire, por vezes, o papel do etnógrafo. A essa alteração da noção do que é cultura e a consequente inserção da arte nesse

³¹ Ibidem. p.146.

³² A autora desenvolve amplamente esse conceito no texto *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, publicado na revista *October 80*, primavera, 1997, p.85-110. Nele, ela diz: “O trabalho site-specific em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. (...) Informadas pelo pensamento contextual do Minimalismo, várias formas de crítica institucional e arte conceitual desenvolveram um modelo diferente de site-specific que implicitamente desafiou a ‘inocência’ do espaco e a concomitante pressuposição de um sujeito / espectador universal. (...) [Artistas] conceberam o lugar não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural. (...) O ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo / objeto, mas um verbo / processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência.

contínuo cultural é conhecida como *virada etnográfica da arte contemporânea*. Tal mudança é colocada por Foster como deslocamento do modo do trabalho artístico, simbolicamente descrita como a passagem de “um modelo vertical da tela-enquanto-janela para um modelo horizontal da tela-enquanto-texto, de um paradigma ‘natural’ da imagem enquanto uma paisagem emoldurada para um paradigma ‘cultural’ da imagem enquanto uma rede de informações”³³.

O início da virada etnográfica localizado na história da arte, tem sinais na arte pop, em que a aceitação dos meios de comunicação de massa marca uma alteração da noção do que é cultura e insere a arte nessa noção. A virada se afirma em movimentos artísticos que questionam a própria natureza da obra de arte (seus objetos, espaços e experiências), sua instituição (espaços físicos, institucionais, subjetividades e comunidades) e seu público (espectador / sujeito da obra). Assim, compreende o período que vai do minimalismo, passando pela arte conceitual, performance, *body art*, *site specific*, até o que se chama a “arte quase-antropológica” dos anos 90.³⁴

Acredito que a palavra *quase*, nessa expressão cunhada por Foster, aponta uma característica determinante dos artistas, que diz respeito justamente aos limites e às classificações. Cabe aos artistas desafiar e desestabilizar essas fronteiras de distinção e exclusão. A meu ver, o *quase* indica essa instabilidade da própria classificação, e não uma incompletude em ser antropólogo.

Sobre essa relação artista – antropologia, Susan Hiller considera que os artistas modificam sua própria cultura enquanto aprendem com ela:

O artista, como qualquer pessoa, é um insider. O trabalho do artista descreve condicionamentos sociais biograficamente determinados. O trabalho do artista não permite descontinuidades entre experiência e realidade e elimina qualquer hiato entre o investigador e seu objeto ou a situação investigada.³⁵

³³ FOSTER, 2005, p.147.

³⁴ DIAS, José António B. Fernandes. *Arte e Antropologia no século XX: modos de relação*. In: Etnográfica, Vol. V (1), 2011. p.117.

³⁵ Hiller apud DIAS, 2011. p.118.

Dito assim, parece-me bastante pertinente aludir à noção do artista como etnógrafo para o trabalho proposto, *O que nos une, o que nos separa*, assim como para alguns trabalhos anteriores. Através da prática artística, enfatizo alguns aspectos das relações sociais, que foram determinadas pela minha própria experiência neste lugar, as relações estabelecidas com as pessoas e com a própria cidade. Um dos aspectos principais que incito é a forma como a paisagem natural, específica do Rio de Janeiro, imbricada na metrópole e seu ritmo inerente, exerce um papel fundamental nas relações interpessoais. Há uma disposição da cidade propícia para a contemplação. O mar, as florestas, as pedras, artigos do gênero “natureza”, permeiam a cidade urbana. Essa presença, que dirige nosso olhar sempre para o horizonte, para algo distante, parece transpor essa atmosfera para as relações, como algo também distante. De outra forma, se a paisagem não remete à distância também nas relações, ela se interpõe fisicamente e simbolicamente entre os sujeitos, assim, a paisagem nos une e nos separa.

Para percorrer essas distâncias, entre as pessoas e a paisagens, utilizo a fotografia. Através dela o trabalho adquire forma e visibilidade, mas o trabalho não pode ser compreendido somente em sua materialidade. A superfície do papel transporta parte do que meu olhos viram, sem dizer por onde meus pés passaram. A fotografia é o registro de encontros, mas há todo o percurso que leva a esses encontros. Lembrando a metáfora do desenho que se forma ao ligar os pontos, cada imagem fotográfica aqui é um ponto, mas a prática artística compreende os trajetos, invisíveis no objeto artístico.

2.6. Meu mundo Teu, Nazaré do Mocajuba

Alexandre Sequeira, artista paraense, desenvolve trabalhos que utilizam a fotografia como vetor de interação e troca de impressões com indivíduos ou grupos. Suas práticas tocam diretamente as questões aqui abordadas acerca das fronteiras entre arte e antropologia. Além disso, a forma como o artista utiliza o dispositivo fotográfico e orchestra a produção de seu trabalho são, para mim, referências potentes.

Meu mundo Teu é uma série desenvolvida a partir do diálogo estabelecido entre dois adolescentes: Tayana Wanzeler, moradora do bairro Guamá na cidade de Belém, e Jefferson Oliveira, morador da Ilha do Combú, na região amazônica. Cada um, sem conhecer o outro, recebeu um estojo contendo uma câmera artesanal e um bloco de cartas com envelopes. Ao longo de 2007, enquanto trocavam as cartas, Sequeira conduziu encontros fotográficos com cada um, propondo experimentações de registros fotográficos com câmeras convencionais, artesanais (pinhole) de um e dois orifícios e práticas com dupla exposição de filmes. Eder Chiodetto³⁶, em texto escrito para a mostra “Geração 00 – a nova fotografia brasileira”, escreve:

Sequeira atua como um mediador que, com extrema sensibilidade, leva cada um dos adolescentes, e ele próprio, a mergulhar numa jornada de autoconhecimento por um jogo de contrastes entre culturas e realidades diferentes. Por meio de um processo fotográfico artesanal materializa-se a metáfora do encontro de dois seres, dois mundos, potencializando-se a afetividade e a riqueza que a amizade propicia.³⁷

Ao olhar as imagens de *Meu mundo Teu* ([ver imagens 12 no anexo](#)), não apenas as fotografias feitas por Tayana e Jefferson, mas para todo o registro do processo, que compreende as fotografias das experimentações artesanais, das cartas, imagens deles fotografando e do encontro dos dois, é visível como a fotografia proporcionou uma experiência expandida aos dois adolescentes e possivelmente ao próprio artista. O exercício de escrever cartas e fotografar se desdobra em múltiplos processos, como o desvendamento e aproximação do outro e a percepção de seus universos simbólicos pessoais e compartilhados. “O resultado da construção dessa rede de

³⁶ Brasileiro, crítico de fotografia e curador.

³⁷ CHIODETTO, Eder. *Meu mundo Teu*. Texto para a mostra “Geração 00 – a nova fotografia brasileira”. Disponível em: <http://alexandresequeira.blogspot.com.br/>. Acesso em 05/02/2012.

afetos são imagens que confundem diferenças e semelhanças num todo que aponta para novas significações adquiridas a partir desse encontro”³⁸.

Nazaré do Mocajuba é um vilarejo a 150 km de Belém, onde Sequeira foi, a princípio, registrar a paisagem. A presença inusitada de um fotógrafo naquele lugarejo chamou a atenção de muitos moradores, grande parte não tinha sequer uma única fotografia sua e muitos começaram a pedir Sequeira para lhes fazer fotos 3x4 para documentos. O artista deu início a um escambo: em troca das fotografias, pedia tecidos usados das casas dos retratados. Lençóis, redes, mosquiteiros foram recebidos. Posteriormente, os retratos foram tratados – Sequeira isolou o contexto da fotografia, deixando apenas o corpo do retratado – e impressos nos tecidos, cada retratado estampado em seu próprio objeto (ver imagens 13 no anexo). Essas peças representam delicadas tramas de identidade e memória. Chiodetto nos diz:

Representar o outro implica inevitavelmente em representar-se também. Estudos ligados à Antropologia Visual e às Artes em geral, se debatem sobre como traduzir o outro de forma mais enfática, sem que o gosto pessoal e os maneirismos estilísticos do artista sobressaiam e resultem no inócuo exercício de ver o outro como mero espelho. Se representar sem que a personalidade do artista fique atrelada à obra final é uma impossibilidade, o caminho mais profícuo reside na poética da obra de arte que resulta de uma relação, registro repleto de porosidades que denota a dissolução de um ser no outro. É quando o retrato, tema dos mais recorrentes na história da arte, se potencializa como um acesso à transcendência.³⁹

Esse resultado só é possível graças à imersão e à sensibilidade própria do artista. “Os encontros são permeados por trocas de afeto, baseados na confiança e no respeito mútuo”.⁴⁰ Essa relação se expressa não só na realização do trabalho como em sua forma final. Os tecidos estampados com os retratos, após terem sido expostos em galerias e centros culturais, foram expostos no próprio vilarejo e, em seguida, retornaram para as casas de onde vieram. Esse trânsito do objeto, em que o tecido que sai de uma casa é estampado com uma fotografia de seu dono, depois

³⁸ A citação é do texto de apresentação do trabalho, disponível no blog do artista: <http://alexandresequeira.blogspot.com/> Acesso em 09/02/2012.

³⁹ Texto crítico escrito para a apresentação da pesquisa *Nazaré do Mocajuba* no Projeto Portfólio do Itaú Cultural. CHIODETTO, Eder. *Nazaré do Mocajuba*. São Paulo: 2007. Disponível em <http://alexandresequeira.blogspot.com/>. Acesso em 09/02/2012.

⁴⁰ Texto crítico para a apresentação da pesquisa *Nazaré do Mocajuba* na X Bienal de Havana. MOKARZEL, Marisa. *Alexandre Sequeira, Mocajuba e a cidadania planetária*. Disponível em <http://alexandresequeira.blogspot.com/> Acesso em 09/02/2012.

exposto em instituições de arte e retornando posteriormente à sua origem, traz-nos ainda outras reflexões, apontadas por Rubens Fernandes Junior:

Olhar para a série *Nazaré do Mocajuba* é tentar entender o que é o objeto, o que é o real fotografado e sua representação, e perceber que a fotografia enquanto produto final não tem mais relação imediata com a realidade, uma vez que ela é o resultado da relação de várias realidades. Este confronto, em permanente tensão, nos permite perceber que a elaboração do processo criativo é tão significativa quanto a obra. Para todos os efeitos, a obra fotográfica remete sempre ao ato fotográfico e tudo que o cerca, mas, nesta série específica, os efeitos visíveis, mas nem sempre apreensíveis, nos oferecem uma possibilidade de compreender a obra enquanto processo de construção

⁴¹.

Esses dois trabalhos são frutos de processos aos quais posso aproximar em alguns pontos a prática que proponho, assim como a poética delineada no meu trajeto. A utilização da fotografia como dispositivo de vínculo entre os sujeitos; a reflexão acerca da materialidade da imagem fotográfica; o retrato como jogo de identidade e representação; a obra que se constrói em processo; a narrativa da obra que se desenvolve em diálogo com outros sujeitos. São diversas tangências, algumas já exploradas neste capítulo, principalmente as questões relativas à antropologia, outras serão desenvolvidas a seguir, como a materialidade da imagem fotográfica, os retratos e suas múltiplas camadas de significação.

Se existem aproximações entre esses trabalhos de Sequeira e os meus caminhos, existem também distâncias. O trabalho do artista com a fotografia nos dois casos parte de uma relação com o desconhecido, o não familiar, com pessoas distantes da convivência cotidiana ou corriqueira, relações enveredadas a partir, inclusive, de um deslocamento físico, geográfico, do artista em direção ao desconhecido. Estranhamentos em duas vertentes: a primeira entre os sujeitos – o artista e a comunidade; a segunda da comunidade em relação ao dispositivo fotográfico. Tanto em *Nazaré do Mocajuba* quanto em *Meu mundo Teu*, nem a fotografia, tampouco o artista, faziam parte do cotidiano das pessoas envolvidas. As relações de intimidade tanto com o artista quanto com o dispositivo fotográfico são desdobramentos da própria prática conduzida por Sequeira.

⁴¹ Catálogo da 18ª edição da Coleção Pirelli/MASP. JUNIOR, Rubens Fernandes. *Nazaré do Mocajuba*. Disponível em <http://alexandresequeira.blogspot.com/> Acesso em 09/02/2012.

Essa relação com o desconhecido é lembrada no intuito de trazer para a discussão outras práticas artísticas com inclinações etnográficas / antropológicas que se relacionam com o próximo e com o familiar – noções nem sempre correspondentes.

2.7. Algo mais familiar

O antropólogo brasileiro Gilberto Velho, em 1978, escreveu o texto *Observando o Familiar*⁴², em que reflete sobre a *distância* e o *envolvimento* na prática antropológica. O autor relaciona as distâncias social e psicológica, argumentando que o fato de dois indivíduos pertencerem à mesma sociedade não significa que estejam mais próximos do que se fossem em sociedades diferentes. A aproximação se dá por preferências, gostos, idiossincrasias. Experiências mais ou menos comuns, partilháveis, que permitem um nível de interação específico.

Pode parecer estranho que um antropólogo esteja chamando atenção para o “artificialismo” de certas separações e limites entre sociedades e culturas. Mas creio que, contemporaneamente, cabe justamente aos antropólogos relativizar essas noções, não negando-as ou invalidando-as ideologicamente mas apontando a sua dimensão de algo fabricado, produzido cultural e historicamente. Não se trata de ser nacionalista ou internacionalista, mas sim de chamar atenção para a complexidade da categoria *distância* e disso extrair consequências para nosso trabalho científico.⁴³

Relativizar o conceito de distância é repensar o que é familiar ou exótico. De acordo com Velho, não podemos enquadrar, respectivamente, essas categorias em termos de *o que sempre vemos e encontramos versus o que nunca vemos e encontramos*⁴⁴ para determiná-las como conhecidas ou desconhecidas, principalmente se tratando da vida nas grandes metrópoles, onde a experiência de estranheza e não reconhecimento pode acontecer como em viagens a lugares longínquos. Neste contexto, o que nos familiariza com os cenários são as situações sociais de nosso cotidiano. No entanto, estar acostumado à certa paisagem social onde a disposição dos atores é familiar não significa compreender suas relações e os mecanismos que os organizam, inclusive porque tal compreensão pode estar comprometida pela rotina, hábitos e estereótipos. “A realidade (familiar ou exótica) sempre é filtrada por um determinado ponto de vista do observador”⁴⁵. Se hoje em dia essa frase pode parecer lugar-comum, talvez seja também graças a essas concepções de Velho que podemos ver nisso um clichê. A consciência da *interpretação* e de uma *perspectiva*

⁴² VELHO, Gilberto. *Observando o Familiar*. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Disponível em: <http://www.scribd.com/rockgirl3/d/25078528-Observando-o-Familiar> . Acesso em: 23/02/2012

⁴³ Ibidem. p.4. (grifo meu)

⁴⁴ Ibidem. p.5

⁴⁵ Ibidem. p.11.

subjetiva nem sempre foram concepções agregadas pelos antropólogos. Principalmente em estudos de comunidades exóticas ou distantes, a interpretação de um investigador era a versão existente e não questionada, e não uma entre outras.

Velho aponta a familiaridade também como *uma* apreensão da realidade. Ao encontrar no próximo, em nossa própria sociedade, um interesse de estudo, nos expomos em maior grau a confrontos, discordâncias, outras interpretações – e essa crítica apenas enriquece as pesquisas. O que ele sugere é transcender a noção de familiar, não necessariamente como exótico, mas como uma realidade mais complexa do que aquela representada pelos códigos através dos quais fomos socializados.

O familiar, com todas essas necessárias relativizações, é cada vez mais objeto relevante de investigação para uma Antropologia preocupada em perceber a mudança social não apenas ao nível das grandes transformações históricas mas como resultado acumulado e progressivo de decisões e interações cotidianas.⁴⁶

O que nos une, o que nos separa está longe de ser uma investigação antropológica, mas como prática artística “quase antropológica”, aproveito para aderir à reflexividade da noção de familiar. Buscar em meu contexto cotidiano, familiar, novos laços e relações, com as pessoas e com a própria cidade, me parece uma estratégia de ampliar esse familiar visível, de entender melhor esses vínculos, construir outros, afirmar e desestabilizar interações. Olhar para o que sempre vejo me perguntando se ele é mesmo conhecido e olhar para o desconhecido com a suspeita de que já foi visto – essa alternância subvertida de distâncias e envolvimento com as coisas é, de certa forma, o que está em jogo no processo de *o que nos une, o que nos separa*. Neste jogo não há ganhadores. Apenas peças em um tabuleiro se reordenando conforme atração e repulsa. A familiaridade é o ímã.

2.8. Cegos e Adormecidos

A artista francesa Sophie Calle desenvolve trabalhos a partir de circunstâncias vivenciadas por ela. Quando terminou a escola, viajou por sete anos e retornou a Paris em 1979, quando começou uma série de projetos para familiarizar-se novamente tanto com a cidade, quanto com as pessoas de Paris e com ela mesma.

⁴⁶ Ibidem. p.13.

Seus trabalhos são narrativas em que traços autobiográficos se recompõem entre a ficção e a não-ficção. A artista se coloca entre o autor da obra e o narrador da história no desenvolvimento das tramas.

Pensar em ficção e não-ficção me remete às considerações imediatamente anteriores de Velho acerca da *familiaridade*. Não há escolha entre um e outro, a ficção ou não, penso eu. O que se debate aí não é a realidade da história vivida ou inventada por Calle, mas os mecanismos com os quais ela constrói aproximações e distâncias entre seus personagens e situações – sejam os que ela própria vive ou outros inseridos circunstancialmente em seus projetos. A ficção nasce quando ela cria roteiros, planos de ações, estratégias para transformar situações muitas vezes absolutamente corriqueiras, outras vezes inusitadas, em processos artísticos. A não-ficção resiste em todos esses trajetos, na medida em que é a artista – seu corpo (vibrátil), seus pensamentos e ações práticas – que orchestra os acontecimentos até serem lidos como tais narrativas.

Se a *familiaridade* é um ponto de vista, a discussão acerca da realidade e ficção sobre a obra de Calle não é fértil por aqui. E sim como a artista, a partir de seus projetos, processos, narrativas, encontra caminhos para relocalar o estranho no familiar, o não visto em conhecido. De todo modo, considero importante tocar na dialética ficção / não-ficção em se tratando de Calle, uma vez que esse parece ser um marco em sua produção, discutido por grande parte de seus estudiosos.

Ao ler o livro *M'as-tu vue* de Calle, publicado na ocasião da exposição homônima no Museu Pompidou, em Paris, entro em contato com uma extensa retrospectiva de seu trabalho, que torna difícil a tarefa de escolher sobre qual trabalho relacionar essa pesquisa. Cada trabalho é uma referência em potencial mas, além de ser impossível abarcar a obra da artista como um todo, e este não ser o objetivo aqui, escolhi dois trabalhos que considero muito propícios para minha discussão, certa de ter deixado de lado muitas outras possíveis tangências.

Antes de chegar lá, teço um breve comentário sobre o título deste livro *M'as-tu vue*⁴⁷. Uma tradução possível para o português seria a pergunta: “Você me viu?”, mas essa expressão em francês tem também um tom irônico e reflete o próprio método da artista, onde essa questão se encontra diluída por todos os trabalhos, na forma como a artista joga com sua presença e visibilidade. Neste mesmo livro, em uma entrevista, Christine Macel observa que os trabalhos de Calle são estruturados em torno do problema de ver / ser visto e em torno do tema da ausência. Macel pergunta para a artista: *suas aproximações são existenciais, com intenção de estabelecer uma relação com o outro?* Ao que Calle responde:

Estabelecer uma relação com o outro, estabelecer uma regra de jogo para ocupar o tempo e criar emoções que são a princípio arbitrárias e reais (...) é também uma forma de se ligar a estranhos, com o poder de se desligar deles, em uma simples decisão. (...) não machuca.⁴⁸

Assim, parece claro que a artista cria com seus trabalhos aproximações, jogos de relações, conexões entre as pessoas. Suas narrativas são também uma escrita de si, de seus traços, trajetos e lacunas.

Em *The Sleepers* (Adormecidos), (ver imagens 14 no anexo) Calle convidou pessoas para dormirem intercaladamente em sua cama, permitindo serem observadas e fotografadas. Cada participante deveria dormir oito horas. Pessoas conhecidas e desconhecidas, indicadas por outros, foram contactadas por telefone, comerciantes próximos foram convidados. A intenção era de que sua cama estivesse o tempo todo ocupada durante oito dias por pessoas dormindo sucessivamente. Ao todo, vinte e oito pessoas dormiram em sua cama. Para algumas pessoas, Calle fazia perguntas, com o propósito de estabelecer um contato neutro e distinto. A artista fotografava de hora em hora enquanto observava seu hóspede dormir. A apresentação do trabalho reúne imagens e pequenos textos, descrições livres da chegada, partida e dormida de algumas pessoas.

⁴⁷ CALLE, Sophie. *M'as-tu vue*. Londres: Prestel, 2003.

⁴⁸ Ibidem, p.80. Tradução minha. Trecho original: Establishing a relationship to the other, establishing a rule of play to occupy the time and create emotions that are at once arbitrary and real. (...) Also a way of becoming attached to strangers, with the power of becoming detached from them, by way of a simple decision. (...) It doesn't hurt.

Em outro trabalho, *The blind* (Os cegos), (ver imagens 15 no anexo), Calle perguntou para alguns cegos que conhecia, assim nascidos, qual era a imagem deles de beleza. O trabalho é composto de trípticos (3 quadros que formam um conjunto): um retrato do cego (somente do rosto); a descrição que davam do que era para eles a beleza (breves textos); uma fotografia relacionada à descrição de beleza para aquele cego.

Nesses dois trabalhos, Calle define um processo para a produção da imagem. A fotografia não é resultado de uma situação orquestrada para tal. Existe, tanto em *Adormecidos* quanto em *Os Cegos*, um evento onde o fotografado está disposto a ser observado. No primeiro caso, a entrega consciente para se tornar imagem em momentos inconscientes, fora de seu domínio. Essa situação, levada ao extremo, é o que acontece no trabalho dos cegos, em que as pessoas se sujeitam a se tornar uma coisa que sequer conhecem, a fronteira, ali, entre imagem e imaginação me parece ser a moldura dos conjuntos de retratos, descrições verbais e uma terceira imagem, traduzida pela artista.

Gosto de pensar nesses dois trabalhos juntos, em como os sonhos dos adormecidos ecoam na imagem de beleza dos cegos, como Calle se dispõe a observar o sono das pessoas e a encontrar imagens para o que seria a beleza daqueles que não podem ver. A artista olha para as pessoas que estão, cada uma da sua forma, de olhos fechados e, assim, desdobra o visível em múltiplos caminhos: vias duplas entre olhar e ser olhado, vias únicas das imagens imaginadas e sonhadas. Para ver as imagens – Calle me faz pensar – não é preciso olhos abertos, é preciso imaginar. Para que os outros nos vejam, não é preciso que olhem pra nós. Existe nos trabalhos de Calle a magia do encontro, ou melhor, a feitiçaria. É disso que eu provo seu cálice.

3. Fotografia: da materialidade, a temporalidade

3.1. Filmes vencidos, 36 poses e revelações

Rolos de filme em preto e branco envelheceram na geladeira enquanto não surgia algum motivo para os usar. Venceram e continuaram guardados. Até que, há pouco, comecei a usá-los para fazer os retratos em longa exposição que compõem o trabalho *O que nos une, o que nos separa*. Decidi usar os filmes vencidos para esses retratos, a princípio, por uma “coincidência temporal”: me mudei para o Rio em 2006 e foi justamente neste ano que os filmes venceram, tendo eu, mesmo assim, continuado a armazenar aqueles rolos. Eles estão sendo sensibilizados com as pessoas que escolhi visitar e fotografar, pessoas com as quais eu desenvolvi alguma relação desde que me mudei, vínculos que nasceram aqui.

O momento em que os filmes vencem, 2006, é o mesmo da minha mudança, o tempo de vencimento é o mesmo tempo que eu me relaciono com essa cidade. A química do filme tem desempenho alterado, ocorre manchas e perde-se o contraste. Não há preto intenso e o branco é opaco. A ação dos sais de prata está corrompida. A química do filme agiu sobre a matéria, sobre a película. A pele do filme está sujeita à ação do tempo. Tudo envelhece ao mesmo tempo. Inclusive eu: em uma outra cidade, imersa em outro contexto, sendo sensibilizada por outra atmosfera. Esses filmes puderam, enfim, ser sensibilizados à luz a partir do momento em que algo também foi sensibilizado em mim. Estou certa de que tamanha espera não poderia ter outro fim: nos filmes, as pessoas com as quais construí uma relação afetiva.

Gosto de ver nesses retratos a imagem opaca, ruidosa, traços do tempo na película. Manchas escuras, riscos, pouca nitidez. O tempo se instala na matéria e a materialidade da imagem fotográfica é realçada pelos traços do tempo. Os ruídos me fazem olhar mais para a imagem enquanto fotografia. São ruídos específicos da fotografia que se instalam na superfície da imagem: os grãos, os riscos no filme, alguns pelos que grudam na película, manchas causadas pelo seu envelhecimento.

Em outro trabalho, a materialidade da fotografia, também associada à temporalidade específica do formato, aparece associada às ideias do processo desenvolvido. Em *Relações* foram feitas trocas de retratos em *polaroid* com os comerciantes do bairro. A cada contato em uma compra ou serviço eu pedia para fazer um retrato da pessoa

e para que ela fizesse um retrato meu. A câmera *polaroid* foi crucial neste trabalho, o objeto em si gera curiosidade e interesse. Mesmo as pessoas que conhecem este dispositivo são fisgadas pela magia do processo: instantes após o clique, um papel sai da câmera e, aos poucos, a imagem vai aparecendo. Assim, surge uma fotografia, um objeto, uma coisa palpável do que era, antes, apenas visível.

Na troca dos retratos, havia tempos em suspensão, momentos que não são medidos por cronômetros, mas nos quais a passagem do tempo parece dar lugar à pausa no tempo. Quando miramos a câmera para alguém e esse alguém nos olha, qual o tempo que se passa até encontrarmos o instante certo para acionar o disparador da máquina? Quando estamos diante da câmera, durante quanto tempo nosso corpo está sendo observado e registrado pelo dispositivo? “Pronto?”, “Acabou?”, “Já foi?” – perguntas insistentes nessas ocasiões. Nunca sabemos o tempo certo que dura uma fotografia. Porque o tempo de uma fotografia não é apenas as frações de segundo em que o filme está sendo exposto. O tempo de uma fotografia envolve todos os instantes além desse registro, é o tempo subjetivo dos sujeitos envolvidos, tempos de poses, de escolhas, de movimentos. Tempo destinado a isso e, por isso, suspenso. Para quem está diante da câmera ou atrás dela, o que está além dessa relação fotografado – câmera – fotógrafo desaparece nos momentos fotográficos. Os sujeitos encontram-se em uma pequena imersão, com ruídos súbitos que vêm de longe. Como se um perímetro se delineasse em torno deles, uma margem permeável, frágil e vulnerável mas, no entanto, uma margem.

Em *Relações* esse tempo suspenso era ainda maior, envolvia o aparecimento da imagem. Depois do clique, fotógrafo e fotografado, sempre em posições alternadas, se uniam na espera da revelação da fotografia. O olhar compenetrava-se na magia da imagem aparecendo e, até os primeiros sinais da imagem, a expectativa da revelação fazia o movimento da rua, carros, barulhos, pessoas, desaparecerem da nossa percepção. Somente aquilo importava: a aparição da imagem frente a nossos olhos.

A fotografia *polaroid*, além dessa pequena mágica da revelação, nos traz também a magia do objeto único, irreprodutível. Cada troca com cada pessoa reserva não só o momento singular, como o objeto singular. A fotografia torna-se um pequeno

monumento de um passado apreendido, vulnerável à ação física do tempo sobre sua matéria. As fotografias *polaroids* perdem sutilmente as cores com o passar do tempo, sendo, assim, imagens que se assemelham mais à forma da memória, sempre em reconstrução e mutação, submetida ao tempo que transforma as lembranças.

Lembro de um terceiro trabalho em que a materialidade e temporalidade fotográficas estão atreladas. Em *Imersões*, eu fotografei amigos tomando banho. A temporalidade dos banhos não era medida em minutos, mas em cliques – e todos os banhos duravam 36 fotografias, nem mais, nem menos. O tempo que a pessoa tomava banho era capturado em cliques espaçados, sem nenhuma convenção de tantos cliques a cada tantos minutos. A medida era apenas essa: um filme por banho. Eu organizava a quantidade de cliques com a arbitrariedade da vontade de fotografar e, instintivamente, sempre foi possível fotografar o banho todo, incluindo o momento de se enxugar.

Meus trabalhos são, em sua maioria, feitos com fotografia analógica, ou seja, em filmes, preto & branco ou coloridos. Escolho esse formato primeiro por uma afinidade estética, gosto da textura que o filme imprime na imagem e a sua profundidade (de campo) me parece ser mais definida. Além disso, e talvez mais importante que isso, existe uma forma de se fotografar com o analógico que é diferente do digital. Não ver a imagem fotografada no instante de sua captura é, para mim, fundamental. Confesso que o visor que permite a visualização imediata da fotografia me desconcentra o olhar, eu passo a prestar mais atenção naquela fotografia recém feita do que naquilo que está diante de mim e que estou fotografando. O dispositivo analógico não me mostra a fotografia imediatamente, ele guarda a imagem para ser revelada posteriormente, assim, sigo compenetrada na relação que se cria no momento fotográfico entre as coisas e pessoas, meus sentidos estão mais entregues e disponíveis ao contexto. A fotografia é resultado de todas essas interações. Como disse há pouco, o tempo de uma fotografia não diz apenas da fração de segundo do registro técnico, mas envolve o tempo às margens do disparo, assim, incluir a visualização da fotografia nesse momento fotográfico perturbaria a atenção. Essa visualização simultânea da imagem é bem vinda quando faz parte do processo, como foi em *Relações*.

No processo digital é possível fotografar e ver a imagem instantes depois da cena. Olha-se para o visor e olha-se para o que se fotografou num espaço de segundos, de forma que a distância – tanto física quanto temporal – da imagem no visor para o que foi fotografado acaba achatando o enorme fosso que existe entre as duas coisas. A revelação do filme traz essa distância necessária, interrompe o imediatismo entre a fotografia e a cena vista que existe no processo digital. A *revelação* é um processo determinante e, como a própria palavra nos diz, nos traz também surpresas, novas informações, resultados de intenções e do acaso. Acredito que muitas vezes essas revelações só acontecem pelo tempo que separa a imagem da coisa vista, é no tempo de decantação da imagem, do olhar sobre a imagem, que mora essa revelação. Foi assim quando vi, pela primeira vez a fotografia dos meus avós sentados na cama assistindo TV. Aquela fotografia revelou para mim um terreno fértil a ser percorrido, que desencadeou na série *Entre a cama e a janela*.

Minha preferência pelo analógico tem ainda outros fundamentos. O número contado de poses nos filmes e a impossibilidade de voltar atrás após o clique – a fotografia não se apaga com a mesma facilidade de um clique – são características que tornam a escolha de cada fotografia mais consciente, ou pelo menos mais desejada. Essas especificidades do meio analógico, incluindo, principalmente, a não visualização instantânea da imagem, são qualidades que tornam o ato de fotografar mais dilatado, e, assim, acredito, cada etapa recebe maior atenção.

A disponibilidade de centenas de fotos em um cartão de memória, a possibilidade do “delete” e a imediata visualização da imagem são características exclusivas do dispositivo digital que contribuem para o fluxo atual de produção de fotografias. Neste fluxo, o ato fotográfico pode acabar por suprimir o uso da própria imagem fotográfica, ou seja, produz-se muito e vê-se pouco – não apenas as fotografias, mas o que está sendo fotografado.

A escolha pela fotografia analógica não é irreduzível, em alguns casos, o digital é mais conveniente. O mesmo trabalho que nasceu de uma fotografia revelada, mencionada acima, dos meus avós, acabou sendo desenvolvido em fotografia digital, era o equipamento corriqueiro, cotidiano, que convivia melhor com aquele registro diário.

3.2. Algumas fronteiras entre o fotográfico e o pós-fotográfico

Lucia Santaella⁴⁹, no texto *Os três paradigmas da imagem*⁵⁰, estuda o processo evolutivo de produção da imagem e distingue essa história em três grandes momentos: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. O primeiro se refere às imagens feitas a mão, em processos artesanais, dependentes de habilidades manuais de um indivíduo. São as imagens em pedras, pinturas, esculturas, gravuras. O paradigma fotográfico inaugurou a automatização, abrange todas as imagens produzidas através de uma máquina de registro, fazendo-se necessária a presença de objetos reais pré-existentes. Compreende, além da fotografia, o vídeo, o cinema, a TV. O pós-fotográfico diz respeito às imagens inteiramente calculadas por computação, são imagens derivadas de uma matriz numérica e produzida por técnicas computacionais. Não são mais imagens frutos de um dispositivo ótico, traço de um raio de luz, emitido por um objeto, captado e fixado.

A autora esclarece que seu uso do termo *paradigma* aponta para uma produção através de três vetores diferenciais e irredutíveis. Compreende que tal reducionismo tem por objetivo demarcar os traços gerais caracterizadores do processo evolutivo nos modos como a imagem é produzida, ou seja, pontos-chave de transformações, rupturas, recursos e técnicas fundamentais que se sucederam ao longo dos séculos. É preciso, no entanto, considerar que suas classificações demarcam o que ela considera como *processo evolutivo* em relação à técnica. As técnicas evoluem e guardam, em suas essências, os usos culturais e afetivos que elas disparam, mas esses usos não correspondem a este mecanismo de evolução linear que a autora descreve.

Santaella aponta algumas coincidências em sua classificação das eras de produção das imagens em relação às perspectivas de Edmond Couchot e Paul Virilio. As diferenças entre as versões se dá, sobretudo, pelos critérios que cada um escolheu para orientar as divisões. Santaella optou pelo critério materialista, ou seja, o modo como as imagens são produzidas é determinado pelos materiais, instrumentos,

⁴⁹ Professora de semiótica, doutora em teoria literária, seus interesses de pesquisa estão atualmente voltados para a semiótica cognitiva e cibercultura.

⁵⁰ SANTAELLA, Lucia. *Os três paradigmas da imagem*. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 2005. p.295-307.

técnicas, meios e mídias. Sua escolha tem sintonia com algumas reflexões aqui levantadas acerca das diferenças do modo de fotografar com o mecanismo analógico ou digital, entre outras tangências que serão apontadas.

As características das imagens nascem de seus meios de produção, armazenamento e transmissão. Esses meios implicam nas imagens e em suas relações com o mundo. A autora faz uma análise da produção nesses três paradigmas de acordo com os meios de armazenamento da imagem, o papel do agente produtor, a natureza das imagens em si mesmas, as imagens e o mundo, os meios de transmissão, o papel do receptor.

O suporte da fotografia analógica é o filme: fenômeno químico preparado para o impacto, reagindo conforme estímulo da luz. O filme é a matriz reprodutora de infinitas cópias, que inscreve e conserva o feixe de luz capturado através de um pequeno orifício.

O negativo, captação de luz, é, paradoxalmente, pura sombra, rastro escuro à espera da luz que só será restituída na revelação. A imagem revelada, por seu turno, é sempre um duplo, emanção direta e física do objeto, seu traço, fragmento e vestígio do real, sua marca e prova, mas o que ela revela, sobretudo, é a diferença, o hiato, a separação irreduzível entre o real, reservatório infinito e inesgotável de todas as coisas, e o seu duplo, pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte. No instante mesmo em que é feita a tomada, o objeto desaparece para sempre.⁵¹

A ideia do negativo como sombra enobrece a noção de revelação enquanto potência de representação, essa ordem que remete a algo para fora de si traz em sua matéria uma outra presença. O negativo preserva o rastro físico deixado pelo objeto real até que a luz o atravesse novamente, quando, na inversão do negativo em positivo, revela-se a imagem fotográfica. O negativo pontua, então, a distinção entre essas ordens: imagem e coisa. Ali, em sua aparente transparência, em sua matéria translúcida, ele demonstra a distância, esse traço físico: o objeto impalpável, descolado do real, na imagem. Na pele fílmica, vemos, em sua sombra e pela luz, a duplicata, o vestígio, o intocável real invertido que ali se fixou.

⁵¹ SANTAELLA, 2005, p.300.

O suporte das imagens sintéticas, como as fotografias digitais, resulta do casamento de um computador e uma tela, e entre eles uma série de operações abstratas, programas, cálculos. Embora seja também uma máquina, o computador não trabalha com uma realidade física, palpável, mas com a informação, ou seja, dados simbólicos. A imagem é uma realidade numérica, formada por *pixels*, e aparece, a princípio, na tela. A característica dominante deste tipo de imagem é que ela está em permanente mutação, sua matriz é totalmente penetrável e disponível.

Essas especificidades justificam, de certa forma, a sintonia entre minha produção artística e a utilização da fotografia analógica. Meus trabalhos se orientam rumo ao entendimento e dilatação de cada etapa do processo fotográfico e não a um fluxo ainda mais oculto, preso em mecanismos matemáticos incompreensíveis. Existe uma noção de presença e afetividade nos trabalhos desenvolvidos que considero mais próxima da ideia de se ter um objeto físico e palpável (os filmes) como suporte do que imagens virtuais voláteis e vulneráveis às intempéries de programas de computador. A fotografia que venho produzindo é fruto de encontros e momentos especiais, isso condiz com a ideia de ter um pequeno fóssil deste encontro, um objeto tangível, ao invés de uma imagem, a princípio, apenas visualizável, sem matéria. O objeto, palpável, é um resquício daquele encontro, um mínimo monumento.

Em relação aos meios de armazenamento, Santaella aponta no paradigma fotográfico uma divisão marcada entre o negativo / filme e as imagens reveladas / exibidas. As características marcantes que surgem nos meios de armazenamento nessa Era é a durabilidade e a reprodutibilidade, em relação às imagens artesanais, únicas e perecíveis. Quanto às imagens digitais, o meio de armazenamento é a memória do computador, “um universo que sofre muito pouco as restrições do tempo e do espaço”⁵².

Santaella considera que os meios de armazenamento trazem consequências para a natureza da imagem. As imagens fotográficas, na medida que registram o visível, são consideradas pela autora mais como *reproduções* por captação e reflexo do que

⁵² Ibidem. p.303.

como *representações*. Como traços, vestígios de luz, “resultando do congelamento de um acontecimento enquadrado e sendo fragmento do real, essa imagem funciona como *registro do confronto entre um sujeito e o mundo*”⁵³. Como reflexo e emanção do mundo físico,

o paradigma fotográfico funciona como uma metonímia, numa evidente relação por contiguidade, biunívoca entre o real e sua imagem. Seu ideal de conexão indica o modelo físico, a ligação física que a gerou. É uma imagem-documento, fruto da aderência seguida do afastamento de um agente em luta ante a visibilidade do real.⁵⁴

Já as imagens do paradigma pós-fotográfico são imagens-matriz, que funcionam sob transformações, através de programas e teclas, “é uma imagem funcional, experimental, eficaz, ascética, dentro da qual circula apenas um real refinado, purificado, filtrado pelo cálculo, inteligível através de mediações abstratas.”⁵⁵ São indefinidamente conserváveis, não degradáveis, se distribuem intensamente através da interatividade. Enquanto a imagem fotográfica é transmitida através do contato, a pós-fotográfica (digital) o é por contaminação, em redes individuais e planetárias.

O caráter dominante dessas imagens está, portanto, na sua interatividade, que suprime qualquer distância, produzindo um mergulho, imersão, navegação do usuário no interior das circunvoluções da imagem. Imediatamente transformáveis ao apertar de teclas e mouses, essas imagens estabelecem com o receptor uma relação quase orgânica, numa interface corpórea e mental imediata, suave e complementar até o ponto de o receptor não saber mais se é ele que olha para a imagem ou a imagem para ele.⁵⁶

Pergunto-me se essa forma de relação que o receptor cria com estas imagens, a aparente proximidade extrema, essa sensação orgânica de não haver mediação entre ele e a imagem, não se manifesta também na relação do fotógrafo com a imagem. Tenho essa impressão. O sujeito com a câmera digital torna-se também mais próximo da imagem, extremamente conectado a ela, em um momento em que suas atenções deveriam voltar-se para a relação entre fotógrafo – fotografado – contexto. Talvez por isso, por essa interferência da presença da imagem num momento em que, para mim, a atenção deve estar em outro lugar, eu prefira o fotográfico, o analógico, ao invés do digital.

⁵³ Ibidem (grifos meus). p.305.

⁵⁴ Ibidem. p.305.

⁵⁵ Ibidem. p.306.

⁵⁶ Ibidem. p.307.

Pensar as colocações de Santaella em torno dos paradigmas fotográfico e pós-fotográfico, em relação à fotografia analógica e digital, pode soar incoerente, uma vez que ambas são fotografia. Essa possível incoerência só existe se pensarmos apenas na *imagem* fotográfica, desprendida de seus meios de produção, de seu suporte, de seus meios de transmissão. Muitas vezes é difícil distinguir se uma fotografia é analógica ou digital apenas ao olhar a imagem. As características estéticas muitas vezes nos confundem, principalmente se considerarmos uma gama de *softwares* que disponibilizam filtros diversos para serem aplicados e dar uma roupagem analógica à mais alta tecnologia. As fotografias analógicas também podem ser escaneadas e inseridas no meio digital, tratadas no computador, manipuladas em *softwares*, jogadas na rede. Enfim, a fronteira entre a fotografia analógica e digital é, de um lado, móvel. Suas estéticas e meios de transmissão, por exemplo. Mas o outro lado, que diz respeito aos dispositivos e meios de produção, tem fronteiras mais rígidas. A abordagem de Santaella ilumina justamente esse “lado”: a fotografia é pensada não apenas em sua superfície, mas como processo no qual as características específicas deste tipo de imagem são construídas ao longo de todas as etapas, desde sua produção até sua distribuição. Assim, embora algumas vezes não seja possível distinguir se uma fotografia é analógica ou digital apenas através da visualização, a informação de seu processo constituinte está sempre presente no seu interior.

3.3. Fotografia: imagem e objeto

Sobre a materialidade da imagem fotográfica, o livro *Photographs Objects Histories*⁵⁷, editado por Elizabeth Edwards e Janice Hart, nos traz boas contribuições acerca da fotografia como um objeto tridimensional e não apenas como uma imagem bidimensional. As autoras sugerem que, ao invés de vermos “de quê” é uma fotografia (*photographs is ‘of’*), devemos olhar para o que ela é (*photographs is*), considerando que suas qualidades materiais, suas formas de apresentação e usos influenciam na imagem em si. Elas observam que é a forma material da fotografia, em diálogo com a imagem em si mesma, que nos gera impacto na forma como as fotografias serão lidas e valorizadas.

⁵⁷ EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. *Photographs objects histories: on the materiality of images*. Londres: Routledge, 2004.

A materialidade da fotografia é pensada de duas maneiras. Primeiro, na plasticidade da imagem, sua química, o papel em que foi impressa, o tom, as variadas características em sua superfície, resultantes de escolhas técnicas e físicas raramente aleatórias. A segunda maneira é em relação a suas formas de apresentação, como as montagens, quadros, álbuns, cartões. Em ambas vertentes, os traços físicos do tempo e de uso se instalam. As formas de apresentação refletem intenções específicas de uso e valor. “A forma de exibição não apenas torna a coisa (fotografia) visível, mas a torna visível de certas formas.”⁵⁸

O trabalho *o que nos une, o que nos separa* traz essas materialidades para o primeiro plano da obra, uma vez que essas escolhas plásticas, técnicas e de apresentação, são tomadas para realçar tais imagens enquanto fotografia. O filme vencido, usado para os retratos, torna mais intenso e mais visível o vestígio químico que a fotografia tem. A alteração no contraste (perde-se intensidade de preto e de branco) típica desse envelhecimento, aliado à presença de pequenos pelos e riscos, que não são “limpos” em um tratamento posterior para impressão, deixam na imagem traços específicos da fotografia. As coleções de paisagens, instantâneos fotografados em meus trajetos cotidianos pela cidade, são feitos em cromo, filme positivo a cores, conhecido como *slide*. Na exposição do trabalho, serão expostos os cromos (e não uma fotografia ampliada a partir desses filmes em positivo) em uma *back-light*, com uma lupa de visualização que funciona como um monóculo em que é preciso fechar um olho para visualizar através da lente com o outro olho, mecanismo similar ao visor da própria câmera. O que se pretende com essas escolhas é enfatizar o caráter fotográfico de tais imagens, através de sua materialidade.

Voltando às contribuições de Edwards e Hart, elas consideram que a virada antropológica⁵⁹ influenciou pensamentos acerca da materialidade da fotografia, na medida em que, nos últimos anos, tem cada vez mais realçado a complexidade da relação entre os objetos e a sociabilidade dos objetos. Dito de outra forma, a análise

⁵⁸ Ibidem. p.11. Trecho original: “(...) display functions not only make the thing itself visible but make it visible in certain ways”.

⁵⁹ A virada antropológica foi brevemente descrita e discutida no capítulo 2 dessa pesquisa.

material da cultura, vinda da posição antropológica de observação direta, constitui os objetos como importante ponte entre os mundos físico e mental.

Desenvolvimentos da antropologia visual apontam também nessa direção. Sem prolongar muito essa discussão, para não desviar do eixo do capítulo, acho importante fazer aqui um parêntese e incluir algumas reflexões de Hans Belting⁶⁰. No livro *Antropología de la imagen*⁶¹, o autor diz que “não nos serve de nada apontar a câmera para o mundo, lá fora não há imagens. Unicamente em nosso interior as elaboramos (ou as temos) sempre.”⁶² Nessa perspectiva, as imagens fotográficas permanecem como memórias mudas de nosso olhar perecível. Nós somente as animamos quando elas nos trazem de volta nossas próprias memórias. O olhar dos espectadores ante a mesma fotografia diverge na mesma medida em que divergem as memórias. O olhar “recordante” do espectador atual é diferente do olhar que levou a fazer a fotografia.

Belting define fotografia como *image-act*: “é impossível separá-la do ato que a produziu”⁶³ e, neste ponto, reencontramos novamente com Edwards e Hart. Elas lembram que, a partir virada antropológica, o objeto não pode ser totalmente compreendido como ponto único em sua existência, mas deve ser entendido como pertencente a um processo contínuo de produção, troca, uso e significado. Assim, os objetos estão imersos e ativos nas relações sociais, não são apenas entidades pacíficas neste processo.

Fotografias são produzidas por alguma razão, para um uso e público específicos, elas dão forma a mensagens e valores específicos. As autoras apontam tais preceitos pertinentes tanto ao conteúdo da imagem quanto à sua forma. Por exemplo, imprimir em platina (processo fotográfico mais estável e permanente) se opõe à volatilidade e instabilidade dos processos de prata. Existem nessas escolhas desejos de permanência ou efemeridade. Até mesmo na plataforma digital esses

⁶⁰ Historiador de arte, atento ao período em que a arte ainda não era "arte", confrontando as "imagens" com seus contextos, as funções de que foram investidas e as práticas de que foram rodeadas. A História, mas cada vez mais a antropologia social, e ainda a crítica literária, a psicologia e as neurociências, convergem em seu trabalho para a compreensão das imagens e seu sentido.

⁶¹ BELTING, Hans, *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

⁶² Ibidem. p.267. Trecho original: *No sirvió de nada dirigir la cámara hacia el mundo: allá afuera no hay imágenes. Únicamente en nuestro interior las elaboramos (o la tenemos) siempre.*

⁶³ Ibidem. p.270. Trecho original: *és imposible separarla del acto que la produjo; es un image-act*

preceitos se aplicam. A materialidade da imagem digital, aparentemente evaporada em seu meio de origem, encontra forma no desejo pelo objeto material, quando algumas imagens são escolhidas para serem impressas, na impressora caseira, no laboratório rápido ou em uma impressão de alta qualidade.

A discussão acerca da fotografia enquanto objeto pode ser estendida para diversas direções, principalmente se considerarmos os usos sociais da fotografia, como fazem as autoras, mas o que interessa aqui é perceber algumas formas em que o conteúdo da imagem e a sua apresentação funcionam atrelados, sobretudo em trabalhos de arte, pois a materialidade da fotografia sempre estará refletindo suas funções, sejam elas públicas ou privadas.

3.4. Bibliotheca e A Última Foto

As primeiras páginas do livro trazem imagens reticuladas, detalhes de fotografias ampliados até que seus pontos definidores se tornem um desenho ainda figurativo. A seguir, numa série de retratos 3x4 cobertos por uma camada escura, vemos os rostos submersos em um denso véu marrom, alguns retratos não estão sob esta escuridão, todos me dão um número de catalogação desordenado. Imagens de homens assassinados aparentemente retiradas de notícias de jornais populares ou arquivos de perícia antecedem uma sequência de retratos bastante coloridos de pessoas com traços latinos em suas supostas paisagens contextuais (escritório, boate, restaurante). Dezenas de noivas e noivos em suas tradicionais despedidas pós-cerimônia com destino à lua-de-mel sorriem, se beijam e acenam de dentro dos carros, a cena se repete em uma sequência de imagens em preto e branco. Imagens de avião sobrepostas por textos relacionados a viagens. Uma série de cabeças de homens e suas cicatrizes em fotografias que me mostram as margens originais de seus negativos. Homens de fardas antigas são quase invisíveis atrás de uma película densa e vermelha que cobre a imagem. Uma maravilhosa variedade de fotografias de álbuns antigos, objetos, entre caixinhas de diapositivos, pacotinhos de fotografias amarrados por elástico. Fotografias de corpos tatuados intercaladas por páginas que trazem fragmentos de notícia relacionados ao cárcere e à fotografia aplicados sobre imagens de pele.

A materialidade fotográfica está intensamente presente em todas essas séries. Certamente tal intensidade não emerge nessas breves descrições, talvez possam ser apenas pinçadas, sugeridas. As séries são, respectivamente: *Corpos da Alma I; Imemorial; Atentado ao Poder (Via Crucis); United States (Série Mexicana); Cerimônia do Adeus; Viagens Especiais; Vulgo & Anonimato; Série Vermelha; Biblioteca; Cicatriz*. O livro de que falo é *O arquivo universal e outros arquivos*⁶⁴, de Rosângela Rennó. Este substantivo nominal pode nos trazer a intensidade de diversos aspectos fotográficos à margem da imagem.

⁶⁴ Rennó, Rosângela. *O Arquivo Universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Não é preciso falar de todos esses trabalhos, um por um. Descrevo superficialmente essa sequência numa vã tentativa de aglomerar potências discursivas que apontam já da visualidade de sua obra através deste livro. Folhear *O arquivo universal e outros arquivos* do início ao fim é entrar em contato com muitos universos da imagem fotográfica, suas arestas, seus mecanismos, usos, valores, memórias, lacunas e amnésias. Universos muitas vezes distintos por sua origem, forma material e pelo novo destino que a artista lhes dá.

O crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff considera que Rosângela Rennó pertence ao grupo que toma a fotografia como processo a ser reaberto. Rennó trabalha essencialmente com fotografias, sem, no entanto, fotografar. Assim, interrompe o fluxo de fotografias, ponto de partida e medida econômica para o mundo contemporâneo marcado pelo excesso de imagens. Negativos encontrados em arquivos de ateliers populares, fotografias e álbuns encontrados em feiras de antiguidades, imagens recolhidas de jornais, fotos de obituários e de identificações criminais são matéria-prima para seus trabalhos.

Além dessa coleta colecionista de materiais de arquivos diversos, a artista muitas vezes processa esse material, adulterando quimicamente os negativos, eliminando informações, inviabilizando a definição da imagem, velando total ou parcialmente as imagens. Negativos ganham transparência, ranhuras ganham destaque. “O processo químico potencializa a arbitrariedade deste signo”⁶⁵. Desbotamentos, cortes, recortes, projeções também reiteram as operações físicas presentes na fotografia e apontam para uma lógica fora da imagem. “Para Rennó, o artista é o que torna a fotografia criticamente cognoscível em sua circulação social, justamente porque ela não realiza uma abstração do pensamento que afaste a produção simbólica do resto da vida material”⁶⁶.

A artista constrói um sistema próprio de arquivo, onde torna visíveis novas e diferentes informações, que condiz com seu tom irônico, poético e melancólico: se aparentemente ela nos dá a ver sua coleção em seus arquivos organizados, essa

⁶⁵ HERKENHOFF, Paulo. *Rennó ou a beleza e o dulçor*. In: Rosângela Rennó. Edusp: São Paulo, 1996. p.7. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/>. Acesso em 12/03/2012.

⁶⁶ HERKENHOFF, 1996, p.21.

visualidade é subvertida no enclausuramento dos objetos em vitrines inacessíveis. “Arquivar é, paradoxalmente, uma forma de tornar irrecuperável, tornar invisível”⁶⁷. Falo de *Bibliotheca*, uma instalação composta por 37 mesas/vitrines onde estão organizados cem álbuns de famílias, de viagens e caixas de *slides* que Rennó colecionou ao longo de 10 anos. Além dessas mesas, a instalação conta com um mapa-múndi e um arquivo. (ver imagens 16 no anexo).

As vitrines de *Bibliotheca* reservam algo de especial, na parte superior das mesas está uma fotografia em tamanho real do que está trancado dentro das mesas. Assim, ao olhar por cima, caminho natural do olhar pela disposição de tais mesas/vitrines, vemos apenas tais reproduções/fotografias. Apenas ao olhar pela lateral vemos os objetos: caixas de diapositivos e álbuns. Além disso, cada vitrine é identificada por uma cor e organizada em função da origem e aquisição das imagens. O arquivo traz as fichas que descrevem o conteúdo dos álbuns. A instalação (conjunto de coisas e disposição no espaço), seus objetos (mapas, mesas/vitrines, arquivos), formas (visíveis, trancados, representados) e conteúdos (álbuns, caixas de diapositivos), é um conjunto orquestrado pela artista em que cada detalhe, cada elemento, tem seu significado multiplicado pelo conjunto. “Rennó sabe que o espaço de exposição também molda a percepção em seu processo de constituição de significados”⁶⁸.

Maria Angélica Melendi⁶⁹ nos lembra que Rennó opera como uma colecionadora:

Intérpretes do acaso, os colecionadores olham através das coisas para um passado remoto e retêm o poder de se apossar de algo sem valor e de transformá-lo numa peça valiosa, pelo menos para eles. Essa operação lhes possibilitaria desvelar o significado secreto dos objetos. Colecionar, deste ponto de vista, seria um forma de exercer a memória prática e ativa e a mais convincente das manifestações profanas de aproximação e presença.⁷⁰

Em *Bibliotheca*, Rennó nos mostra sua coleção e, em sua organização, na forma que a artista dá para esses objetos, nos oferece novos significados. O colecionador

⁶⁷ Ibidem. p. 29.

⁶⁸ Ibidem. p. 34.

⁶⁹ Nascida em Buenos Aires, vive no Brasil desde 1975, doutora em Literatura Comparada pela UFMG, nos últimos anos investiga as relações entre arte visual, literatura e política na América Latina, com ênfase nas estratégias da memória.

⁷⁰ MELENDI, Maria Angélica. *Bibliotheca ou das possíveis estratégias de memória*. In: Rennó, Rosângela. *O Arquivo Universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.26.

não prioriza a serventia dos objetos que coleciona. Fotogramas e álbuns descartados são mostrados não para olharmos as imagens, para as viagens de uns, famílias de outros, casamentos. O que interessa ali não é o uso original dessas fotografias, mesmo porquê na instalação é impossível vê-las. Na realidade, “suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas”⁷¹.

Além da instalação, foi editado o livro *Bibliotheca*, onde estão reunidas cerca de 350 fotografias que pertencem aos cem álbuns colecionados. Antes de fechar para sempre os álbuns, a artista recortou de cada um deles algumas fotografias e com elas criou um novo arquivo. Ela “devolve” a visibilidade para tais fotografias. O álbum abandonado, que certa vez foi a narrativa da viagem de alguém, de uma família feliz, de uma festa, tem valor recuperado, “o valor das memórias sem valor”⁷².

Herkenhoff diz que Rennó trabalha com a alteridade do olhar, do que vê e do outro que é visto. Melendi estende esse pensamento:

Ao mostrar para nós, que vivemos em outras terras e temos outras línguas, as fotos dos seus, esses desconhecidos se tornam, subitamente, familiares. Olhamos para eles, como eles olhariam para nós, nas mesmas circunstâncias. Nós nos reconhecemos na situação em que essas fotos foram feitas; no grupo escolar, na carteira de identidade, no colo da mãe, na festa de aniversário, nas férias. Essas fotografias são provas de existência que resistem a se incorporar ao campo da representação, pois emergem irrefutáveis, como espelhos do real, detentoras privilegiadas dessa única verdade possível. Ao reconfigurar os álbuns perdidos, Rosângela Rennó realiza uma operação similar. Apropria-se das memórias dos outros e as levanta, como espelhos, para que nelas possamos ver a nós mesmos.⁷³

Rennó se mudou de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro dois anos após formar-se pela Escola Guignard, em 1989, o que, segundo a artista, provocou certa reorientação em sua produção: “Meu trabalho mudou muito depois que cheguei ao Rio; tornou-se mais irônico e agressivo. Em Minas, eu trabalhava os negativos de fotografia de família e amigos”⁷⁴. Seus temas se deslocam da esfera privada (laços

⁷¹ Ibidem, p.24.

⁷² Ibidem, p.33.

⁷³ Ibidem. p.25.

⁷⁴ Ibidem. p.12.

de família e amigos) para a esfera pública (jornais, arquivos públicos), atravessa “da ousadia recatada da visão para as violências do olhar”⁷⁵. Acho interessante observar também esse alargamento de interesses provocado pela recontextualização das cidades em que se vive, principalmente nesse deslocamento específico de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, do qual compartilho não só o trânsito geográfico como essa expansão do universo familiar, afetivo, para as possibilidades que a cidade e sua urbanidade nos oferece.

A cidade imprime sobre nós uma atmosfera sob a qual vivemos e olhamos para o mundo. Em Minas, as pessoas frequentam bastante as casas de amigos e familiares, existe uma força centrípeta, talvez pela geografia das serras circundantes, com seu minério de ferro, que sugere um movimento para os interiores das casas e lugares, para os encontros e conversas íntimas. No Rio de Janeiro, por outro lado, as pessoas se encontram mais pelas ruas, vivem ao sabor do nascer e pôr do sol. As pedras intercaladas no mar e continente proporcionam corredores de ventos, fluidez, movimento desordenado para várias direções. Acredito que essas diferentes paisagens agem de formas distintas sobre as pessoas, suas formas de se relacionar com os outros e com a cidade. É interessante observar essa alternância reverberando também nos trabalhos da artista, pois a mudança de cidade também me trouxe semelhante abertura de percepção em relação ao que está além das relações íntimas e familiares como reflexão para a produção artística. Meus trabalhos mais consistentes realizados em Minas são *entre a cama e a janela* e *imersões*, ambos fotografados dentro de casas, com amigos e familiares. Ao vir para o Rio, volto minha atenção para a rua, em busca de novas relações com pessoas desconhecidas, como em *Relações*, ou investindo em situações com o espaço público, como em *o que nos une, o que nos separa*, trabalho que traz uma coleção de paisagens urbanas a partir de meus trajetos cotidianos.

A última foto é um projeto de 2006. Ela convidou 43 fotógrafos profissionais para fotografar o monumento do Cristo Redentor do Corcovado, no Rio de Janeiro, usando câmeras mecânicas de diversos formatos, do início do século XX até a década de 1980, que ela colecionou ao longo dos últimos 15 anos. Depois que as

⁷⁵ Ibidem. p.12.

câmeras foram cada uma usadas pela última vez por um fotógrafo, elas foram lacradas por Rennó. As fotos foram editadas pela artista e seus autores. O trabalho é constituído por 43 dípticos, composto pelas câmeras e a última foto registrada por elas. (ver imagens 17 no anexo)

Observo em *Bibliotheca* e em *A última foto* o enclausuramento. Álbuns, fotografias e câmeras trancados, lacrados, e, ao se tornarem intocáveis, tornam-se “objetos de culto”, seus valores são expandidos. O álbum que não pertence mais à família e não alimenta mais suas memórias; a fotografia 3x4 descolada de seu documento não identifica mais aquele sujeito; a câmera que não pode mais fazer fotografias – subversões do uso original de objetos fotográficos que na obra de Rennó nos aponta justamente as potências e fragilidades desse dispositivo.

Ela escolheu o Cristo Redentor, ícone turístico da cidade, para ser fotografado por todos. Pensar sobre a escolha do Cristo me faz lembrar dos anúncios imobiliários da cidade. “Vista para o Cristo”, descrição que garante ao possível morador não só maiores cifras, como a certeza de que ele irá usufruir desta paisagem como um quadro vivo em sua sala, lembrando permanentemente que, sim, ele está na cidade maravilhosa. E se de sua casa ele pode ver o Cristo, de lá, do Cristo, o mirante mais alto da cidade, ele poderá contemplar toda a cidade que acontece sob as bênçãos daquele monumento. Rennó não está mais debruçada sobre histórias e memórias ocultas e perdidas em mausoléus íntimos. Ela está agora entre este monumento que olha para cidade e nós que olhamos para ele – entre esses dois pontos, um terreno fértil é aberto na paisagem urbana.

A palavra monumento nos diz muito sobre *A última foto*. Ao ver uma fotografia do Cristo ao lado de uma câmera lacrada e trancada em uma moldura, penso que, de formas diferentes, são duas coisas que me dizem o mesmo. O Cristo Redentor simbolicamente olha para cidade e a protege, a abençoa. Naturalmente, ele não pode nos ver. As 43 fotografias, cada uma à sua forma, nos mostra seus braços abertos e seu olho esculpido na pedra que aponta para a cidade, lá em baixo. Curiosamente, o bairro onde ele está localizado se chama *Alto da Boa Vista*. E lá, do alto, é certamente o melhor ponto de contemplação para aqueles que vão olhar sob o ponto de vista do Cristo. As câmeras também não podem mais nos ver, foram

lacradas. A visualização através delas é apenas uma potência sugerida em suas formas de câmeras fotográficas. Cristo Redentor e câmeras lacradas sugerem essa não visão, a potência e impossibilidade, a forma da visão e o conteúdo cego, dispositivos de visualidades impossíveis.

Márcio Seligmann-Silva, no texto para a exposição *A última foto* na Caixa Cultural, diz que este projeto propõe um diálogo crítico em relação à passagem da era analógica para a digital e pode ser interpretado como um ritual de despedida da fotografia analógica.

Hoje podemos falar de uma desapareção da fotografia. Trata-se de uma desapareção paradoxal, de algo que justamente foi criado para registrar o que potencialmente logo desaparece. A fotografia em papel guardava uma presença, uma densidade que foi e é muito explorada pelas artes plásticas. As potencialidades artísticas da fotografia analógica certamente nunca foram tão exploradas antes da sua fase de desapareção. É como se, diante de seu fim, a fotografia analógica se tornasse ainda mais eloquente como uma metáfora ambígua de nossa memória, que é sempre inscrição da presença e seu apagamento.⁷⁶

Desconfio da desapareção da fotografia analógica e, mais do que percorrer o caminho do fim, acho que Rennó nos aponta as presenças, os desaparecimentos, as inscrições da memória e seus lapsos, que são bastante específicos nos materiais fotográficos analógicos – talvez, justamente, porque estejam em vias de desaparecimento, embora acredite que sua obra vá muito além de pensar sobre o fim ou não da era fotográfica analógica. Arrisco dizer que talvez isso não importe, o futuro, porquê o terreno de Rennó são os rastros, os restos, e somente um percurso, uma pequena história, deixa rastros. Rennó nos mostra a fotografia enquanto um objeto carregado de significados tanto em sua matéria, quanto em sua imagem, forma e conteúdo alinhavados, costurando uma teia de significações em que a poeira acumulada nas gavetas e os riscos e traços do tempo tem muito a nos dizer.

⁷⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Texto sem título. 2006. Disponível em <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/44/ros%C3%A2ngela-renn%C3%B3/textos/> Acesso em 12/03/2012 .

3.5. O tempo do instante

Na passagem da fotografia analógica para a digital, da era fotográfica para a pós-fotográfica, além das mudanças acerca de seus materiais, seus meios de produção, de armazenamento e difusão, houve uma completa alteração na ordem do *tempo fotográfico*. Falar sobre tempo é, sem dúvida, uma armadilha, pois são diversas as concepções, conceitos e experiências em torno dessa palavra. Penso sobre o tempo que ronda o instante fotográfico, durante o ato fotográfico, e como esse tempo se alarga e se estreita em função dos meios de produção, ou seja, como as variações em torno do instante fotográfico acontecem em função de determinados processos fotográficos.

Nos capítulos anteriores, abordo como, em meus trabalhos, o instante fotográfico é tomado como *momento fotográfico*. O tempo da fotografia é mais do que aquela fração de segundo de registro, a duração da técnica. O tempo fotográfico envolve as margens dessa captura pelo equipamento, inclui o tempo de observação, de espera, de pose, de encontro, o tempo do equipamento estar pronto, da fotografia se tornar visível ou não, na revelação ou no visor da própria câmera. O *momento fotográfico* abarca toda a situação da fotografia, a espera pelo disparo e pela imagem, não apenas a agilidade ou vagarosidade do dispositivo.

O tempo técnico da fotografia – fração em que o obturador permaneceu aberto para que a luz sensibilizasse o filme ou o tempo de gravação da imagem no sensor eletrônico – varia de horas a milésimos de segundo. Essa amplitude se deve também ao desenvolvimento da técnica fotográfica. A tecnologia, por sua vez, devolve novas experiências temporais para além da imagem.

A primeira fotografia reconhecida foi produzida em 1826 pelo francês Joseph Nicéphore Niépce. A imagem foi fixada em uma placa de estanho a partir de uma exposição à luz solar de cerca de dez horas. Uma década depois, Daguerre desenvolveu um processo com vapor de mercúrio que reduzia o tempo de exposição à luz de horas para minutos. A fração dos segundos para o registro fotográfico, que caracteriza o instantâneo, foi atingida em 1851, quando Frederick Scott Archer cria a técnica conhecida por “colódio úmido”. A partir de então, a instantaneidade se firmou

na técnica de registro da imagem, refletindo inclusive nos formatos das câmeras, que foram ficando cada vez menores. Além das imagens em si mesmas, o ato fotográfico também sofreu modificações pela redução do tempo empregado em seu feito, o que alterou de forma contundente o fazer fotográfico.

Mauricio Lissovsky⁷⁷ escreveu *A máquina de esperar* em torno da pergunta: “a partir do momento em que a fotografia tornou-se predominantemente instantânea, para onde foi o tempo que antes era parte indissociável de sua confecção?”⁷⁸. Mas, antes desse livro, seu texto *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*, publicado cinco anos antes, indicava tais inclinações de seus pensamentos. Nele, Lissovsky se pergunta: “Há ou não há, afinal, o instante?”⁷⁹ Para respondê-la, ele recorre principalmente aos filósofos Henri Bergson, Gilles Deleuze e Gaston Bachelard, trazendo profundas reflexões acerca do instante e da duração, a partir das quais considera que a sua “própria ‘intuição de instante’ é a de que é possível conciliá-la com a experiência da duração. Para que tal conciliação seja bem sucedida, devemos pensar o instante imanentemente, e não como uma exterioridade que se abate sobre o contínuo”⁸⁰. Essa concepção vai ao encontro dos meus processos fotográficos. O que considero alargamento do instante em *momento fotográfico* pode ser interpretado como essa experiência da duração, ao invés da fração temporal.

O instantâneo remete à questão do tempo para fora da feitura da imagem, de seu registro técnico, além da sensibilização dos sais de prata. O salto decisivo que o instantâneo trouxe para a experiência da fotografia foi o de “transformar o tempo de exposição em uma duração inapreensível, um valor abstrato numa escala temporal estritamente quantitativa”⁸¹ e, nesta ínfima duração temporal do instantâneo, ocorre a “desaparição do durante no interior do ato fotográfico”⁸². Uma vez que fotógrafos e modelos estavam livres da permanência de horas em torno da câmera, presos à duração da longa sensibilização química, a fotografia “adquire uma duração que lhe

⁷⁷ Historiador, doutor em Comunicação, dedica-se particularmente à fotografia (teoria, linguagem e história).

⁷⁸ LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p.8.

⁷⁹ Idem. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. In: DOCTORS, Márcio (org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro, 2003. p.4. Disponível em http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissovsky_6.pdf/ Acesso em 13/03/2012.

⁸⁰ Ibidem. p.6.

⁸¹ LISSOVSKY, 2008. p.35.

⁸² Ibidem. p.36.

é própria, que toma corpo nesse lugar onde o refluir do tempo tem curso, onde o instante ainda não está dado e onde ele se realiza. Esse lugar é a espera.”⁸³

Lissofsky, neste texto, reflete sobre a originalidade da fotografia moderna e a encontra na espera e no modo como ela acontece. Ele considera que os fotógrafos modernos falam principalmente de suas esperas, mais do que de suas imagens. Sob este ponto de vista, o instante fotográfico não é a interrupção da duração, mas está em seu interior. A espera, originalidade da fotografia moderna, será mais profundamente discutida por Lissofsky. Antes mesmo de abrirmos seu livro, nos deparamos com ela, no título. A câmera fotográfica que anteriormente fazia com que as pessoas ficassem imóveis por horas diante de suas lentes, com os avanços técnicos da modernidade, se transforma em máquinas de esperar, dispositivos com os quais os fotógrafos se munem para ficar a postos à espreita de um momento decisivo para ser capturado.

Antes de adentrar o universo que esses termos – momento decisivo e captura – trazem, mantenho um pouco mais as reflexões em torno da duração no interior do ato fotográfico, anterior à fotografia instantânea. *O que nos une, o que nos separa*, propõe o feitiço de retratos em longa exposição, especificamente 15 segundos de registro. Livre de demandas técnicas, o que me faz escolher esse tempo expandido é pensar que no ato fotográfico se desdobram trocas, relações, percepções que podem ser mais intensificadas (ou observadas) nessa duração. Além disso, a imagem resultante desse tempo longo de registro também tem suas especificidades, rastros do tempo que se instalam na imagem. Lissofsky aponta que “a longa exposição era capaz de captar tanto a ‘síntese da expressão’ do modelo, sua ‘nitidez insólita’, frutos dos micromovimentos da face que a imagem acolhia, como o esforço da luz ‘para sair da sombra’”⁸⁴. O resultado era, de certa forma, imprevisível, por mais estático que o modelo permanecesse sempre haveria mínimas expressões involuntárias e incontroláveis a serem registradas. O instantâneo torna mais possível um controle maior da imagem. A escolha do instante certo a ser tomado exclui, aparentemente, as margens indesejáveis.

⁸³ LISSOVSKY, 2003. p.7.

⁸⁴ LISSOVSKY, 2008, p.44.

O tempo que se despende entre eles [fotógrafo e modelo], agora, é o de uma negociação em torno da imagem. Não é mais o intervalo por onde uma experiência se infiltra, mas o transcurso necessário à conformação de um contrato: “cada vez mais, todos os *gens de rien* que desejam tirar o retrato têm ideias fixas sobre o modo como desejam aparecer.”⁸⁵

Retomar o feitio de retratos em longa exposição propõe emergir essa experiência onde nem tudo está sob o controle, nem do fotógrafo, nem do modelo. Trata-se de uma apreensão do imprevisível, do que nasce com o dispositivo fotográfico.

Fazer os retratos em longa exposição, hoje em dia, coloca os sujeitos em contato com uma experiência possivelmente mais intensa com a fotografia, em que cada momento do ato fotográfico é temporalmente alargado. Todas as pessoas que posaram comentaram os quinze segundos de registro. De diferentes modos, foi quase um consenso de que quinze segundos era muito tempo. Tempo demais para ficar parado olhando para a câmera. Uma amiga, que trabalha com edição de cinema, me disse que enquanto ela olhava para a câmera a vida dela passou toda em sua cabeça. Outra amiga, produtora, me disse que ninguém tem mais tempo para ficar parado quinze segundos para fazer uma foto. Houve uma outra amiga que, depois que eu a fotografei, pediu-me para fazer “uma foto antiga” com seu filho. Fazer tais retratos levou essas pessoas para o tempo interior do ato fotográfico, para duração do registro. Essa ponte, inevitavelmente, remete a experiência à uma época antiga, o tempo da permanência e não do instantâneo.

A espera que a câmera fotográfica instantânea incita é, de certa forma, pelo imprevisível no processo exterior ao dispositivo, ou seja, nos acontecimentos que vão ser fotografados, nas cenas que o fotógrafo observa em busca do melhor instante. A fotografia instantânea, a meu ver, pretende que o fotógrafo encontre esse imprevisível para ser fotografado e, por isso, a espera. “É na forma do expectar que a duração veio finalmente integrar-se ao instantâneo. Reúnem-se na expectativa tanto um simples por-se à espera, como um dar-se a ver no aspecto”.⁸⁶ Lissovsky considera *aspecto* a forma particular, no instantâneo, em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir, é a dimensão temporal própria da imagem instantânea.

⁸⁵ Ibidem. p.47.

⁸⁶ Ibidem. p.59.

Para investir na discussão acerca do *aspecto*, o autor aborda diferentes formas de expectativa de alguns fotógrafos do século XX, escolhidos por representar, para Lissovsky, modos clássicos de espera. August Sander e Diane Arbus, que eram essencialmente retratistas; Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, que dedicaram-se predominantemente à “fotografia espontânea”⁸⁷. Aspectos do instantâneo são desmembrados em conceitos, exemplificados com obra desses fotógrafos. A *latitude de espera* é um desses conceitos. “Quando a latitude é larga, o instante instala-se confortavelmente. Quando é estreita, ele parece comprimido, espremido, incontido em si mesmo”⁸⁸. Essa variação não diz do tempo diante da câmera, nem do tempo de pesquisa do fotógrafo pelo seu assunto, ela reflete a temporalidade específica do expectante durante a pose. “Acomodar-se ou não na imagem é uma característica que reflete a diferença na relação entre a pose e o instante no interior do ato fotográfico”⁸⁹.

Lissovsky tece uma rica comparação entre as fotografias *Jovens Camponesas* (1928), de Sander, e *Duas Garotas com trajés de banho combinado* (1967), de Diane Arbus. (ver imagens 18 no arquivo). Ambas fotografias trazem duas moças com trajés iguais. “No retrato de Sander, a pose acomoda a semelhança, que nela se assenta confortavelmente. Com Arbus, ao contrário, a pose nunca parece ser suficiente: há demasiado desconforto e inquietude. A semelhança escapa.”⁹⁰ Tal distinção entre essas fotografias deflagra a relação dos fotógrafos com seus modelos, modos que vão interferir na pose no interior do ato fotográfico.

Os modelos de Sander estão confortáveis porque a pose que este lhe oferece – pose que o ato fotográfico instala – é suficientemente ampla. É possível acomodar-se nela por inteiro. No centro da gravidade da pose, repousa o instante.⁹¹

Estas imagens, vistas lado a lado, parece nos dizer exatamente isso: do conforto ou não em estar diante da câmera. A pose traduz essa sensação, conforme procedimentos específicos do feitiço da fotografia, principalmente pelo modo como o fotógrafo conduz seu ato. Essa sensação de conforto ou desconforto que a fotografia

⁸⁷ Ibidem. p.73.

⁸⁸ Ibidem. p.73.

⁸⁹ Ibidem. p.73.

⁹⁰ Ibidem. p.74.

⁹¹ Ibidem. p.75.

nos traz é visível nos retratos, em que há um sujeito se expressando, mas há ainda outra ordem *latitude de espera*, a estreita.

Cartier-Bresson instaurou o *momento decisivo*, o instante estreito em que se organizam acontecimento e geometria, um fato e uma organização rigorosa das formas. A fotografia implica na escolha certa deste momento. “A espera deve ser estreita bastante para que dure apenas o tempo de uma decisão, por mais longo que seja o intervalo que a precede e no qual nada se decide”⁹². Sebastião Salgado pensa de outra forma, a fotografia não resulta de um momento decisivo, mas é o ápice de um *fenômeno fotográfico*, fenômeno que fotógrafo vive e não apenas o atravessa, o instante é o ponto visível de sua trajetória. “Enquanto Cartier-Bresson e August Sander apostam numa certa espontaneidade do instante, Arbus e Salgado sugerem-nos uma expectativa ativa, da qual a configuração da imagem depende estritamente”.⁹³ No entanto, Lissovsky considera que em Salgado os instantes são frutos de uma expectativa construtiva, enquanto Arbus comporta-se como se os instantes devessem ser instigados, sua expectativa era destrutiva.

De modo geral, o principal objeto de sua instigação é o olhar do modelo. No retrato tradicional, o modelo olha, mas não vê. Diane Arbus, ao contrário, quer reconciliar olhar e visão, atraindo para si a atenção desde que, por princípio, postava-se diante da câmera apenas para ser observado. Boa parte do dito “desconforto” e “espanto” de seus modelos decorre disso: era para serem vistos, e estavam vendo.⁹⁴

Pensando a minha própria *latitude de espera*, ela não se enquadra em uma das formas descritas, mas é uma intersecção entre elas. Se, por um lado, tenho afinidades com o modo de Arbus incitar o olhar do modelo e investir nessa relação de observação do modelo com o fotógrafo, ou com a câmera, não me atrai a sensação de desconforto que esse diálogo ‘ver e ser visto’ resulta em suas imagens. Sander não transforma esse encontro fotográfico em duelo, do tipo “quem olha mais”, mas deixa que seu modelo lhe ofereça seu corpo sem incômodo, para “decantar” na imagem. No entanto, as fotos de Sander não trazem presenças tão intimistas e reveladoras quanto as de Arbus.

⁹² Ibidem. p.77.

⁹³ Ibidem. p.81.

⁹⁴ Ibidem. p.82.

Desejo uma expectativa ativa e, no entanto, confortável. Acredito que a presença da câmera é em si algo que altera a relação do sujeito com o fotógrafo e também consigo mesmo. Na presença da câmera a observação parte tanto do fotógrafo quando de quem está do outro lado da câmera, essa ação é sempre dupla. Desde que a câmera esteja visível, uma postura ativa parte de ambos os lados. Retomo aqui o que denominei, no primeiro capítulo, de *apontamento*, essa inerente força da fotografia em que ser observado faz observar-se. Essa dupla instância se dá através de uma situação incômoda ou confortável. Me inclino a produzir a segunda, optando por deixar os fotografados quanto mais à vontade, sem sugerir poses, dirigir olhares ou dizer muita coisa. A própria presença da câmera já é, a meu ver, suficientemente provocativa. Também acho que, ao não dirigi-las, as pessoas agem de forma mais espontânea e, assim, revelam mais de si.

Cartier-Bresson age à espreita de uma organização perfeita de circunstâncias para que escolha o melhor momento que acontece diante de si, como se ele não estivesse ali, de corpo presente em meio ao que observa, e apenas assistisse ao mundo em movimento. Essa atitude “contemplativa passiva” só é possível, a meu ver, com a utilização de uma câmera discreta, tanto em seu tamanho quanto em sua manipulação. É imbatível a ideia de Cartier-Bresson de que cada fotografia é, sim, uma escolha, uma difícil escolha a ser tomada diante de possibilidades infinitas que se desenham a todos os milésimos de instantes e direções em nossa frente. Assim ele me conquista, por pensar a escolha do melhor momento para apertar o disparador. E Salgado nos coloca imersos nesse mundo em movimento, como sujeitos ativos na construção fotográfica. Ele nos lembra que o fotógrafo além de seu olho e seu dedo tem um corpo inteiro que é afetado e afeta seu ambiente.

Essas reflexões acerca do instante fotográfico foram trazidas em um capítulo que discute a materialidade da imagem fotográfica, por acreditar que essas duas coisas estão, de alguma forma, atreladas. Lisovsky se envereda por muitos caminhos dentro e nas margens do instante, no entanto, o que mais interessa aqui é mesmo a forma como o tempo se desloca de dentro do ato fotográfico para fora dele, na espera pelo disparo - isso nos remete, subterraneamente, às especificidades dos dispositivos fotográficos em cada Era. As câmeras da primeira metade do século XIX, eram extremamente robustas, quase imóveis, a necessidade das longas

exposições impossibilitava não só que o modelo se movimentasse, quanto o próprio deslocamento da câmera era bastante restrito. A fotografia instantânea nasce com câmeras menores, portáteis, garantindo agilidade e movimento. Essa efêmera abordagem dos formatos das câmeras fotográficas quer dizer que os dispositivos, por suas formas e características dimensionais, influenciam na imagem fotográfica e como o fotógrafo age com seu equipamento, dentro de estúdios, casas, acomodados em jardins, lugares com vistas, ou sempre em deslocamento, em meio aos movimentos urbanos, ao sabor do fluxo de seus pés. “Cada tecnologia da imagem implica uma certa instalação na visualidade que lhe é própria, estabelecendo não apenas as condições do que é visível, mas, sobretudo, do invisível que lhe é correlato.”⁹⁵

Para concluir este capítulo, trago uma questão de André Rouillé⁹⁶: “E o que é a brevidade dos encontros senão uma forma de instantaneidade?”⁹⁷ Para respondê-la, ele recorre ao tempo de origem da fotografia e encontra em seu surgimento valores análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais. Ele considera que a fotografia foi uma resposta às demandas da sociedade industrial nascente e à aceleração da vida cotidiana e cultural modernas. Mas aqui esta pergunta me traz outras direções, que não deixam de estar associadas à vida moderna. Os retratos em longa exposição neste trabalho são feitos em visitas às casas das pessoas, a fotografia é “uma desculpa” para esse encontro íntimo, para ir até suas casas. Descomprimir o instante fotográfico e descomprimir as relações. Dar tempo para as coisas, tempo de olhar, de encontrar, de perceber as trocas menos superficiais que acontecem a todos os instantes.

⁹⁵ Ibidem. p.21.

⁹⁶ Professor da Universidade de Paris VII, publicou várias obras a respeito de fotografia e arte contemporânea.

⁹⁷ ROUILLE, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009. p.44

4. O retrato, a paisagem, as distâncias

4.1. A dupla distância do olhar: caminhos e fendas

O que nos une, o que nos separa é um trabalho que envolve dois processos fotográficos distintos e integrados. Escolhi alguns amigos para lhes fazer um retrato, em longa exposição, em suas casas. São amigos com quem desenvolvi uma relação desde que me mudei de cidade, de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro. Tais retratos são feitos em visitas, combinadas anteriormente, e simbolizam um encontro, uma oportunidade de intimidade, de estarmos um diante do outro em um ambiente recolhido, disponíveis para o que esse momento pode nos trazer. Além da imagem, um encontro. (ver imagens 10 no anexo).

Moro em uma cidade onde não nasci e não cresci. Mudei-me há seis anos, quando tinha vinte e quatro, assim, tenho uma relação específica com a cidade, entre pertencer e não pertencer a ela. Ao longo deste tempo, construí trajetos reconhecíveis, habituais, cotidianos, enquanto alguns caminhos permaneciam absolutamente estranhos. De fato, sou e sempre serei estrangeira nesta cidade, mas alguns percursos me trazem imagens familiares, paisagens às quais sinto pertencer.

Quando cheguei ao Rio, todos os caminhos me levavam para o mar. A cidade-balneário esconde outras paisagens menos salientes aos olhos de uma forasteira. Foi preciso todos esses anos até que eu pudesse olhar com intimidade para a cidade e ver o que não está em sua superfície imediata, mas submersa em sua geografia generosa.

Comecei a fazer algumas fotografias em meus trajetos cotidianos. A princípio estive mais atenta à presença do mar, da floresta, das pedras, em meio à cidade, à paisagem no horizonte. O cruzamento da natureza majestosa com a urbanidade é inebriante e, de certa forma, é essa beleza que esconde outras coisas. Depois de alguns filmes fotografados, percebi que pequenos nichos temáticos poderiam ser organizados. Dei continuidade a essa fotografia livre, atrelada ao meu fluxo corriqueiro pela cidade, organizando conjuntos, pequenas coleções, que trazem e alimentam uma observação mais apurada tanto da cidade como um todo quanto da minha presença neste lugar. Lugares por onde ando, coisas que observo, pequenas paisagens submersas. Pequenas não pela dimensão geográfica, mas pela

importância além da qual eu atribuo. Essas fotografias formam o que chamo de *A pequena coleção de paisagens* (ver imagens 11 no anexo).

É que, como toda coleção, esta também é um diário: diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores. [...] Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção, quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo de pensamentos. O fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la.⁹⁸

Essa é uma passagem do livro *Coleções de Areia*, que reúne artigos e crônicas que se desenvolvem a partir de “coisas vistas”. O visível ou o próprio ato de ver, em diferentes intensidades, permeiam essa coleção de escritos de Italo Calvino⁹⁹.

Walter Benjamin, no ensaio *Desempacotando minha biblioteca*, escreve sobre o relacionamento do colecionador com seus pertences. “Para o colecionador [...] a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas”.¹⁰⁰

Em *o que nos une, o que nos separa*, não só as paisagens formam uma coleção, como os retratos dos amigos vão se aglomerando nessa lógica acumulativa. As fotografias são frutos de encontros cotidianos, encontros entre as pessoas e eu, as paisagens e eu. É André Rouillé quem nos diz:

De fato, entre a coisa e a fotografia opera-se um encontro. E o processo fotográfico é precisamente o acontecimento desse encontro. [...] Não é uma coisa em si, imutável e inflexível, que é fotografada, mas uma coisa engajada em um processo fotográfico singular, cuja *singularidade* define as *condições do contato* e, finalmente, as próprias formas da imagem.¹⁰¹

Didi-Huberman fala desse encontro, não precisamente do encontro fotográfico, mas do anterior a ele, o encontro do olhar, daquele que olha com aquilo que ele olha, olhante e olhado, numa trama de dupla distância.

⁹⁸ CALVINO, Italo. *Coleção de Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.12.

⁹⁹ Um dos mais importantes escritores italianos do século XX, sua obra é marcada pela fábula e pelo fantástico.

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca*. in: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227.

¹⁰¹ ROUILLÉ, 2009, p.72. (grifo meu)

Esse brevíssimo desvio para a *coleção* não me afasta do que este capítulo vem a tratar, tampouco a abordagem desses dois autores – Calvino e Benjamin – é gratuita, pelo contrário. Ambos serão relevantemente retomados. Não poderia deixar de lembrar de *As cidades invisíveis*, obra literária que traz múltiplas cidades fantásticas numa possível metáfora das cidades reais que sempre comportam outras em seus interiores. *A pequena coleção de paisagens* traz cidades possíveis, vistas, vividas, visitadas, núcleos de situações e memórias.

Benjamin demorou a pousar neste texto e, por vezes, cheguei a temer que ele estivesse apenas no subsolo desta pesquisa, como alimento e fonte inspiradora de tantos pensamentos. Mas é impossível deixar de falar da *aura*, ela está por aqui, seja em desejo, seja em questionamento, seja em ausência. Ao falar do colecionador, ele traz a expressão “íntima relação”, palavras em torno das quais vão se desdobrar as próximas páginas.

Retratos e paisagens – são estas imagens que *o que nos une, o que nos separa* traz. Para fazer essas fotografias, percorri distâncias, trajetos físicos pela cidade, caminhos entre as casas, entre os lugares, por entre as paisagens. Mas as imagens nos trazem outras distâncias, não aquela que percorremos com os pés, mas a distância imprescindível ao olhar. Não é por acaso a semelhança do título deste processo fotográfico com o título do livro de Georges Didi-Huberman: *O que vemos, o que nos olha*, onde o autor descortina o jogo incessante entre o perto e o distante no olhar.

A intenção aqui é utilizar essa obra de Didi-Huberman para pensar as diferentes relações que se desdobram a partir do retrato e da fotografia de paisagem. Não tenho nenhuma pergunta a responder, apenas desejo estabelecer conexões entre essas duas ordens, a partir das reflexões do filósofo. O retrato e a paisagem são temas que percorrem toda a história da arte. Não pretendo, de forma alguma, abarcar essa amplitude, tampouco dissertar sobre essas duas ordens em suas variadas nuances. Retrato e paisagem serão abordados no que diz respeito à distância na trama do olhar, como olhamos para cada instância e como elas nos olham.

Receio percorrer as próximas reflexões com alguns tropeços e, desde já, antes de me enveredar por essas lonjuras e proximidades, pela dupla distância do olhar, e me perder em possíveis atalhos e escuridões, explico que tal audácia de percurso tem ainda a licença de uma proposta cartográfica, onde não há conclusão, nem erro ou acerto, apenas um desejo de encontrar as relações que se criam, de alguma forma, com o meu fazer. Construir esse jogo de relações entre as reflexões filosóficas e as minhas práticas é parte deste exercício, que procura entender e efetivar relações, conexões, encontros, tanto na dimensão prática quanto na conceitual.

Desejo pensar essas diferenças do retrato e da fotografia de paisagem porque a própria prática dessas fotografias me despertou a sensação de diferença entre uma e outra. Ao fazer um retrato estou diante de uma pessoa que me olha, com seus olhos, mas o que nela me olha não é exclusivamente seus olhos. Embora durante o ato fotográfico em si nossos olhares estejam intermediados pelo dispositivo – eu olho através da câmera para a pessoa e ela também olha para a câmera, não nos olhamos diretamente – existe uma reciprocidade direta. O equipamento intercepta o “olho no olho” e o “corpo a corpo” continua vibrando. Talvez seja este corpo, sua dimensão física, que traz esse limite claro entre um sujeito e outro. Se a distância entre um corpo e outro pode ser medida em metros, a distância entre os olhares é duplamente incomensurável.

Ao olhar para a paisagem, é sua imensidão que me devolve a sensação corpórea, não estou diante dela, estou imersa. Embora eu olhe para ela, eu pertenço a ela. Impossível determinar limites e distâncias físicas.

Didi-Huberman parte das esculturas de Tony Smith para desenvolver suas reflexões acerca da imagem, sua superfície, seu volume oculto, o visível e o invisível que dialogam incessantemente na imagem. Para ele, o cubo de Smith¹⁰², em seu formalismo extremo, inquieta nosso ver, pois não se esgota no que é visível, ou no que é visto.

¹⁰² O autor menciona diversas obras de Tony Smith, como The Black Box, Die, We lost. ([ver imagens 19 no anexo](#)).

O que vemos é o que vemos. Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um pano –, nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” – face ao que elas nos deixa, em realidade, despojados.¹⁰³

E, ainda:

Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar.¹⁰⁴

Essas passagens dizem sobre esse retorno do olhar do que vemos e como nossa postura diante delas – das coisas que vemos – se modifica de acordo mesmo com esse retorno, a forma de sua visualidade, onde há uma fenda, por onde ela nos olha. Interpreto uma diferença entre a sentença “o que vemos é o que vemos” e “vejo o que vejo”. A primeira diz que *a imagem que vemos é a imagem que vemos*. A segunda sentença transpõe a certeza do olhar: vemos só o que vemos – mão única do olhar – se não aderirmos ao que a imagem nos olha – mão dupla do olhar.

As esculturas de Tony Smith nos inquietam por sua clareza formal, sua natureza essencialmente geométrica e não expressionista, compactas, intensivas, pintadas de preto em seu exterior, e não em seu interior. Ao olharmos para elas, hesitamos ao ver sua forma exterior sem observar sua interioridade, vazia, invisível em si. Tais esculturas induzem a pensar além de sua superfície.

As esculturas de Smith, ao tratarem do volume como uma questão essencial, servem bem como pano de fundo para a abordagem de Didi-Huberman. O volume reflete a espessura, a profundidade, a brecha, o limiar, o habitáculo, aspectos condizentes com a forma que o autor estuda as imagens.

Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um *pano*, um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora.

¹⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed 34,1998. p. 95.

¹⁰⁴ *Ibidem*. p.105.

Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de superfície.¹⁰⁵

Se a escultura evoca relações a partir de seu volume, por consequência, suas *dimensões* são relevantes na forma como são vistas. Esse aspecto é também abordado por Didi-Huberman. Ele cita Robert Morris, em suas *Notas sobre Escultura*:

Sabemos imediatamente o que é menor e o que é maior que nós mesmos. Embora isso seja evidente, é importante notar que as coisas menores que nós são vistas diferentemente que as coisas maiores. O caráter familiar (ou íntimo) atribuído a um objeto aumenta quase na mesma proporção que suas dimensões diminuem em relação a nós. O caráter público atribuído a um objeto aumenta na mesma proporção que suas dimensões aumentam em relação a nós. Isto é verdade durante o tempo que se olha o conjunto de uma coisa grande e não uma pequena.¹⁰⁶

Pensar que a dimensão do objeto impõe uma força visual, da dimensão que nos olha, ao se assemelhar ou não à nossa própria forma e materialidade, se conecta às diferentes relações estabelecidas ao fazer o retrato, em que o embate se dá com um sujeito, ou fotografar uma paisagem, onde a imensidão sem limites me envolve. São diferentes embates face ao que nos olha.

Didi-Huberman encontrou na escultura minimalista o jogo sobre os limites do objeto, jogo expandido à imagem. Volumes geométricos que inquietam nosso ver ao “nos olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços. Eis a dupla distância que devemos tentar compreender.”¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ibidem. p.87.

¹⁰⁶ Apud Huberman, 1998, p.123.

¹⁰⁷ Ibidem. p.87.

4.2. Da aura: distância, irreprodutibilidade e ferida

“Aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.”¹⁰⁸ Com estas palavras Walter Benjamin descreve a *aura*, “uma trama singular de espaço e tempo”¹⁰⁹. Didi-Huberman investe no poder dessa distância que Benjamin fala e a associa ao espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Para o autor de *O que vemos, o que nos olha*, a distância já aparece na aura desdobrada. Na medida em que a lonjura aparece e se torna visível, essa aparição é, então, uma aproximação, um dar-se a ver. Mas, para Benjamin, a distância se mostra permanecendo distante: “O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência”¹¹⁰. Esse pensamento ecoa em Didi-Huberman:

Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente.¹¹¹

Trata-se de algo que nos olha e nos escapa, que está fora de nossa visão. É aspecto da aura o “poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante: isto me olha”¹¹², ou como o próprio Benjamin explica tal experiência: “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.”¹¹³ Parece explícito que este poder é mesmo este retorno que nos toca, face ao que vemos. No entanto, o que talvez não esteja explícito seja que a aura de um objeto oferece como intuição um conjunto de outras imagens que se agrupam em torno desse objeto. “Aurático [...] seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas”.¹¹⁴ Esse desdobramento vem também através de uma *memória involuntária*¹¹⁵, inconsciente. Benjamin diz: “As coisas que vejo me vêm tanto quanto as vejo.” Tal sentença antecipa, ou inspira, a dupla distância enfatizada por Didi-Huberman, que não só

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. in: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.101.

¹⁰⁹ Ibidem. p.101.

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. in: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.140.

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148.

¹¹² Ibidem. p.148.

¹¹³ BENJAMIN, *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, p.140.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149.

¹¹⁵ BENJAMIN, *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, p.139.

encontra na *aura* o cerne dessa questão, como aponta o *valor de culto* – outra ideia desenvolvida por Benjamin – como responsável pelo poder da experiência aurática.

Benjamin revela a atrofia da experiência na modernidade, principalmente no que diz respeito à reprodução generalizada. O valor de culto e o valor de exposição das obras de arte se confrontam a partir da reprodutibilidade técnica, que determina a perda da experiência aurática.

Didi-Huberman acredita que a modernidade não rompeu o vínculo entre o culto e a obra de arte, mas abriu uma relação que era fechada, a ressimbolizou inteiramente, agitando-a em todos os sentidos. A modernidade deslocou, perturbou a relação do valor de culto da obra de arte que anteriormente era indissociável de um conjunto de relações tradicionais.

É ainda a distância – a distância como choque. A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil. De um lado, portanto, a aura terá sido como que ressimbolizada, dando origem, entre outras coisas, a uma nova dimensão do sublime, na medida mesmo em que se tornava aí “a forma pura do que surge”.¹¹⁶

A reprodutibilidade técnica transformou as imagens em bens possíveis para toda a sociedade. O original perdeu sua importância e unicidade, o lugar de culto das imagens foi tomado pela facilidade de vê-las e possuí-las. De fato, após o advento da fotografia e a possibilidade de reprodução que ela gerou, as imagens tornaram-se mais acessíveis. Mas Didi-Huberman ressalta que não é a maior presença da imagem na vida das pessoas que traz a perda da aura, que faz com essas imagens estejam mais próximas ou distantes. “A distância constitui obviamente o elemento essencial da visão, mas a própria taticidade não pode ser pensada como uma experiência dialética da distância e da proximidade.”¹¹⁷

No artigo *A reinvenção da aura e outras considerações sobre fotografia*, Carolina Junqueira dos Santos¹¹⁸ pergunta: “o que a fotografia nos faz pensar sobre a

¹¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.160.

¹¹⁷ Ibidem. p. 160.

¹¹⁸ Doutoranda em Artes Visuais pela UFMG, pesquisa a fotografia através de seus jogos de representação e morte.

imagem?”¹¹⁹. A resposta ronda as questões benjaminianas acerca da unicidade espaço-temporal da experiência aurática. Benjamin falou sobre a destruição da aura em consequência da técnica da imagem, ele diz: “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”¹²⁰. Santos reconhece que não existem valores plenos de autenticidade e unicidade como existiam antes, por isso “talvez não seja tão fácil reconhecer o lugar dela [aura] na arte contemporânea, por exemplo, em relação às pinturas antigas”¹²¹, mas a fotografia instaura outros valores sobre os quais devemos prestar atenção. Ela é enfática: “a aura existe sim e continua forte.” Veremos como.

A reprodução transforma as imagens em bens possíveis para toda a sociedade, o que era antes objeto de culto, guardado, torna-se acessível. A aura não faz parte da fotografia uma vez que a *distância* e *inacessibilidade* dizem respeito, para Benjamin, à imagem de culto e não de exposição. Mas Santos sugere que com essas mesmas duas palavras – *distância* e *inacessibilidade* – pode-se confirmar a aura da fotografia.

A imagem fotográfica é uma imagem de distância e sem acesso possível, é imagem de mistério, de alguma verdade que não sabemos qual é. A fotografia acaba por se revelar mais como um meio de passagem entre o real congelado e os nossos olhos de agora do que como uma imagem reproduzida.¹²²

O “aqui e agora da obra de arte” é perdido na reprodução de que fala Benjamin, que é tanto em relação à reprodução de uma pintura em foto, por exemplo, quanto a própria reprodução da fotografia como meio e como cópia. O que Santos nos diz é que existe um “aqui e agora” de fato perdido na fotografia: a unicidade do objeto. Graças à matriz, o negativo, por exemplo, pode haver uma infinidade de fotografias idênticas, mas existe um “aqui e agora” único e definitivo: o do momento em que a imagem foi feita, o instante do registro pela luz.

A fotografia é a única imagem que fala de um “aqui e agora” no sentido mais literal do termo. Quando olhamos uma imagem fotográfica, este “aqui e agora” existe e está perdido. Sempre estará

¹¹⁹ SANTOS, Carolina Junqueira dos. *A reinvenção da aura e outras considerações sobre fotografia*. in: Cadernos Benjaminianos, n.3, Belo Horizonte, jan-jun. 2011, p43-54. p.46

¹²⁰ BENJAMIN, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.170.

¹²¹ SANTOS, 2011, p.46.

¹²² Ibidem. p.48.

perdido o instante que se torna imagem. Está neste ponto, ao meu ver, um grande candidato a detentor da aura fotográfica. Uma mesma imagem pode ser reproduzida mil vezes, um milhão de vezes, mas ela sempre vai falar de um único instante, irrepetível, irreproduzível.¹²³

A irreproduzibilidade do instante fotográfico está não apenas no tempo técnico do registro. Lembrando o capítulo anterior, esse instante fotográfico compreende suas margens, tratamos de um *momento fotográfico*. Mais do que a fração de segundo capturada, o “aqui e agora” fotográfico é regido por uma orquestra de acontecimentos submersa em cada encontro entre o fotógrafo e a coisa fotografada. A magia do irreproduzível está neste encontro.

Por mais contraditório que possa parecer, o próprio Benjamin via alguma magia na fotografia:

A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nesta imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem.¹²⁴

Não seria essa “pequena centelha do acaso, do aqui e agora” esse momento único, onde, justamente, estaria a magia – ou a aura – da imagem? Lembrando a definição benjaminiana de aura – “Aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” – parece haver uma tangente. O “aqui e agora”, fixado e transportado pela fotografia, aparece na imagem, ele está na imagem, onde também está a distância do “aqui e agora”. É na imagem que reside a aparição e a distância. A fotografia, enquanto imagem, também traz essa aparição e essa distância, mas, além disso, ela se conecta diretamente com aquilo que transporta, no momento mesmo de sua gênese. Não é a imagem, é o momento fotográfico, além do instante, que é único e irreproduzível, em suas margens alargadas e seus subsolos.

Encontrar a aura no “instante fotográfico”, no momento mesmo do registro da imagem, quando o que está diante de nós se transforma em fotografia, me parece um bom desfecho para o caminho que percorri aqui. Desde o primeiro capítulo, quando trouxe reflexões sobre alguns trabalhos anteriores, aponto a relevância do

¹²³ Ibidem. p.49.

¹²⁴ BENJAMIN, *Pequena História da fotografia*, p.94.

momento fotográfico. Meus processos pretendem transformar o *instante* fotográfico em *momento* fotográfico, expandindo não só o tempo apreendido na feitura da imagem, como as relações que ali se criam, as trocas ocultas que atravessam o equipamento fotográfico. A câmera, tomada como dispositivo de relações, diálogos, aproximações, encontros, inscreve a técnica em um contexto ampliado de significações, onde os afetos formados naqueles momentos têm grande importância. Pensar a expectativa pela fotografia, tanto em relação à espera pelo clique, quanto à expectativa da imagem que se revela, também investe neste momento fotográfico como único.

O aqui e agora da obra de arte, na efemeridade ou na duração, é um momento singular. A aura fotográfica está além do instante fotográfico, ela reside no acontecimento da fotografia e, este acontecimento, como vimos, é regido pelos instantes às margens do instante técnico de captura da imagem pelo dispositivo. Assim como propus esse alargamento do *instante* em *momento fotográfico*, proponho uma leitura da aura com a expressão *momento aurático*, que se refere para além do registro da fração de segundo no instante fotográfico e compreende os encontros que permeiam o momento fotográfico.

Mas, para Santos, existe ainda um outro lugar possível para a aura na fotografia:

A fotografia é um pedaço do mundo, do mundo das imagens, do mundo dos acontecimentos passados e da memória. Talvez a aura esteja, também, nesse lugar de recorte do real, talvez a aura exista não na imagem fotográfica, mas no próprio real que ela não mostra¹²⁵.

Tocamos aqui em outros pontos do meu percurso. Sem adentrar em longos e múltiplos caminhos, que seriam mais desvios (como questões do tipo “a fotografia como fragmento do real”, ou mesmo “o real”), penso apenas neste “real que ela não mostra” e que diz tanto dela própria. Lembro-me de Didi-Huberman em suas reflexões sobre o volume oculto dos cubos pretos minimalistas e como é esse dentro invisível que desperta nossa forma de olhar para eles. Lembro também que os instantâneos de paisagens feitos pela cidade eram, a partir de um trajeto cotidiano

¹²⁵ SANTOS, 2011, p.50.

em deslocamentos não apreendidos pelas imagens, fluxos de afetos em permanente tensão. Inclusive nos retratos, o que as fotografias nos mostram são as pessoas em frente às janelas, mas o momento fotográfico era maior que aquela pose, era um encontro, aberto a outros acontecimentos além da fotografia. Todos esses envolvimentos são imprescindíveis para uma fotografia ser como é e, no entanto, não estão visíveis em sua superfície.

Mas, ao dizer desse real que a fotografia não mostra, Santos fala de outra coisa, ela diz do olhar que apenas vê a imagem e não dos olhares sujeitos do ato fotográfico, aqueles que atravessaram a câmera. Retomando Benjamin, quando diz “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nesta imagem a pequena centelha do acaso” ele trata de uma postura ativa do espectador diante de uma fotografia. É ele quem busca na imagem sua unicidade.

Eis aqui o momento chave para trazer um dos autores que mais aprecio. Não falar de Roland Barthes nesta pesquisa – salvo por uma breve citação no primeiro capítulo – seria deixar de lado duas outras relações afetivas: a minha por ele (por seus escritos como fonte inspiradora) e a dele pela fotografia. O sentimento de alguém por uma fotografia, eu digo por uma imagem em especial, nasce de uma relação específica dessa pessoa por tal imagem. Para dizer dessa sensação de unicidade que uma fotografia desperta em alguém, Barthes consagra a expressão *ferida*. Curiosamente, a citação que trago no início da pesquisa é a definição de Barthes dessa *ferida*. Lembro novamente suas palavras:

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos [...] O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).¹²⁶

O que me chama muito a atenção nesta passagem é a palavra “acaso”. É esta mesma palavra que Benjamin usa: “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nesta imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora”. Então, a ferida é esse acaso que salta da imagem, acaso pessoal, um detalhe que relampeja

¹²⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.46.

para um e não para outro, “pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer”¹²⁷, “trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*”¹²⁸.

Para tornar mais clara a noção de *ferida / punctum* conto a história da *Fotografia do Jardim de Inverno*. Pouco tempo depois da morte de sua mãe, Barthes, diante de uma porção de fotos dela, fotos que ele sequer gostava, imagens onde sua mãe estava “diluída em pedaços”, encontra uma única fotografia na qual ele “reencontra” a mãe. E diz: “Por uma vez, a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança”¹²⁹; “essa fotografia reunia todos os predicados possíveis de que se constituía o ser da minha mãe, e, inversamente, cuja supressão ou alteração parcial me haviam remetido às fotos dela que me haviam deixado insatisfeito”¹³⁰. Barthes não nos mostra essa fotografia, não é preciso e de nada adiantaria. A potência dessa imagem existe para ele, somente ele reconhece sua mãe da mais perfeita forma ali pois somente ele a conhece com os mesmos olhos que olham para aquela imagem.

Então, pergunto: o *momento aurático* não advém também desta *ferida*, essa fisgada que ocorre num encontro particular entre uma pessoa e uma fotografia? Volto a Santos:

A aura sempre estará em algum lugar, porque ela é algo que está antes nos nossos próprios olhos do que nas coisas que olhamos. Se algo muda da nossa percepção, ou do mundo, diversos *reajustes* são feitos entre as coisas e nossos olhos, até que, por fim, volta tudo para um mesmo lugar, lugar de *distância e unicidade*. A verdade é que a aura nunca está nas coisas, mas em como olhamos as coisas.¹³¹

Se aprendemos com Didi-Huberman que o modo como olhamos as coisas está vinculado às próprias coisas, o que delas nos olha e nos envolve, não seriam esses reajustes entre as coisas e nossos olhos justamente o jogo da dupla distância na trama do olhar? Não seria esse jogo incessante da distância que nos torna capaz de atravessar o *momento aurático* sem passar ileso pelo que nos olha? A verdade, para mim, é que o *momento aurático* está justamente entre o que vemos e o que nos

¹²⁷ Ibidem. p.77.

¹²⁸ Ibidem. p.85.

¹²⁹ Ibidem. p.104.

¹³⁰ Ibidem. p.106.

¹³¹ SANTOS, 2011, p.52.

olha, tomando aqui a forma de uma faísca neste encontro. Um faísca chamada fotografia.

4.3. Notas sobre o retrato

Até o final da década de 1840, o retrato exigia “heroica imobilidade: uma pose que se sustentava por longos e intermináveis minutos”¹³². Sabemos que era a técnica da fotografia, ainda arcaica, que exigia do retratado essa pose duradoura. Mas esse tempo longo diante de uma câmera se abate tanto sobre a pose quanto sobre olhar e nos traz algo muito além da heroica imobilidade.

Para começar, antes mesmo desse longo clique ser ativado, havia toda uma preparação para a fotografia, um antes que, mesmo não estando inscrito no tempo técnico de registro em si, se instaura no ar da imagem.

A fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas exigia uma longa exposição ao ar livre. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo num local tão mais retirado quanto possível, onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho.¹³³

Algo de precioso estava para acontecer: a novidade da transformação do sujeito em imagem, através de uma captura direta. Mesmo que independente das habilidades manuais de algum artista, para a feitura de tal imagem fotógrafo e retratado cuidavam desse momento por toda sua riqueza (nos diversos sentidos que essa palavra traz). Afastavam-se em busca de concentração e, mesmo assim, não estavam imunes aos mínimos movimentos externos, uma folha que cai, um pássaro que pousa, um pensamento que ocorre. Mas ali, afastados principalmente de outras pessoas, o clima era propício para a introspecção necessária. “O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”¹³⁴, “uma quietude própria da paisagem”¹³⁵, completa Nelson Brissac Peixoto¹³⁶, a partir dessa mesma passagem benjaminiana.

Associada a essa cuidadosa preparação para o disparo fotográfico, a exposição prolongada também “acomodava” o retratado. O rosto nestas fotografias aglomera sucessivas expressões faciais, instante após instante, e não apenas o olhar fugaz

¹³² LISSOVSKY, Mauricio. *Guia Prático das Fotografias sem pressa*. p.4. Disponível em: www.an.gov.br/retratosmodernos/guiapratico.pdf. Acesso em: 04/11/2011.

¹³³ BENJAMIN, *Pequena História da fotografia*, p.97.

¹³⁴ *Ibidem*. p. 95.

¹³⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2004. p.60.

¹³⁶ Filósofo, trabalha com questões relativas à arte e ao urbanismo, principalmente nos temas: imagem e cidade.

típico dos instantâneos. Peixoto acredita que “a exposição prolongada dá tempo para que a pessoa retratada encontre sua expressão diante da câmera”¹³⁷, eu diria que a expressão nesses retratos não é aquela que o sujeito encontra, mas é aquela da qual ele não escapa, que ele não pode fugir momentaneamente, seria como a síntese das múltiplas sensações que o habitam mais profundamente. “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo.”¹³⁸

Além dos filmes de baixa sensibilidade, contribuía para o longo tempo de registro a ótica primitiva das lentes, que garantia uma baixa luminosidade nas objetivas. Para Benjamin, esse fator dava uma “florescência única”, em que “a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra”¹³⁹. Mais que simples produto de uma câmera arcaica, as sombras densas das imagens fotográficas “dá a esses primeiros clichês toda a sua grandeza”¹⁴⁰. Imagens que surgiam de uma ótica apurada eram privadas dessas partes escuras e pareciam-se mais com espelhos, segundo Benjamin. Para ele, salientar a perfeição técnica como bom gosto era um erro de interpretação (para mim também é).

De forma instantânea e efêmera como na fotografia moderna, ou em momentos mais longos e cuidadosos como na fotografia oitocentista, a fotografia é sempre fruto de uma trama de três: fotógrafo-câmera-fotografado. A meu ver, o que costura esses três pontos é o olhar que *atravessa* a câmera, nas imagens exaltadas por Benjamin, ou o olhar *escapa* pelas laterais do obturador, naquelas imagens discriminadas por ele.

Benjamin escreve sobre o olhar prolongado para dentro do aparelho e sua “inerente expectativa de ser correspondido”¹⁴¹, correspondência que não se dá pela câmera, segundo ele, mas de todo modo “quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida

¹³⁷ PEIXOTO, 2004, p.60.

¹³⁸ BENJAMIN, *Pequena História da Fotografia*, p.96.

¹³⁹ *Ibidem.* p.99.

¹⁴⁰ *Ibidem.* p.99.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. in: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.139

o olhar¹⁴². Desse raciocínio advém sua concepção da aura como o poder de alguma coisa lhe levantar os olhos. Assim, para ele, nos retratos, especificamente, o olhar frontalmente dirigido ao aparelho confere aura às imagens.

Peixoto tece uma pertinente reflexão sobre esse retorno no olhar nos retratos contemporâneos:

Fazer retribuir o olhar é um poder que efetivamente se perde cada vez mais na fotografia atual. Na medida em que a pose frontal tende a ser tomada por arcaica. Ou mesmo, como no cinema, proibida pela ficção. Agora nunca ninguém nos olha. De fato, não se posa mais como se fazia, antigamente, rígidos e atenciosos, nos retratos. O olhar agora vaga em outra direção, perdido. Gestos suspensos, introduzindo a ação, quebram a imobilidade do retrato. É preciso atentar, nas imagens contemporâneas, para ver aqueles rostos – e as paisagens – que estão nos encarando.¹⁴³

Os retratos que faço no trabalho *o que nos une, o que nos separa*, buscam justamente esse olhar retribuído. De frente para a câmera, a pessoa olha fixamente durante 15 segundos para a lente, neste tempo seu olhar frontal penetra o dispositivo e envereda em outras vias subterrâneas. Ali, diante da câmera, no embate prolongado com a lente, o olhar do retratado volta-se para si mesmo. No primeiro capítulo, encontrei a expressão *apontamento* para dizer deste olhar para si mesmo que a fotografia desencadeia. Pois, nesses retratos, esse *apontamento* é elevado em sua potência, pelo tempo de exposição e pela pose frontal. Como diz Barthes, o retrato é um “ver-se a si mesmo (e não em um espelho)”¹⁴⁴. E ele diz isso não apenas em relação à imagem fotográfica, mas trata-se de um encontro já no embate com a câmera:

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele serve para exibir sua arte.¹⁴⁵

Esse caleidoscópio de sensações no retrato está vinculado também à relação que se estabelece com a câmera. O fato dela se colocar de forma contundente, visível, investe na fotografia de determinada forma. Arrisco dizer que o retrato, para mim, só existe nesse diálogo com a câmera que não está escondida, pelo contrário, está

¹⁴² Ibidem. p.140.

¹⁴³ PEIXOTO, 2004, p.64.

¹⁴⁴ BARTHES, 1984, p.25.

¹⁴⁵ Ibidem. p. 27.

visível, diante do retratado, tomando, assim, a função também de espelho. Um espelho de duas faces, uma voltada para o fotógrafo, outra para o retratado. A imagem fotográfica é esse limiar entre as duas faces, o encontro de olhares.

Susan Sontag compara o ofício de um escritor ao de um fotógrafo. Enquanto o escritor dá voz à própria dor, o fotógrafo busca a dor do outro. A autora lembra as fotos perturbadoras de Diane Arbus:

O que torna tão impressionante o emprego da pose frontal em Arbus é que seus temas são, não raro, pessoas que não esperaríamos que se oferecessem tão gentilmente e tão ingenuamente para a câmera. Assim, nas fotos de Arbus, a frontalidade também subentende, da forma mais nítida, a cooperação do tema. Afim de levar essas pessoas a posar, a fotógrafa teve de ganhar-lhes a confiança, teve de tornar-se “amiga” deles.¹⁴⁶

A princípio, pode parecer contraditório pensar a relação de Arbus com seus retratados como “amizade”, uma vez que a fotógrafa se concentra nas vítimas, nos desgraçados, universo bastante distinto de sua origem e seu meio, “sua obra mostra pessoas patéticas, lamentáveis, bem como repulsivas, mas não desperta nenhum sentimento de compaixão”¹⁴⁷. No entanto, a agressividade de seu trabalho não permite que o espectador de suas fotos se mantenha distante do tema. A ingenuidade “tímida e sinistra” dos retratados eleva a existência *do outro*, de um outro mundo.

Pesquisando as imagens de Arbus, na página do Google, me deparei com uma amostra de seu trabalho em que todos seus retratados estão olhando fixamente para mim – outrora para ela, Arbus (ver imagem 20 no anexo). É absolutamente inquietante olhar para aquelas imagens, ainda que em miniaturas, que me olham diretamente. Estranhas figuras me encaram, me desconcertam, me constroem. O fascínio de Arbus está na violência dos seus retratos que nos olham, “conscientes do ato de que participavam”¹⁴⁸.

Peixoto relaciona a pose que Arbus instiga como um princípio de desvelamento:

Para ela, a revelação das características pessoais resultaria não de um instante, mas de um longo processo. Seus modelos deveriam ser conscientes de estar sendo retratados. Em vez de levá-los a ter uma

¹⁴⁶ SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.50.

¹⁴⁷ Ibidem. p. 46.

¹⁴⁸ Ibidem. p. 49.

pose natural, isso os incitaria a parecer constrangidos – ou seja, a posar. Tal como os antigos retratos, que, por demandarem um longo tempo de exposição, desarmavam a pose estudada, a postura avisada revela de fato a consciência dos indivíduos de sua própria infelicidade.¹⁴⁹

A própria Arbus localiza esse seu longo processo destinado a cada imagem:

Se eu fosse apenas curiosa, seria muito difícil dizer a alguém “quero ir à sua casa, estimular você a falar e ouvir você me contar a história de sua vida”. As pessoas me responderiam: “Você está maluca”. Além do mais, ficariam muito precavidas. Mas a câmera é uma espécie de licença. Muita gente quer que prestemos a elas muita atenção e esse é um tipo razoável de atenção para se prestar.¹⁵⁰

Em outra direção, está Nan Goldin. Mesmo que talvez ela não percorra propriamente o caminho do retrato, é impossível deixar de trazê-la a essa discussão, quando o assunto se torna a relação com o fotografado. Seus temas estão próximos física e emocionalmente da artista. Goldin acompanhou intimamente a vida diária de muitos amigos por longos períodos, alguns até à morte. As situações e espaços íntimos, assim como os “primeiros nomes” permanecem incondicionalmente em sua obra, que se constrói sob a noção de um diário: a vida pessoal em formato de instantâneos. Suas imagens espontâneas são resultado de uma relação de completa intimidade com os fotografados. A presença de Goldin com a câmera era extremamente habitual em seu ciclo, ao mesmo tempo que as pessoas a seu redor estavam sempre preparadas e conscientes de serem fotografadas, o ato era tão cotidiano que por vezes parecia ter se tornado invisível. Essa “transparência” do dispositivo, assim como a intimidade da artista com seu tema é visível em um primeiro contato com seu trabalho.

Em seu livro *The Devil's Playground*, vejo muitas fotografias que podem ser “classificadas” como retratos. Os retratados olham frontalmente para a câmera, olham através da lente, não olham, estão de costas. Além e mais importante que isso é a intimidade da fotógrafa com quem ela fotografa. As pessoas que vemos nos retratos, aparecem em situações diversas: em seus quartos, no sofá, no banheiro, no parque, no hospital, na cama, amamentando, transando, tomando banho, dentro de carros, nas ruas. Mais do que “retratados”, são amigos íntimos. O tempo de

¹⁴⁹ PEIXOTO, 2004, p.78.

¹⁵⁰ Apud SONTAG, 2005, p.207.

convívio de Goldin com seu tema era muito além dos momentos fotográficos. Pode-se dizer até que o seu tema é a sua vida, sendo assim indissociáveis.

As fotos não eram feitas em visitas programadas, como licença para uma “amizade”, como Arbus se explica. Em Goldin a fotografia é decorrente dessa relação já firme e forte. Seus títulos trazem isso muito bem, por exemplo: “Simon no meu sofá rosa”¹⁵¹, ou “Valérie e eu tomando chá”¹⁵² (ver imagens 21 no anexo). A autora se inscreve não só nos títulos como na própria narrativa fotográfica, há diversos autorretratos em meio a outras imagens. Ela está entre todos eles.

Audaciosamente, situo a prática dos retratos que fiz, em *o que nos une, o que nos separa*, entre essas duas diferentes relações que Arbus e Goldin têm com seus retratados. As pessoas que fotografo fazem parte do meu ciclo de relações, muitas vezes cotidianas. São amigos, pessoas próximas, que me conhecem, sabem da minha vida e eu da vida deles. Temos intimidade. Mas a situação que proponho para o retrato não é corriqueira, as pessoas não estão no meio de suas ações cotidianas. Elas param, sentam, olham de frente durante 15 segundos para uma câmera. Essa fotografia não captura a intimidade do olhar de um amigo em um momento trivialmente vivido por nós. Eu proponho uma pausa, uma pose, uma postura. Há um embate, uma pequena agressividade, uma provocação. Uma relação fotográfica em que minha proximidade e intimidade com o retratado torna-se distância através da câmera fixada em um tripé entre nós, deixando claro que entre um e outro há um espaço, uma distância. Sempre haverá. É ela que torna a visão possível.

Peixoto diz que a questão da distância com que se deve observar um rosto – ou uma paisagem – é um dilema que acompanha a fotografia em toda sua história. Perdidas as proporções clássicas renascentistas, é o universo dos homens, profano, que revela o sagrado no rosto e na paisagem:

Elas são uma manifestação do divino nas coisas, da possibilidade de ressurreição. A paisagem não é, portanto, o lugar da conciliação, mas o limiar. O espaço intermediário entre as coisas e o olhar. A paisagem não tem a evidência daquilo que se mostra imediatamente. Ela remete

¹⁵¹ Título original: *Simon on my pink sofa*.

¹⁵² Título original: *Valérie and I having Tea*.

à outra coisa, que só se revela àqueles que, visionários, fecham os olhos para ver.¹⁵³

Lembro-me, então, de uma passagem de Didi-Huberman:

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos, o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra visual de perda.*¹⁵⁴

Vimos que, nos retratos, essa distância com a qual observa-se um rosto deve-se também à própria relação do fotógrafo com o sujeito, ao tempo de preparação para a fotografia, à forma como a câmera se insere no próprio momento fotográfico – variáveis que moldam essa distância do olhar.

Se a paisagem é o espaço que nosso olhar atravessa e não se mostra com evidência, se devemos fechar os olhos para vê-la e abrir os olhos para experimentar o que ela não nos mostra, quais seriam as variáveis que moldam essa dupla distância no olhar para a paisagem?

¹⁵³ PEIXOTO, 2004, p.79.

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34.

4.4. Notas sobre a paisagem

Logo no início de *Paisagens Urbanas*, Peixoto se questiona: “mas como fazer o olhar recuperar a paisagem?”¹⁵⁵. Para ele, a paisagem teria se perdido com as imagens explícitas que perdem a capacidade de descrever.

As cidades, mais do que qualquer outra paisagem, tornaram-se opacas ao olhar. Resistem a quem pretenda explorá-las. Uma simples panorâmica não dá mais conta dos seus relevos, de seus rios subterrâneos, da vida latente em suas fachadas. Tornaram-se uma paisagem invisível.¹⁵⁶

Ele julga o desenvolvimento da fotografia e do cinema como responsável pela morte da descrição clássica. Quando tudo se torna visível demais, a pintura e a literatura perdem a paisagem, e a partir daí, “todas as tentativas de descrição redundam em mera enumeração, que não dá conta da verdadeira paisagem”¹⁵⁷.

Calvino, através da literatura, dá conta da paisagem urbana. Fantástica, fantasiosa, ficcional, mas ainda assim paisagem. Não preciso enveredar pelo caminho da “verdade”. A literatura, como a arte em geral, traz todas as licenças para esse afastamento. Diversas cidades surgem de suas paisagens inventadas.

Em *As cidades invisíveis*, o viajante Marco Polo descreve para Kublai Khan, a quem serviu durante muitos anos, as incontáveis cidades por onde passou. Surge uma geografia fantástica, em que a precisão dos detalhes descritos se converte em ricas simbologias. As cidades inventadas por Calvino me trouxeram, em seus absurdos encantadores, uma reflexão sobre o Rio de Janeiro, sobre a forma que percorro e olho para essa cidade que habito.

Zobeide tem ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo; em Armila não há paredes, nem telhados, nem pavimentos; Valdrada é uma cidade à margem de um lago que se duplica em seu reflexo invertido; Sofrônia é a união de meia cidade parque de diversão, meia cidade séria.

Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se conhecem. Quando se veem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as

¹⁵⁵ PEIXOTO, 2004, p.26

¹⁵⁶ Ibidem.p.25.

¹⁵⁷ Ibidem.p.25.

conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois desviam, procuram outros olhares, não se fixam.¹⁵⁸

Encontro no fabulário de Calvino muitas qualidades-defeitos fantásticos que poderia dizer que são desta cidade em que vivo. Mas a satisfação da leitura não está somente em encontrar em suas paisagens invisíveis brechas que habito, mas em descobrir que a cidade tem a forma que atravesso, que as cidades fantásticas coexistem no lugar onde vivo, basta encontrá-las com o olhar. “Algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si.”¹⁵⁹ Quais seriam as cidades que vejo nesta cidade?

A ideia de fotografar livremente a cidade nos meus trajetos cotidianos propõe o encontro dessas cidades paralelas que habito. O olhar livre e atento pôde perceber certas paisagens que estão na cidade mas que só se tornam visíveis a partir de trajetos afetivos. Foi preciso tempo até que eu pudesse percorrer e olhar essa cidade para além da natureza exuberante que se impõe majestosamente em nossas vistas. Afinal, em qual paisagem eu me encontro? “Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos.”¹⁶⁰

Na *Pequena Coleção de Paisagens* cada grupo de fotografias compõe pequenos mundos encontrados, universos visitados, descobertos, admirados. Como toda coleção é uma espécie de diário, nestas pequenas narrativas descrevo as paisagens desta cidade que para mim são fantásticas, para outros, invisíveis. As coleções estão em permanente reconfiguração, meu trajeto pela cidade agrega novas imagens à coleção, os conjuntos vão se multiplicando e se recompondo. Esta coleção é um impulso para que eu possa tornar visíveis as paisagens que eu olho e que me olham. “Uma paisagem invisível condiciona uma paisagem visível”¹⁶¹.

Lisovsky escreve sobre certo desenvolvimento da paisagem na fotografia. Desenvolvimento não no sentido de progresso, mas de mudanças, sobretudo no que

¹⁵⁸ CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 51.

¹⁵⁹ Ibidem. p.30.

¹⁶⁰ Ibidem. p.28.

¹⁶¹ Ibidem. p.24.

as imagem nos mostra e como o (olhar do) fotógrafo se insere naquilo que ele nos dá a ver. “As vistas fotográficas do século XIX são inseparáveis da noção de um percurso que as antecede e de um marco que nelas se inscreve”¹⁶². Lissovsky trata de um percurso no interior da imagem, tal como, metafórica e literalmente, pegadas na areia, como na fotografia *Dunas no deserto de Carson*, de 1867, de Timothy O’Sullivan (ver imagem 22 no anexo). Nesta época, o tripé era um apoio indispensável não só para longas exposições, mas para a *composição* meticulosamente arranjada pelo fotógrafo e exaltada nesta época. O surgimento do instantâneo e da paisagem moderna apagam essas pegadas que certificam e enobrecem o trajeto do fotógrafo.

Charles Caffin, reativo às facilidades da câmera instantânea e aos “flagrantes” dela derivados, em 1901 publica *Photography as a Fine Art*, onde defende a ideia de que o objetivo dos melhores fotógrafos, como de todo verdadeiro artista, não é apenas fazer uma imagem, mas transmitir a impressão que experimenta na presença de seu tema.

A dignidade artística da paisagem fotográfica dependeu igualmente de sua transformação em “paisagem poética”: isto é, em imagens nas quais os estados da natureza correspondessem “simpaticamente” a determinados estados de ânimo ¹⁶³.

Lissovsky relaciona essa inscrição subjetiva do sujeito na paisagem à conquista do ponto de vista, “no entanto, diferentemente da fotografia das dunas de Nevada, as pegadas agora estão impressas na alma do fotógrafo”¹⁶⁴. Exemplo que cai como uma luva para a cunhagem desta paisagem poética são os *Equivalentes*, de Alfred Stieglitz (ver imagem 23 no anexo). Do próprio título surge a relação subjetiva do tema com o fotógrafo, de modo raso: diferentes fotografias de nuvens aludiam ao espírito por traz da imagem. A dificuldade de definir com precisão qual imagem equivalia a qual sentimento acabou por confirmar a potência da paisagem poética, tornando o instantâneo veículo ideal para a propagação do espírito, uma vez que este foi o dispositivo usado para os *Equivalentes*.

¹⁶² LISSOVSKY, Mauricio. *Rastros na Paisagem*. (Texto enviado por e-mail pelo autor em setembro de 2011). p.3.

¹⁶³ Ibidem. p.3.

¹⁶⁴ Ibidem. p.5.

A paisagem subjetiva através do instantâneo é um dos caminhos para o apagamento dos rastros proposto por Lissovsky. Os conceitos de *restituição* e *acolhimento* trazem novas direções, exemplificadas através do trabalho de dois fotógrafos. Ansel Adams, em suas fotos com extrema definição, equilíbrio de luz e a mais alta profundidade de campo, traz uma natureza desumanizada, protegida, intocada – corresponde à *restituição*. Edward Weston buscava extrair do objeto sua quintessência, em um processo de afecção mútua entre objeto e sujeito do ato fotográfico – o *acolhimento*. Os longos tempos de exposição que utilizava, buscava não apenas intensificar a forma e a textura, mas investir na transmutação de uma coisa em outra, da forma em substância.

No acolhimento, o que se restitui é a potência criadora de forma e coisa. E na restituição, o que se acolhe é o brilho resplandecente da eternidade. O que ambos os procedimentos revelam, na oscilação que nos leva de um polo a outro (da pura potência transformadora à permanência absoluta da eternidade), na respiração suspensa entre a inspiração que acolhe e a expiração que restitui, são os traços da incompletude do Mundo e sua História: vestígios de sua atualidade perdida que agora restituo, sonhos irrealizados que o meu acolhimento permite cumprir. São estes vestígios que se ocultam nas paisagens modernas, abrigados nas lacunas deixadas pelo duplo apagamento dos rastros (o apagamento do apagamento) que as tornou possíveis.¹⁶⁵

Lissovsky situa a paisagem fotográfica contemporânea entre o *restituir* e o *acolher*. Para ele, a paisagem que agora contemplamos é o bagaço de um mundo onde a *duração da espera* cravou seus dentes, onde a questão que se coloca hoje é a habitação, o enigma da morada. Lissovsky lembra do deserto inabitável que Abbas Kiarostami traz em suas fotografias. Uma árvore, uma pessoa, um animal, elementos que surgem sem definir nenhuma direção na paisagem, onde a sensação de distância se impõe configurando a noção de alteridade da própria natureza. O exílio é definitivo: somente através dele a beleza da natureza se torna visível como “inteiramente outro”.

Na jornada do exilado que se retira, a imagem torna-se uma abertura que recolhe em si os traços de uma expectativa: “Isso porque” – escreve Ishaghpour – “a natureza não coincide consigo mesma por uma coincidência e presença inertes, mas porque, ausente de si mesma, ela está sempre a caminho, por vir. Essa não coincidência da

¹⁶⁵ Ibidem. p.9.

natureza consigo mesma constitui a condição de sua intimidade com o olhar exilado, mas fervoroso, que vem a seu encontro.”¹⁶⁶

Lissovsky cria uma bonita imagem em relação a este olhar que, exilado, olha a paisagem com intimidade: “Ele a acolhe e estende a mão. Mas o que vê, na palma da própria mão aberta, são as linhas indecifráveis de seu destino. Entre o deserto atravessado por rastros e as linhas da minha mão, uma coincidência distante”¹⁶⁷. Penso então em *A pequena coleção de paisagens* que venho formando, no trajeto que percorro corriqueiramente pela cidade, nas imagens que reproduzem afetos, encontros, penso em como a fotografia, neste caso, foi uma forma de buscar na paisagem longínqua a maior proximidade possível. A cidade indecifrável torna-se íntima quando penso que a paisagem que vejo no horizonte compõe-se também do meu corpo, que o inatingível de sua majestosa paisagem é alcançado com a intimidade do trajeto. Ele diz que quem se exila busca a terra perdida na própria palma da mão vazia. Acho que a terra perdida estará sempre na palma da mão, os trajetos passados não se apagam à medida que seguimos adiante. A coincidência distante entre os rastros no deserto e as linhas da mão está no movimento que elas incitam, se porventura sabemos de onde parte e aonde chegam as pegadas na areia, jamais teremos certeza sobre nossos trajetos futuros, na palma de nossas mãos, não podemos agarrá-lo.

Sob o longínquo rastro dos Equivalentes, *A pequena coleção de paisagens* se inscreve no cerco das paisagens poéticas. Instantâneos que trazem sensações particulares de habitação, a alteridade urbana acolhida em meu olhar estrangeiro. As fotografias, como pontos de um trajeto afetivo, me *restituem* a sensação de pertencimento ao lugar. A paisagem não é distante, é onde estou, me inscrevo na paisagem que me circunscreve. A natureza humanizada, imbricada na metrópole, permeada de civilização, a afecção mútua entre eu e meu habitat – a paisagem da cidade me *acolhe*. Assim, estas paisagens colecionadas por mim estão no mesmo lugar onde Lissovsky situou a fotografia de paisagem contemporânea: entre a restituição e o acolhimento, sob o enigma da morada, o olhar de exílio. Com esta distância olho a paisagem e ela me olha, sabendo que ela não está distante, inatingível, inabitável. A paisagem é perto, é logo aqui onde estou.

¹⁶⁶ Ibidem. p.11.

¹⁶⁷ Ibidem. p.11.

O que nos une, o que nos separa foi minha primeira tentativa de fotografar algo sem limites, sem contornos, algo aberto, sem começo nem fim. A paisagem era enorme demais, é ainda enorme e sempre será. Mas entendi que entre o horizonte longínquo – o céu, a rocha, o oceano, a serra – e eu existe um vasto território penetrável, e que este lugar habitável é também paisagem.

Estou ainda no começo dessa jornada pela paisagem, atravessando os diversos rochedos e abismos entre eu mesma e o horizonte. Sempre quis colecionar alguma coisa, mas nunca soube muito bem o quê. Chaveiros, cartões postais, caixas de fósforos, canetas. Nada disso me animava.

Uma sensação começou a me ocorrer com frequência, a lembrança de um lugar que eu não sabia reconhecer se era de sonho, de imaginação, ou, de fato, de um lugar. É uma das mais estranhas sensações que vivo, com certa frequência.

A vontade de fotografar as paisagens pela cidade do Rio de Janeiro surgiu como certa libertação. Eu tinha medo de fotografar essa cidade e ver surgir apenas fotografias dessas paisagens que contemplamos no horizonte, de ver nessas imagens a distância que sinto em relação a essa cidade. Mas aconteceu o contrário, a fotografia não revelou a distância, mas trouxe proximidade. Através dela eu me dispus a olhar atentamente essa cidade e a encontrar lugares que me dizem alguma coisa, alguma coisa da própria cidade, alguma coisa de mim mesma, alguma coisa entre essas duas: eu e ela. É isso que, para mim, são as fotografias. Um elo efêmero no ato, eterno e simbólico na imagem.

Talvez, ao organizar essas paisagens em uma coleção, eu possa entender quais paisagens são sonho, são vistas, são encontros, são imagens. Talvez essa coleção intensifique ainda mais a sensação confusa de não reconhecer a paisagem que corre na memória como um lugar imaginado ou vivido. Salvo pela conexão inevitável que uma fotografia traz com aquilo que ela representa, essas imagens poderiam ser invenções. Elas são invenções. De pequenos universos outrora invisíveis para mim.

4.5. De volta ao mirante

Embora esta pesquisa esteja chegando a seu fim, ela se encontra aqui com um começo, que aponta para outros rumos. Sinto que é melhor assim. É bom chegar ao fim de um trajeto sem necessariamente ter chegado ao final da trajetória.

O trajeto, cartográfico, primeiro desatou os nós de um novelo emaranhado guardado na gaveta. Alinhei percursos passados e encontrei pontos de convergência em caminhos sucessivos. Percebi um possível destino ao qual eles me levavam. Localizei meu lugar, entre o certo, o errado, o antropológico, o contemporâneo. Entendi que a fotografia que faço não está apenas na imagem, mas que compreende seus processos de feitura, os caminhos, as trocas invisíveis. A fotografia me leva até as coisas. E desse encontro surge um objeto – tal qual um possível fóssil, resquício de um momento, menos instantâneo do que se supunha – um objeto com forma, cor, peso e densidade. Rastros do tempo se instalam em sua visualidade, antes mesmo de se tornarem visíveis.

Outras linhas traçam novos encontros. Entre eu e as pessoas, entre eu a cidade. Da disposição em olhar para elas, eis que elas me olham. Da distância surge uma aproximação. Lembro-me do mirante. Daquele de onde observei a cidade sob um temporal, pequena história contada na introdução desta pesquisa. De lá do alto eu via a tempestade caindo. Enquanto o mar absorvia a água da chuva, sobre a cidade a tempestade causava alguns estragos. Pensei nas paisagens visíveis no mirante, em como essas vistas impõem a distância entre nós e o horizonte. Senti a contemplação solitária, à beira de precipícios.

2012. Estou novamente neste mesmo mirante. Chove e olho para a cidade (em alguns pontos submersa). A água encontra seus caminhos para escoar, percorre as ruas da cidade, se esvai em buracos, se dissipa e também encontra o mar, por cima do asfalto, ou pelas vias subterrâneas. O diálogo, tão visível entre a água da chuva e o mar, está também na cidade, em seus meandros invisíveis. A concretude urbana é, sim, obstáculo, sempre contornável, por vezes penetrável.

Lembro-me também da câmera fotográfica – símbolo do mirante. Faço uma foto minha dali, do Alto da Boa Vista. Coloco a câmera em um tripé, me afasto, olho para

a paisagem e o *self-timer* automático se encarrega do clique. Na fotografia, estou de costas, e diante de mim está a cidade do Rio de Janeiro. A luz dourada, do sol que nasce, deposita um brilho suave no perfil do meu corpo e paisagem reflete os tons pasteis da manhã. Esta imagem é mais do que uma recordação para guardar, é mais do que a lembrança da vista de uma cidade que eu vejo e que me olha. Agora, entre eu e aquela paisagem, não há precipício, há um terreno fértil de relações – inventadas, imaginadas, fotografadas. Esta fotografia, mais do que guardar e assinalar minha presença neste mirante, integra meu corpo àquela paisagem, uma paisagem que não está somente no horizonte. É este o novo começo.

REFERÊNCIAS:

AUGÉ, Marc. *Não- lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico:dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Desempacotando minha biblioteca*. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

_____. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.140.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans, *Antropología de la Imagem*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

CALLE, Sophie. *M'as-tu vue*. Londres: Prestel, 2003

CALVINO, Italo. *Coleção de Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Nós, ao mesmo tempo, sós*. Texto publicado no catálogo da exposição *Ao mesmo tempo*, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2008.

_____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHIODETTO, Eder. *Meu mundo teu*. Texto escrito para a mostra “Geração 00 – a nova fotografia brasileira”. Disponível em: <<http://alexandresequeira.blogspot.com/>> . Acesso em: 09 fev.2012.

_____. *Nazeré do Mocajuba*. Texto critico escrito para a apresentação da pesquisa Nazaré do Mocajuba no Projeto Portfólio do Itaú Cultural, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://alexandresequeira.blogspot.com/>>. Acesso em: 09 fev. 2012.

CARRERI, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009.

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

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIAS, José António B. Fernandes. *Arte e Antropologia no século XX: modos de relação*. *Etnográfica*, v. V, n.1, 2011, p 101-129.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. *Photographs objects histories: on the materiality of images*. Londres: Routledge, 2004.

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

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, ano XII, n.12, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. In : *Rosângela Rennó*. São Paulo : EDUSP, 1996. Disponível em < www.rosangelarenno.com.br> Acesso em: 09 mar 2012.

GOLDIN, NAN. *The Devil's Playground*. Nova Iorque: Phaidon, 2003.

JUNIOR, Rubens Fernandes. *Nazaré do Mocajuba*. Catálogo da 18ª edição da Coleção Pirelli/MASP. Disponível em : <<http://alexandresequeira.blogspot.com/>> Acesso em : 09 fev. 2012

KWON, Miwon. *O lugar errado*. Urbânia: Ed. Pressa, 2008.

_____. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity, *Revista October* 80, primavera, 1997, p.85 - 110. Trad.: Jorge Menna Barreto.

KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p.8.

_____. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. In: DOCTORS, Márcio (Org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro, 2003. p.4. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissofsky_6.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2012.

_____. *Guia Prático das Fotografias sem pressa*. Disponível em: <www.an.gov.br/retratosmodernos/guia pratico.pdf .>. Acesso em : 13 dez. 2011.

_____. *Rastros na Paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares*. Disponível em : <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5053>>. Acesso em: 09 abr. 2012

MOKARZEL, Marisa. *Alexandre Sequeira, Mocajuba e a cidadania planetária*. Disponível em: <<http://alexandresequeira.blogspot.com/>>. Acesso em: 09 fev. 2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC, 2004.

RENNO, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROLNIK, Sueli. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2011.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009. p.44

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 2005. p.295-307.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

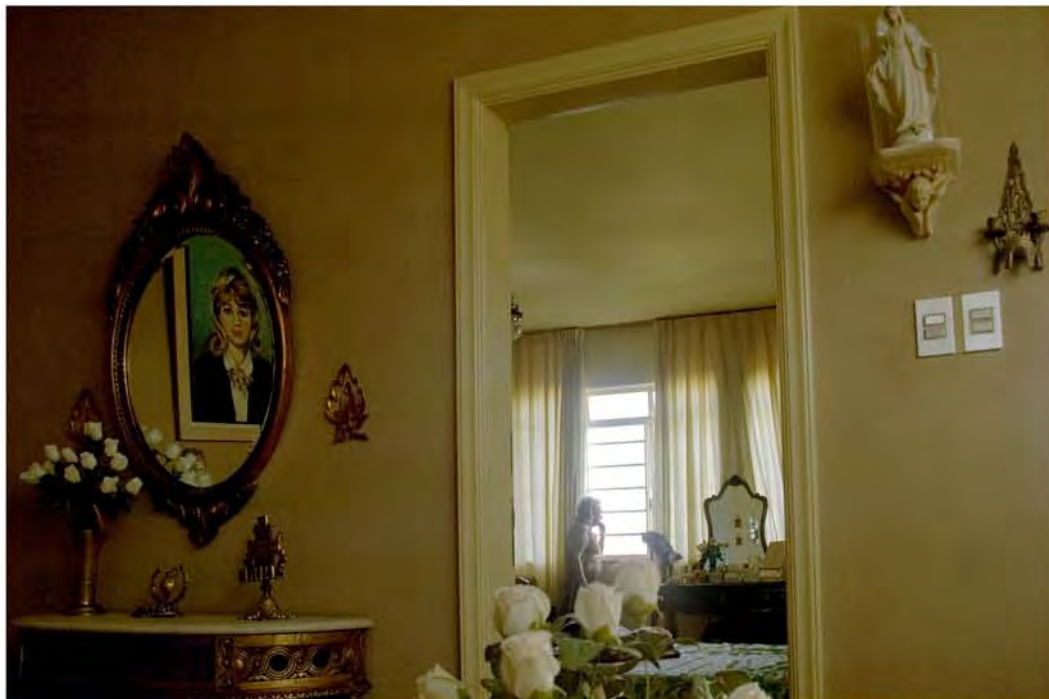
SANTOS, Carolina Junqueira dos. A reinvenção da aura e outras considerações sobre fotografia. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n.3, jan.-jun. 2011, p.43-54.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. [Texto sem título]. 2006. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/44/ros%C3%A2ngela-renn%C3%B3/textos/>>. Acesso em: 12/03/2012 .

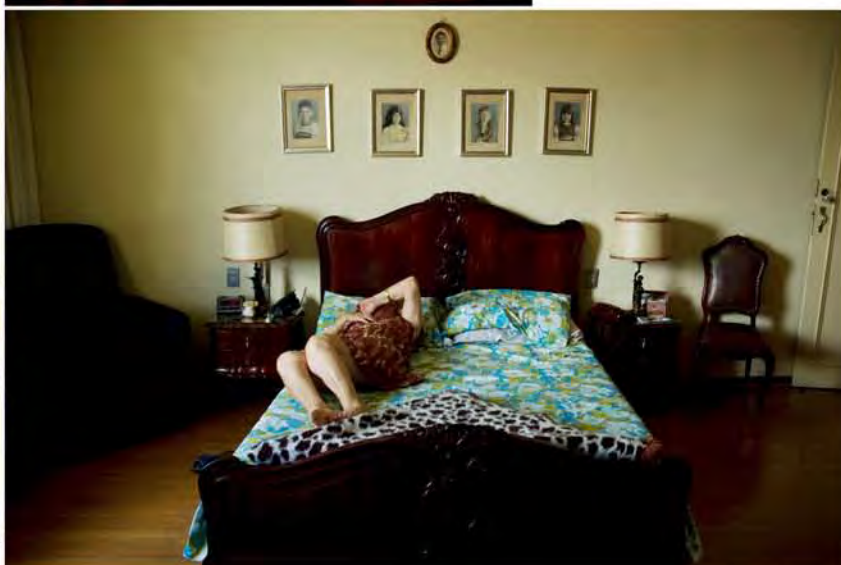
VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Disponível em: <<http://www.scribd.com/rockgirl3/d/25078528-Observando-o-Familiar>>. Acesso em : 23 fev.2012.

WELLS, Liz. *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. Nova Iorque: I.B.Tauris, 2011

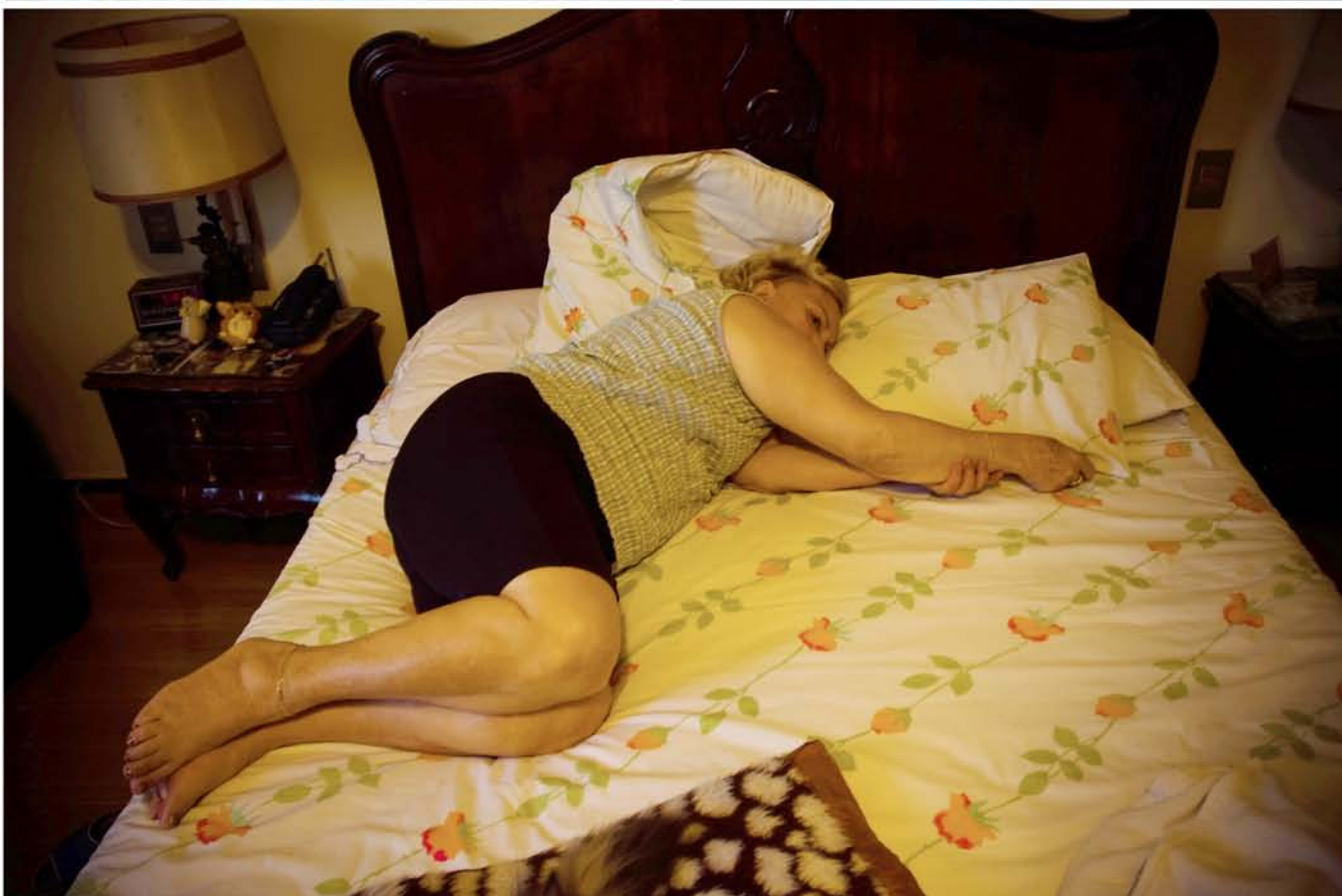
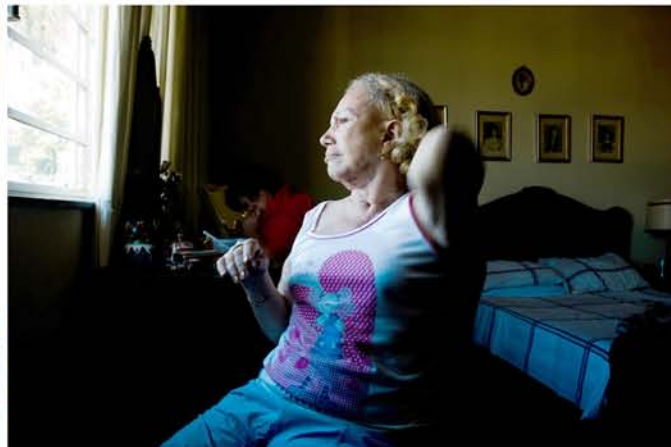
_____. *The Photograph Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2003.



Paula Huven
Entre a cama e a janela (fragmento 1)
2002-2008



Paula Huven
Entre a cama e a janela (fragmento 2)
2002-2008



Paula Huven
Entre a cama e a janela (fragmento 3)
2002-2008



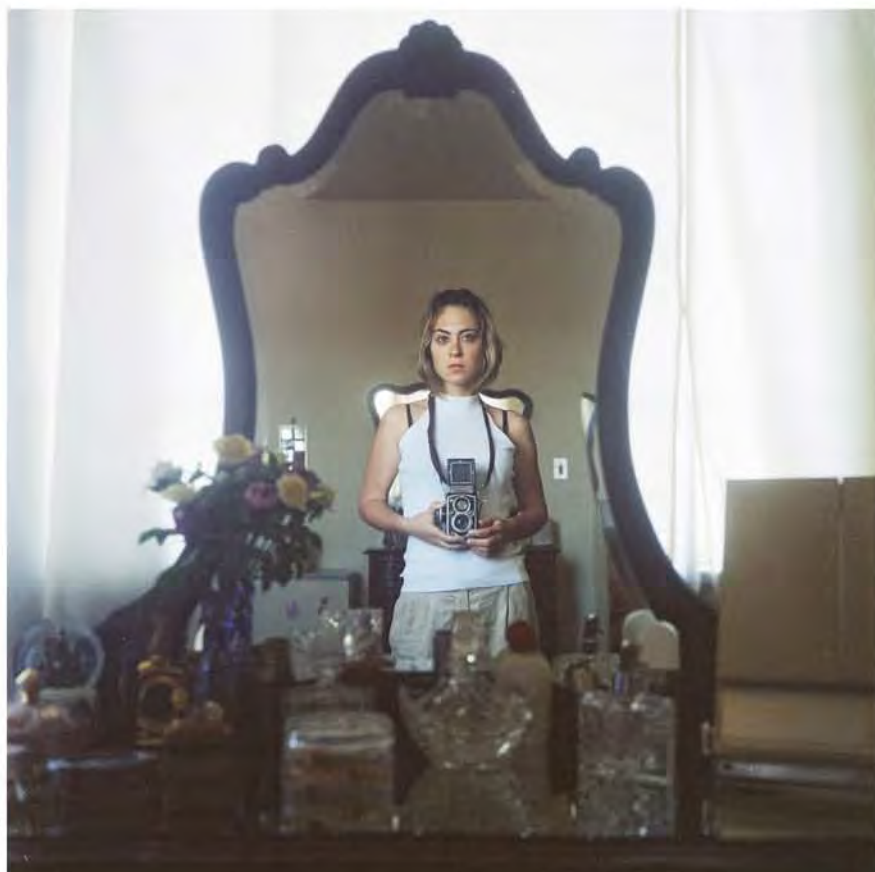
Paula Huven
Retrato em preto e branco da minha avó
2004



Paula Huven
Imersões
2005



Paula Huven
Imersões
2005



Paula Huven
 autorretrato enviado para Leonora
 2008



Leonora Weissmann
 autorretrato de Paula no espelho da avó
 2008



Paula Huven
encontro com autorretrato
2008

- 1 - correspondência de Paula para Leonora com o autorretrato para ser pintado.
- 2 - fotografias da pintura em processo
- 3 - pintura de Leonora Weissmann: *Autorretrato de Paula no espelho da avó*
- 4 - correspondência de Leonora para Paula com algumas imagens de fragmentos da pintura
- 5 - fotografia do *Encontro com Autorretrato*



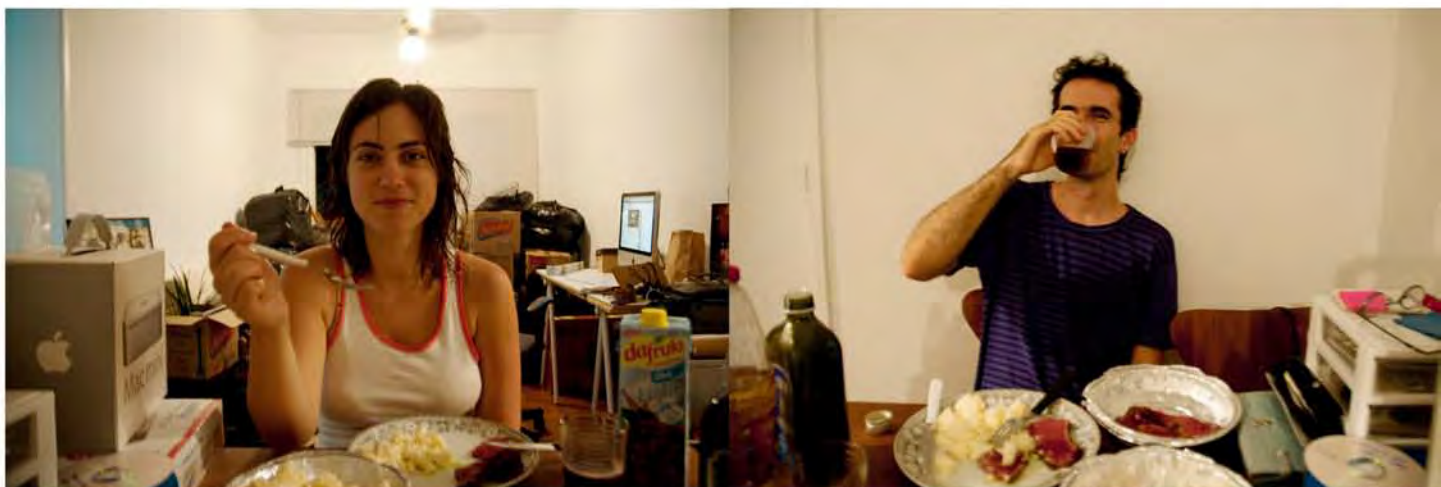


Paula Huven
Relações
2007
série de 20 duplas
(amostra de 4 duplas)

2009

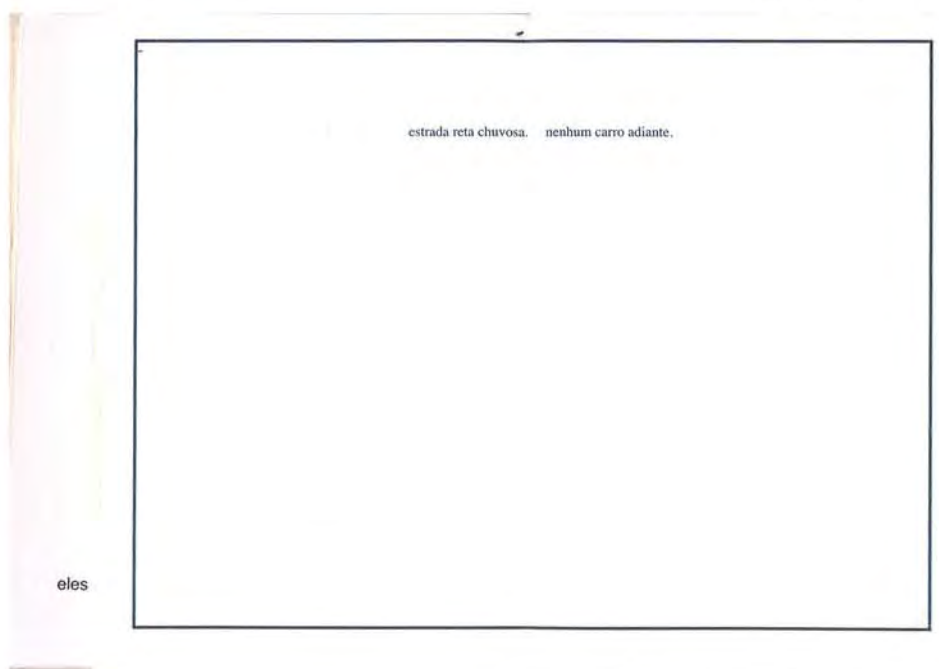


2010

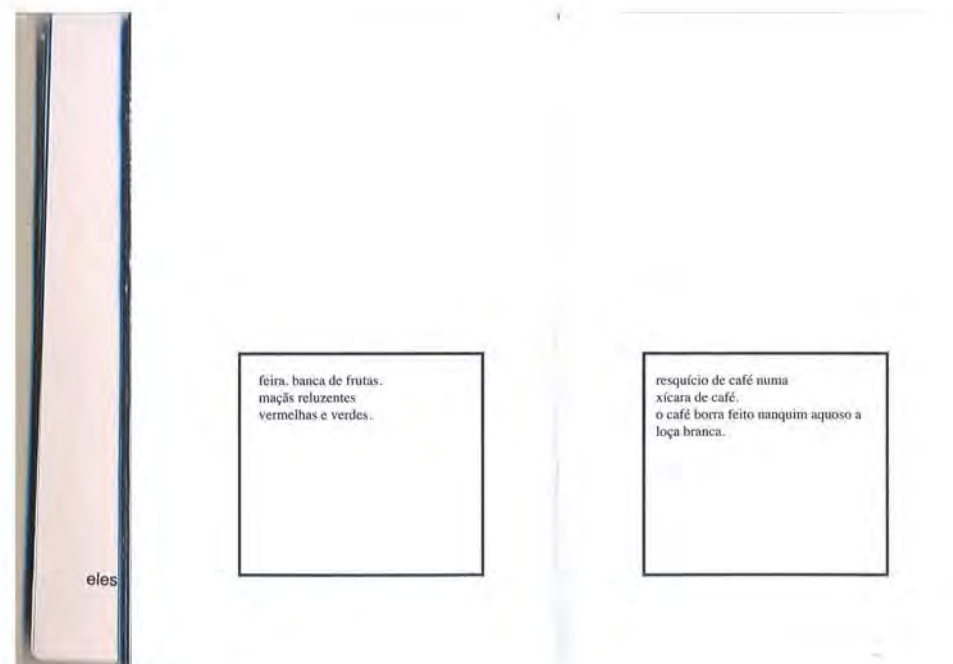
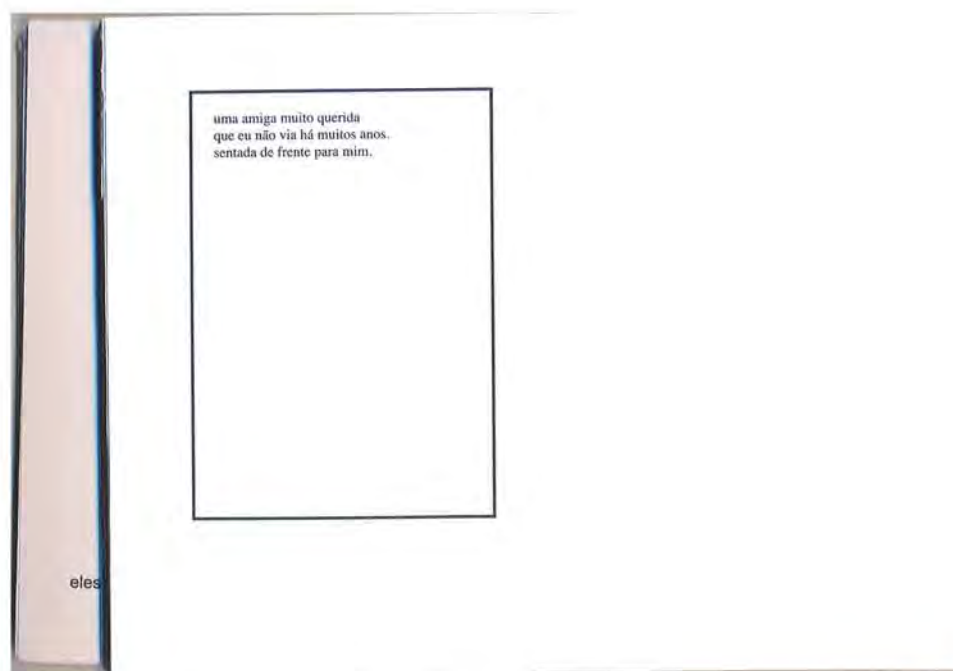


Paula Huven
Tudo ou nada mudou
2010

IMAGENS 9



Paula Huven
Insensíveis
livro-objeto
2011
12 x 9 cm





Paula Huven
o que nos une, o que nos separa / Valéria
(parte da coleção de retratos)
100 x 100 cm cada
2011



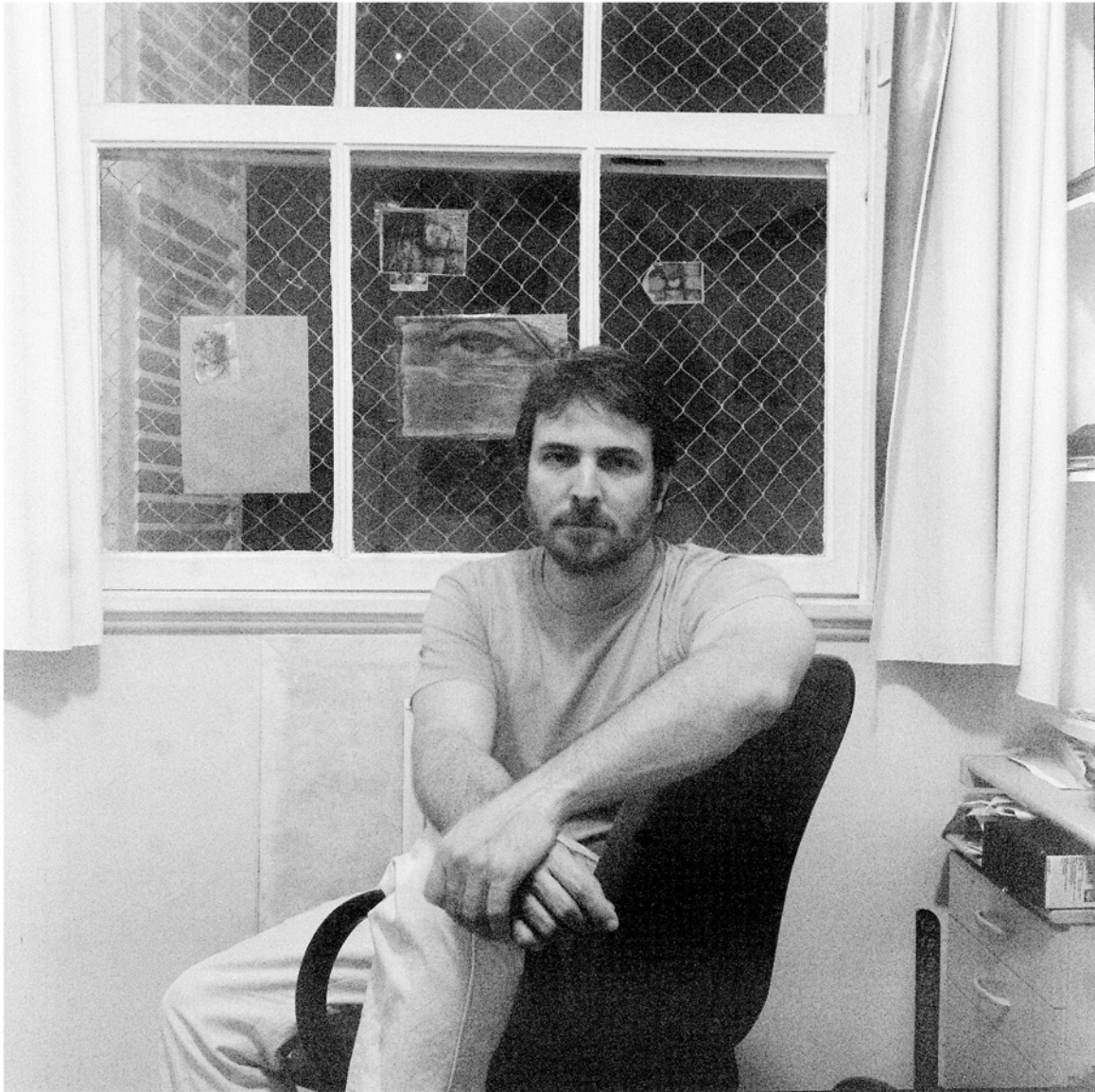
Paula Huven
o que nos une, o que nos separa / Yan
(parte da coleção de retratos)
100 x 100 cm cada
2011



Paula Huven
o que nos une, o que nos separa / Maria
(parte da coleção de retratos)
100 x 100 cm cada
2011



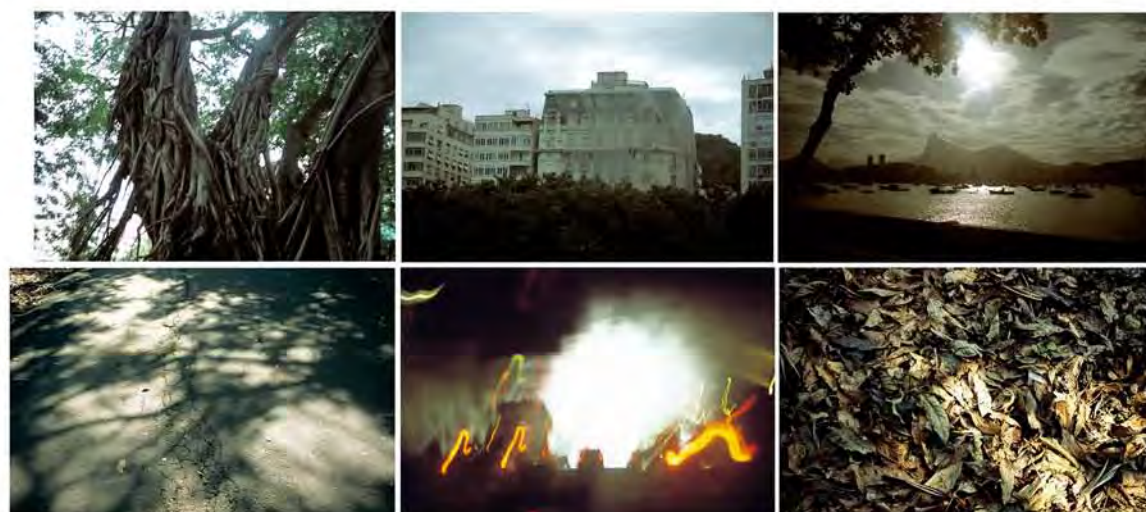
Paula Huven
o que nos une, o que nos separa / Ilka
(parte da coleção de retratos)
100 x 100 cm cada
2011



Paula Huven
o que nos une, o que nos separa / Gilvan
(parte da coleção de retratos)
100 x 100 cm cada
2011



Paula Huven
o que nos une, o que nos separa / Marina
(parte da coleção de retratos)
100 x 100 cm cada
2011



Paula Huven
o que nos une, o que nos separa /
A pequena coleção de paisagens I e II
10x15 cada fotografia
2011



Paula Huven
o que nos une, o que nos separa /
A pequena coleção de paisagens III e IV
10x15 cada fotografia
2011



Tayana Wanzeler,
recebendo o kit
câmera- papeis de
carta
<-



Jefferson Oliveira
recebendo carta
de Tayana ->



Imagens resultados de
“fusão de realidade”, como
denomina Sequeira,
composta por um clique de
um sobreposto ao clique
seguinte do outro.



Alexandre Sequeira
Meu mundo Teu
2007
(imagens gentilmente enviadas por email pelo autor)



Alexandre Sequeira
Nazaré do Mocajuba
2004-2005
(imagens gentilmente enviadas por email pelo autor)



Alexandre Sequeira
Nazaré do Mocajuba
2004-2005
(imagens gentilmente enviadas por email pelo autor)



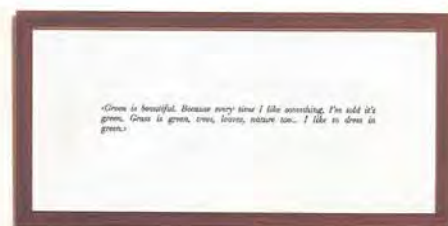
Raphaël Brossard, right-hand sleeper.
 Raphaël Brossard a week ago. He agrees to come
 and I don't ask any details. He will only give me three
 with lunch. He will stay, accompanied by his dog
 on Friday, April 6 from 2 p.m. to 5 p.m.
 The bed is empty. I had got out of the bed a
 he means before. Raphaël R. gets into bed without
 changing the sheets. He asks me if he has to take off
 his clothes and keeps his shirt on. He encourages
 me to get him in bed. Raphaël talks to himself
 for a good while. He doesn't want to sleep but
 I would sleep for him, for about an hour. At 5 p.m.

Raphaël Brossard receives Daniel D., who takes the
 next shift. They don't know each other. I was not
 present for the first few moments of their encounter
 but it seems to have gone well. When I rejoin them,
 Raphaël B. is up and dressed. Daniel D. has taken his
 place in the bed. At 5:40 p.m. I accompany Raphaël B.
 to the door. I thank him for coming. He says that he
 finds Daniel D. charming.

Daniel D., left-hand sleeper.
 I ask him to come on Friday April 6,
 from 7 p.m. to 12 p.m.
 I don't want for Raphaël Brossard to leave the
 room with me. They get acquainted. After Raphaël
 literature, Daniel D. rebels. He says my presence
 in the room is too intrusive. He reproaches me with
 things that my bed into a place where only ritual
 things take place. He would like his
 to have stayed longer. He tells me that
 what struck him was the erotic relation between
 the two and himself. Daniel D. talks, reads. He

doesn't want to sleep. His reason for accepting to
 come was the seriousness of the business. What
 pleases him about this game is that you meet almost
 no one. A parlor game in the form of a secret society.
 At 10 p.m. he receives one of his students and corrects his
 papers. At midnight, the two young boys entrusted with
 the next shift come into the room. They all chat to-
 gether for a few minutes. Then I accompany Daniel D.
 to the door. I thank him for coming. He answers: "In
 fact you find all these people deeply disgusting.
 Thanks for putting up with us."

Sophie Calle
 The sleepers
 1979
 in: CALLE, Sophie. M'as-tu vue. Londres: Prestel, 2003



Sophie Calle
The Blind
1986

in: CALLE, Sophie. M'as-tu vue. Londres: Prestel, 2003



Rosângela Rennó

Bibliotheca

2002

in:RENNO, Rosângela. O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003



Rosângela Rennó

A Última Foto

2006

Disponível em:

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/21/8>

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/21/33>

Acesso em 08/04/2012



Diane Arbus
Duas garotas em traje de banho combinado
1967

Disponível em:

http://www.mocp.org/collections/permanent/arbus_diane.php

Acesso em 09/04/2012

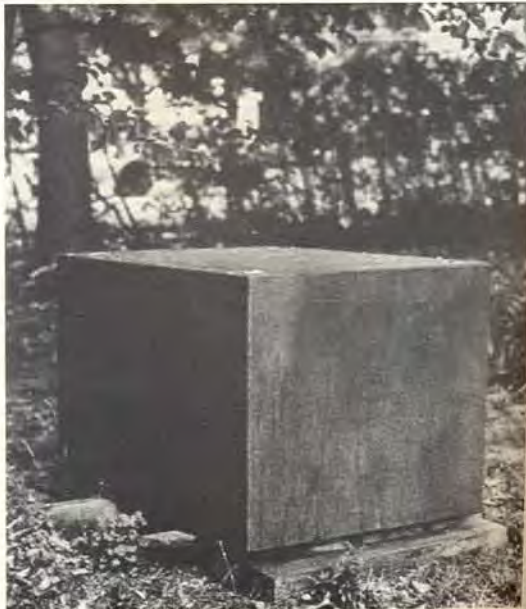


August Sander
Jovens Camponesas
1928

Disponível em:

<http://www.americansuburbx.com/2009/02/theory-august-sander-mask-behind-face.html>

Acesso em 09/04/2012



11. T. Smith, *The Black Box*, 1961. Madeira pintada, 57 x 84 x 84 cm.
Coleção Norman Ives, New Haven. D.R.



12. T. Smith, *Die*, 1962. Aço, 183 x 183 x 183 cm.
Cortesia Paula Cooper Gallery, Nova York.

Tony Smith

in:DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.



Captura de tela de computador, resultado de busca por imagens de Diane Arbus , no site Google, em 29/03/2012.



Nan Goldin

Valery and I having Tea, 2000

Simon on my pink sofa, 1998

in: GOLDIN, NAN. The Devil's Playground. Nova Iorque: Phaidon, 2003



Timothy O'Sullivan

Dunas no deserto de Carson

1867

Disponível em: http://masters-of-photography.com/O/osullivan/osullivan_sand_dunes_full.html

Acesso em: 09/04/2012

IMAGENS 23



Alfred Stieglitz

Equivalentes

1930

Disponíveis em:

<http://ernstlalleman.wordpress.com/2010/05/25/3/> e

http://phomul.canalblog.com/archives/stieglitz__alfred/index.html

Acesso em 09/04/2012