



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

MARIA DEL PILAR TRINCAS ASSAD SALLUM

**Desenvolvimento de poéticas identitárias do corpo: das imagens especulares do
cotidiano às imagens virtuais de si**

*Development of poetic identities of the body: from daily mirror images to virtual images
of the self*

CAMPINAS

2017

MARIA DEL PILAR TRINCAS ASSAD SALLUM

Desenvolvimento de poéticas identitárias do corpo: das imagens especulares do cotidiano às imagens virtuais de si

Development of poetic identities of the body: from daily mirror images to virtual images of the self

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Thesis presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Visual Arts.

Orientador: PROF. DR. MARCO ANTÔNIO ALVES DO VALLE

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA
ALUNA MARIA DEL PILAR TRINCAS ASSAD
SALLUM E ORIENTADA PELO PROF. DR.
MARCO ANTÔNIO ALVES DO VALLE

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Juliana Ravaschio Franco de Camargo - CRB 8/6631

Sa34d Sallum, Maria del Pilar Trincas Assad, 1952-
Desenvolvimento de poéticas identitárias do corpo : das imagens
especulares do cotidiano às imagens virtuais de si / Maria del Pilar Trincas
Assad Sallum. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Marco Antônio Alves do Valle.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Artes. 2. Fotografia. 3. Autorrepresentação. 4. Identidade. 5. Corpo. I.
Valle, Marco Antonio Alves do, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Development of poetic identities of the body : from daily mirror to
virtual images of the self

Palavras-chave em inglês:

Arts
Photography
Self-representation
Identity
Body

Área de concentração: Artes Visuais

Títuloção: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Haroldo Gallo
Ernesto Giovanni Boccara
Ivanir Cozeniosque Silva
Paulo de Tarso Cheida Sans
Paula Cristina Somenzari Almozara

Data de defesa: 16-01-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

MARIA DEL PILAR TRINCAS ASSAD SALLUM

ORIENTADOR(A): PROF(A). DR(A). MARCO ANTÔNIO ALVES DO VALLE

MEMBROS:

1. PROF(A). DR(A). HAROLDO GALLO
2. PROF(A). DR(A). ERNESTO GIOVANNI BOCCARA
3. PROF(A). DR(A). IVANIR COZENIOSQUE SILVA
4. PROF(A). DR(A). PAULO DE TARSO CHEIDA SANS
5. PROF(A). DR(A). PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluna.

DATA: 16.01.2017

Aos meus queridos netos, Guilherme, Carolina e
Helena

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço ao Criador, pela força concedida nas etapas difíceis, nos momentos de desafio e lutas travadas ao longo deste percurso, que me permitiu testar minha resiliência e, acima de tudo, meu comprometimento com o conhecimento e a poética da criação.

Ao Prof. Dr. Marco Antônio Alves do Valle, meu orientador, pelas ideias, dedicação, atenção e respeito nas observações e sugestões mencionadas ao longo dos cinco anos de estudo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, em especial aos professores: Prof^a. Dr^a. Lucia Eustachio Fonseca Ribeiro, Prof^a. Dr^a. Sylvia Helena Furegatti, Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, Prof. Dr. Mauricius Martins Farina, Prof^a Dr^a Luise Weiss que me enriqueceram com seus ensinamentos. Agradeço ao Danilo Roberto Perillo, pelo interesse e disposição no comando do Ateliê de Gravura do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp, e, aos colaboradores da CPG e da Galeria do Instituto de Artes – GAIA, pela atenção e profissionalismo.

Aos meus queridos filhos e noras pelo amor, estima e cuidados com a minha pessoa. Aos meus queridos netos, Guilherme, Carolina e Helena minhas luzes e alento em todas as ocasiões. Ao meu irmão que, mesmo distante, esteve presente com seu bom humor. Aos meus queridos pais pela vida, os quais, mesmo *in memorian*, permanecem em meus pensamentos, e ao caro Prof. Gerald Gregory Junior, pela ajuda, vigilância e estímulo constante.

Ao Eder Chiodetto, cuja experiência em curadoria e sensibilidade no âmbito fotográfico enriqueceu-me sobremaneira. Aos amigos Prof.^a Maria Emília Tormena Elias, Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria França da Silva, Prof.^a Beth Moisés, Elaine Ferreira, pelo apoio frequente. Ao Fernando Righetto e ao Carlos Marien pelo cuidado nas impressões em *fine art* que possibilitou o esmero na técnica fotográfica. Estendo meus agradecimentos a todos que de alguma forma cruzaram o meu caminho. Esta pesquisa não teria se concretizado sem o auxílio dessas pessoas que foram importantes para a efetivação deste estudo teórico e de sua poética visual.

RESUMO

Esta pesquisa, intitulada *Desenvolvimento de poéticas identitárias do corpo: das imagens especulares do cotidiano às imagens virtuais de si*, tem o intuito de verificar as proximidades da produção escrita como estudo poético da produção imagética da autora, abordando temas centrais tais como as poéticas identitárias, as autorrepresentações em artes visuais e a linguagem fotográfica contemporânea. A tese resulta do esforço de perscrutar, por meio de autorrepresentações fotográficas, o processo de criação da artista. Em algumas das autorrepresentações seu corpo é projetado sobre o espelho e é apreendido por uma câmera fotográfica operada pela própria artista, já em outras a artista abandona o espelho e utiliza a câmera fotográfica frontal de seu dispositivo móvel. A imagem de si está presente em toda a sua elaboração visual, na qual se percebe, durante a continuidade do processo criativo, suas possibilidades, suas restrições, sua plenitude, os caminhos tensivos e sua incompletude. O desenho também é utilizado sobre algumas imagens, uma vez que em certas autorrepresentações a linguagem fotográfica mescla-se com as escrituras, lhes conferindo uma plasticidade peculiar.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Poéticas Identitárias; Autorrepresentações em Artes Visuais; Autorretrato, Fotografia e Corpo nas Artes Visuais; Imagens Virtuais; Desenho.

ABSTRACT

This research, entitled *Development of poetic identities of the body: from daily mirror images to virtual images of the self*, intends to verify the proximities of a written production as a poetic study of the author's visual imagery production by discussing central themes like identity poetics, self-representations in visual arts and contemporary photographic language. This thesis results of the effort to delve into the artist's creative process of several self-representations, in some of them the artist's body projected by a mirror into a camera operated by herself and in others the artist abandoned the mirror and shoot from her mobile device using the front-facing camera. The image of herself is present in all her visual elaboration, in which we can see, during the continuity of the creative process, her possibilities, her restrictions, her plenitude, the tensile paths and her incompleteness. Drawing is also used on some images, since in certain self-representations the photographic languages merge with the writing, giving them a peculiar plasticity.

Keywords: Contemporary Art, Poetic Identities, Self-representations in Visual Arts, Self-portrait, Photography and body in the Visual Arts, Virtual Images, Drawing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>My selves</i> (2012).	27
Figura 2 – “Mirror, silver and copper alloy”	34
Figura 3 – Espelho de Peschiera.....	35
Figura 4 – <i>Momento íntimo I</i> (2005)	37
Figura 5 – <i>Momento íntimo II</i> (2005)	37
Figura 6 – “Marta e Maria Madalena” (1598).....	44
Figura 7 – Busto em rocha calcária.	47
Figura 8 – Autorretrato em espelho convexo (1524).....	49
Figura 9 – “Doppio autoritratto allo specchio” (1646).....	51
Figura 10 – “Doppio autoritratto allo specchio” (1646).....	51
Figura 11 – Autorretrato no espelho (1920).	52
Figura 12 – Autorretrato triplo (1959).....	53
Figura 13 – <i>O silêncio do olhar</i> (2010).	56
Figura 14 – <i>Contracampo</i> (2014).	57
Figura 15 – <i>Et similia: Aqui e acolá</i> (2013)	58
Figura 16 – <i>Et similia: ecos impermanentes</i> (2013).....	60
Figura 17 – Desenho arquitetônico ilustrativo do espaço.....	61
Figura 18 – <i>Sem título</i> (2012).	63
Figura 19 – <i>Fluxo constante</i> (2014).	64
Figura 20 – Desenho arquitetônico ilustrativo do espaço.....	65
Figura 21 – Ânfora Panatenaica.	71
Figura 22 – Ânfora Panatenaica.	71
Figura 23 – “David” (1501-1504).	73
Figura 24 – Autorretrato (1629).	75
Figura 25 – Autorretrato (1659).	75
Figura 26 – “El corazón” (1937).	77
Figura 27– “La columna rota” (1944).	78
Figura 28 – “Pygmalion and Galatea” (1886).	83
Figura 29 – “Purezza” (1752).....	86
Figura 30 – “Bathsheba” (2013).....	87
Figura 31 – <i>Encontre-me do outro lado...</i> (2015).....	89
Figura 32 – <i>Encontre-me do outro lado...</i> (2015).....	90
Figura 33 – <i>Encontre-me do outro lado...</i> (2015).....	91
Figura 34 – <i>Encontre-me do outro lado...</i> (2015).....	92
Figura 35 – <i>Encontre-me do outro lado...</i> (2015).....	93
Figura 36– <i>Em silêncio I</i> (2015).	94
Figura 37 – <i>Em silêncio I</i> (1) (2015).	95
Figura 38 – <i>Em silêncio I</i> (2) (2015).	96
Figura 39 – <i>Em silêncio I</i> (3) (2015)	97
Figura 40 – Instalação <i>Até agora estou aqui...</i> (2015).	101
Figura 41– Instalação <i>Até agora estou aqui...</i> (2015).	102
Figura 42 – Instalação <i>Até agora estou aqui...</i> (2015).	103
Figura 43 – <i>Em silêncio II</i> (1) (2015).....	106
Figura 44 – <i>Em silêncio II</i> (2) (2015).	107
Figura 45 – <i>Em silêncio II</i> (3) (2015).....	108
Figura 46 – <i>Em silêncio II</i> (4) (2015).....	109
Figura 47– Processo de elaboração para a instalação- <i>Um entre muitos</i> (2015).....	112

Figura 48 – Integrantes da equipe da firma Digigráfi Copiadora, Gráfica & Signs.....	113
Figura 49 – Vista parede lateral direita da Instalação - <i>Um entre muitos</i> (2015).....	114
Figura 50 – Vista da parede lateral direita da instalação - <i>Um entre muitos</i> (2015).	115
Figura 51– Vista da parede lateral esquerda da instalação- <i>Um entre muitos</i> (2015).	115
Figura 52 – Livro-objeto- <i>Um entre muitos</i> (2015).....	116
Figura 53 – Livro-objeto fechado 17,5 x 10 cm.	117
Figura 54 – Livro-objeto aberto 150 x 10 cm.....	118
Figura 55 – <i>O vazio está em nós</i> (2016).	120
Figura 56 – <i>Sussurros</i> (2016).	121
Figura 57– <i>Histórias secretas</i> (1) (2015).	124
Figura 58 – <i>Histórias secretas</i> (2) (2015).	125
Figura 59 – <i>Histórias secretas</i> (3) (2015).	126
Figura 60 – <i>Histórias secretas</i> (4) (2015).	127
Figura 61 – <i>Histórias secretas</i> (5) (2015).	128
Figura 62 – <i>Histórias secretas</i> (6) (2015).	129
Figura 63 – <i>Histórias secretas</i> (7) (2015).	130
Figura 64 – <i>Histórias secretas</i> (8) (2015).	131
Figura 65 – <i>Histórias secretas</i> (9) (2015).	132
Figura 66 – <i>Histórias secretas</i> (10) (2015).	133
Figura 67 – <i>Histórias secretas</i> (11) (2015).	134
Figura 68 – <i>Histórias secretas</i> (12) (2015).	135
Figura 69 – <i>Histórias secretas</i> (13) (2015).	136
Figura 70 – <i>Histórias secretas</i> (14) (2015).	137
Figura 71 – <i>Histórias secretas</i> (15) (2015).	138
Figura 72 – Livro-objeto fechado <i>Histórias secretas</i> (2015).....	139
Figura 73 – Livro-objeto aberto <i>Histórias secretas</i> (2015).....	140
Figura 74 – Livro-objeto aberto <i>Histórias secretas</i> (2015).....	141
Figura 75 – Série <i>Breves instantes</i> (1) (2015).	142
Figura 76 – Série <i>Breves instantes</i> (2) (2015).	143
Figura 77 – Série <i>Breves instantes</i> (3) (2015).	144
Figura 78 – <i>A escultura de mim</i> (2016).	150
Figura 79 – “Autoportrait en noyé” (1840).	156
Figura 80 – “Frontière humaine” (1928).	160
Figura 81– Fotocolagem VII “Aveux non avenues”.....	161
Figura 82 – Autorretrato (1929).	162
Figura 83– Autorretrato (1929).	163
Figura 84 – Autorretrato (1927).	164
Figura 85 – Autorretrato (1927).	164
Figura 86– Autorretrato (1927).	165
Figura 87 – Autorretrato (1939).	165
Figura 88 – “Untitled”, Rome, Italy, 1977 - 1978.....	169
Figura 89 – “Untitled”, Rome, Italy, 1977 - 1978.....	169
Figura 90 – “Untitled” (figure and door), 1977.....	170
Figura 91 – “From Angel” series, Rome, Italy, 1977.....	170
Figura 92 – “Space 2, Providence, Rhode Island”, 1976.	171
Figura 93 – “Space 2 Providence, Rhodes Island” (1975-1978).....	171
Figura 94 – “Providence, Rhode Island” (1975-1978).....	172
Figura 95 – “Untitled”, Rome, Italy, 1977-1978.....	172
Figura 96 – <i>Entre ver e não ver</i> (1) (2015).....	177
Figura 97 – <i>Entre ver e não ver</i> (2) (2015).....	178

Figura 98 – Minha mãe e minha avó (1928).	181
Figura 99 – <i>Memories</i> (2011).	183
Figura 100 – <i>Aqui por acaso I</i> (2012).	185
Figura 101 – <i>Aqui por acaso II</i> (2012).	186
Figura 102 – <i>Aqui por acaso III</i> (2012).	186
Figura 103 – Etapas do processo de elaboração da série <i>Desenhos Intrusivos</i> (2014).	189
Figura 104 – Etapas do processo de elaboração da série <i>Desenhos Intrusivos</i> (2014).	189
Figura 105 – Etapas do processo de elaboração da série <i>Desenhos Intrusivos</i> (2014).	189
Figura 106 – Imagem de iluminura medieval.	194
Figura 107 – Todas as imagens da série <i>Camouflage</i> (2016).	197
Figura 108 – Série <i>Camouflage: Luisa</i> (2016).	198
Figura 109 – Série <i>Camouflage: Linda</i> (2016).	199
Figura 110 – Série <i>Camouflage: Irene</i> (2016).	200
Figura 111 – Série <i>Camouflage: Elza</i> (2016).	201
Figura 112 – Série <i>Camouflage: Efigênia</i> (2016).	202
Figura 113 – Série <i>Camouflage: Cristina</i> (2016).	203
Figura 114 – Série <i>Camouflage: Fiorinda</i> (2016).	204

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
PARTE I – AUTOCAPTURAS FOTOGRÁFICAS.....	23
CAPÍTULO 1	23
1.1 Minha imagem reflexa – o início de tudo.....	23
1.2 Minhas referências – literatura e primeiras autorrepresentações indiretas.....	25
CAPÍTULO 2	29
2.1 Reflexões acerca de depoimentos pessoais	29
2.2 O espelho: seu advento, sua reflexão e seus usos.....	31
2.3 O simbolismo da imagem reflexa e meu corpo imaginário.....	40
2.4 O misticismo da imagem reflexa	42
CAPÍTULO 3	46
3.1 O espelho: um auxílio na ação de autorretratar-se	46
3.2 O palco da minha poética: das moradas temporárias à morada cotidiana.....	54
3.3 Os espelhos nos espaços: presenças processuais.....	58
3.3.1 Um lugar de passagem.....	59
3.3.2 O espaço íntimo de devaneio.....	61
PARTE II – MEU CORPO, UM CORPO, SEU REFLEXO E SEUS PERSONAGENS: ..	69
AUTORREPRESENTAÇÕES DECORRENTES DE IMAGENS FICTÍCIAS	69
CAPÍTULO 4	69
4.1 Um corpo-imagem comumente identitário.....	69
4.2 Têm-se um corpo: real e (trans) figurado	78
4.3 Um corpo metáfora: minhas inspirações, o surgimento das autorrepresentações indiretas: corpo fictício e seus desdobramentos	82
4.4 Um corpo-ícone entrevisto e imaginado dentro do espaço.....	98
4.5 Um corpo dor: Inspirando-me na morte facetada.....	104
4.6 Uma ação para espelho e câmera: a corporeidade em movimento.....	122
PARTE III – Este corpo, o corpo de outros artistas:	148

dos desvios poéticos à imagem desta silhueta e	148
seus traçados áureos.....	148
CAPÍTULO 5	148
5.1 A escultura de mim: uma transfiguração da forma.....	148
CAPÍTULO 6	154
6.1 O fotopoético na criação imagética: Minhas referências.....	154
6.1.1 Autorretrato fotográfico em foco: transformando o retratado em um enunciado - Hippolyte Bayard, Claude Cahun e Francesca Woodman	155
6.1.2 Os gêneros multifacetados nas imagens de Claude Cahun.....	157
6.1.3 A sustentável leveza nas imagens de Francesca Woodman	166
6.2 Eu e a câmera móvel: uma ligação de intersubjetividade não narcísica.....	174
6.2.1 O desenho e a fotografia conectados numa simbiose estética	179
6.2.2 Embarcando na aventura de um <i>self-portrait</i> cotidiano	190
APÊNDICES.....	223
ANEXO I.....	225
ANEXO II.....	230

INTRODUÇÃO

Desenvolvimento de poéticas identitárias do corpo: das imagens especulares do cotidiano às imagens virtuais de si é o título desta pesquisa em Poéticas Visuais, por meio da qual procuro observar o desenrolar de um percurso pessoal poético lançando mão de imagens autorrepresentacionais. É relevante explicitar que a pesquisa escrita ocorre sincronicamente à produção visual¹ e que as imagens se constituem em objetos fotográficos e projeções. Alguns trabalhos realizados para explicitar o processo de pensamento visual encontram-se ainda inéditos. No entanto, a maior parte da produção é exposta em diversos meios artísticos.

O objetivo, além de observar e compreender minha trajetória poética é descrever, por meio de sintaxe gráfica, as singularidades que envolvem essa produção autorrepresentacional (opto por essa terminologia, em vez de autorretrato, por entendê-la mais contemporânea). Logo, conjeturo que uma produção escrita envolve mecanismos essenciais para as articulações das palavras e frases a fim de que os enunciados sejam equivalentes aos referentes. Além disso, busco produzir uma metalinguagem na qual expresso em palavras como a poética é formada diante dos processos que utiliza. Tarefa laboriosa, uma vez que minha experiência mais profunda se encontra na visualidade. No entanto, sinto-me confortável uma vez que penso sobre a escrita como uma imagem.

Acolhe-se, portanto, o pensamento de Martine Joly (2007, p. 20) ao dizer que a imagem mental se forma no pensamento ao ler ou ouvir a descrição de um lugar e “tem-se a impressão de o ver quase como se lá estivéssemos”. Essas representações elaboram-se de maneira quase alucinatória, pois parecem pedir emprestadas suas características à visão, vê-se.

Desse modo, como artista visual, teço a escrita como um desenho, tramo e preencho palavras no espaço branco e vazio e, vagarosamente, transformo-o em um rendilhado de pequeninas formas, cuja função é tecer uma rede de pensamentos que esculpem no intelecto imagens voláteis e furtivas. Assim, por meio de enunciados, as imagens e os conceitos formam-se, pouco a pouco, no pensamento.

¹ Faz-se exceção às imagens *O silêncio do olhar* produzidas em 2010.

No decorrer do estudo, investigo e pondero alguns autores para observar os indícios e acompanhar os movimentos de minha poética e, assim, “apontar para descobertas sobre o ato criador” (SALLES, [1998]2011, p. 83). Para alçar as questões pertinentes à autorrepresentação, um dos pontos de partida é constatar a vasta gama de superfícies reflexivas que nos rodeiam. Somos cercados de objetos que refletem o entorno, não somente em nossas casas, como também nos espaços públicos, uma vez que a arquitetura moderna e contemporânea se vale desse material em grande escala. Admito que esses *insights* ocorrem pela comprovação dessa profusão refletora, além de uma observação cuidadosa que estabeleço habitualmente sobre a própria reflexão.

Conforme Cláudia Maria França da Silva (2010, p. 69):

“O prefixo ‘auto’ remete ao que é próprio de alguém, ao posicionamento do indivíduo diante de si mesmo, gerando uma ‘leitura’ duplicada de si e por isso mesmo ‘especular’; isto porque uma imagem imaginada desta situação é a de um indivíduo diante de um espelho, contemplando a própria imagem refletida na superfície do anteparo”.

Dessa forma, constitui-se, segundo Helena Gomes dos Reis Pessoa (2006, p. 1), “um discurso feito na primeira pessoa, de uma autobiografia visual revelando um olhar voltado sobre si mesmo, reflexivo”. Enquanto na pesquisa do mestrado (SALLUM, 2000, p. 79) busco as “possibilidades expressivas e perceptivas do meu “corpo físico”, agora o amplo, o deslocado e adquiro outra consciência deste corpo material e do “espaço que ocupo e desocupo continuamente”. Atualmente, a inquietação volta-se outra vez para ele, o qual existe e coexiste em vários momentos e em várias circunstâncias e situações do dia a dia.

Esta tese se estrutura em três partes: Parte I – Autocapturas fotográficas; Parte II – Meu corpo, um corpo, seu reflexo, e seus personagens: autorrepresentações decorrentes de imagens personagens fictícias; e Parte III – Este corpo, o corpo de outros artistas: dos desvios poéticos à imagem desta silhueta e seus traçados áureos.

Na parte I, além de ponderar acerca das descobertas poéticas, discurso sobre o objeto espelho e sua reflexão. É interessante que o leitor alcance o sentido desse artefato e as significações da imagem especular, uma vez que sua função é reter um espectro cotidiano e esporádico. Afinal, você, leitor, e eu apreciamo-nos todos os dias frente ao espelho.

Procuro apresentá-lo, em sua evolução, como um objeto detentor de algumas características místicas, além de mostrar aspectos simbólicos, ao valer-me da observação de alguns autorretratos pictóricos. Na História Arte, o autorretrato pictórico é procedimento usual e bastante recorrente. Por meio de incursões modestas na História, juntamente com esta produção teórica e com os procedimentos constitutivos da minha poética, seguem-se os parâmetros para pensar e discutir os cruzamentos entre as ideias iniciais, os conceitos, ações e procedimentos para a execução das obras.

Por elementos constitutivos da obra, entendo os procedimentos técnicos empregados, os referenciais artísticos, as referências literárias e cinematográficas como estímulo constantemente no processo de criação, tal qual a complexidade das tramas da criação, uma vez que este percurso está em permanente mobilidade e nos leva ao conceito de inacabamento estético, ou seja, como explicita Cecília de Almeida Salles (2008, p. 20), “uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado”.

Por conseguinte, penso sobre esse corpo e trago à tona o processo de captura da própria imagem através do espelho, valendo-me da óptica, como ciência que analisa a origem da propagação da luz e seus fenômenos, os quais explicam os princípios que instituem a formação das imagens por meio das lentes e espelhos.

Grande parte das autorrepresentações que produzo e que constam deste estudo efetuam-se a partir da imagem deste corpo, enquanto este projeta-se no espelho, uma vez que capturo seu reflexo, ou, como refere Juan-David Nasio (2008, p. 66), “o duplo da aparência do corpo”. Todavia, esclareço que minhas autorrepresentações constituem-se por dissemelhanças processuais, uma vez que, nos autorretratos pictóricos, o esforço de observar a si próprio para imitar-se da melhor maneira possível, refazendo-se artesanalmente mediante a combinação de cores, linhas, manchas, *sfumatos*, claros e escuros; na fotografia, a captura dessa imagem especular ocorre pela lente da câmera fotográfica, operando-se a conversão e reconversão imagética. Assim sendo, a imagem final impressa no papel consolida o outro “duplo fiel ou semelhante” (NASIO, 2008, p. 68) desse corpo reflexo em uma superfície polida, capturado pela ação da câmera fotográfica.

Como a pesquisa pauta-se em um viés de minha produção artística e efetiva-se com a elaboração desta produção, considero importante salientar alguns questionamentos relevantes para a compreensão dessa operação fotográfica, que propõe um deslocamento semântico.

Afinal, a especularidade é de uma imagem que se move tridimensionalmente e se transforma em imagem bidimensional estática.

Ainda na parte I, abordo questões relacionadas à captura da imagem, tais como: o posicionamento da câmera fotográfica; o espaço que ocupo com a produção de um cenário; o fenômeno da reflexão de luz; e as razões pelas quais finalmente elegi o espaço da vivência, do estar dia a dia, para as autocapturas fotográficas.

Considero interessante observar que nos trabalhos produzidos e expostos na primeira parte (*My selves, o Silêncio do olhar, Contracampo, Et similia: Aqui e acolá e Ecos impermanentes, Sem título, Fluxo constante*), o espelho e este corpo possuem os mesmos valores estéticos e apresentam-se imagens nas quais o espelho aparece e está presente na composição fotográfica. Nessas imagens, o espelho entra em cena como parte integrante da narrativa e as denomino autorrepresentações indiretas: corpo luz. Opto pela nomenclatura autorrepresentações indiretas para me referir às imagens advindas da reflexão especular constantes nas partes I e II desta tese. Na parte III as autorrepresentações constantes advêm diretamente do meu corpo e opto pela nomenclatura autorrepresentações diretas.

Na categoria autorrepresentações indiretas: *corpo luz* geram-se os trabalhos: *My selves* (um tríptico); *Momento íntimo* (duas fotografuras experimentais); *O silêncio do olhar* (composto por quatro imagens); *Contracampo* (que se constitui de uma imagem única resultante da união de seis imagens); *Et similia* (série composta pelas imagens: *Ecos impermanentes e Aqui e Acolá*), *Sem título* (conjunto de três imagens ainda inéditas que origina outro trabalho em uma mídia em vídeo, cujo título é *Fluxo constante*).

Na parte II, os questionamentos são de um corpo sem identidade com outros personagens, e as autorrepresentações resultam de personagens ficcionais que me seduzem, pois neles constata-se um apagamento identitário incisivo, uma vez que apuro não ser eu quem está lá, e sim um corpo qualquer. Essa dilatação corpórea que migra para a superfície do espelho e posteriormente para a câmera é um dos intuitos, além de investigar as possíveis questões pertinentes ao processo de construção da própria imagem por meio de uma autocontemplanção especular.

Nessas autorrepresentações, o espelho sai da cena fotográfica. O protagonista é somente o reflexo deste corpo. A partir desse ponto, entendo que o espelho funciona como um instrumento óptico junto à máquina fotográfica, como elemento do processo de construção da imagem. Esse procedimento provoca alguns enganos ou ilusões, porque o espectador não distingue, na fotografia, qual corpo se mostra realmente: reflexo ou real. Contudo, não me incomodo com tal imprecisão. Entendo-a como um costume pertinente ao ser humano, afinal, o ato de autorretratar-se faz-se, à miúdo, a meu ver, diretamente do indivíduo.

Logo, aprecio exacerbar esses lapsos, pois acredito que fazem parte de nossa vida cotidiana, mesmo porque nos sentirmos atraídos pela própria imagem, (seja do espelho propriamente ou do reflexo da câmera fotográfica colocada no modo câmera frontal. Ambas exercem fascínio, seduzem o olhar e nos fazem crer no que vemos.

No decorrer da parte II, percebe-se uma melhor consciência em gerar esse referente especular. Ao lidar com o próprio corpo e considerá-lo um signo de comunicação, deduzo que o que me interessa é essa própria forma corporal na superfície especular e não qualquer outra forma para representá-lo como meio de comunicação. Sua representação visual estimula-me a pensar sobre um corpo sógnico e remodelável por meio de um exercício prazeroso, intenso e nada fácil, pois falo assim como Romildo Sotério de Magalhães, (2007, p. 3) “de um corpo vivo, em movimento e em acontecimento”.

À vista disso, estimam-se os conceitos acerca do virtual como tratado por Pierre Lévy (1997), que afirma que não há oposição entre real e virtual, contudo, a palavra virtual é empregada para designar pura e simplesmente a ausência de existência. Assim, “o real seria da ordem ‘do tenho’, enquanto o virtual seria da ordem “do terás[...]” (LÉVY, 1997, p. 15). O autor também anuncia que a palavra virtual deriva do latim medieval, *Vitualis*, que deriva por sua vez da palavra *Virtus*, força, potência e que “na filosofia escolástica é virtual o que existe em potência e não em ato” (LÉVY, 1997, p. 15), isto posto, em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual, logo, virtualidade e realidade são apenas duas formas diferentes de existência.

Posto que, na parte II, entendo o espelho somente como reproduzidor do efeito luminoso espelhado, o qual me revela um outro que existe dentro de mim, percebo impossível uma visão própria dessa identidade, portanto, constato nas autorrepresentações a necessidade intrínseca de

ocultar-me por meio de um “apagamento da superfície real [...]” (VALLE, 1992, p. 60) e verifico que o enunciado do pesquisador Marco Antonio Alves do Valle (1992, p. 65) vem de encontro ao meu processo sobre o não apagamento “da forma e sim a vontade dominante de construção da própria forma”.

Assim, pela dinâmica proposta de captura fotográfica destas imagens, essa fisionomia dilui-se, e sua tatilidade visual perde sua identificação, propõe-se, portanto, uma “identidade ficcional” e problematiza-se, a meu ver, a “representação do indivíduo” (FABRIS, 2004, p. 16).

Também na parte II, além de propor outro corpo, totalmente recoberto, que escapa aos propósitos ditados pela cultura do corpo feminino perfeito, faço uma menção às mulheres que sofrem com a repressão em algumas sociedades de cultura patriarcal mediante imagens densas, ou com tarjas na cor preta, posicionadas sobre as autorrepresentações.

Na parte II, exibo as autorrepresentações indiretas: *corpo fictício*, a partir das quais foram produzidos os seguintes trabalhos: *Em silêncio I*, uma série de três imagens que juntamente com um vídeo compõem a instalação *Até agora estou aqui...*, e *Em silêncio II*, série composta por quatro imagens apresentadas apenas online.

A instalação *Um entre muitos* foi apresentada no SESC Campinas, durante a 20ª edição do Projeto Performance. Como desdobramento da instalação, concebo o livro-objeto também com o título *Um entre muitos*. Além dos livros-objetos produzidos para a parte II, cujos títulos são: *Encontre-me do outro lado...* e *Histórias secretas*, ainda produzo três imagens da série *Breves instantes*. No livro-objeto *Histórias secretas* e na série *Breves instantes* evidencia-se uma ação corporal com movimentações frente ao espelho e, conseqüentemente, à objetiva. Para finalizar, produzo as imagens únicas intituladas *O vazio está em nós* e *Sussurros*.

Na parte III, o espelho sai da cena, as autocapturas fotográficas não são mais mediadas pelo espelho, e sim a partir deste corpo. Contudo, continuo a velar-lhe a identidade. Logo, nestas séries, ao cobrir o rosto com tecidos rendados ora na cor branca, ora na cor preta, pondero sobre o que se evidencia no semblante.

Ao iniciar a parte III, explico ao leitor uma tensão criativa, com trânsitos de idas e voltas com o intuito de demonstrar-lhe que no curso poético trafegam dúvidas e incertezas. Contudo, as conexões, apesar de não serem lineares, sempre fazem parte do projeto do artista e, conseqüentemente, de sua obra.

Por conseguinte, entende-se a obra não como um fato isolado, porém todo seu percurso. As relações tensivas formam-se durante a construção de um trajeto criativo e, além de serem parte da obra, contribuem para que seu processo de concretização se finalize.

Ainda na parte III, focalizam-se alguns artistas a partir dos quais infiro determinadas similaridades com minhas autorrepresentações e presumo ser importante realizar uma curva, ou seja, revelar outra série de trabalhos, cuja produção escapa à autorrepresentação.

Isso se faz necessário, já que entendo que “criar livremente não significa fazer qualquer coisa” (SALLES, [1998]2011, p. 69), portanto concluo meu dever explicitar ao leitor o porquê da ação de desenhar sobre as autorrepresentações. Por conseguinte, exponho a série *Desenhos intrusivos*, composta de fotografias de fragmentos de tecidos rendados e remanescentes de vestuários antigos das mulheres ancestrais de minha família, nas quais faço interferências com linhas em uma ação de desenhar e completar os espaços vazios deixados pelo desgaste do tempo nas pequenas urdiduras.

É meu intuito finalizar com essas séries cujas autocapturas fotográficas acontecem sem a especulação e por meio de uma câmera fotográfica frontal de dispositivo móvel. Assim, vejo-me perpassando todo esse caminho poético para eclodir na prática de uma semântica atual, contemporânea, denominada vulgarmente de *self*, que vem de *self-portrait*, na qual qualquer sujeito é, conforme afirma Vincent Colapietro (2014, p.13), tanto “resultado como agente dessa prática sígnica”.

Na terceira parte, apresento dois ensaios nos quais sugiro algumas discussões acerca do fluxo do olhar sobre si próprio e do fenômeno trivial de fabricar a própria imagem. Afinal, “ser um *self* é estar em processo de se tornar um, que nunca está completo” (COLAPIETRO, 2014, p. 18). Reflito imagetivamente sobre este corpo material, o que ele representa dentro da sociedade contemporânea, e coloco ao leitor minhas inspirações e resultados fotográficos produzidos no decorrer desse processo.

Nessa parte, exibio as autorrepresentações diretas: *corpo denso Entre ver e não ver* e a série *Camouflage: Luisa, Linda, Irene, Elza, Efigenia, Cristina, Fiorinda*. Esses trabalhos tecem considerações acerca das iluminuras, já que ao penetrar a superfície da fotografia valho-me de uma caneta bico de pena e tinta ouro.

Nessa série, verifico novamente que o intento de apagar a fisionomia real continua a me interessar, pois tocam algumas questões acerca da identidade. Ainda nessa parte, com a intenção de continuar com minha identidade secreta e tocar imageticamente, no desejo de construir minha própria forma fisionômica, o processo de ocultamento revela-se menos intenso do que nas outras autorrepresentações, dado que a reprodução imagética dessa exterioridade não oculta totalmente a face, porém, entrevê-se um semblante que coloca em crise, a meu ver, a ideia fixa de autorrepresentação dentro da contemporaneidade. Contudo é meu propósito investigá-la em minhas autorrepresentações.

Ao vislumbrar essa outra fisionomia, parcialmente velada com desenhos na cor ouro à margem, inferem-se “questionamentos específicos” mediante um “processo predominantemente construtivo” (VALLE, 1992, p. 63), segundo Salles (2015, p. 171), acerca do “contexto de indefinições de fronteiras” das linguagens visuais, ou seja, “sobre a fotografia e suas interações”. Percebe-se nos desenhos dos véus que camuflam a fisionomia e os localizados à margem, de nossa autoria, o desejo de manter-se com uma autonomia nas autorrepresentações, assim como a ampliação da imaginação e dedução do referente de acordo com a subjetividade de cada um. Os nomes femininos são uma homenagem às mulheres de minha família.

Ao longo deste estudo constata-se que minhas reflexões se pautam em alguns teóricos, os quais muito contribuíram para o entendimento deste percurso poético. A respeito da criatividade inerente ao ser humano, interessam-me os conceitos e as experiências expostas por Fayga Ostrower; no tocante ao processo de criação poética, pudemos refletir sobremaneira por meio da obra de Salles ([1998], 2011 e 2013), e entender como espreita-se o percurso por intermédio da elaboração de uma produção visual e um texto escrito. Auxiliaram-me, outrossim, em algumas definições teórico-científicas, Cristian Laville e Jean Dionne, Lucia Santaella, Gilles Deleuze e Luigi Pareyson. Com as meditações acerca do ato de fotografar, Phillippe Dubois, Arlindo Machado, Roland Barthes e Vilém Flusser. Busco reflexões importantes a respeito do retrato, autorretrato e fotografia em Carlos Alberto Murad, Annateresa Fabris, Pierre Levy, Andrei Tarkovski, Michel Onfray, Georges Didi-Huberman e Georgia Quintas. Por sua vez, com relação às meditações acerca da reflexão especular, do corpo, imagem, imaginação, escrita de si, identidade e seu apagamento, bem como performance, colaboraram de forma considerável os pensamentos de Umberto Eco, Juan-David Nasio, Kenneth Clark, Jacques Rancière, Maurice Merleau-Ponty, David Hockney, Sabine-Melchior

Bonnet, Henti-Pierre Jeudy, Gaston Bachelard, Nizia Villaça e Fred Góes, Jean-Paul Sarte, Michel Foucault, Marcio Seligmann-Silva, Vincent Colapietro, Marco Antonio Alves do Valle e Renato Cohen.

Por fim, explico que esse percurso criativo de realização da tese, o qual incide sobre um recorte da minha produção precisamente a partir de 2010 até os dias de hoje (2017)², tem como finalidade, mediante sua trajetória, apresentar um pensamento visual. Expor minha poética coloca-me diante de certos questionamentos existenciais. Compreendo que a experiência vivida, além de articular emoções e sentimentos diversos, infere uma preocupação e indagação permanente do ser humano: afinal, quem somos? E apreendo que, apesar de estarmos movidos e exultantes pela vida, percebemos que ela se dilui um pouco todos os dias, e, em um gesto de sobrevivência, registramos fotograficamente nosso corpo, nossa fisionomia, nossa existência, e autenticamos perseverantemente como caminha a humanidade.

² Os trabalhos mencionados neste estudo exceto *O silêncio do olhar, Et similia Ecos impermanentes* e *Aqui e Acolá, Sem título, Memories* e *Aqui por acaso*, participam da exposição *Nos devaneios dos meu eus, eu me empresto à....* que ocorreu concomitantemente à defesa desta tese.

PARTE I – AUTOCAPTURAS FOTOGRÁFICAS

CAPÍTULO 1

1.1 Minha imagem reflexa – o início de tudo

Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim — à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. (Guimarães Rosa)

Início com o objeto espelho e sua reflexão, já que os considero, juntamente com meus escritos, meu corpo, sua imagem, a câmera fotográfica, o espaço/casa, a luz, o tempo, os coadjuvantes deste percurso poético.

O ponto de partida que determina o foco desses estudos – a minha poética – dá-se quando, num certo dia, eu detive-me de maneira mais curiosa e comprometida com minha imagem no espelho. Constato que, ao longo de toda a minha vida, eu observei-me no espelho, de forma intuitiva e corriqueira, sem quase prestar a devida atenção ao que se apresentava.

Algo acontece nessa admiração que ultrapassa “a passividade das atitudes contemplativas” (BACHELARD, 1978, p. 190). Não consigo identificar de imediato o que sinto, contudo senti-me afetada por aquela imagem espectral, um pequeno impulso de admiração é necessário para receber o lucro fenomenológico da imagem.

Constantemente olho-me, organizo-me visualmente, aprumo meu corpo e, pronta, parto para os afazeres diários. Contudo, neste dia, esse procedimento tão habitual não bastou, não foi suficiente. “Todavia, o espelho é também um logro, e a imagem refletida não determina as demais. Ela diz, a um só tempo: É você e não é você” (JEUDY, 2002, p. 55).

Não satisfeita, começo a me observar com outros olhos e com vontade de descobrir quem estava ali e quem estava aqui realmente. Lembro-me então de uma passagem lida muitos anos atrás a qual instigou-me bastante: “[...]o eu olhado, enquanto invadido por uma liberdade que o transcende, vira objeto: esvazia-se, dessangra-se, aniquila-se” (BOSI, 1995, p. 82). Esse “eu olhado” a que se refere Bosi transforma-se em objeto de fato, torna-se um eu vazio e

impalpável. É uma imagem espectral. Assim, meu duplo passa a me provocar. “Seja a imagem, um reflexo visível, uma representação mental consciente ou inconsciente, ou ainda um comportamento significativo, ela continua sendo sempre o duplo de uma coisa” (NASIO, 2008, p. 66).

Talvez o fato de minha pesquisa anterior versar sobre o corpo³ com a busca pela “imagem rebatida” (SALLUM, 2002, p. 106), na qual fotografias analógicas feitas com lente macro e luz natural de fragmentos da minha mão são unidas e rebatidas pelo computador, tenha ativado uma percepção até então adormecida e minha memória flagrou esse instante. Às vezes, o poder do olhar é tão vigoroso e concentrado que tudo vem para se prestar atenção. Essa acuidade visual em observar a imagem especular, diante dos meus olhos, agora sem a mediação do computador, eu lá e eu cá “condensa e projeta os estados e os movimentos da alma” (BOSI, 1995, p. 72).

Deparo-me, então, com esses momentos perceptivos em um dia frio e chuvoso. Acabara de tomar um banho quente e o espelho, totalmente embaçado, nega minha presença. Encontrava-me indiferente; afinal, é o que sempre acontece, pois quando faz frio eu não abro a janela e o vapor espalha-se rapidamente pelo espaço. Eis que de repente preciso olhar-me e passo o dedo para tirar o embaçado do espelho. Primeiro um pedacinho e vejo meu olho; depois outro pedacinho e vejo minha boca; mais um pedacinho, meu outro olho; outro pedacinho, minha testa, minha sobrancelha e assim por diante. Desfraldo-me aos poucos, descubro-me, ordeno-me e componho-me até ficar com o rosto completo.

Esse procedimento é um processo de descoberta e compreensão da minha imagem reflexa ao mesmo tempo em que é uma experiência estranha, pois, enquanto estou com um olho e com uma boca e o restante encoberto pela camada de névoa, não consigo identificar-me. Lembro-me então de uma frase de João Guimarães Rosa ([1962]2008, p. 77) do conto *O espelho*: “os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim”.

Claro, penso que não sou assim; tenho dois olhos, uma boca, duas sobrancelhas. Essa figura especular – ora coberta, ora descoberta – é sempre a imagem do meu corpo duplo, porém

³Tenho muito interesse pelo corpo na artes visuais e trabalho-o, desde então, em minha poética, vide dissertação (SALLUM, 2000).

dependendo do posicionamento pode provocar enganos perceptivos. Aliás, sobre tais enganos perceptivos falarei mais adiante. Encoberta ou não pela névoa, a projeção está lá, perfeita, basta agora vê-la e entendê-la como o “duplo da aparência do meu corpo” (NASIO, 2008, p. 66). Percebo assim esse desdobrar da imagem em outra face e em outro tempo. Nesse sentido, considero e concluo: esse eu individual agora era do espelho também.

1.2 Minhas referências – literatura e primeiras autorrepresentações indiretas

Entende-se a experiência citada como um fascínio e um conflito ao mesmo tempo em que minha compreensão de duplo e de minha imagem está até então dormente. Dou-me conta de que rotineiramente estamos envolvidos por superfícies especulares dispersas e de forma abundante nos espaços públicos e em nossas moradas. Percebo o quanto foi importante a leitura do texto “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, de Machado de Assis. Neste trecho, que considero provocativo, Machado de Assis ([1882]1994) afirma:

[...] Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...

— Duas?

— Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...[...]

Portanto, estou seduzida pela experiência do duplo; entendo poeticamente meu corpo e sua imagem unidos e dissociados, em uma semelhança desconjunta na qual se cria a relação e não a unidade e, de forma ambivalente, a imagem reflexa no espelho “impõe o desvio no momento mesmo em que propõe o contato” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41). Esse meu encantamento pela imagem especular a compreendo como a maneira dela manter-me durante muito tempo sob “seu poder de assombração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29).

A euforia da criação estabelece-se e, como artista, preocupo-me incansavelmente com o processo, sinto-o cotidiano e ininterrupto, podendo manifestar-se pela excitação de uma descoberta perceptiva. Assim, “novas percepções sensíveis de um olhar [...] impõem novas conexões[...]

(SALLES, 2008, p. 19-20). Sinto-me como o artista definido por Rancière (2009, p. 36): aquele que viaja nos labirintos e recolhe os vestígios e “devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante”.

Desse modo, motivada pelo conto do poeta Machado de Assis (1839-1908), tento traduzir esse ato tão corriqueiro e cotidiano, que é a nossa busca visual no espelho. Portanto, na busca desse reflexo e da outra alma, a qual estaria naquele exato momento dentro do espelho, começo a entender o que acontece com minhas inquietações poéticas e produzo, além dos meus primeiros relatos escritos, a primeira série de fotografias intituladas *My selves*.

My selves resulta de um ensaio fotográfico realizado em um dia comum. Essas imagens são as primeiras respostas para minhas preocupações sobre a reflexão especular. Vale dizer, inquietudes surgem a qualquer momento, porém o detonador desse *insight* dá-se quando, num dia, ao passear por várias lojas, sou seguida por uma velha amiga que avista meu reflexo nos espelhos da escada rolante. Essa situação aguça minha sensibilidade e alerta-me para o fato de sermos espelhados sem nos atentarmos para isso, pois me vejo como “um[a] captador[a] de detritos de experiência, de retalhos da realidade” (SALLES, [1998]2011, p. 102). O episódio, supostamente corriqueiro, afeta-me, libera minha fantasia criativa e sou tocada pelo acaso. Esse movimento interno ocasiona uma confluência de ações e admirações, logo, deixo registrado em meu caderno de escritos poéticos.

As minhas imagens tentam reencontrar-me, ou buscar o meu outro eu. Pergunto-me: Porque olho-me no espelho? Para admirar a imagética do corpo? Agora, situada no meio deste catóptrico e sonoro espaço, eis-me aqui, duplicada, triplicada retalhada, multifacetada, fragmentada, convivendo com meus inúmeros eus, aqui e acolá neste pequeno universo, onde mal consigo dar-me conta de ser eu mesma em tantos espaços, numa imanência quase impermanente (caderno de escritos poéticos).

A seguir, apresento o trípico *My selves*:



Figura 1 – *My selves* (2012).

Impressão em vinil adesivo, em caixa de acrílico com espelho no fundo, 26,5 x 21 x 5,5 cm.

Fonte: Elaborado pela autora.

Em *My selves* mostra-se o espelho sutil ou ostensivamente na narrativa visual. Mostrá-lo ao espectador é imperativo, pois ao tratar-se da captura de um reflexo sente-se necessidade de informar que esse corpo sofre as mediações, além da câmera fotográfica, do espelho e o referente-corpo encontra-se duplamente invertido⁴. Afinal, “o espelho é comparável a um quadro vivo na superfície do qual surge o autorretrato” (JEUDY, 2002, p. 55).

Essas imagens, que podem ser vistas separadamente no apêndice I, somente são possíveis devido a um pequeno armário localizado na parte mais íntima da casa onde morei na época das descobertas reflexivas, um pequeno armário com um espelho central e dois laterais. Convém esclarecer ao leitor que, ao mobilizar-me pelo conto de Machado de Assis (1839-1908) e, pela empolgação poética, produzo vários ensaios, alguns com sucesso e outros não.

⁴ Neste caso, tem-se a inversão especular como também a inversão fotográfica.

Pensa-se sobre a importância em dar evasão aos impulsos criativos por meio de uma produção experimental, assim enquanto esse novo universo poético abre-se juntamente às meditações teóricas percebe-se a necessidade de enunciar o que se produz imagetivamente, já que se considera importante materializar as ideias para elaborar conceitos.

CAPÍTULO 2

2.1 Reflexões acerca de depoimentos pessoais

Observo que a criação ocorre numa contínua metamorfose, a ideia surge e se apresenta na forma de conceitos, pois, segundo Gilles Deleuze (1988) a ideia em filosofia se apresenta na forma de conceitos, portanto criam-se conceitos. Assim, conforme Salles (2011), um percurso de dúvidas, ajustes, certezas, aproximações, acertos e buscas. Nesta pesquisa, aproximo-me da História da Arte e da leitura de processos criativos para obter algumas justificativas. Pretendo relatá-las relacionando com minhas percepções, meu processo e meu fazer. “É importante pensarmos no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação que dá forma ao novo sistema está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar um processo como um todo” (SALLES, 2008, p. 26).

O processo inferencial destaca as relações. Dessa forma, para melhor compreender o procedimento, interessa-me a tessitura desses vínculos, dado que o ato criador manipula a vida numa constante e permanente transformação poética. Nesse sentido, pode-se pensar o processo criativo como a seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, transformados e associados de formas inovadoras (SALLES, 2008). Portanto, aderindo ao pensamento de Salles, sinto-me compelida a transcrever alguns trechos de pensamentos que atestam as minhas descobertas poéticas.

Esses escritos estão em forma de pequenos ensaios, além do relato circunstancial do percurso, e exibe o desenvolvimento de revelações pelas quais passo e me auxiliam no desenvolvimento desta pesquisa. Gosto de escrever e registrar minhas inquietações, uma vez que os devaneios fazem parte do processo. São palavras informais de momentos de aproximações de ideias, *insights*, enfim, registros descompromissados, mas importantes para o desenrolar da poética. O manuseio desses registros “[...]pode ser uma forma de o artista encharcar-se do clima da obra em criação” (SALLES, [1998]2011, p. 62).

Contudo, convém esclarecer, a escrita é uma prática de longa data em meu cotidiano. Nesses escritos, gosto de testemunhar emoções mediante ensaios ficcionais, e entendo a partir

de Foucault que “a escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese⁵ atenua os perigos da solidão [...]” (FOUCAULT, 1992, p. 145). Ao reler esses registros em folhas de papel soltas, dentro de um caderno, percebo que as emoções aconteceram, multiplicaram-se e replicaram-se em deslocamentos contínuos, logo, constatata-se a vida em sua plenitude e mobilidade

Hoje, esse hábito migra para a observação das reflexões poéticas e expande-se para o processo criativo. Estes momentos angustiantes ora extasiantes, “são os momentos que pertencem à intimidade da criação e que envolvem descobertas sensíveis” (SALLES, 2008, p. 64).

Por meio dos escritos, pretendo proporcionar uma compreensão mais pontual com a oportunidade de mostrar o processo do lado de dentro, como elaboram-se as buscas poéticas, suas descobertas e como esses fatos processuais tornam-se importantes para a pesquisa teórica e prática que apresento: “Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva de mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo”. (SALLES, 2008, p. 19).

Logo, compactua-se com Rancière (2009, p. 22) ao afirmar que: “a palavra tem como essência o fazer ver” e a escrita não é somente uma forma de manifestação da palavra, mas “quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca”. Por conseguinte, esses escritos apresentam-se com a finalidade de enriquecer o curso do processo e têm como escopo pensar a imagem e criar “relações entre o dizível e o visível” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

Considera-se interessante o pensamento de Seligmann-Silva quando afirma ver nos diários a tendência de uma *escrita performática*. O autor afirma que: “em vez da visão corriqueira que vê no diário uma representação e imitação dos fatos da vida, aprendemos a ler nessas páginas, fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós: de um passado que não passou” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 163). Portanto, ao tecer diálogos sobre o processo poético, enriquecendo-o com os relatos dos momentos de apreensões criativas concebe-se um

⁵ “Anacorese (substantivo feminino): “Med-Atração de microorganismos para órgão ou para tecidos com lesões [...]” (FERREIRA, 1975, p.112).

“universo íntimo”, com testemunhos acerca da realidade que me envolve com grande capacidade de “transpor e saltar entre imagens e palavras, palavras e imagens”, como “um trabalho de acumulação criativa de fragmentos” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 163).

Desse modo, consolido-me por meio desses conceitos e sinto-me à vontade em expor os meus escritos⁶, não na totalidade, mas conforme os considero significativos, uma vez que, se compactuam com a ideia de Foucault (1992, p. 145) para quem: “escrever é mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” e com Didi-Huberman (2011, p. 23 *apud* BLANCHOT, 1998, p. 31), para quem “Escrever [...] é dispor a linguagem sob o fascínio e, por meio dela, permanecer em contato com o meio absoluto, ali onde a coisa se torna novamente imagem”.

2.2 O espelho: seu advento, sua reflexão e seus usos

Para continuar a discorrer sobre minhas capturas fotográficas, faz-se importante uma pequena meditação acerca do espelho, enquanto objeto de reflexão, pois esse artefato é repleto de história e simbolismo. Não se propõe um levantamento histórico minucioso acerca do espelho, mas pretende-se pontuar alguns conceitos julgados interessantes, os quais fizeram-me ponderar demasiadamente sobre a imaterialidade, evanescência e fugacidade da luz, metaforicamente, sobre a transitoriedade da vida.

Segundo Melchior-Bonnet (2002), o espelho sempre esteve presente na vida do homem, considerado por séculos um objeto raro, pleno de poderes mágicos e inquietantes. Outrossim, antes de tornar-se um objeto tão cotidiano e banal, foi considerado um objeto precioso ao longo das civilizações e através dos tempos.

Como o ser humano, desde a Antiguidade⁷, interessou-se pela própria imagem e, segundo Roberta Lapucci (2010), esse uso é intuitivo, pois utilizaram-se, antes do advento do

⁶ Neste texto, Márcio Seligmann-Silva (2009) usa a terminologia “diários”, enquanto prefiro usar a terminologia “caderno de escritos poéticos” para referir-se aos registros escrito de seus devaneios poéticos.

⁷ Fonte: Archivio. Leonardo da Vinci - Trattato della Pittura-Parte terza - De' vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra-Come lo specchio è il maestro de' pittori

espelho, vários meios como: pedras escuras⁸, poças e bacias de água parada, para a contemplação, observação do reflexo e semblante.

Compreende-se que a vontade de se ver vem da necessidade de entender como os outros nos veem. Mas será que é isso mesmo? Os outros nos veem como nós nos vemos no espelho? Seria a imagem no espelho ou em um vidro um duplo simétrico invertido do corpo?

O domínio do próprio corpo permitido pela experiência do espelho é prematuro em relação ao domínio real: o desenvolvimento só acontece à medida que o sujeito se integra ao sistema simbólico, ali se exercita, ali se afirma, através do exercício de uma palavra verdadeira (ECO, 1989, p. 12).

Observa-se a seguir como Umberto Eco (1989) explica o fenômeno da reflexão sem ater-se aos conhecimentos da física; o que me interessa são só as especulações dialéticas.

Umberto Eco (1989, p. 13) define “como espelho qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente”, fornecendo-nos “uma imagem virtual correta, invertida” e especular, no mesmo tamanho que a original. Essa “imagem virtual correta” a que se refere Eco (1989) é assim denominada porque é como se o observador se encontrasse dentro do espelho, e sabemos que isso não ocorre, porque não existe estar dentro de um espelho.

Acerca das ponderações sobre o espelho, julga-se interessante apontar que no início das civilizações o espelho era de metal. Apesar da imagem reflexa ser turva e sem nitidez, seu reflexo é uma busca necessária. Na exposição de Arte Contemporânea, *Speculazioni d'artista. Quattro generazioni allo specchio*,⁹ Monferini (2009) parte da Mitologia para explicar que a invenção do espelho se deve ao filho de Zeus e Hera, Hefesto, inventor genial, deus do fogo,

Disponível em: <<http://www.uni3ivrea.it/ARCHIVIO/anno%202009/DOCUMENTI/ARTE/lezione1.pdf>>.

Acesso em: 13 jan.2014.

⁸ Segundo o Prof. Dr. Lunazzi (2016) os primeiros espelhos eram de antracite e datam da civilização Olmeca. Disponível em: <http://www.ifi.unicamp.br/~lunazzi/prof_lunazzi/Olmecas/Olm1.htm />. Acesso em: 10 out. 2016.

⁹ Tal exposição aconteceu de 26/06 a 04/10/2009, no Museo Carlo Bilotti, Aranciera di Villa Borghese Viale Fiorello La Guardia, Roma, com a curadoria de Augusta Monferini, Maria Grazia Tolomeo e Alberto Dambruoso.

dos metais e da metalurgia. No vulcão, sua oficina, ele forja os metais com a ajuda dos ciclopes, e sua capacidade inventiva extrai o espelho do metal.

De acordo com Silvia Aline Rodrigues (2015), quando descobertos, inicialmente, os espelhos eram de cobre, e os de estanho, famosos, são produzidos somente na Itália. Mais tarde, os espelhos de prata tornam-se os favoritos, e em Roma fabricam-se os primeiros exemplares. No entanto, os mais antigos de que se tem conhecimento são os egípcios.

A título de esclarecimento, apresentam-se esses espelhos de bronze com disco plano ligeiramente oval representando o sol. A figura feminina é reproduzida de pé, nua, com os braços pendentes ao lado do corpo e possui um arco em forma de guarda-chuva¹⁰ sobre a cabeça. É possível reconhecer um colar no pescoço, os olhos e o nariz são superficialmente indicados, sem detalhes, enquanto o cabelo é bem discernível.

¹⁰ Guarda-chuva sinônimo de guarda-chuva. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p. 874.



Figura 2 – “Mirror, silver and copper alloy”

Egyptian Art at Brooklyn Museum

Fonte: <<http://www.joanannlansberry.com/fotoart/brklyn/mirror.html>>

Na civilização micênica, os espelhos não são objetos comuns; além de sagrados, são tidos como preciosos. No Egito e na Etrúria¹¹, cuja produção tem início na segunda metade do século VI a.C., os espelhos são restritos ao mundo feminino. Junto às joias e aos cosméticos, o espelho é considerado um adereço de *status* para o enxoval fúnebre da mulher etrusca. O espelho etrusco possui superfície convexa, restituindo uma imagem menor que a original, porém extremamente nítida. O disco é fundido em uma única peça, no avesso côncavo são cinzeladas cenas da mitologia ou da vida doméstica.

¹¹ Fonte: Enciclopedia dell'Arte Antica. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/specchio_res-957e49c4-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/specchio_res-957e49c4-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/>)>. Acesso em 10 out.2013.

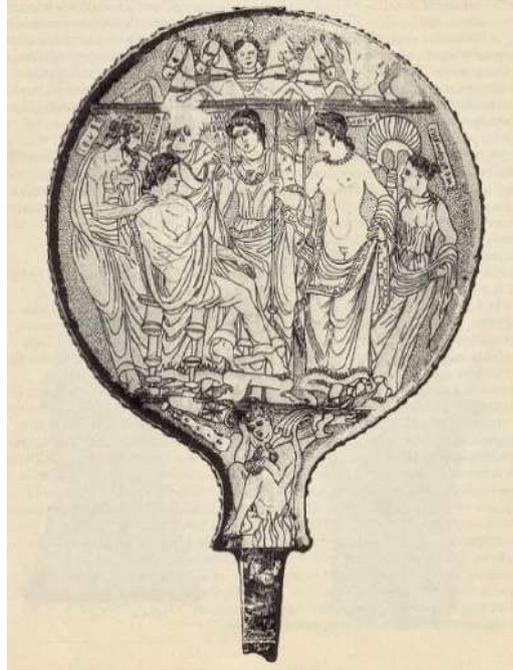


Figura 3 – Espelho de Peschiera.

Museo etrusco di Villa Giulia (Roma)

Fonte: zloris.blogspot.com.br/2013/09/lo-specchio-di-peschiera-mirror-of.html.

Suscintamente, após abordar alguns fatos sobre espelho em metal, constata-se a intrínseca relação do espelho com a mulher. A partir de então, senti-me predisposta a criar estratégias de observação especular. As pesquisas incitaram-me a questionar como seria a devolução de uma imagem em placa de cobre ou de latão. Dessa maneira, pode-se presumir que um projeto poético alimenta-se desses momentos de apreensão do mundo, da manifestação subjetiva do artista para escolher, selecionar e combinar: “O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra” (SALLES, [1998]2011, p. 89).

Sendo assim, ao meditar sobre como seria a devolução de uma imagem especular através do metal, preparo três chapas de cobre e reflito-me, a partir de então, entendo de forma reduzida, como seria uma reflexão advinda do metal. Essa experiência desencadeia em mim o desejo de produzir fotogravuras. Munida de duas fotografias, faço impressões em papel sulfite e, mediante o processo de decalque da imagem, transiro as imagens para as placas de latão.

O título *Momento íntimo* sugere algo muito específico, privado, como o momento no qual nos apreciamos diante do espelho e estabelecemos uma relação de reciprocidade com a

imagem vista. Creio que o ato de se refletir também transforma o comportamento das pessoas, mesmo antigamente; apesar da reflexão turva e a contemplação dificultosa advinda do metal, o indivíduo podia admirar-se, aprumar-se, corrigir-se ou não. Contudo, há sempre uma presença física, um algo que existe ou existiu: “A relação entre objeto e imagem é a relação entre duas presenças, sem nenhuma mediação” (ECO, 1989, p. 25). A seguir, as fotogravuras¹² em chapa de latão, ainda inéditas, que considero experimentações metafóricas do percurso.

¹² As fotogravuras foram executadas no ateliê de gravura do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas, com a colaboração do técnico em gravura e gravurista Danilo Perillo.



Figura 4 – *Momento íntimo I* (2005)

Fotogravura sobre placa de latão, 15 x 21,5 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 5 – *Momento íntimo II* (2005)

Fotogravura sobre placa de latão, 15 x 21,5 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

Ressalta-se, através deste breve relato sobre o espelho, que a descoberta do vidro foi um fator preponderante para o aperfeiçoamento da técnica do espelho, até então de metal. Assim, com a descoberta do vidro¹³ na Alemanha, no século XI, emergiu a produção de lâminas de vidro pela técnica do sopro. As esferas cilíndricas são cortadas, abertas e, ainda incandescentes, achatadas até se tornarem placas. No decorrer do século XII, na Alemanha e em Lorena, desenvolve-se uma manufatura de espelhos que consiste em ter, de um lado, o vidro e, do outro, uma camada de chumbo ou estanho.

David Hockney (2001) conta sobre os pequenos espelhos convexos fabricados no sul da Alemanha os quais são chamados olhos de boi (*Ochsen-Augen* em alemão) e são “feitos soprando pequenos globos de vidro dentro dos quais, enquanto ainda quentes, se passava pelo tubo uma mistura de estanho, antimônio e resina ou breu” (HOCKNEY, 2001, p. 204). Assim que o globo estivesse totalmente revestido da substância metálica e fria eram cortadas as lentes convexas, formando imagens pequenas, porém bem definidas. Com a evolução da técnica, os de maior nitidez são fabricados somente no fim do século XIII. Eles são produzidos pela união de placas de cristal polidas: finas camadas de estanho unidas ao vidro e prensadas por meio de banhos de mercúrio. Esse processo, custoso e complexo fazia do espelho um objeto de luxo.

Conforme David Hockney (2001), em 1507, na ilha de Murano na Itália, dois habitantes declaram possuir o segredo de fabricar espelhos de vidro perfeitos e obtêm o privilégio exclusivo de manufaturar os espelhos pelo período de vinte anos. Esses espelhos são finalmente claros o suficiente para serem usados pelos artistas¹⁴.

¹³ “A história da descoberta do vidro é bem antiga. Os primeiros registros datam de 5000 a.C., quando mercadores fenícios descobriram acidentalmente o novo material ao fazer uma fogueira – na praia – sobre a qual apoiaram blocos de nitrato de sódio (que serviam como base para painéis). Acredita-se que pela primeira vez o fogo, aliado à areia e ao nitrato de sódio, originou um líquido transparente: o vidro. Posteriormente, em 100 a.C., os romanos já produziam vidro por técnicas de sopro em moldes, para confeccionar suas “janelas”. Em 300 d.C., o imperador Constantino passou a cobrar taxas e impostos aos vidreiros, tamanha a difusão e a importância (lucratividade) do produto. A partir da Idade Média, a fabricação do vidro passa a ser um assunto de especialistas, com segredos guardados com ciúmes contra restrições familiares e espionagem industrial. A indústria do vidro, como sabemos, baseada na produção em massa e mercados nacionais e internacionais, nasceu da Revolução Industrial, em particular na indústria automotiva do século XX” (ALUCCI, 2012).

¹⁴ “O arquiteto Filippo Brunelleschi criou uma perspectiva linear com um espelho para dar ilusão de profundidade de campo, quando, ao pintar um pequeno painel no Batistério Florentino, lançou mão das regras geométricas da reflexão em espelho óptico. Esse acontecimento veio a exercer uma profunda e inesperada influência no surgimento da ciência moderna. “O espelho de Brunelleschi, a janela de Alberti e o “tubo” de Galileu” (EDGERTON, 2006, p. 151).

Em 1665, sob a concepção de Colbert¹⁵, inaugura-se em Paris a *Manufacture Royale des glaces à miroir*, com uma filial em Orléans, tornando-se famosa a produção francesa de vários tipos de espelho: os de mão, para uso pessoal, com suporte refinado enriquecido e adornado, muitas vezes com pedras preciosas; os decorativos, incrustados no reverso de poltronas e cadeiras ou aparadores e mesas, além dos que faziam parte da arquitetura local, aplicados a paredes e guarnecidos com belíssimas molduras douradas que se harmonizavam com as peças de decoração e eram destinados a revestir paredes inteiras: os *miroirs d'applique*.

A partir da Revolução Industrial, os espelhos tornam-se mais baratos e começam a adentrar os ambientes domésticos das famílias das mais variadas classes sociais. No século XIX, são utilizados amálgamas de estanho e mercúrio como revestimento reflector para sua confecção.

O espelho moderno¹⁶, feito pelo processo de prateadura, foi um processo inventado por Justus Von Leibig em 1835. Esse processo consiste em pulverizar uma fina camada de prata ou alumínio atrás da folha de vidro. Nas imagens expostas anteriormente, o espelho é composto de uma simples moldura de madeira com um mínimo de suporte construtivo.

No decorrer dos estudos, explico as formas de como utilizo os espelhos. Assim, as primeiras séries (*My selves, o Silêncio do olhar, Contracampo, série Et similia: Aqui e acolá e Ecos impermanentes, Sem título, Fluxo constante*) incluem o plano do espelho na imagem fotográfica indicando sua própria presença. Nas outras séries (*Encontre-me do outro lado, Em silêncio I, Em silêncio II, Um entre muitos* – imagens da instalação e do livro-objeto –, *O vazio está em nós, Sussurros, Histórias secretas e Breves instantes*), excluo o plano espelho na imagem fotográfica e, finalmente, nas imagens *Entre ver e não ver I, II*, e na série *Camouflage*, desato-me definitivamente da reflexão especular.

¹⁵ O estadista francês Jean Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de Luís XIV, é considerado criador do sistema econômico da França pré-revolucionária.

¹⁶ “Os fabricantes usam três camadas. A principal é uma superfície de metal super polida, que reflete muito bem a luz e fica no meio do espelho. Por trás dela, existe uma camada escura, normalmente de tinta preta, que absorve a luz que vem de trás do espelho e impede que ela "vaze" pela camada refletora de metal. Na frente do metal fica uma camada de vidro, que dá solidez ao espelho e protege a película metálica contra riscos que distorçam a reflexão dos raios de luz. Um bom espelho reflete 90% dos raios de luz que incidem sobre ele. Por isso, o processo de fabricação é delicado. O passo inicial é a limpeza e o polimento do vidro. Feito isso, é hora de aplicar uma camada de prata, o metal mais usado nos espelhos atuais, junto com um produto químico que a faz aderir completamente ao vidro. A terceira etapa é pulverizar uma camada de tinta preta atrás da superfície de prata. Como esse metal é sensível ao ambiente, os fabricantes preferem usar tintas pretas impermeáveis - a umidade é um dos principais inimigos da prata. Depois, o artefato passa por uma estufa para secar a tinta” (NETO, 2012).

2.3 O simbolismo da imagem reflexa e meu corpo imaginário

Esta breve apresentação do espelho como objeto não pode deixar de perpassar alguns aspectos simbólicos, uma vez que desempenha funções metafísicas, religiosas, místicas e espirituais ao longo da evolução da humanidade. No decorrer deste estudo, menciono algumas destas particularidades, com a finalidade de explicitar ao leitor como uma simples reflexão pode despertar probalidades.

No início das civilizações, tanto no Oriente como no Ocidente, o espelho era considerado um objeto ritualístico e sagrado por excelência: mágico, protegia dos malefícios e permitia ler o passado, o presente e o futuro (MONFERINI, 2009), mas sua principal função era refletir a luz e os objetos diante de si. E, por causa desse fenômeno, é considerado o “suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento” (CHEVALIER; CHEEBRANT, 1991, p. 393). Ainda de acordo com Augusta Monferina (2009), o espelho, além de ser entendido como um símbolo óbvio da vaidade feminina, é símbolo da metáfora do mundo visível e invisível.

Revestido de uma carga simbólica excepcional devido a seu poder de fortalecer a acuidade ocular e irradiar a luz é entendido como instrumento da psique e revelador da autoconsciência. Encontra-se em quase todas as culturas, civilizações e rituais das diversas crenças da humanidade por meio de seus simbolismos

Tal objeto inquietante, fonte de dúvidas e ilusões, ao refletir a imagem, não a reproduz exatamente. Com isso, o reflexo discute as noções de imagem e semelhança: imita e devolve ao original uma reprodução precisa, contudo, imperfeita.

Segundo Sabine Melchior Bonnet (2002), o reflexo sugere a sensação da existência, além de espelho, um retro¹⁷ mundo imaterial, o qual convida o olhar a ultrapassar as aparências.

¹⁷ Retro, do latim *retro* para trás. Exprime a noção de atrás. Disponível em: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/retro> Acesso em: 14-02-2017.

O espelho é considerado por nossos ancestrais um instrumento mágico em virtude da possibilidade de o homem descobrir a própria imagem e se conhecer melhor, mas também de ter acesso, além dos sentidos, a uma dimensão invisível.

“Este maravilhoso instrumento é também considerado um objeto perturbador. [...] o reflexo põe em discussão as noções de imagem e semelhança: imita e devolve uma reprodução exata, mas imperfeita. [...] a imagem parece surgir por trás da superfície material, e quem se observa é levado a questionar-se se vê a própria superfície ou (através) por dentro dela [...] o espelho foi considerado pelos nossos ancestrais um instrumento mágico em virtude da possibilidade de o homem descobrir a própria imagem e se conhecer melhor, e também ter acesso, além dos sentidos, a uma dimensão invisível” (BONET, 2002, p. 121)¹⁸ (Tradução nossa).

Enfim, de acordo Sabine Melchior Bonnet (2002), o espelho é um um prisma e pode fragmentar o campo visível através do que reflete. O reflexo manifesta a pureza diáfana, uma forma sem matéria, impalpável, uma epifania que origina cada similaridade.

No suceder desta pesquisa e sob influência do aspecto simbólico da reflexão especular, sinto-me propensa em continuar produzindo as autorrepresentações indiretas: *corpo luz* e, com esse procedimento, pude apreender a essência da imagem (de meu corpo) como um duplo refletido em uma superfície polida. Entende-se o corpo que vivencio, tal como o interpreto ou como fantasio em minha mente como imagem; difícil separar o corpo físico da percepção subjetiva que tenho dele (NASIO, 2008).

Portanto, ao ler Nasio (2008) reflito sobre suas ponderações acerca do corpo e vejo meu corpo como uma fantasia enquanto espelhado; isto porque o autor propõe a seguinte divisão corporal: corpo real, corpo imaginário e corpo simbólico. Assim, segundo Nasio (2008, p. 75), “o corpo real é o corpo que sinto, o imaginário aquele que vejo e simbólico o próprio corpo como símbolo, e acima de tudo, *significante*, isto é, agente de mudanças operadas em minha realidade somática, afetiva e social”.

¹⁸ Questo meraviglioso strumento é stato però considerato anche un oggetto inquietante. [...] il riflesso mette in discussione le nozioni di immagine e di somiglianza: esso imita e rimanda ad un originale di cui offre una riproduzione esatta ma imperfetta. [...] L'immagine sembra apparire dietro lo schermo materiale, e colui che si osserva è indotto a chiedersi se vede la superficie stessa o attraverso di essa [...] Lo specchio é sempre stato considerato dai nostri antenati uno strumento magico, grazie al quale l' uomo poteva non solo scoprire la propria immagine e conoscersi meglio, ma anche avere accesso, al di là dei sensi, ad una dimensione invisibile” (BONET, 2002, p. 121).

Simplificando, este corpo, quando o sinto, assume *status* de real, quando o vejo, e isso só é possível a partir do espelho, *status* de imaginário e, quando provoca uma mudança em minha vida, *status* de significante. Como meu interesse encontra-se no *status* de imaginário, sinto a reflexão ativar fantasias; portanto, “o espelho não tem por função confirmar os dados que adquirimos acerca de nosso corpo; ele reativa, ao contrário, nossa imaginação” (JEUDY, 2002, p.55).

2.4 O misticismo da imagem reflexa

Ao dispor, nos itens anteriores, de alguns pontos considerados interessantes sobre o espelho, como a reflexão e seus significados simbólicos, entende-se que para reforçar esses aspectos é interessante perceber sua importância como objeto místico, como no catolicismo adquirindo na pintura uma posição de respeito e admiração a ponto de obter força narrativa no plano pictórico. Ao dispor, nos itens anteriores, alguns pontos considerados interessantes sobre o espelho, como reflexão e significados simbólicos, julgo interessante apresentá-lo como objeto místico na Igreja Católica¹⁹. Cito aqui a Igreja Católica²⁰ pelo fato, que creio ser a detentora do maior acervo de obras de arte pictóricas e escultóricas da humanidade. Assim, compreendo considerável transcorrer um pouco sobre a simbologia do espelho e conseqüentemente da reflexão através de um determinado plano pictórico, e ao perpassá-lo, mesmo modestamente, têm-se a oportunidade de perceber a evolução dos conceitos sobre o espelho.

¹⁹ O espelho seria a metáfora do olhar para dentro, um reflexo, a materialização da alma. O tema foi desenvolvido por Santo Atanásio (328-373), bispo de Alexandria e São Gregório de Nissa (371-395), bispo de Nissa, Capadócia. Acreditava Gregório que qualquer método, para ser eficaz, deveria ser como um *espelho*. Porém, é com “São Paulo que o espelho se torna um símbolo de *transformação*, um duplo instrumento para o conhecimento antropomórfico de Deus e para o conhecimento cosmológico do Homem” (GOMES, 2002, p. 10).

²⁰ “Quindi bisogna che, prima di tutto la comunità cristiana conosca a fondo il proprio patrimonio artistico, al fine di farlo conoscere come una forma di annuncio evangelico” (PIACENZA, 2006).

É necessário que, primeiramente, a comunidade cristã conheça profundamente o próprio patrimônio artístico, com a finalidade de ser uma forma de evangelização” (PIACENZA, 2006) (Tradução nossa)

Para ilustrar, trago à tona uma pintura na qual é possível observar e confirmar o conceito simbólico do espelho: “Marta e Maria Madalena”, pintada em 1597, por Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), um exemplo significativo da representação especular mística. Não faremos análise crítica da pintura, apenas reforçaremos uma narrativa de aspecto religioso por meio do espelho como refletor da luz divina.



Figura 6 – “Marta e Maria Madalena” (1598).

Caravaggio (1571-1610), óleo sobre tela, 100 x 134 cm).

Institute of Arts, Detroit, Usa.

Fonte: <<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=3945>>.

Ao observar o plano pictórico, vê-se a representação das irmãs Madalena e Marta²¹. A pintura exprime o exato momento da conversão de Madalena por meio de uma luz que ilumina sua figura. Os objetos presentes sobre a mesa, o pente de marfim e o pote onde usualmente era conservado o pó de arroz são os objetos da *vanitas*, emblemas do pecado e que reforçam a vaidade. Marta é representada como uma mulher humilde e Madalena vê-se vestida com sedas luzidias. Estaria convecendo sua irmã abandonar o pecado para tornar-se fiel a Cristo.

²¹ ARTEWORLD. Analisi opere. La conversione di Madalena di Caravaggio: analisi completa del quadro. Disponível em: <<http://www.arteworld.it/la-conversione-della-maddalena-caravaggio-analisi/>>. Acesso em : 11 out. 2016. MICHELANGELO MERISI... *La conversione della Maddalena*, 2016. Disponível em: <<http://www.michelangelomerisi.it/la-conversione-della-maddalena>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

Provavelmente a flor de laranjeira em sua mão direita, juntamente com o fio de ouro no anular esquerdo, indicam suas núpcias futuras com Cristo. A mão esquerda de Madalena indica o ponto de luz que se reflete no espelho convexo.

O espelho entre os dedos de Madalena testemunha sua dedicação a Cristo, pois representa que a mente acolheu a luz divina. A associação da “mente como um espelho de Deus” deriva do filósofo italiano Marsilio Ficino²².

Com a evolução desta pesquisa, observa-se o quão de longa data manifesta-se o interesse pelas superfícies especulares e nota-se que seu uso e simbologia alteram-se ao longo da história da humanidade e ao longo da História da Arte, não somente como artefato retratado nas telas, como também um auxiliar na técnica da pintura, tema tratado sucintamente a seguir, fazendo-se o recorte necessário para esta pesquisa.

Crê-se importante buscar os conceitos explicitados acerca do espelho, pois entende-se que eles tangenciam a própria produção artística. Dessa maneira, pode-se atingir como o espelho, em movimentos artísticos de séculos passados, foi amplamente usado em diversas circunstâncias pelos artistas, como ferramenta de produção poética. Suponho que, ao prestarmos atenção ao próprio reflexo, aprimoramos a capacidade de nos observarmos, assim medita-se melhor sobre a própria especularidade; isso para o meu trabalho tornou-se fundamental.

²² De acordo com o site “Biografie Online” (2014), Marsílio Ficino (1433-1499), filósofo italiano, é o maior representante do Humanismo florentino. Juntamente com Giovanni Pico della Mirandola, está na origem dos grandes sistemas de pensamento renascentistas e da filosofia do século XVII. Traduziu obras de Platão e difundiu suas ideias.

CAPÍTULO 3

3.1 O espelho: um auxílio na ação de autorretratar-se

Do italiano *ritratto*, segundo Cunha (2010, p. 562), e do latim *retrahere*, copiar em seu sentido primeiro, ligado à ideia de *mimese*, significa a representação de uma pessoa real, pelo desenho, pintura, gravura etc. ou pela fotografia.

Na pintura, o retrato se afirma como gênero autônomo no século XIV, após ter sido utilizado no Egito, no mundo grego e na sociedade romana com finalidades diversas: comemorativas, religiosas e fúnebres. Também foi amplamente utilizado nas academias e escolas de arte para o aprendizado do ofício e domínio da técnica, sua difusão “acompanha os anseios da corte e da burguesia urbana de projetar suas imagens, na vida pública e privada”. Além de remontar há milênios, o retrato está na origem da pintura, assevera Netto (2005).

Portanto, medita-se acerca da antiguidade dos retratos como obras de arte, segundo Gombrich, que exhibe um busto em rocha calcária encontrado num túmulo em Gizé feito em cerca de 2700 a.C, hoje em Viena, no Museu Kunsthistorisches. O autor acrescenta: “Alguns desses primeiros retratos da era das pirâmides, da quarta dinastia do Império Antigo, estão entre as mais belas obras de arte egípcia” (GOMBRICH, 1988, p. 33-34).

De acordo com Pessoa (2006, p. 01), “A definição de autorretrato (auto exprime a noção de próprio) é a de um retrato feito por um indivíduo de si próprio. Representa o que ele imagina, deseja ou idealiza ser”. Constitui-se de um discurso feito na primeira pessoa revelando um olhar voltado para si mesmo, reflexivo.



Figura 7 – Busto em rocha calcária.

Encontrado em um túmulo em Gizé, feito em cerca de 2700 a.C.

Viena, Museu Kunsthistorisches

Fonte: Gombrich, E.H. História da Arte, p. 32.

A questão retratística firma-se como gênero pictórico a partir do século XV, afirma Netto (2005), com o refinamento da técnica do espelho. Com o uso desses objetos nos ateliês, surge uma nova etapa na evolução pictórica, sobretudo no que diz respeito ao autorretrato, pois permitiam ao artista eternizar a própria imagem.

O rosto humano tem sido um tema privilegiado pelos artistas em todos os tempos. Mesmo ao longo do século 20, com suas variadas e inovadoras propostas técnicas - salvo para tendências como o abstracionismo informal, o concretismo, o minimalismo - o rosto humano continuou como forte motivo de atração. Esse rosto pode aparecer, aqui, mais deformado e ali, com o grau de semelhança aparentemente máxima que a pintura de inspiração fotográfica persegue. De um modo ou de outro, o lugar por ele ocupado na história da arte é mais que especial. A obra de arte individualmente ainda hoje mais conhecida, apesar de todas as intervenções satíricas que sofreu com o objetivo de negá-la, é o retrato de Mona Lisa, pintado por Leonardo da Vinci e pelo qual o próprio autor tinha, antes de todos os outros, um apreço singular. Poucos outros fatos seriam tão eloquentes para confirmar o lugar que o rosto humano ocupa no imaginário dos artistas e do público de arte. (NETTO, 2005).

De acordo com David Hockney (2001), a partir do início do século XVI, muitos artistas ocidentais usaram a óptica, lentes e espelhos, ou talvez ambos combinados, para criar projeções fiéis e produzir seus desenhos e pinturas. Portanto, neste momento do estudo, interessa perpassar a questão retratística no tocante ao autorretrato pictórico, pois o objeto espelho faz-se sumamente importante para sua concretização. Contudo, não se discorre sobre o autorretrato

em geral; é feito um recorte e assinalado um determinado tipo de autorretrato, no qual o espelho junto ao retratado entra na cena.

Neste momento, a atenção volta-se à pintura, cujo objeto espelho integra uma narrativa pictórica como elemento preponderante, mesmo valor formal e compositivo que o retratado. Pontuar alguns desses artistas, que escolhem retratar-se com a presença do espelho considera-se específico, pois além do autorretrato ser a coincidência de um mesmo artista que duplica seus papéis nesse fazer, no qual o autor tem uma ideia de si e se reproduz via objeto de arte; sendo, ao mesmo tempo, retratante e retratado (DA SILVA, 2012), mantém seu objeto de trabalho no quadro e não priva o espectador da natureza indiciária de seus desejos.

Desse modo, pensa-se em todas essas questões, e, ao buscar algumas informações na História da Arte, aponta-se para alguns artistas que, ao se retratarem não escondem seus espelhos nas obras. Esta pesquisa privilegia os considerados interessantes para este estudo, pois se entende que marcam épocas interessantes na evolução do gênero e servem de exemplo à autora, em um primeiro momento, para pensar e elaborar seus autorretratos.

Nos dizeres de Salles (2008, p. 16), as reflexões teóricas que trazem uma “perspectiva processual para a arte ultrapassam os ditos bastidores da criação”. Assim, pensar a criação artística em uma abordagem processual vai provavelmente além dos limites do objeto específico.

À vista disto, além de ponderar-se sobre a frase de João Guimarães Rosa ([1962]2008, p. 79) no conto *O Espelho*²³, publicado em *Primeiras Estórias* (1962), “[...] Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo [...] O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão” escolhem-se quatro artistas: dois entre 1500 e 1700 e dois do século XX.

Percebe-se que os fatores preocupantes do ser humano por detrás do artista consolidam-se através do conceito exposto na pintura. Cada um dos artistas é o próprio narrador de si, com

²³ Conforme Luciene Alves de Assis (2009, p. 14), “O espelho foi publicado no livro *Primeiras Estórias*, de 1962, reunindo vinte e um contos, nos quais crianças, idosos, loucos e jagunços, enfim, seres que estariam à margem, do dito mundo real, procuram um sentido para a vida e um caminho para o transcendente”. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14922/1/Luciene%20Alves%20de%20Assis.pdf>>. Acesso em: 10 jan.2014.

a preocupação de como autorrepresentar-se através do esforço de observação de si próprio e, assim, imitar-se da melhor forma possível. Talvez na observação de sua própria forma, afirma Helena G. R. Pessoa (2006), pode-se entender que existe algo além da superfície.

Começa-se com Girolamo Francesco Maria Mazzola (1503-1540), mais conhecido como Parmigianino. Segundo Maria Luiza Calim de Carvalho Costa, (2010, p. 2318), Parmigianino, com seu inquietante e deformado autorretrato, “rompe com o modelo naturalista renascentista verossímil e propõe um discurso ontológico, um olhar para dentro, representar o que está além do visível. O *concetto*²⁴, uma figura preñe de sentido é o objeto da representação em seu autorretrato”. Continua Costa, M. L. C. C. (2010) no século XVII, a anamorfose é bastante explorada e “no Maneirismo, a metáfora do espelho quase se transforma em obsessão e em substrato da angústia, da morte e do tempo” (COSTA, M. L. C. C. 2010, p. 2318).

De acordo com Caterina Ferri (2008), a estrutura da obra é convexa e circular como um espelho. Além disso, possui uma moldura que imita as molduras dos espelhos dos barbeiros. A ideia é criar ilusão de uma imagem reflexa, e não de uma imagem pintada.

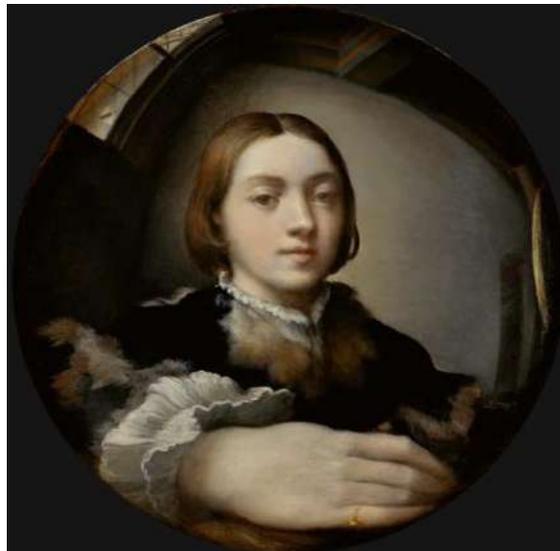


Figura 8 – Autorretrato em espelho convexo (1524).

Girolamo Francesco Maria Mazzola, conhecido por Parmigianino, (1503-1540).

Óleo sobre madeira, 24,4 x 24,4 cm.

Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria.

Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/2206>.

²⁴ Traduz-se na palavra “conceito”.

Além de Parmigianino, a História da Arte possui, em sua evolução histórica de autorretrato, o pintor austríaco Johannes Gump (1626-1728), com o *Doppio autoritratto allo specchio*²⁵ (1646), que se encontra na Coleção Vasari, na Galeria degli Uffizi, em Firenze, exibindo o artista enquanto ele olha para seu reflexo em um espelho octogonal à medida que está sendo representado na tela. Gump escolhe fazer a representação à custa do desaparecimento sujeito/objeto para se retratar, tornando-se sujeito/objeto dos dois. Existem duas versões desse autorretrato: uma retangular e uma circular.

²⁵ Traduz-se duplo autorretrato no espelho.



Figura 9 – “Doppio autoritratto allo specchio” (1646).

Johannes Gump, (1626-1728). Óleo sobre tela, diâmetro 89 cm.

Coleção Vasari, Galeria degli Uffizi-Firenze-Itália.

Fonte: <http://www.wikiwand.com/it/Johannes_Gump>.



Figura 10 – “Doppio autoritratto allo specchio” (1646).

Johannes Gump, (1885-1978). Óleo sobre tela, 128 x 98 cm

Coleção Peter Mühlbauer na Schloss Schönburg Galerie', em Pöcking, in Alta Baviera.

Fonte: <http://www.wikiwand.com/it/Johannes_Gump>.

Segundo Lucia Teixeira (2005, p. 126) a de pintura de Johannes Gump “ainda hoje estimulante” marca o legado de uma inquietação que jamais abandona os pintores. “De costas para o espectador, o pintor tem à sua esquerda o espelho em que se contempla e, diante de si, a tela em que se pinta [...] uma espécie de busca da tridimensionalidade [...]”.

Salta-se, neste momento, do século XVII para o XX, com a pintura “Autorretrato no espelho” (1920), de Duncan Grant (1885-1978), e vê-se não repetir o procedimento de Gump, mas, ao retratar-se diante do espelho, exhibe-o. Grant, nasceu na Escócia e estudou artes na Slade School, posteriormente na Itália e em Paris.



Figura 11–Autorretrato no espelho (1920).

Duncan Grant, (1885-1978). Óleo sobre tela, 61 x 45,8 cm.

Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo.

Fonte: <www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=48207#>.

O americano Norman Rockwell (1894-1978), no século XX, é um pintor e ilustrador muito popular nos Estados Unidos. Durante quatro décadas, publica ilustrações da cena cotidiana estadunidense na *The Saturday Evening Post*. Para Lucia Teixeira (2005, p. 126), tanto o americano Norman Rockwell em o “Triplo autorretrato” (1960) como outros artistas, “[...] figurativizam o mistério do auto-retrato: aquele que se olha e se pinta não se mostra, não

se dá a ver, afinal. De costas para o espectador, o olhar desse que se pinta se movimenta entre espelho e cavalete, para desdobrar o eu em reflexo narcísico e figura pintada”.

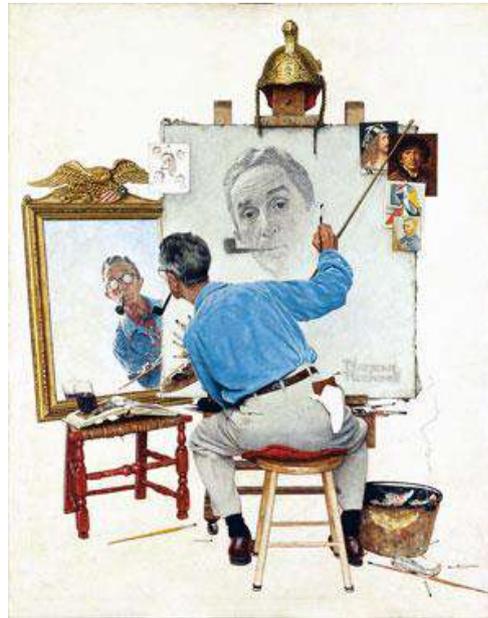


Figura 12 – Autorretrato triplo (1959).

Norman Rockwell, (1894-1978). Óleo sobre tela, 44 ½ x 34 1/3.
 Fonte: <www.nrm.org/2011/07/norman-rockwell-museum-in-print-magazine/tripleself_web/?lang=pt>. ²⁶

Com o intuito de demonstrar a necessidade de o artista situar o objeto especular dentro da enunciação, apontam-se essas quatro pinturas, escolhidas propositalmente em épocas tão distintas, a fim de explicitar imageticamente ao leitor como o espelho exhibe-se no espaço da narrativa pictórica. Também com a finalidade de o observador perceber que os elementos constituintes das obras podem possuir composições com conceitos semelhantes, mesmo em períodos distintos, as pinturas serão exibidas em ordem cronológica, e não pela intenção por parte do autor.

²⁶ Ilustração de capa para a *Saturday Evening Post*. 13 de fevereiro de 1960. Coleções de Norman Rockwell, 1959. PTS: Curtis Publishing, Indianapolis, EM.

Vê-se a organização sintática repousar em igualdades pictóricas sobretudo nas pinturas Johannes Gump e Norman Rockwell, nas quais a ação de se autorretratar explicita uma intencionalidade com a finalidade de direcionar o observador e talvez fazê-lo constatar a mesma ação poética do artista, articular ao mesmo tempo o olhar no espelho e o que é retratado. Fazendo uma comparação entre as informações dos primeiros planos nas obras de Johannes Gump e Norman Rockwell, observa-se o plano da expressão especular adquirir muito mais relações espaciais figura/fundo nestas pinturas, o qual provoca no olhar do espectador uma circularidade por meio de relações cromáticas e topológicas, enquanto nas obras de Parmigianino e Duncan Grant as relações espaciais mostram-se por meio de visualidades reflexivas e a descrição da obra centra-se no autorretratado dentro de um espaço circunscrito.

3.2 O palco da minha poética: das moradas temporárias à morada cotidiana

Após verificar os autorretratos apresentados, percebo, apesar de encontrar dificuldades sobre qual espaço organizaria meu cenário para as autorrepresentações, a vontade de criar e de estabelecer as relações entre forma e conteúdo. Entendo o ato criador como uma “permanente apreensão de conhecimento”, (SALLES, [1998]2011, p. 133) e compreendo-o como um processo contínuo de experimentações, ora com êxito ou frustrado, no qual procuro entender o momento no qual me encontro, mediante buscas poéticas para “dar sentido à obra” (SALLES, [1998]2011, p. 133).

É muito habitual em minha vida artística viajar com a câmera fotográfica. Fico então sempre atenta aos cantos e encantos que podem estar prontos para serem capturados e, assim, apreendê-los e fazê-los constituir a narrativa das ações fotográficas. Devido às variantes arquiteturais encontradas em cada hotel, há, inicialmente, a ideia de capturar a silhueta especular deste corpo em lugares de passagem. Empolga-me em demasia. Além da expectativa, há nesta ação algo misterioso, sem conhecimento prévio do que encontrar até chegar ao destino, e uma certa ansiedade se manifesta.

Ao chegar, a descoberta das diferenças arquiteturais encontradas em cada hotel é um desafio que estimula minha imaginação. Cada quarto possui uma luz especial em um

determinado horário, com espelhos, colocados na parede e inseridos dentro da espacialidade do quarto, ora dentro de armários antigos, ora modernos. Uma gama de nuances propicia capturas poéticas, muito estimulantes e ricas imagetivamente. Enriqueço-me por meio de novas percepções espaciais continuamente, deleito-me em imaginar incessantemente, e minha mente “se enriquece de novas imagens” (BACHELARD, 1989, p. 196).

Envolver-me intimamente com os espaços que me acolhem e me abrigam assim como considerar os espaços moradas temporárias ajudou-me sobremaneira, embora não o suficiente para a continuação dessas buscas processuais. Afinal, “os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem, às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm qualquer base objetiva” (BACHELARD, 1989, p. 197).

Dessa maneira, sem receio, percebo o restabelecimento desse vínculo longe dessas moradas. Entretanto, no espaço onde habito e crio efetiva e afetivamente, aquele que me acolhe todos os dias e em todas as horas, nele estou livre para produzir a qualquer momento e em qualquer situação; passo a vivenciar a certeza de que o “processo de criar incorpora um processo dialético” (OSTROWER, 1977, p. 26) e contínuo entre mim e o espaço. Ao questionar a relação do artista com a realidade, Salles ([1998]2011, p. 102) afirma que: “Kundera (1985) diz que o homem e o mundo estão ligados como a lesma a sua concha” em uma necessidade “de observar e manipular a realidade” (SALLES, [1998]2011, p. 103).

Esse desejo de migrar de espaço é reforçado pela citação “a palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece da casa inolvidável” (BACHELARD, 1979, p. 207). Reflito sobremaneira acerca dessas ideias e sinto-me feliz de encontrar fundamentos para abandonar a prática de fotografar-me em espelhos dos hotéis. No entanto, com várias capturas, monto um banco de imagens considerável, além de expor os trabalhos: *O silêncio do Olhar, Contracampo e et Similia: Aqui e acolá*. A seguir apresento as imagens destas autorrepresentações.

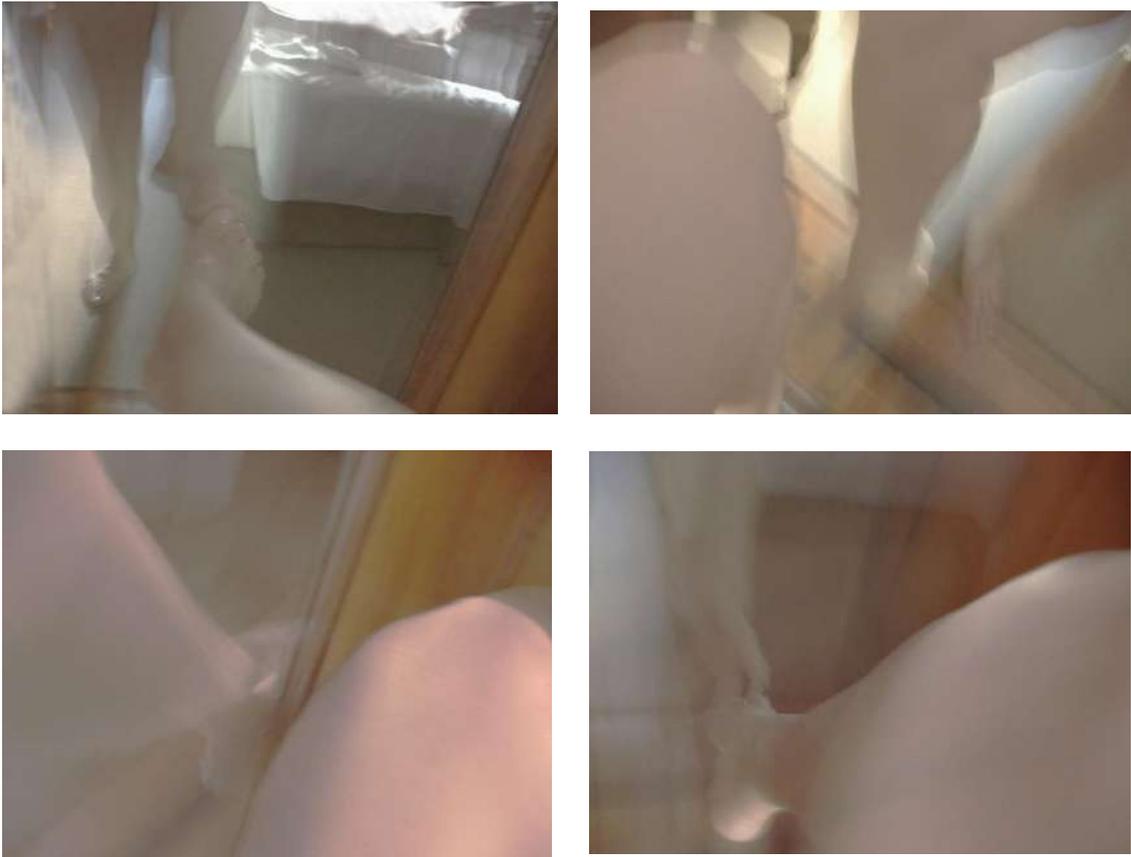


Figura 13 – *O silêncio do olhar* (2010).

Jato de tinta sobre vinil adesivo, 100 x 100 cm, políptico.

Ação fotográfica no hotel em Araxá, MG.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 14 – *Contracampo* (2014).

Impressão de mineral sobre papel algodão, 29,5 x 105,5 x 5 cm

Ação fotográfica no hotel em Poços de Caldas

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 15 – *Et similia: Aqui e acolá* (2013)

Impressão de mineral sobre papel algodão, 29,5 x 105,5 x 5 cm
Ação fotográfica no hotel em Poços de Caldas, MG.

Fonte: Elaborada pela autora. Imagem publicada no livro *Essência e Memória Antologia Luso-Brasileira de Fotografia Contemporânea Volume IV*, 2013. Foto feita no Hotel em Poços de Caldas, MG.

Gaston Bachelard afirma que a casa é nosso berço e “sem ela o homem seria um ser disperso” (BACHELARD, 1979, p. 201). Começo a perceber com afinco a estrutura desse espaço vivencial com todos os seus espelhos e, mais uma vez, não mais encontro justificativas para abster-me desse espaço. Intuo apreender determinados fatos que ocorrem durante o percurso, o que é um procedimento de desprendimento e sensibilização, e atendo-me para o fato de que “a casa abriga o devaneio, protege o sonhador e nos permite sonhar em paz. Em sua função maior, a poiesis, faz-nos reviver as situações do sonho” (BACHELARD, 1989).

3.3 Os espelhos nos espaços: presenças processuais

3.3.1 Um lugar de passagem

Ao observar o processo criativo, recordo-me, após olhar ocasionalmente fotos que atestam a história de minha vida, do grande espelho que se encontrava na casa dos meus pais, palco de muitos olhares e reflexões ao longo da minha adolescência e juventude. Agora o espelho está em meu poder e é palco de minhas reflexões poéticas. Começo paulatinamente a prestar a devida atenção a esta imagem reflexa, em várias horas do dia e até da noite. Alguns momentos chegaram a ser amedrontadores.

O cristal nos espreita. Se entre as quatro
Paredes do aposento há um espelho,
Não estou só. Há outro. Há o reflexo
Que arma na aurora um sigiloso teatro.
(BORGES, 1987)

Assim, com a constância de um artista que “prioriza a flexibilidade de construirmos, interpretarmos e de, substancialmente, delegarmos nossas histórias” (QUINTAS, 2011, p. 20), produzem-se as imagens da série *Et simila: ecos impermanentes*. Sinto-me de volta neste espaço onde viver e criar estão emaranhados, minha peregrinação poética nas moradas temporárias tinha-se esgotado, definitivamente.



Figura 16 – *Et similia: ecos impermanentes* (2013).

Ação fotográfica no espaço de passagem.

Fonte: Elaborada pela autora. Imagem publicada no livro “Essência e Memória-Antologia Luso-Brasileira de Fotografia Contemporânea”, Volume IV, 2013.

Para a execução desta imagem, *Et similia: Ecos impermanentes*, aproximo-me o máximo possível da superfície refletora, oferecendo-lhe o próprio corpo; dessa forma a captura não possui ruídos visuais. Afinal, encontro-me em um local de passagem e de acasos (trânsitos). Gosto deste lugar, de vê-lo e senti-lo como uma “constelação de imagens”, (JEUDY, 2002, p.158) e apresentar esta “estética do deslocamento” (JEUDY, 2002, p. 63) já que o espelho retém o objeto só enquanto está presente. Do ponto de vista formal, a imagem reflexa na superfície especular é retida pela câmera, e, mesmo com o desaparecimento do referente, frente ao espelho, a imagem é congelada pela ação fotográfica, gerando-se uma dualidade espaço-temporal. Operam-se várias capturas e elege-se essa imagem (figura 16), pois acredita-se ser bem representativa do assunto, sobre o qual acabo de discursar. Esse corpo fragmentado e sem

identificação interessa-me, o espelho continua presente, assim como nos outros trabalhos que apresento neste capítulo.

A seguir apresenta-se o desenho arquitetônico da localização do espelho. Concebo-o como palco de experimentações poéticas e como “o espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha” (BACHELARD, 1989, p.205), entendo-o conveniente para a produção de imagens.

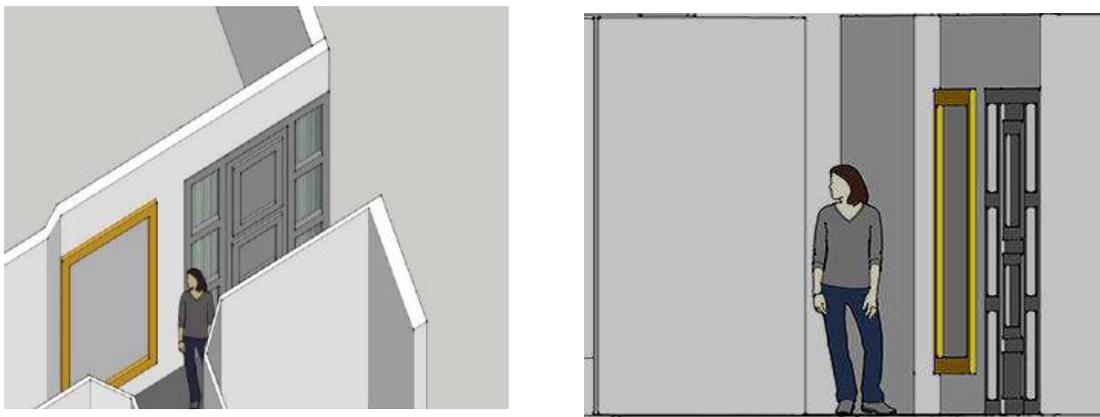


Figura 17 – Desenho arquitetônico ilustrativo do espaço.
Fonte: Elaborados pela arquiteta Cláudia Sanglard Felipe.

3.3.2 O espaço íntimo de devaneio

Ao vagar pelo espaço observo suas luzes e elaboro mentalmente uma cena. Cubro o chão e os móveis com panos brancos. Uma mobília muito antiga habita neste espaço, e, ao lembrar-me do armário do meu quarto de criança, rememoro aquele cheiro de madeira agradável e único. Percebo, então, serem lembranças muito envolventes, que se tornam valores secretos e ficam registrados na memória. Assim, idealiza-se o leitor e o espectador ao ler, ao mesmo tempo, evocar e rever seu quarto ou armário de infância, adolescência ou juventude, pelos olhos da imaginação; pois, neste instante se entreabre a porta do devaneio, logo compreendo, as verdadeiras casas guardadas nas lembranças, são as casas onde os sonhos sempre nos conduzem (BACHELARD, 1978).

Diante do espelho deste móvel, após estudar as poses reflexas, posiciono a câmera

fotográfica, visto uma túnica e posto-me. Coloco ainda um outro espelho sobreposto ao espelho fixo na porta do armário e, neste momento, percebo que esta ação decorre do meu entusiasmo com o livro “Alice no país do espelho e o que ela encontrou por lá”²⁷ por esta passagem:

Você gostaria de morar na Casa do Espelho, gatinho? [...] Ah, gatinho, como seria lindo se a gente pudesse atravessar o espelho e entrar na Casa do Espelho! (CARROLL, [1871]2004, p. 15)

Após encontrar-me atraída pela ‘a casa do espelho’ percebo, de imediato, que o ambiente em que me encontro descortina sentidos metafóricos de criação artística. Portanto, aproveito este esgarçamento criativo e, com a ajuda dos dois espelhos e de posse da câmera fotográfica com temporizador²⁸ acionado, produzo o ensaio. Apreendo, nesta prática, ser mais evidente a necessidade de *perforar*²⁹.

Selecionam-se as imagens³⁰ resultantes do ensaio, exibo-as ao leitor, contudo convém esclarecer, considero-as de suma importância como parte integrante de um percurso criativo e necessárias para um melhor entendimento dos caminhos do processo. Afinal, “o artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado, mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade” (SALLES, [1998]2011, p. 33).

²⁷ O autor, Charles Lutwidge Dogson, conhecido como Lewis Carroll (1832-1898), escreveu “Alice no país das maravilhas” e em continuação “Alice no país do espelho e o que ela encontrou por lá”.

²⁸ Também chamado timer ou self-timer, é o recurso que dispara automaticamente o obturador dispensando o toque manual. Com isso, possibilita que o fotógrafo se inclua na foto ou videoclipe, mantendo a câmera sobre tripé. Neste ensaio produz-se uma pose a cada 10’ segundos.

²⁹ O verbo *performar* surge a partir do substantivo em inglês *performance*. A *performance* institucionaliza-se como prática artística e é também conhecida como arte em ação.

³⁰ Ainda não tive oportunidade de expô-las, contudo podem ser visualizadas no meu site <http://www.delpilarsallum.com>



Figura 18 – *Sem título* (2012).

Imagens projetáveis. Trabalho inédito. Processo.
 Fonte: Elaborada pela autora.

A partir dessas três imagens, *Sem título*, surgiu a ideia de elaborar um ensaio e dele foram escolhidas outras imagens para a produção do vídeo *Fluxo constante*. Com o intuito de tensionar as relações inter-temporais e inter-espaciais, por meio de um programa³¹ coloco as imagens em movimento lento mediante um recurso que torna a imagem que adentra mais transparente. E, ao sobrepor uma imagem à outra, elas se fundem vagarosamente. A seguir, as imagens que originaram o vídeo *Fluxo Constante*:

³¹ Programa para produzir vídeos Adobe Première Pro.

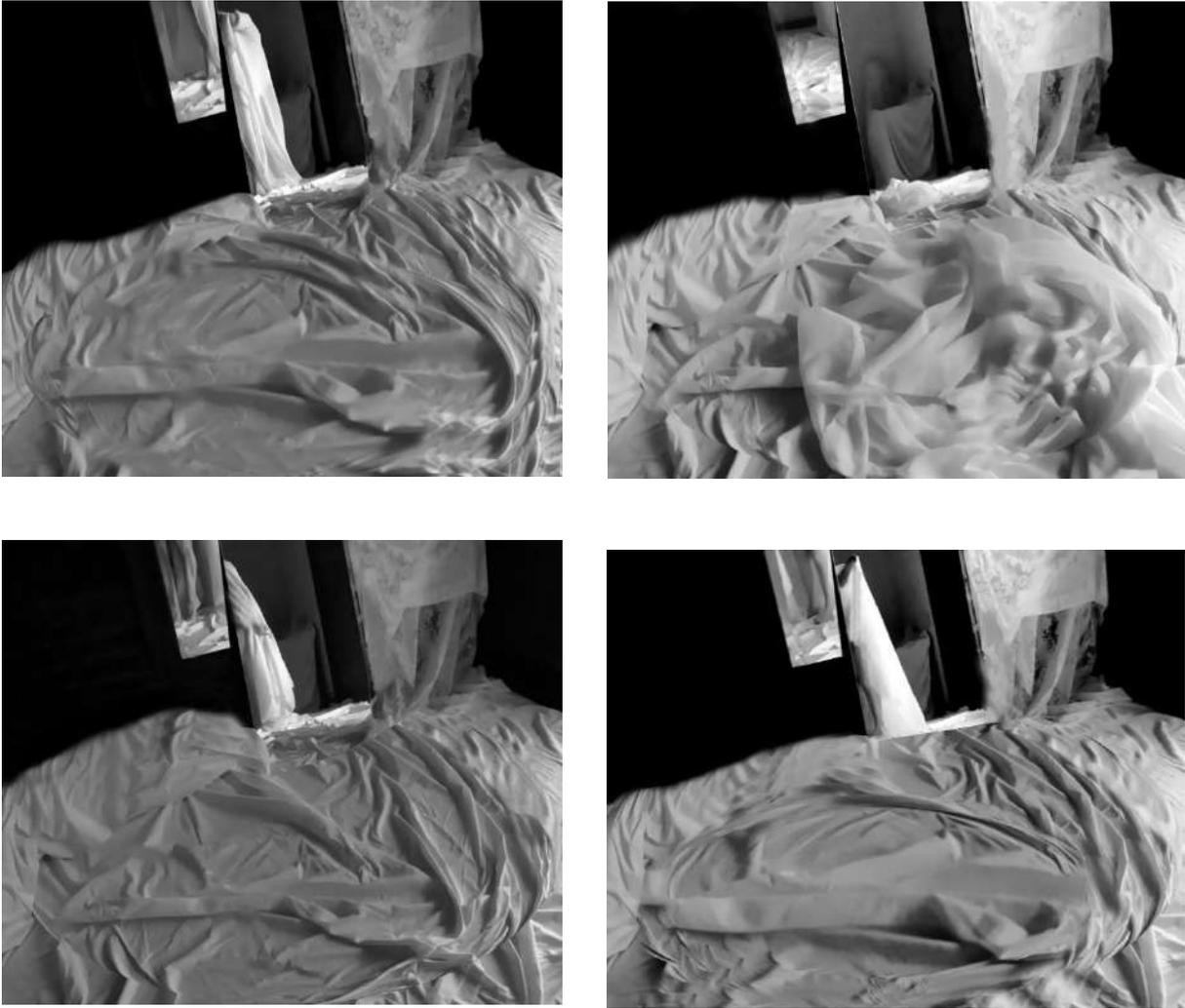


Figura 19 – *Fluxo constante* (2014).

Projeção, 03' 25", formato da tela widescreen. Vídeo exposto na Galeria Fernandes Naday Arte Contemporânea, Campinas, 2014.

Fonte: Elaborada pela autora.

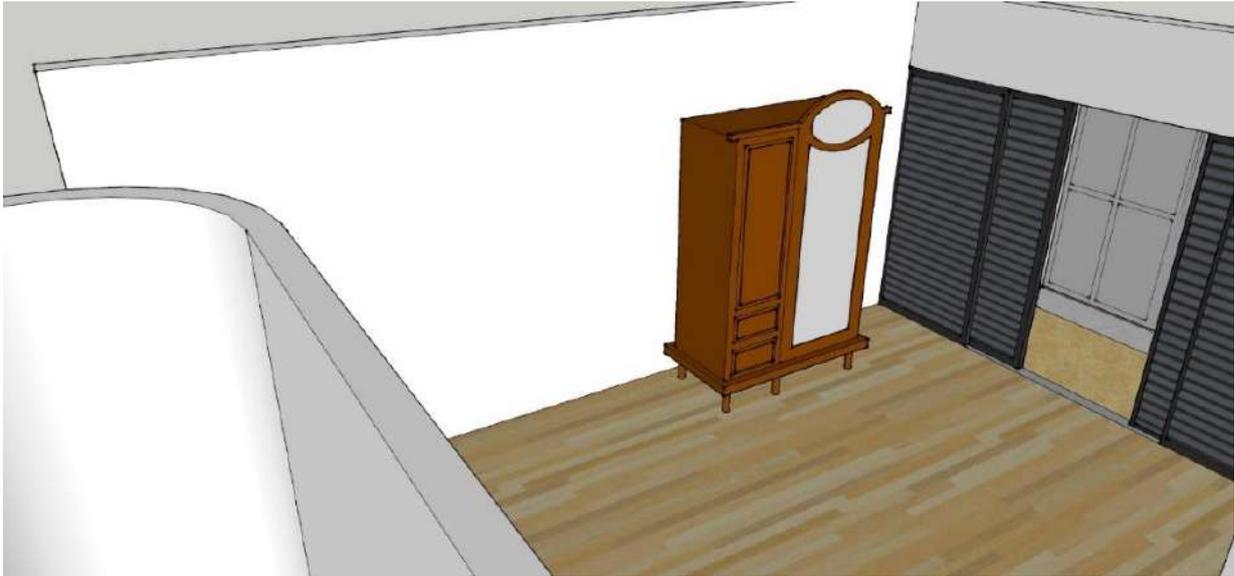


Figura 20 – Desenho arquitetônico ilustrativo do espaço.
Fonte: Elaborada por Cláudia Sanglard Felipe.

Ao meditar acerca destas ações fotográficas e o porquê de selecionar estes espaços visceral, inferimos evocar e atualizar alguns “símbolos de uma vida vivida” (QUINTAS, 2009, p. 100), ou melhor, exatamente um determinado aposento de minha infância o qual se torna “alguma coisa fechada” na minha memória. Estas lembranças deixam valores de imagem e constatamos, assim como Bachelard (1978, p. 201), que “quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da infância”.

No momento em que pondero mais subjetiva e profundamente, busco na memória o lugar onde se encontra perdido aquele cenário e o porquê desse entusiasmo em recriá-lo. Recordo-me, então, da morte de meu irmão ainda bebê, quando criança. Lembro-me vagamente que uma das vizinhas vestiu a sala com panos brancos, lugar do féretro do velório.

Apreendo, pois, com as palavras de Salles que:

“O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado às suas necessidades, paixões e desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados há tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo” (SALLES, 2008, p. 65).

Acredito que, em algum momento durante o processo, a imagem da cena naquela antiga casa saltou à minha memória e a refiz para aprisioná-la fotograficamente. Assim, apreendi, uma memória vibrante ao entrar em movimento com a razão apaziguadora, criando um ritmo condutor de sobrevivências e de imagens (OLIVEIRA, E.J. 2012).

Não me dei conta. Só depois de algum tempo, identifiquei aquela sala, e compreendi que a casa da infância³² “mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos” (BACHELARD, 1978, p. 207). Afinal, mais confusas e pouco delineadas são as lembranças dos sonhos, que só a meditação poética, ajuda-nos a encontrar e a “*poesis*,”³³ em sua função maior, nos faz reviver as situações do sonho” (BACHELARD, 1978, p. 207).

O que aparenta ser inexplicável toma lugar de algo fundamental, porém, permanece oculto como um curto fragmento de filme que termina de forma brusca e deixa, apenas sugerido, o que seguiria como cena principal. Deduz-se serem as fantasias que encobrem a cena real traumática (RIVERA, 2014).

Ainda o filósofo Gaston Bachelard (1978, p. 207) que explica a atração pela casa natal afirmando que o sonho é mais poderoso que o pensamento, pois “são os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes” e é no “plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil” (BACHELARD, 1978, p. 207).

Dessa forma, intui-se a “imagem poética não está submetida a um impulso”, não é o eco de um passado, é o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos. Advém de uma ontologia direta. Por isso, nos trabalhos a seguir e, por todo o percurso desta pesquisa é necessário mostrar que este objetivo está deveras claro e que no habitar “encontram-se um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1978, p. 183-201), e, como metáfora de acolhimento, escolho este espaço de vivências para ser o lugar destes devaneios poéticos.

Muitas vezes, isso acontece em nossa vida, escolhemos algo para nos espelharmos, projetarmo-nos e incorporamos em nossa imagem, detalhes dos quais nos apropriamos. São as

³² Gaston Bachelard usa a terminologia casa natal aqui uso o termo casa da infância.

³³ Gaston Bachelard aqui usa a terminologia *poesis* ao invés de *poiesis*.

questões que a minha poética aborda, uma vez pensada não somente como produto final, mas em seu processo. Logo, “sou imagem que não se vê completamente a si própria e, portanto, eu me mimetizo no ambiente [...]” (RIVERA, 2014, p. 39).

O processo de construir uma cena, criar um personagem, refletir isso tudo em uma superfície especular, ter uma câmera fotográfica, ter luz adequada e um computador são, a meu ver, os elementos que me ajudam na *poiesis*³⁴ das imagens.

Pode-se entender a chapa fotográfica como um espelho congelante. A imagem reflexa é congelada sobre uma superfície e, mesmo depois de seu desaparecimento, pergunta-se: O que torna a fotografia semelhante a uma imagem especular? Nada menos que a convicção pragmática, segundo a qual a câmera fotográfica deveria dizer a verdade tanto quanto o espelho e expressarem esta verdade atestando a presença de um objeto “presente no caso do espelho, passado no caso da fotografia” (ECO, 1989, p. 33).

Enquanto a fotografia é um registro de memória, o espelho é um *medium* efêmero de visualização de um corpo qualquer. Porquanto o desejo poético é fotografar essa inversão efêmera, percebendo que a soma destas ações transforma a dimensão deste espírito criativo, devolvendo-me uma experiência pouco trivial.

São nessas questões que o trabalho esbarra, no ato de ver, no ato de ser, reconhecer-me, ver-me, fotografando-me como reflexo de mim mesma, para ver como os outros me veem, ou para atestar essa materialidade imaterial prosaica e consciente que tenho de mim. Compreender que se trata da operação fotográfica, propondo um deslocamento semântico e temporal: corpo que se torna imagem espectral para tornar-se imagem fotográfica.

Tento investigar o interdito, o fascínio pelo próprio semblante, em uma ação de autorretratar-me, não pictoricamente como é e foi realizado por vários mestres da pintura, de outrora, ou contemporâneos, mas em uma ação fotográfica enquanto corpo reflexo. Logo, não me entendo um sujeito dentro de minha obra, porém só um corpo e, poderia ser qualquer corpo, o qual se desdobra para além de seus limites.

³⁴ De acordo com Zingarelli (1991), a palavra *poiesis* deriva do grego *póiesis* refere-se à produção, do *poiên*, fazer.

Percebo no decorrer dos estudos realizados para a primeira parte dessa tese, que o espelho além de ser um objeto misterioso, possui seus encantamentos e guarda seus segredos, a ponto de ser explorado por alguns pintores que o exibiram em suas obras artísticas, em um entrelaçamento reverberante. Conforme Rodrigo da Costa Araújo (2006) quanto mais tempo nos olhamos mais sublimamos ou nos contemplamos, mais ficamos aprisionados diante do mesmo ponto como um reflexo na água, dentro desta lâmina que tudo solicita do nosso olhar.

Assim, na famosa frase dos irmãos Grimm³⁵ no conto Branca de Neve³⁶ “Espelho, espelho meu, tem alguém mais bela do que eu” existe a necessidade de aprovação especular, afinal, o corpo está ali para ser admirado. Sua função, segundo Jeudy (2002), não é confirmar os dados os quais se adquirem acerca dele, ao contrário, reativar a nossa imaginação, ratificando o amor consciente e inconsciente pelo semblante.

Por conseguinte, por meio das autorrepresentações expostas até o momento incorpora-se ao ato fotográfico a projeção deste corpo como um conceito existencial. Na câmera, o foco não se encontra direcionado à figura real, é direcionado à figura especular, portanto ilusório, acontecendo simultaneamente em uma ação bilateral, no tempo e no espaço. Imprevisível e deslizante este espaço, nele situam-se duplas imagens, difíceis de teorizar, e só permitidas pela visão e pela percepção individual; representam a busca através do olhar, a única que se tem, limitada, mas ao alcance do que somos.

Ter noção do próprio corpo estimula a percepção espacial, reforça a clareza de espaço que ocupamos e desocupamos continuamente, assim como ativa a consciência existencial dando o factual sentido à vida. Continuo com essas inquietações na parte II.

³⁵ Irmãos Grimm são dois irmãos alemães que entraram para a história como folcloristas e por suas coletâneas de contos infantis. Jacob Ludwing Carl Grimm (1785-1863) nasceu em Hanau, no Grão-ducado de Hesse, na Alemanha, no dia 14 de janeiro de 1785. Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) também nasceu em Hanau, no dia 24 de fevereiro de 1786. Filhos do jurista Philipp Wilhelm Grimm e Dorothea Grimm receberam formação religiosa na Igreja Calvinista Reformada. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/irm_os_grimm/>. Acesso em 10 jan. 2015.

³⁶ Branca de neve. Disponível em: <http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/list>. Acesso em 12 jan. 2015.

PARTE II – MEU CORPO, UM CORPO, SEU REFLEXO E SEUS PERSONAGENS: AUTORREPRESENTAÇÕES DECORRENTES DE IMAGENS FICTÍCIAS

CAPÍTULO 4

4.1 Um corpo-imagem comumente identitário

Salvo alguns movimentos artísticos modernos, como o Abstracionismo expressionista³⁷ de Wassily Kandinsky (1866-1944), os movimentos artísticos, o Futurismo, ou o Cubismo ambos do século XX, ou mesmo as esculturas de Alexander Calder (1898-1976); que “ansiava [...] por uma arte não rígida e estática mas que “refletisse as leis matemáticas do universo” (Gombrich, 1988, p. 464), assim como as composições retangulares de Mondrian (1872- 1944) enquadradas na Arte Experimental por E.H Gombrich (1988, p.464), a Action Paintig, o Minimalismo, a Land Art, e o Concretismo, – a História da Arte está repleta de esculturas e pinturas que representam imagetivamente o corpo humano. Apesar de alguns movimentos artísticos modernos não levarem em conta o corpo e suas imagens, é cativante pesquisá-lo como um meio produtor de imagens. Portanto, neste ponto da pesquisa, proponho-me a meditar sobre o corpo, tendo em vista que se pode considerá-lo um sítio onde os discursos acontecem.

É prazeroso pensar que o corpo em toda a sua potência é sempre tratado e lembrado nos mais diversos patamares e, como afirma Nasio (2008, p. 109), que “a imagem do corpo não apenas estrutura nossas emoções e participa de nossas fantasias, sonhos, sintomas, como determina nossas decisões e atos”.

Em vista disso, julga-se interessante elucidar nosso leitor de que, assim como Lúcia Santaella (1997, p. 15), cogitamos as imagens divididas em dois domínios: o domínio material e o imaterial. No primeiro domínio, estão as imagens-objetos, ou seja, as “representações

³⁷ Fonte: FUSCO, Renado de. História da Arte Contemporânea.Portugal, Presença:1988.

visuais” nas quais constam “desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas”, e, no segundo, o imaterial, constam as imagens da nossa mente.

Hans Belting (2005), em “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, afirma que o corpo é utilizado como meio para engendrar imagens interiores e para produzir imagens exteriores, definindo-o significativamente como o “lugar das imagens”, revelando-se o eixo no discurso sobre o visual. Através de uma história cultural do corpo, pode-se esclarecer a dicotomia entre imagens internas e externas, sobre a relação entre estas e a tecnologia: se o corpo é o lugar primário de onde nasce e para onde retorna a imagem ou se o corpo é, mais uma vez, o termo fundamental da referência visual (BOTTANI, 2012).

Por ora, interessamo-nos pelas “representações visuais”, pelo “domínio material”, mesmo que as imagens resultantes tenham sido engendradas pelo “domínio imaterial”, surgidas de devaneios, memórias recolhidas, ou sonhos. Cabe aqui refletir sobre os diálogos internos que se estabelecem no processo de criação consolidando a poíesis.

Para iniciar, nos reportaremos ao primeiro milênio a.C., dado interessarmo-nos por este corpo traduzido através de desenhos (corpos despidos e seminus), em superfícies de terra cota desenhados por ceramistas da época. Nesse caso, as ânforas panatenaicas³⁸ são um bom exemplo. O corpo, considerado o símbolo da vida, através de uma representação, foi em idos tempos, inspirador de grandes metáforas (NASIO, 2008).

³⁸ “L’ anfora panatenaica [...] (prima metà del VI secolo a.C) viene così denominata perché, piena d'olio, era il premio per i vincitori delle gare che si svolgevano in occasione delle Panatenee”.

“A assim dita "anfora panatenaica" (primeira metade do século VI A.C.) tem este nome porque, cheia de óleo, era o prêmio dado aos vencedores dos campeonatos desenvolvidos por ocasião das Panatenee.” (tradução da autora). (MUSEO NAZIONALE ETRUSCO DI VILLA GUILIA..., 2016)

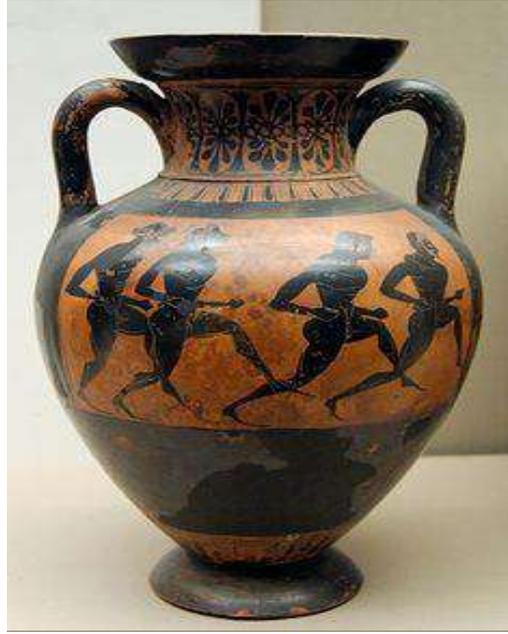


Figura 21 – Ânfora Panatenaica.

Atribuída ao Pintor de Euphiletos, 530-520 A.C. British Museum
 Fonte: Arte Greca-<https://br.pinterest.com/sarabarilli/arte-greca/>>.



Figura 22 – Ânfora Panatenaica.

Coleção do Museu de Arqueologia de Bologna, Italia.
 Proveniência ignorada.

Fonte: <<http://www.museibologna.it/archeologicoen/sfoggia/66289/offset/32/id/2321>>.

Assim, para compreender a vastidão da representação corporal nas artes plásticas e do corpo como um meio produtor de imagens³⁹, no livro “O nu: um estudo sobre o ideal em arte”, Kenneth Clark (1956) revela-nos que o nu – entendido como o corpo humano em sua nudez plástica – foi uma forma de arte inventada pelos gregos no século V a.C. Considerado o tema central da arte e compreendido não como um assunto da obra de arte, mas uma forma de arte. Continua o autor: “o corpo humano despido constitui em si um objeto sobre os quais os olhos se detêm com prazer e nos agrada ver reproduzido” (CLARK, 1956, p. 26).

Na mesma obra, o autor menciona que no Bizâncio, devido às práticas desportivas, o corpo humano foi objeto de grande interesse. Assim, enquanto os atletas competem, os artistas fazem suas obras de arte, pois têm a oportunidade de observar o corpo despido de lutadores musculosos.

O corpo é considerado belo não só pela forma, mas também pelo significado espiritual. Observado como super-humano é a manifestação de algo muito além da forma física (POSNER, 1992).

“Ao buscar o belo ideal, o artista acreditava que a arte se libertava da aparência do mundo e refletia uma ordem superior, da essência absoluta, a ordem do sagrado. O belo representado em um corpo ideal, perfeito, seria a evidência da proporção divina e o desejo do sagrado se comunicar com os homens, revelando-lhes seu mistério” (CAVALCANTI, 2011, p. 1519).

A escultura é considerada uma revelação do sobrenatural na medida em que a representação é a ideal e não a natural, simboliza o triunfo da arte sobre a natureza e, graças à inteligência do artista, reproduz segundo Cavalcanti (2011, p. 1519) uma “beleza absoluta”.

Pondera-se interessante situar como durante certos períodos da História da Europa, precisamente para os gregos do séc. V a.C. que o corpo humano “era também o repositório de um conjunto de valores, como a contenção, o equilíbrio, a modéstia, a proporção e muitos outros, aplicáveis do mesmo modo às esferas éticas e estéticas” (CLARK, 1956, p. 55).

³⁹A essas imagens, aqui me refiro de forma ampla: esculturas, pinturas, desenhos, fotografias, enfim tudo o que pode ser visto e admirado.

Na imagem a seguir, “David”. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) esculpe na pedra bruta de mármore a imponência dos músculos dos grandes atletas da época.



Figura 23 – “David” (1501-1504).

Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, (1475-1564).
Academia de Belas Artes de Florença, Itália.

Fonte: <<http://julirossi.blogspot.com.br/2013/03/davi.html>>.

Supõe-se produtivo traçar alguns paralelos e pensar em alguns princípios que são úteis para refletir sobre o corpo e, assim, procurar entendê-lo como uma memória variável⁴⁰. Logo, pode-se considerá-lo a “ [...] memória mutante das leis e dos códigos de cada cultura, registro das soluções e dos limites científicos e tecnológicos de cada época, o corpo não cessa de ser (re) fabricado ao longo do tempo” (SANT’ANNA, 1995, p. 13).

⁴⁰ Aqui me refiro aos “diferentes eixos temporais da história do corpo, discutindo formulações anteriores” (GREINER, 2006, p. 16)

Todavia, entende-se considerar o corpo uma construção do ser humano ao longo dos séculos, (desde a Antiga Grécia até a Contemporaneidade⁴¹); portanto, seria deveras empobrecedor analisá-lo como algo pronto e constituído, e privilegiar suas representações ou o imaginário da época, na qual se encontra submerso (RENAUD, 1989).

⁴¹ Para abordar os principais períodos da sociedade ocidental e compreender os fatores políticos, econômicos e sociais que influenciaram na criação das diferentes concepções de corpo (CASSIMIRO; GALDINO 2012).



Figura 24 – Autorretrato (1629).

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, (1606-1669).

Óleo sobre tela, 29 x 38cm. Museu Mauritshuis de Haia Holanda.

Fonte: <<http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Rembrantautorretratos.html>>



Figura 25 – Autorretrato (1659).

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, (1606-1669).

Óleo sobre tela, 84,5 x 66 cm. National Gallery of Art, Washington,DC,USA.

Fonte: <<http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Rembrant-autorretratos.html>>.

Portanto, estima-se o corpo como ele próprio um “processo”, uma vez que se pode entendê-lo, assim como Sant’Anna (1995), como o resultado provisório das convergências entre técnica e

sociedade, sentimentos e objetos e que pertence menos à natureza que à história. Desse modo, “falar do corpo é abordar o que passa, ao mesmo tempo, fora dele” (SANT’ANNA, 1995, p. 12). De acordo com Goellner (2003, p. 1), “Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas, fundamentalmente, os significados culturais e sociais que a ele se atribuem”.

A vida nos impõe o corpo cotidianamente. Através dele sentimos, desejamos, agimos, concebemos e criamos. Por entendê-lo, um *medium* perfeito e sempre uma possibilidade, buscá-lo no passado e trazê-lo para o presente, entrelaçando-o com o meu fazer artístico é um dos propósitos dessas reflexões poéticas; dado que me comunico poeticamente através dele, através da fotografia. Compreende-se, nesse sentido, que viver, “é assumir a condição carnal de um organismo cujas estruturas, funções e poderes nos dão acesso ao mundo [...]” (VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 23).

Este corpo, o qual se transfigura ao longo dos anos, é incansavelmente retratado por Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), talvez em uma tentativa de congelar o momento e eternizá-lo imgeticamente, afinal “arte aqui é um processo de reapropriação do mundo, de reinterpretação dos dados do ‘dado’, do ‘vivido’, um processo de reavaliação, que permite a tomada de posição e o redimensionamento do sujeito em face daquilo de que não se escapa, a realidade [...]” (GLENADEL, 2006, p. 131).

Anteriormente apresentei duas imagens dos autorretratos de Rembrandt com o intuito de esclarecer que é por meio desse movimento de interiorizar-se para mostrar-se que o artista procura reinventar-se através do que vê em si próprio⁴².

Igualmente, em uma tentativa de registrar seu sofrimento, a pintora mexicana Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón, uma das mais importantes artistas do século XX, permaneceu em repouso para recuperar-se das diversas lesões após um acidente

⁴² “Rembrandt (1606-1669) foi um renomeado pintor, desenhador e gravador holandês. A pintura traz-lhe bem cedo a almejada fama, além de riqueza. Mais tarde irá conhecer toda uma série de privações, incluindo a pobreza extrema - morre sozinho, despercebido por todos e quase proscrito. Contudo, vai ser um dos mais conhecidos pintores do Seiscentos e um dos maiores de toda a história da arte europeia. [...] ao adotar para si o aforismo clássico: conhece-te a ti mesmo, Rembrandt retrata com incrível realismo, através de mais de cem auto-retratos, uma das mais pungentes e antigas inquietações do homem, isto é, a descoberta da verdade que existe no íntimo do nosso próprio comportamento” (NABAIS, 2008/2009).

automobilístico⁴³. As sequelas e incapacidades resultantes do acidente sofrido aos 18 anos são reproduzidas em diversos momentos de sua vida.

Ela torna-se uma artista mundialmente reconhecida, com uma trajetória marcada por diferentes experiências, com grande destaque à dor que a acompanha por toda a vida além das adversidades sofridas pela intensa paixão com o renomado muralista Diego Rivera, 21 anos mais velho, com quem manteve um relacionamento longo e inquieto, repleto de traições um dos seus maiores sofrimentos. Medita-se, por meio de sua experiência pictórica, sobre o viver e sobre exibir este corpo fragilizado, reconhecendo sua fraqueza, “entre os prazeres do gesto afetivo e os sofrimentos da carne” (VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 23). A seguir duas imagens de suas pinturas:



Figura 26 – “El corazón” (1937).

Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón, (1907-1954).
 Coleção Michel Petitjean Paris, França. Óleo sobre metal 40 x 28,3 cm.
 Fonte: <<http://www.fridakahlofans.com/c0180.html>>.

⁴³ “Entre 1922 e 1925, frequentou a Escola Nacional Preparatória, almejando cursar medicina, sonho esse interrompido aos 18 anos, após envolvimento em um grave acidente entre um bonde e um ônibus no qual sofreu diversos ferimentos e fraturas que exigiram um longo período de recuperação. Considera-se esse um fator determinante para o alvorecer de sua pintura. O espelho fixado sobre um dossel que cobria a cama permitiu que Frida vencesse o tédio, retratando a si própria, tornando a série de autorretratos uma parte significativa de sua obra.” (SIQUEIRA-BATISTA, ‘et al’, 2014 p. 139).

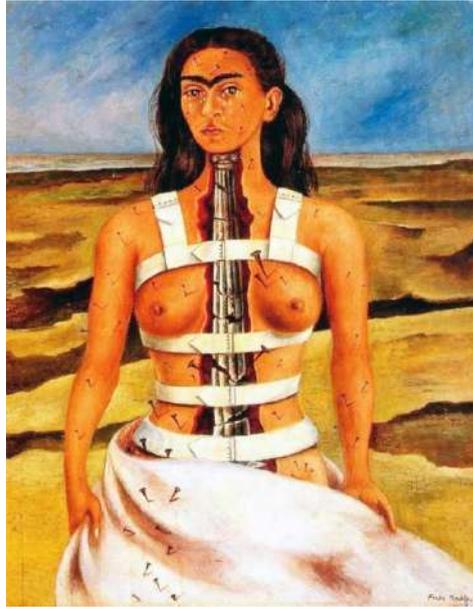


Figura 27– “La columna rota” (1944).

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, (1907-1954).

Óleo/ tela montado sobre fibra dura, 40 x 28,3 Colección de Michel Petithean Paris, França.

Fonte: <<http://www.fridakahlofans.com/paintingsenglish01.htm>>.

4.2 Têm-se um corpo: real e (trans) figurado

Minhas autoimagens⁴⁴, são um dos assuntos deste estudo. Logo este corpo que me pertence se observa e cria poética. É interessante explicitar que, nesta parte da pesquisa, não se considera relevante a busca de uma autorrepresentação identificável.

Fotografo este corpo, porém pouco revelo de mim. Mostro apenas o oportuno, procuro escondê-lo em uma poética de ocultamento onde eu, artista e narradora, sou também o sujeito da ação fotografada, dando a esta biografia visual um caráter confidencial. Propus-me mostrá-lo; contudo, não o revelo na totalidade, pois nesses gestos encontram-se minhas experimentações poéticas.

⁴⁴ Termo usado por Katia Canton (2001) no folder da exposição “Autorretrato espelho de artista” realizada no MAC USP, e no Centro Cultural FIESP/Galeria de arte do SESI, de 20/03 a 08/7 de julho de 2001.

Como o ser humano apresenta-se um ser complexo, em que corpo e identidade são conceitos ontológicos, intrínsecos, como forma e conteúdo, inerentes à própria existência; percebe-se que as autorrepresentações sem identificação da face poderiam tornar-se uma divergência ante aos autorretratos⁴⁵.

Constata-se, outrossim, que o indivíduo anônimo prioriza a flexibilidade de construir, interpretar e de, substancialmente, delegar histórias (QUINTAS, 2011, p. 20). Portanto, essa ideia de que “a arte não se esquece do corpo” (REVISTA CONTINENTE..., 2015) coloca-me no centro das minhas autorrepresentações, como sujeito individual que sou, um ser que existe através de um corpo concreto e material inserido em uma rede de relações (VINCENT, 2014).

Assim, procura-se meditar imagetivamente sobre ele e tudo o que lhe abarca, corporeidade, identidade, alteridade, entendê-lo como o meio por excelência de acesso ao mundo, conseqüentemente, a toda e qualquer experiência vivencial possível (COELHO, 1997).

Afinal:

“Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas, sempre à descoberta, e a serem descobertas [...]” (GOELLNER, 2003, p. 1).

Logo, este corpo físico, o “veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 94), desfruto-o poeticamente frente ao espelho e à câmera, estático por vários minutos ou, movimentando-se amiúde, sensível ao cansaço das dores provocadas pelas posições trocadas ou não. Tem-se a oportunidade de construir as estratégias para os ensaios fotográficos que produzo.

As permutações de luz e de movimentos enriquecem os artifícios. Ao construir-se a encenação e o jogo de posturas, como consequência obtêm-se novas séries de imagens ambientadas em novas buscas, de modo a obter sempre uma extraordinária presença corporal.

⁴⁵“A produção de autorretratos acompanha uma parcela considerável da história da arte. Não são poucas as vezes em que os artistas projetam suas próprias imagens no papel ou na tela, em trabalhos que trazem a marca da autorreflexão e, por isso, tocam o gênero autobiográfico. Nesses retratos - em que os artistas se veem e se deixam ver pelo espectador -, de modo geral, o foco está sobre o rosto, quase sempre em primeiro plano. O semblante do retratista/retratado raramente se apresenta em momento de relaxamento ou felicidade”. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL..., 2016).

Uma “pose permitida é a transfiguração, autorreferência de desejos muito próprios, às vezes bem pessoais [...]” (QUINTAS, 2009, p. 33).

No decorrer do processo, como eu sou o sujeito que desempenha um papel importante para a realização fotográfica, surgem algumas dúvidas. Diante da minha imagem especular indago-me: Será que existe uma imitação imagética? Olhando este corpo constantemente no espelho, verificando-o pelo visor da câmera, procuro entender onde se encontra o mimetismo, ou a similitude deste corpo através do reflexo. A meu ver, esta “transformação do corpo, supõe uma ocultação do imitar” (ONFRAY, 1995, p. 87), como se o “outro” corpo se impusesse por sua própria materialidade.

Para Ponty (2004), como um objeto técnico, o espelho surge trazendo um corpo vidente e um corpo visível. Figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne. Através do espelho, completa-se o exterior; é o mesmo corpo que se divide e depois se reflete para coincidir consigo próprio. Nesta coincidência se dá a imagem especular.

Porém essa imago reflexa possui uma autonomia efêmera. Enquanto lá, o espectro é aprisionado pela superfície refletora; com esta ausência, perde-se. No entanto, retenho-a através do sensor da câmera fotográfica, convertendo-se, a posteriori, em imagem fotográfica.

Compreende-se, portanto, que a fotografia e o espelho compartilham do mesmo mecanismo de autorrevelação: o indivíduo pode assemelhar-se infinitamente a outras imagens de si mesmo, tornando-se “uma cópia de uma cópia, não importa se real ou mental” (FABRIS, 2004, p. 115).

A meu ver, a imagem fotográfica pronta, advinda de um corpo virtual com narrativa bidimensional, cria-se por duas suspensões temporais. Este poder de reversibilidade torna o corpo atemporal. Por conseguinte, também sobre esta atemporalidade que as autorrepresentações refletem, sobretudo porque o espectador não tem o conhecimento ao observar a imagem que o corpo capturado é especular.

Procura-se entender onde se encontra este corpo enquanto se executam as ações fotográficas e quais transformações se operam. Qual é esse outro corpo apreendido pela câmera e quais são os tempos e espaços que surgem; portanto, depois de o objeto fotográfico pronto,

pensa-se: as fotografias enganam, pois, ao ver uma fotografia, tem-se a impressão de estarmos diante do registro da fiel realidade (PULS, 2016).

Pode-se compreender que a aliança entre forma e imagem só é possível se pensarmos que a forma precede a imagem, reduzindo a imagem à sua representação; isto é, as formas dariam corpo às imagens. Essa simultaneidade pode caracterizar o que chamamos de imagens, neste caso, corporais, pois o corpo é o referente e a imagem fotográfica, propriamente dita, uma representação da representação. Esse reflexo registrado pela câmera, impresso em um suporte, adquire *status* de objeto fotográfico e se referenda pelo texto imagético narrativo, construído por um cenário escolhido, elaborado através de várias ambientações nas quais as experiências significativas se envolvem e ampliam meu universo imagético.

Dessa forma, declara-se que se postar diante do espelho e diante da câmera é um exercício de doação e revelação, parcialmente consentida, na construção de uma identidade poética. Eu sou meu corpo, meu modelo. As imagens são o resultado de uma mediação entre a câmera o espelho e eu, a retratada, devolvendo-me neste caso, “uma imagem morta, criada por uma suspensão temporal” (FABRIS, 2004, p. 155). O ponto em comum está em focalizar e querer uma forma, produzir uma figura, nesse caso, a partir da imagem informal; organizar o caos e decretar a ordem, fazendo surgir uma harmonia na qual “entra em jogo o diálogo silencioso de olhares” (QUINTAS, 2009, p. 46). Nestas presenças simultâneas, reconheço-me pela percepção do olhar, através de lembranças ou escapes de memória.

Vê-se no espelho a imagem advinda deste corpo efetivo, porém esta realidade fotográfica persiste, não passa da captura de um corpo fantasma. Neste exato momento, diante deste reflexo, pelas leis da física⁴⁶, vejo este corpo transformar-se em imaterial e denomino-o nesta fase autorrepresentações indiretas: *corpo fictício*.⁴⁷

Neste átimo, tento afirmá-lo como um corpo real, contudo ele se transforma. Idealizo-o por meio dos acessórios que escolho e ofereço-o como tal ao espectador. Percebo-o impermanente enquanto imagem reflexa e cogito sobre a problemática existencial através das capturas, com este corpo aqui e lá; enfim, sua existência especular está sob meu domínio.

⁴⁶ Como a superfície refletora dos espelhos regulares é muito polida, os raios de luz refletem-se de forma regular e podemos observar por completo a imagem do objeto.

⁴⁷ Designação feita pela artista para dividir as imagens de minha poética. Consta na introdução.

Posicionei-me frente ao espelho e, inspirada pela sua respiração e pelo seu olhar, começo entrelaçar-me com minha imagem. Sou tão pequena, mas dupla. No coração, nas narinas, nos olhos, no caminhar. Uma está aqui e a outra ali, para me ver e me tocar com o olhar. Sinto que sou um espaço corpo dentro do espaço do universo, amarrada, presa, encurralada dentro desta imagem, desta identidade, deste corpo que, paulatinamente, se desintegra e muda de forma, muda de imagem e eu muda, sem voz, soluço, pois, não posso mudar o que muda... (caderno de escritos poéticos)

4.3 Um corpo metáfora: minhas inspirações, o surgimento das autorrepresentações indiretas: corpo fictício e seus desdobramentos

Para melhor explicitar sobre estas inspirações poéticas, faz-se mister contar um pouco sobre um mito que relata a transformação⁴⁸; assim, o leitor pode compreender o desenvolvimento do processo nas autorrepresentações indiretas: *corpo fictício*.

Em seu livro “O corpo como objeto de arte”, Jeudy (2002) pergunta: Como essa estranha aliança entre forma e imagem é possível? Como entender a paixão pelo duplo? Diz o autor, lembremo-nos da história de Pigmaleão. Um rei do Chipre, por ver tantos defeitos nas mulheres, resolve ser solteiro e, como era um exímio escultor, esculpe no marfim⁴⁹ a estátua de uma bela mulher, com um corpo magnífico, objeto de suas aspirações, ultrapassando a beleza das mulheres em carne e osso. Pigmaleão, admira sua obra e apaixonou-se pela estátua.

Tomado pela paixão, pede à Afrodite, deusa da beleza e do amor, durante uma festa em sua homenagem, que lhe conceda uma mulher semelhante à sua obra de arte. Ao regressar ao palácio, percebe a escultura adquirir vida humana - fora animada pela deusa do amor – compreendendo-se que este corpo magnífico fora esculpido por Pigmaleão. Galateia e Pigmaleão casaram-se e geraram uma filha, Pafos⁵⁰. O casamento com o corpo da estátua

⁴⁸ O relato a seguir pautado sobre o mito, fala de transformação no sentido exato da palavra, do latim *transformare* fazer que uma pessoa ou coisa mude de forma; tornar diferente do que era. Não se trata de transformar algo inanimado em vida, como no caso do mito, porém, o que me interessa aqui, é só o conceito de transformação, o que passa de um estado a outro.

⁴⁹ Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 31) refere-se à estátua de marfim, enquanto Junito Brandão (1992, p. 275) à estátua de mármore.

⁵⁰ “O relato do amor incontrolável de Pigmaleão pela estátua está em Ovídio, *Metamorfoses*, 10,243-297” (BRANDÃO, Junito. 1992, p. 275).

metamorfoseado em corpo vivo, entende-se como a realização de uma fantasia suprema. No entanto, ousa-se perguntar: uma escultura, neste caso do mito, viva, estaria apta a ter uma prole com o seu criador?



Figura 28 – “Pygmalion and Galatea” (1886).

Ernest Normand (1859–1923).

Atkinson Art Gallery, Southport, Merseyside, U.K.

Fonte: <<https://br.pinterest.com/magistramichaud/pygmalion-galatea/>>.

Geraria uma duplicata de si, isto é, outra mulher advinda de uma escultura? A despeito do mito não nos responder, esta beleza “originária da mulher estátua não desaparece jamais, pois é ela que comanda a cenografia (JEUDY, 2002, p. 31).

Apesar, dos ideais de beleza⁵¹ alterarem-se ao longo do tempo e modificarem as relações entre feminilidade e cultura, a beldade e a graça continuam a ser, indubitavelmente, valores historicamente mais associados às mulheres que aos homens. Mesmo um gesto considerado banal, como o do embelezamento, tem uma trajetória histórica (SANT’ANNA, 1995).

Segundo Jeudy (2002, p. 30), a estátua viva não nos faz esquecer os mistérios de sua origem. Compreende-se, através do mito, que o rei a deseja assim e transforma seu objeto belo na mulher dos seus sonhos.

Afirma Umberto Eco (20014, p. 41): “o objeto belo é um objeto que, em virtude de sua forma, deleita os sentidos, e entre estes em particular o olhar e a audição”. Todavia, ao invés de ser o duplo de si mesmo, o corpo que esculpe Pigmaleão é sobretudo a expressão soberana de uma alteridade, dado a entender que Pigmaleão não transforma um corpo vivo em estátua, não faz de uma mulher viva um objeto de arte, ao contrário, concebe uma estátua e aspira dar-lhe vida e revela que as metamorfoses do corpo na mitologia grega são as responsáveis, na maior parte, pelas criadoras de uma “estética da imortalidade”⁵² (JEUDY, 2002, p. 31).

Motivo-me por esse ideal de beleza tão almejado ao longo dos períodos pela humanidade e concebo um novo aspecto para esse corpo, reconfiguro-o, cubro-o totalmente,

⁵¹ “As mudanças históricas do conceito de corpo, sob a intervenção da medicina, da ciência e do capitalismo, possibilitaram a emergência, ao longo do século XX, de novas práticas cotidianas voltadas para garantir aos corpos força física, vigor, robustez, dinamicidade e energia, a serem conquistadas, também, com a prática dos banhos de mar, dos passeios ao ar livre, da ginástica [...]” (ARAÚJO, E. M. N., 2012, p. 04)

⁵² Conforme a Mitologia Grega narciso era filho do deus rio Cesifo e da ninfa Liríope. Foi uma gravidez penosa e indesejável, pois a ninfa jamais amara o deus rio, porém um parto jubiloso. Na cultura grega, a beleza mortal, fora do comum, sempre assustava. Uma beleza assim conturbava o espírito de Liríope. Quantos anos viveria o mais belo dos imortais? Este temor levou Liríope a consultar o mais célebre dos adivinhos da Grécia, o velho Tirésias. O ancião respondeu que o jovem “poderia viver muito, se não se visse”. *Si non se uiderit*, “se ele não se vir”, conforme relata Ovídio em suas *Metamorfoses*, 3,339sq. O menino cresceu e a paixão das ninfas e das moças da Hélade se multiplicaram por ele, mas Narciso ficou gélido, distante e indiferente a todas. Até que chegou a vez do amor incontrolável de Eco que o perseguia por toda parte. Repelida friamente, a jovem se fechou em uma imensa solidão, por fim, deixou de se alimentar e definhou, transformando-se em um rochedo, capaz apenas de repetir os sons que se dizem. As demais ninfas, furiosas com a insensibilidade de Narciso, pediram vingança a Nêmesis, que prontamente o condenou a amar um amor impossível. Era verão e o jovem Narciso, após uma caçada, sedento, se aproximou de uma água límpida para mitigar a sede. Debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e viu-se. Viu a própria *imago* (imagem), a própria *umbra* (sombra) e não pode mais sair dali. Apaixonara-se pelo próprio reflexo. Nêmesis cumprira a maldição e Tirésias a profecia: o mais belo dos efebos morreu, vendo-se. Procuraram-lhe o corpo, havia uma delicada flor amarela, cujo o interior estava circundado por pétalas brancas. Era Narciso. (BRANDÃO, J. 1992).

quase envelopando-o, paradoxalmente ao ideal de beleza proposto por Pigmaleão. Percebo que por meio do ato de ocultar e cobrir o corpo trago à tona um pouco dos panejamentos escultóricos da época do Renascimento e em algumas esculturas contemporâneas.

Como autora e narradora dessa poética, procuro arquivar, selecionar e interpretar alguns dados da memória, pois “fazem parte do percurso criador e funcionam como sensações alimentadoras”, (SALLES, [1998]2011, p. 63). Crê-se interessante evidenciar ao leitor, antes de expor as imagens resultantes da ação de envolver-me, os panejamentos do escultor italiano Antonio Corradini (1688-1752) e do escultor Benjamin Victor (1979) com a intenção de revelar esses gestos por intermédio de memórias sutis.

Os panejamentos exibidos nas imagens a seguir velam e revelam certas partes do corpo, enquanto os meus elaborados para as autorrepresentações têm outra finalidade, um outro conceito, conquanto sejam panejamentos que encapotam, encobrem, abafam o interior, gerando formas e texturas visuais. Proponho outra representação para corpo e beleza, cujo propósito é produzir diversas vibrações visuais e trazer aos olhos do espectador momentos de percepção estética através de outras visualidades.



Figura 29 – “Purezza” (1752).

Antonio Corradini (1688-1752)

Capela de São Severo, Nápoles.

Fonte: <<https://incrivel.club/admiracao-fotografia/13-esculturas-infinitamente-belas-24855/>>.



Figura 30 – “Bathsheba” (2013).

Benjamin Victor (1979), Bronze, 1/3, life style.

Fonte: <<http://benvictor.com/>>.

Ao contrário das esculturas que o leitor observa revestidas com telas transparentes, cujas partes encontram-se à mostra, este corpo não adquire autonomia física, nem gênese corpórea. Contudo, ao estimular-me por Galateia, envolvo-me com a ideia de exibir esse físico através de sua pregnância, reconstruo somente o volume, quase escultórico. Diante dessas inquietações, produzo os ensaios *Encontre-me do outro lado...* e *Em silêncio I*, que fazem parte das autorrepresentações indiretas: *corpo fictício*.

Para o primeiro ensaio fotográfico, velo-me com uma trama de renda suficientemente extensa. Percebem-se presentes o desenho, o traço e a textura da renda. Sento em um sofá frente ao espelho e, com a câmera posicionada não visível a este espelho, capturo, em diversas posições, imagens deste corpo durante horas, em momentos impregnados de concentração,

quietude e solidão. Embriago-me de solidude, o corpo encoberto se torce, retorçe, cruza e entrecruza numa ação triangular: corpo, câmera e espelho.

Após produzir e selecionar as imagens, do primeiro ensaio, as quais estão a contento; elaboro o livro-objeto *Encontre-me do outro lado...*, com uma tiragem de dez exemplares. Às vezes pondera-se para compreender as diferenças e semelhanças entre as duas terminologias⁵³: livro-objeto ou foto-livro. Sirvo-me da linguagem fotográfica, contudo, prefiro pensá-lo como livro-objeto em vez de foto-livro, por entendê-lo mais do que simples compilação de imagens fotográficas. As doze imagens são tratadas no computador em tom sépia, bem esmaecido, impressas sequencialmente e sanfonadas encontram-se de um lado e de outro rebatidas dos dois lados. Contudo, uma imagem é distinta, rompendo, a meu ver, o fluxo imagético. Apresenta-o fechado ao lado de seu suporte uma caixa de acrílico. Uma vez aberto, pode-se posicioná-lo sobre a mesa, assim o espectador circunda o espaço para vê-lo de ambos os lados. A caixa de acrílico também fica à disposição do público para ser manuseada, levada para perto dos olhos do espectador e ler:

Outro lado?
Qual? O de cá ou de lá?
Em qual você gostaria de estar?

Posso estar nos dois?

Talvez sim! Talvez não!
Isso é com você!
Mas não se esqueça de

Encontrar-me do outro lado...
(Caderno de escritos poéticos)

⁵³Fazer uma diferenciação pragmática entre as categorias seria, ao meu ver, empobrecer as linguagens. Considero mais interessante pensa-lo como quebra do conceito de obra única, com a possibilidade da obra múltipla, que circula por outras redes e invade o cotidiano das pessoas (LAMPERT, 2015). Compactuo com (1994 Doctors; Mindlín e Sacca, quando afirma: "Vivemos, sim, um esgotamento dos termos tradicionais 'pintura', 'escultura', 'desenho'. Não é uma questão de estarem mortos ou não como forma de expressão, estão é cansados. Não dão mais conta da complexidade atual do mundo. [...] A precisão ou nitidez de campos não interessa mais. O que interessa, hoje, é a diluição de fronteiras ou uma nova precisão que não teme incorporar o que está fora de definição, fora do controle, fora do saber".



Figura 31 – *Encontre-me do outro lado...* (2015).

Suporte para o livro-objeto, caixa de acrílico.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 32 – *Encontre-me do outro lado...* (2015).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 15 x 15 x 5

Imagens do livro.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 33 – *Encontre-me do outro lado...* (2015).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 15 x 15 x 5 cm livro fechado, 16 x 16 x 2,5 dentro do suporte acrílico

Fonte: Elaborada pela autora.

Decide-se utilizar o termo “livro-objeto” em razão de perceber nas imagens uma sequência de momentos que, observados próximos ao corpo, transformam a percepção visual e sensorial mediante a taticidade e o volume. Concebo que “os livros-objeto não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade, extrapolam o conceito de *livro* rompendo as fronteiras comumente atribuídas aos livros de leitura para se assumirem como objetos de arte” (DOCTORS *et al*, 2015).

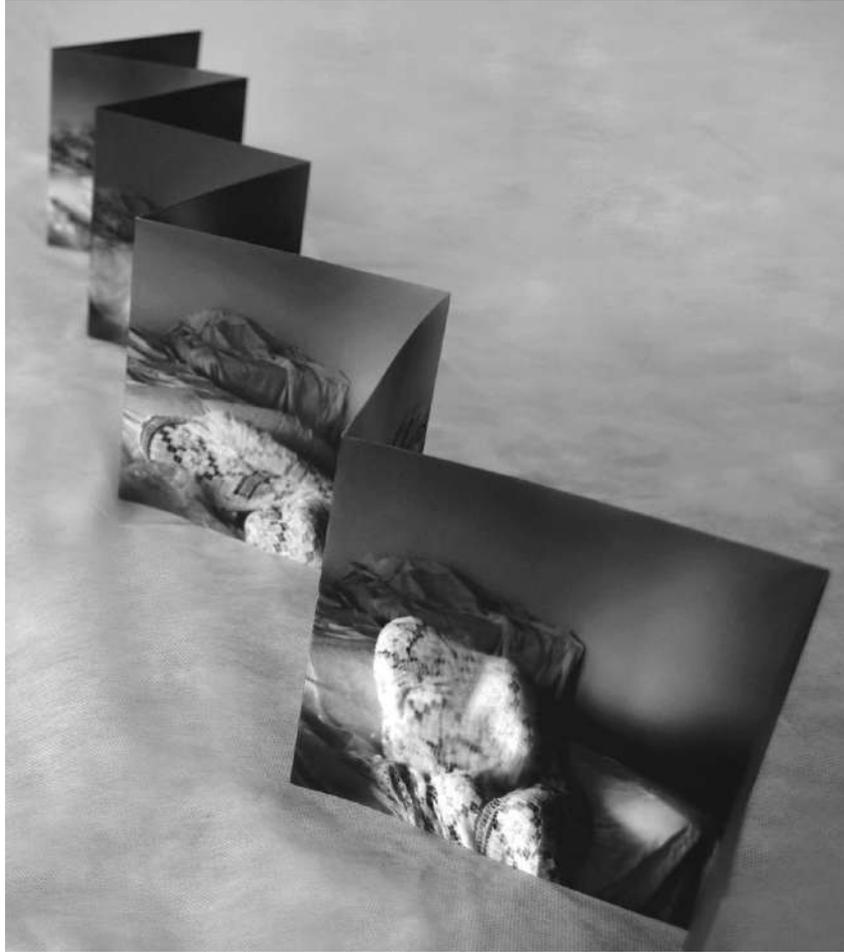


Figura 34 – *Encontre-me do outro lado...* (2015).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 150 x 150 cm aberto.

Fonte: Elaborada pela autora.

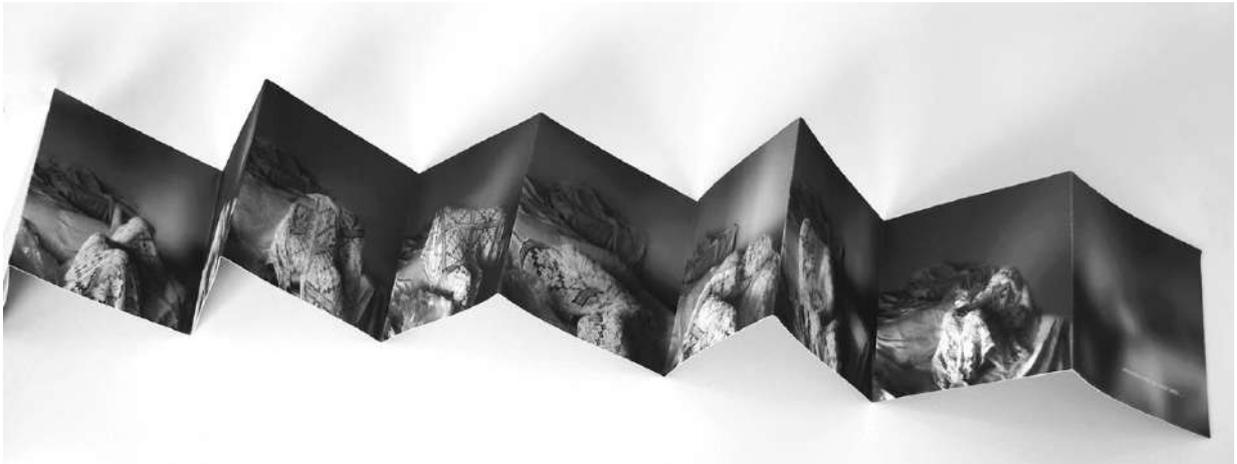


Figura 35 – *Encontre-me do outro lado...* (2015).

Vista frontal perpendicular ao observador.

Fonte: Elaborada pela autora.

Encontrando-me ainda instigada pela existência de um padrão de beleza sobre o corpo feminino, essa percepção artística conduz-se a outro ato poético e esse “pensamento mudo” (RIVERA, 2014, p.37) traduz-se nas imagens *Em silêncio I* (composto por três imagens). Posicionando-me com o corpo ereto propositadamente, para dar maior visibilidade à trama do tecido, o desenho surge novamente com outra tessitura. Aprecio as formas, os entrelaçamentos que acontecem, pelo fato de a câmera estar posicionada estrategicamente para capturar a luz refletida, tecendo uma miríade de tons luzentes, enquanto os desenhos se amalgamam sobre este corpo, criando uma nova camada com outra morfologia.

As imagens possuem medidas baseadas no corpo humano, ousou dizer, a feminina, posteriormente essas imagens fazem parte de uma instalação da qual discorre-se no próximo capítulo. O hiato entre a produção das imagens e a instalação ressignifica a retórica visual de forma mais contundente. A seguir, mostro as imagens.



Figura 36– *Em silêncio I* (2015).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 150 x 150 cm, aberto.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 37 – *Em silêncio I* (1) (2015).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 150 x 88 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 38 – *Em silêncio I (2)* (2015).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 150 x 88 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 39 – *Em silêncio I* (3) (2015)

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 150 x 88 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

4.4 Um corpo-ícone entrevisto e imaginado dentro do espaço

Ao prosseguir com as ponderações acerca de minha poética no capítulo “O autorretrato acéfalo”,⁵⁴ de Fabris (2004, p. 153), o corpo define-se como um conjunto de atributos, nariz, orelhas, mãos e pernas, pertencentes intimamente a um indivíduo e, relata, as reflexões diante da descoberta de se ter um corpo imperfeito por Vitangelo Moscarda, o protagonista de “Uno nessuno e centomila”⁵⁵, de Luigi Pirandello (1926), que são algumas das melhores páginas sobre a noção de identidade produzidas no século XX .

“Obcecado pela descoberta, o personagem de Pirandello, começa a sentir-se observado pelos outros e fixa-se numa suspeita: não ser para eles o que até aquele momento, dentro de si, acreditava ser [...] Colocar-se diante de um espelho para ver o próprio corpo e ‘vê-lo viver como aquele de um outro’, revela-se uma solução difícil [...] A essa suspeita segue-se uma pergunta: Se, para os outros, eu não era aquele que, até agora, acreditava ser para mim, quem eu era?” (FABRIS, 2004, p. 153-154).

Essas observações de Fabris (2004), de imediato, vêm ao encontro do meu pensamento quando afirmo, na primeira parte desta pesquisa, que a imagem divide o ser e impõe o desvio no mesmo momento em que propõe o contato.

De posse deste corpo coberto com urdiduras, imagino-me um corpo-ícone na busca de si pela dupla exterioridade da matéria e da imagem, (RANCIÈRE, 2009) percebo-me uma “exploradora da existência” (SALLES, [1998]2011, p. 96). Nesse trânsito, por meio de “impressões íntimas” (BACHELARD, 1990, p. 6), adquiridas do mundo exterior, surge a ficção, não do contato direto com o real, e sim o artista “considera a ficção como uma interpretação da realidade” (SALLES, [1998]2011, p. 96).

Penso que os artistas praticam a imaginação sob o ponto de vista concebido por Salles ([1998]2011, p. 95) “no instante de apreendermos qualquer fenômeno, já o interpretamos e, naquele mesmo instante, vivenciamos uma determinada representação”. Criam-se mundos mágicos gerados por estímulos internos através de lentes originais. Portanto, nesta perspectiva

⁵⁴ “A capa da estreia de *Acéphale* traz a ilustração do homem sem cabeça, com suas vísceras expostas, uma caveira em seu sexo e segurando um coração em uma mão e um punhal em outra.” (SENDACZ, 2013 p .59)

⁵⁵ “Um nenhum e cem mil” (tradução da autora).

ousa-se dizer que os artistas são poetas visuais que “nos arrastam para cosmos incessantemente renovados” (BACHELARD, 1996, p. 24). Por conseguinte, a apreensão dos fenômenos cotidianos reelaborados em quimeras e imaginações são os meios pelo quais cada artista narra sua imagem, fazendo desta uma “hipérbole para a fruição da alma” (QUINTAS, 2012, p. 63).

Conclui-se que não há obra sem uma *maiêutica*⁵⁶ interna:

“sem esta capacidade singular de evocar a matéria em estado de parição. O artista dá à luz, não aos espíritos e figuras que preexistiram a qualquer operação, mas às produções que, para existirem, necessitam do advento [...] a obra é, portanto, o signo que mostra a realização, a passagem da potência ao ato” (ONFRAY, 1995, p. 77).

Em vista de toda a mutabilidade do processo criativo, após produzir *Em silêncio I*, penso inseri-las em um único espaço e com outras combinações. Deduzo que sozinhas gerariam uma incompletude poética, e, a meu ver, a potência das imagens estáticas seria exacerbada com a presença simultânea de uma imagem em movimento. Afinal, da escultura, uma forma inerte e sem vida, surge Galateia, mulher cheia de vida e plena.

Desse modo, não me distancio da ideia do corpo estático, ícone; assim produzo um vídeo-arte cuja filmagem é executada em uma única tomada⁵⁷, um único plano⁵⁸, sem interrupções, com câmera posicionada frente ao espelho em procedimento similar às ações fotográficas.

O corpo desta vez é coberto com tecido leve, em contraponto ao tecido rendado, encontra-se imóvel e expõe-se assim por 30 minutos. Sua única oscilação é gravitacional. Tudo é silêncio, ouve-se somente o som da respiração.

Finalizado o vídeo e ampliadas as fotografias, vejo surgir imagens inertes, quase esculturais, fabricadas de propósito, colocando em cena corpos e situações em uma transfiguração de atitudes e formas, na qual, através deste discurso imagético, procura-se extrair

⁵⁶ “Processo dialético e pedagógico socrático, em que se multiplicam as perguntas a fim de obter, por indução dos casos particulares e concretos, um conceito geral do objeto em questão” (FERREIRA, 1975, p. 1065).

⁵⁷ Chamamos de tomada tudo que é registrado pela câmera desde o momento em que ela é ligada (rec) até o momento em que ela é desligada (pause ou stop).

⁵⁸ Chamamos de plano tudo que é mostrado para o espectador de forma contínua, isto é, como uma sucessão de imagens em movimento sem interrupção de qualquer tipo.

a “estética da existência” ou uma “estetização da vida” (ONFRAY, 1995, p. 90) mediante outras maneiras de viver, agir, pensar ou considerar o corpo e suas singularidades.

Imagino-me uma forma/corpo sem aparência identificável, percebo-a transformar-se em teatralização da vida, da realidade, e penso nos olhos do observador, que vagueiam pela fotografia ou instalação, a cogitar o porquê daquele corpo, daquela pose, daquela máscara⁵⁹ e daquela imagem e qual seria a narrativa fabulosa daquele personagem onírico.

As fotografias junto ao vídeo deram origem à instalação⁶⁰ *Até agora estou aqui...*, foi exposta em uma antiga fábrica na cidade de São João da Boa Vista (SP). Dentro do espaço circundante, vi as relações se modificarem, gerarem entre todos os suportes uma interatividade, uma dinâmica. Percebo que minhas práticas esculturais são o corpo, o tempo, os gestos, o som, a ação e o espaço (ONFRAY, 1995); portanto, posso considerá-los materiais dos quais extraio minhas formas.

⁵⁹ A palavra “máscara” aqui é usada de acordo uma as das definições enunciadas por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira no Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa: pano fino com que as mulheres cobrem o rosto para ocultá-lo, personagem tipo de determinado gênero teatral.

⁶⁰ Entedemos “instalação” como “[...] modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos[...]” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL..., 2016). Além disso, “frequentemente a instalação recorre a dispositivos que não são tradicionalmente escultóricos, como a imagem projetada, seja em filme, vídeo ou diapositivos”. (ARTE DICIONÁRIO CRÍTICO...)



Figura 40 – Instalação *Até agora estou aqui...* (2015).

Vista da parede lateral à esquerda da instalação.

Fonte: Elaborada pela autora.

Nessa instalação⁶¹, as imagens fotográficas impressas são posicionadas em uma parede de 6,80 m de largura x 3,10 m de altura e a projeção é feita numa parede oposta. O vulto imóvel da projeção é marcado pelo tempo que corre, mostrando-se na tela junto à imagem. Com duas caixas de som ocultas, inseridas na parede, abaixo das fotografias, o som do vídeo é deslocado para as imagens fotográficas. Na projeção, o silêncio irrompe, outorgando às fotografias o som da respiração, o que ecoa um som impregnado de vida. Dentro da instalação, o espectador procura entender esse som, que deveria vir da projeção.

Interessa-me essa dialética, em que as relações materiais e imateriais, reais e virtuais, aqui e acolá deslocam-se e geram ritmos sonoros, imagéticos, espaciais com o corpo do espectador, em uma profusão de sentidos. Pode-se definir, genericamente, que a imagem

⁶¹ O projeto instalativo é elaborado juntamente com a arquiteta Elaine Ferreira.

fotográfica e videográfica só teriam sentido encenadas num espaço e num tempo determinado. A obra em seu conjunto é o resultado dessa situação, a qual Philippe Buboïs (1990, p. 291) chamaria de “instalação fotográfica”, cujo título surge ao pensar no anseio desta beleza.

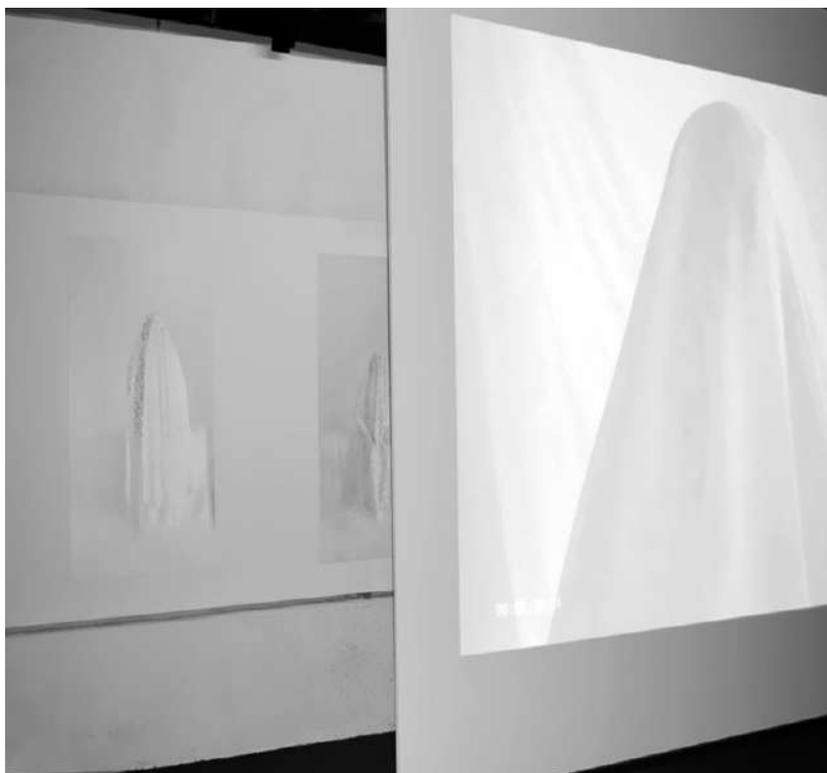


Figura 41– Instalação *Até agora estou aqui...* (2015).

Vista das paredes laterais à esquerda.⁶²

Fonte: Elaborada pela autora.

⁶² Na parede frontal encontra-se uma projeção em looping de 8’ 53”



Figura 42 – Instalação *Até agora estou aqui...* (2015).

Vista da parede lateral à direita.

Fonte: Elaborada pela autora.

Ao meditar sobre a constituição de minha subjetividade artística, a intimidade da criação e sobre as relações que se estabelecem na organização espacial, intuí as autorrepresentações; o que me intriga é saber quem se encontra do outro lado desse volume de tecido, isto é, o que magnetiza o olhar do espectador diante dessa imagem.

No entanto, entende-se que nada é gratuito, o ato de olhar pode reverberar na memória

do observador fatos retidos e, ao contemplar as imagens, pode-se entrar nesse campo sensível da memória e iniciar uma experiência imaginativa. A potência tem origem em uma força imaginante, que dirige o olhar do espectador perante esse semblante misterioso, velado, ou melhor, diante deste “casulo intrauterino” (CAÑIZAL. 2014, p. 120).

Assim como Didi-Huberman (2010, p. 77) pensa o ato de ver uma imagem não como uma máquina de perceber o real ou o ato do “dom visual”, mas dar a ver é sempre uma “operação fendida, inquieta, agitada, aberta”, percebe-se, assim como Sartre (2008, p. 9), que o relevante é “formar pensamentos sobre a natureza das imagens [...]”.

Crê-se importante, sensibilizar a percepção do observador, fazendo-o penetrar nas profundezas dos significados, tirando-o do lugar comum, de ver por ver. É o interesse do artista não dizer tudo, mas deixar ao espectador a possibilidade de imaginar o que não é enunciado explicitamente (TARKOVSKI, 1990). A imaginação está à disposição de quem cria e de quem frui uma obra.

4.5 Um corpo dor: Inspirando-me na morte facetada

Começo trazendo as falas do diretor Cyrus Nowrasteh sobre o filme *O apedrejamento de Soraya M.* (*The stonning of Soraya M.*), lançado em junho de 2009 nos Estados Unidos, um longa ambientado no Irã que denuncia a morte de mulheres por apedrejamento. O filme trata da injustiça praticada às mulheres em alguns países orientais e exhibe uma mulher tratada com um ser desprezível.

Soraya Manutchehri (1950 - Kuhpayeh, 15 de agosto de 1986), de 35 anos foi apedrejada até a morte na pequena aldeia de Kuhpayeh, no Irã, em 15 de agosto de 1986, após ter sido supostamente condenada por adultério. Algumas testemunhas anônimas afirmaram que seu marido, Ghorban-Ali um criminoso, porém guarda da prisão, estava disposto a livrar-se de Soraya para casar-se com uma menina de 14 anos. Como não queria sustentar duas famílias e nem devolver o dote da esposa, espalhou falsos rumores de seu adultério. Sua morte foi o tema de um romance de 1990, “La Femme Lapidée”, de Freidoune Sahebjam, traduzido depois para “The Stonning of Soraya M.: A True Story”, por Richard Seaver.

Diante da barbárie contida nas cenas do filme, sinto-me sensibilizada e comovo-me. Evoco essas impressões, que contidas em meu coração, trazem-me à mente a passagem, talvez um tanto cruel, mas verdadeira, transcrita por Salles ([1998]2011, p. 103) por ocasião da morte da mãe de um amigo de Flaubert: “amanhã vais ao enterro de tua mãe. Não sabes quanto te invejo. Vais ver ali, realmente, as atitudes das pessoas e além do mais, vais poder examinar-te. Vais poder saber o que estás sentindo frente a esse fato tão dramático e frente às atitudes das outras pessoas. Que maravilhosos materiais para escrever”! A dor servindo de instrumento para uma comunicação, literária ou visual.⁶³

Este corpo destruído e vilipendiado pela religião, pela morte pública, perante os olhos da família e pessoas do povoado, cuja punição torna-se castigo decretado pelo interesse de alguns homens, perde-se a posse de quem o possui e torna-se “um corpo vivo como objeto público” (VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 60).

Assim, envolvo-me de comoção, o pensamento volta-se aos dizeres de Pareyson (1993) e atrevo-me a afirmar que a experiência de vida do artista, com sua espiritualidade, seu modo de pensar, de sentir, seu modo de interpretar a realidade e se posicionar diante dela é o grande conteúdo da arte.

Apesar de não se ter uma compreensão infalível dos propósitos, pressente-se que, através das fotografias e da minha arte, eu faria uma reverência (louvor) a estas mulheres. No início nem tudo é claro, todavia numa cadeia infinita de agregação de ideias, caminho para sua concretização (SALLES, [1998]2011). Como se entende o trabalho visual, todo entrelaçado por um conjunto de metáforas que se auxiliam e se desenvolvem num movimento contínuo, quando tenho o *insight* percebo não estar mais só comigo mesma, estou em companhia da obra em concepção, logo “a criação de mundos mágicos gerados de estímulos internos e externos” (PAREYSON, 1993, p. 95) geram o ensaio *Em silêncio II*.

⁶³ Susan Sontag (2003) em seu livro “Diante da dor dos outros” apresenta reflexões sobre as relações entre um tipo específico de imagem, a imagem da dor e a experiência em contemplá-la, ou seja, como agimos diante desta dor

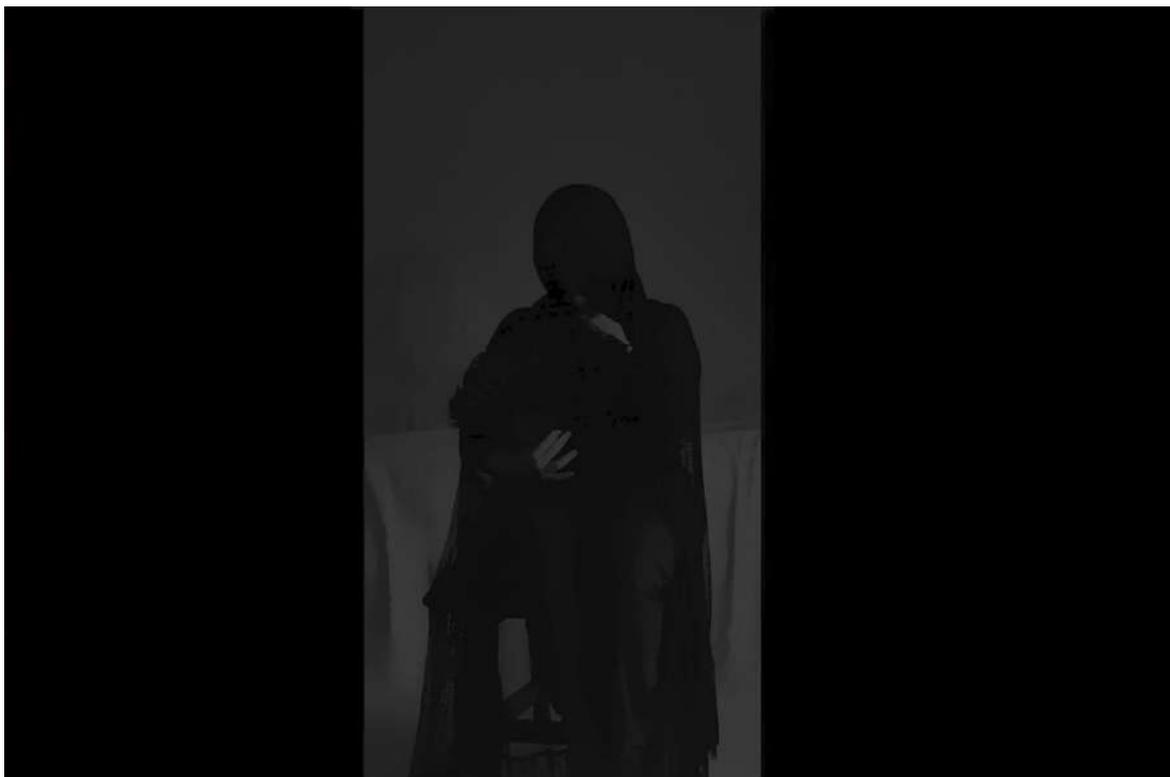


Figura 43 – *Em silêncio II* (1) (2015).

Impressão mineral sobre papel algodão, 40 x 60 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 44 – *Em silêncio II* (2) (2015).

Impressão mineral sobre papel algodão, 40 x 60 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

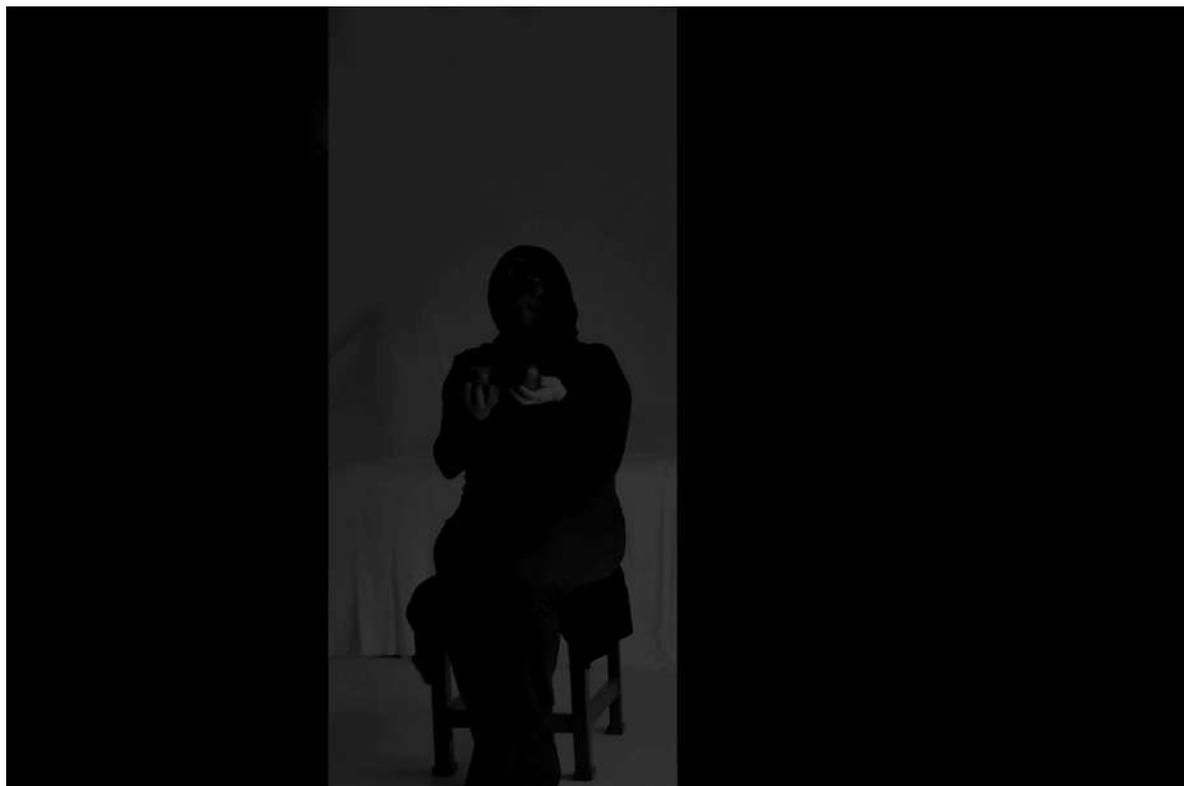


Figura 45 – *Em silêncio II* (3) (2015).

Impressão mineral sobre papel algodão, 40 x 60 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 46 – *Em silêncio II* (4) (2015).

Impressão mineral sobre papel algodão, 40 x 60 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

Em silêncio II é composto por quatro imagens, nas quais em uma cadeira, diante do espelho do armário em meu quarto, cubro-me com um xale da cor preta. Com a mesma técnica de captura de foto contínua⁶⁴, posiciono-me para me autorrepresentar. Posteriormente, trato as imagens, retirando-lhes a cor e adensando-as. Dessa forma, procuro produzir certa dramaticidade, esgarçando-se a possibilidade de determinar certezas, assim por uma latência insinuada, o observador, através da escuridão, vê mais pelo que não vê. “Nem sempre a definição da imagem vista revela o discurso mais claro” (QUINTAS, 2013, p. 103).

⁶⁴ O modo de foto contínua permite capturar uma série de fotos continuamente. Pressiona-se uma vez o botão de disparo e conforme o tempo programado a câmera continua. Na minha câmera são nove disparos a cada 10’.

Em um primeiro momento, exibem-se as imagens decorrentes das inspirações em Galateia e em Soraya M. unidas numa edição⁶⁵. Representam-se essas duas mulheres com histórias tão distintas, uma mítica e outra real, através das autorrepresentações desse corpo/personagem, corpo metáfora, corpo dor que entre luzes claras e escuras estabelece relações cromáticas como se estivessem diante da vida e da morte. Com uma habilidade silenciosa, uno-as estabelecendo uma retórica imagética, para depois separá-las, meditar e dar-lhes outro lugar. Mais uma mobilidade, pondo por terra o conceito de obra acabada como forma final e definitiva (SALLES, [1998]2011).

Ainda sob o impacto do filme, produzo a série de fotografias, que resultou em outra instalação, exposta durante a 20ª edição do Projeto Performance no SESC Campinas em 2015. Destinam-me uma parede cujas medidas são 4,10 m de altura x 6,43 m de largura. Confesso que, diante da imensa tela branca, sou tomada pela ansiedade. Ciente de quais imagens escolher, tento pôr em prática o pensamento de que “a edição de uma série fotográfica é de suma importância para alinhar e potencializar todas as questões que permeiam um projeto, tornando-o um corpo de trabalho íntegro, capaz de guiar o público em sua inter-relação com as obras e seus conceitos” (CHIODETTO, 2014, p. 27).

Conhecedora da mensagem a transmitir ao espectador, instalá-las no espaço é o grande desafio. Depois de várias idas ao local e com ajuda de uma arquiteta⁶⁶, elabora-se o desenho em escala e decide-se pelo tamanho, 130 x 75 cm cada. O conceito do trabalho é a violência às mulheres⁶⁷ não só no mundo islâmico, como a todas as mulheres deste planeta, as quais sofrem com maus tratos masculinos. A obra deveria ser convincente e impactante, pois o tema é causador de angústias.

O trabalho exposto no SESC Campinas denominado *Um entre muitos*, compõe-se de cinco imagens que, após fixadas na parede são atravessadas perpendicularmente, por uma faixa

⁶⁵ As séries *Em silêncio I* e *Em silêncio II* são inicialmente expostas unidas e publicadas virtualmente no site oficial do 10º Festival Internacional - Paraty em Foco de 2014, através da indicação do curador de fotografia Eder Chiodetto.

⁶⁶ O projeto em escala para a instalação *Um entre muitos* são executados pela arquiteta Elaine Ferereira.

⁶⁷ Tenho por hábito produzir longos ensaios, portanto, consigo formar um considerável banco de imagens que são armazenadas em meu computador. Às vezes, estando dentro do conceito que busco, me aproprio de algumas destas imagens, outras vezes, não me aproprio de nenhuma imagem e refaço o ensaio.

adesiva transparente de cor preta cobrindo-as parcialmente ⁶⁸. A pose destes corpos relativamente ocultos, vetados e proibidos, suplicam diante da interdição, contudo o que se entrevê amplia a atenção por parte do espectador.

Com a finalidade de explicitar o processo, exibo as imagens anteriores à colocação dos adesivos.

⁶⁸ Para este procedimento contratata-se a equipe especializada da Digigrafi Copiadora, Gráfica & Signs.



Figura 47– Processo de elaboração para a instalação-*Um entre muitos* (2015).

Fonte: Elaborada pela autora.

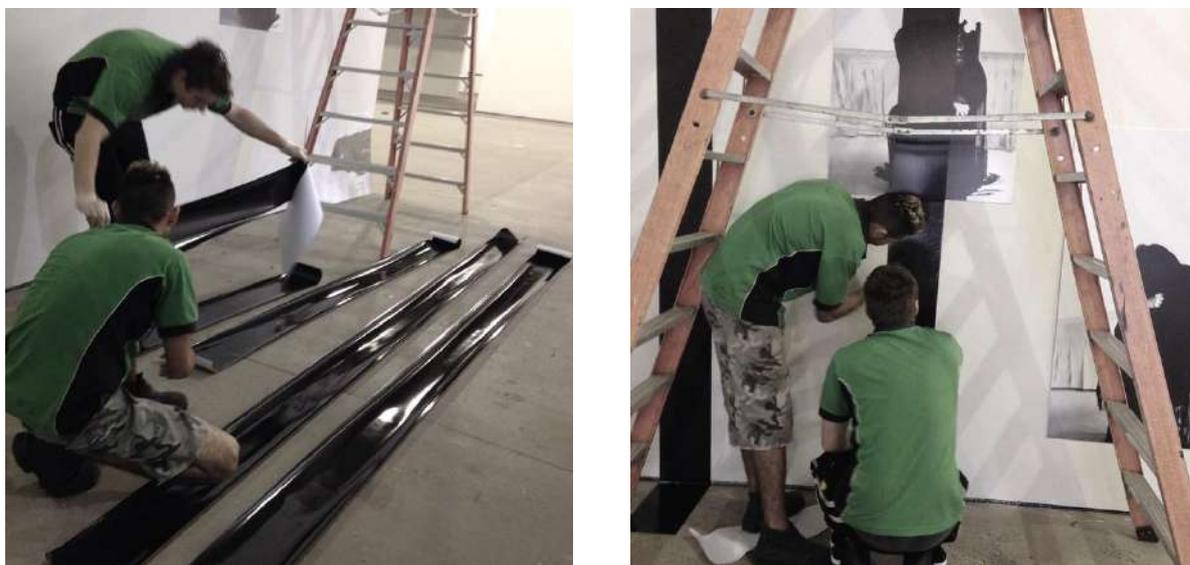


Figura 48 – Integrantes da equipe da firma Digigrafi Copiadora, Gráfica & Signs.
Durante o processo de colocação dos adesivos e montagem da Instalação *um entre muitos*
SESC Campinas, 2015
Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 49 – Vista parede lateral direita da Instalação - *Um entre muitos* (2015).

SESC Campinas.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 50 – Vista da parede lateral direita da instalação *-Um entre muitos* (2015).
SESC Campinas.
Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 51– Vista da parede lateral esquerda da instalação *-Um entre muitos* (2015).
SESC Campinas.
Fonte: Elaborada pela autora.

Evidencia-se, antes de finalizar este procedimento, que o percurso sofreu operações intensas de testagens, nas quais, coexistiram recusas e ajustes técnicos. A vagueza e fragilidade iniciais ganham consistência ao longo da trajetória, e opta-se por este processo na construção da obra. Isto se dá após todas as verificações, e são percebidas as necessidades e desejos visuais e conceituais da obra (SALLES, [1998]2011).

Da experiência expositiva irrompe um livro-objeto com o mesmo nome. Selecionam-se todas as imagens que compõem a Instalação, acrescenta-lhes mais nove, perfazendo um total de onze imagens. Com formato sanfona, o espectador vê, de um lado, as imagens atravessadas pela faixa, agora produzidas pelo computador⁶⁹, e, do outro, só a faixa impressa sobre o papel branco. Uma cinta da mesma cor fecha o livro. Sobre esta cinta, lê-se um pequeno texto no qual medito poeticamente sobre o mesmo tema de que trata a instalação.

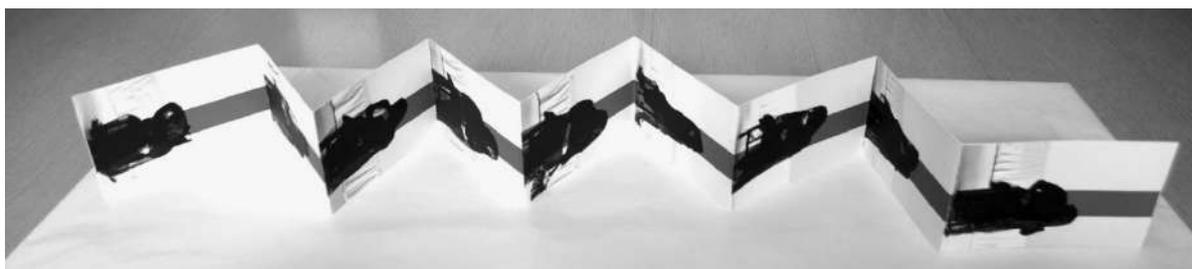


Figura 52 – Livro-objeto-*Um entre muitos* (2015).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium.

Fonte: Elaborada pela autora.

⁶⁹ Processo elaborado através do photoshop CS6.

É como se algo ou alguém tivesse vindo até mim para dizer:
- É preciso que faça algo!
Não podes ficar aí parada todo esse tempo,
Nesse silêncio ensurdecedor,
Nesse pavor,
Nesse pânico inerte!
É premente! Vamos, faça!
Faça já!
Então me olhei e pensei...
Vou me transformar em mim e em você mas,
Usarei só você para eternizar o momento.
O Eu ficará escondido.
Eu serei o veículo para você existir.
(Caderno de escritos poéticos)

A seguir, apresento as imagens do livro-objeto posicionado sobre um suporte, fechado com cinta e aberto em outra forma de visualizá-lo.

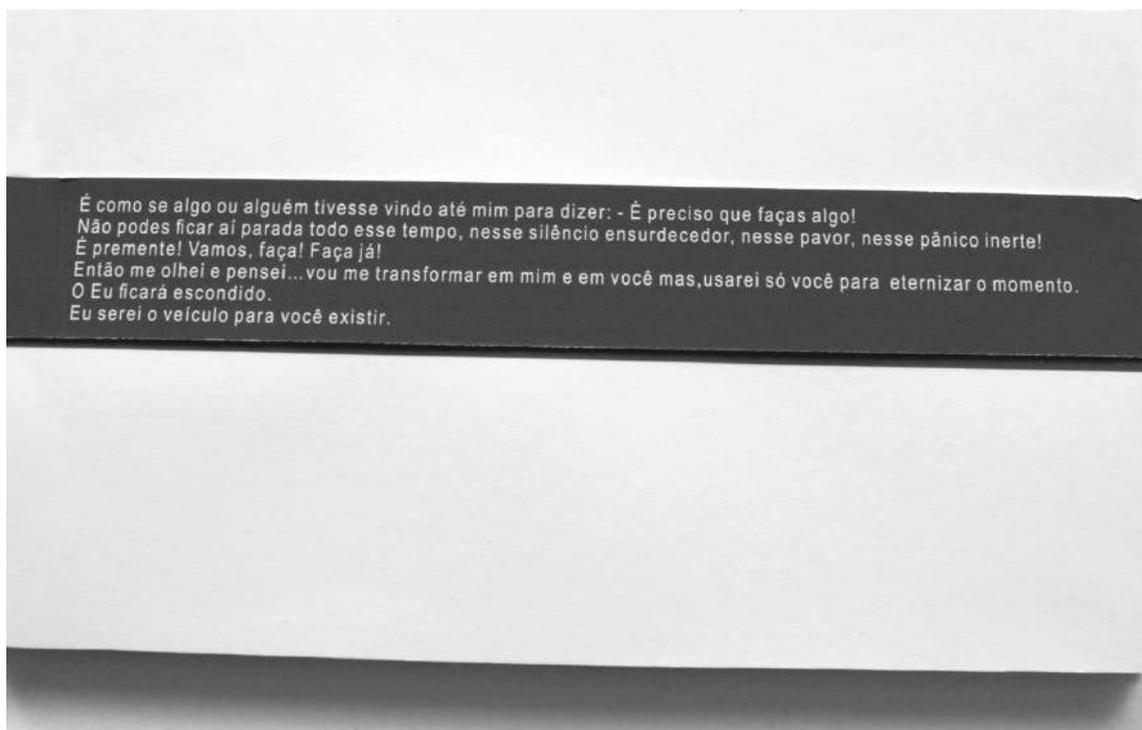


Figura 53 – Livro-objeto fechado 17,5 x 10 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 54 – Livro-objeto aberto 150 x 10 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

Apesar da escala de cada imagem ser menor no livro-objeto (17,5 x 10 cm cada imagem), ela continua impactante. Esta mulher guilhotinada pela faixa, a meu ver, induz o espectador a meditar e pensar sobre o poder de coerção exercido por algumas sociedades. A inquietude poética conduz-me a valores dinâmicos na medida em que gera buscas criativas com o escopo de perenizar o enquadramento deste corpo/personagem, através da autoimagem fotográfica.

Crê-se interessante observar todo o tempo no qual me encontro envolvida com o filme, o processo cruza questões de ordem prática e simbólica. As imagens *O vazio está em nós* e *Sussuros* finalizam essa fase de subjugação feminina.



Figura 55 – *O vazio está em nós* (2016).

Impressão mineral sobre papel algodão, 80 x 50 cm. Trabalho inédito.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 56 – *Sussurros* (2016).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 64 x 86 cm⁷⁰.

Fonte: Elaborada pela autora.

⁷⁰ Este trabalho é exposto na mostra Página Viva, de 03/09 a 03/10 de 2016, na Casa das Rosas em São Paulo.

4.6 Uma ação para espelho e câmera: a corporeidade em movimento

De acordo com Vergine (1974), a presença do corpo do artista como um propositor é um dos fatores de análise para a definição do que é ou não é *performance*, definida por Renato Cohen (1989, p. 50) como a arte que “utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda [...]”, opto por usar uma terminologia própria, assim, ao em vez de *performance* para a câmera, emprega-se “ação em sequência”⁷¹. Compreende-se, neste caso, por uma sequência de acontecimentos em uma narrativa linear, na qual se desenvolve uma relação espaço/temporal, corpo/reflexo e câmera fotográfica para a série *Breves instantes*.

Dado que compreendo o corpo como um modo de estar no mundo, “de me relacionar com ele e dele se relacionar comigo [...]” (PONTY, 2004, p. 03), prioriza-se pensar neste corpo como o possuidor de uma corporeidade que unidos se expressam em uma experiência intencional, na qual, movendo-se, vislumbra-se uma série de possibilidades.

Logo, este corpo físico é um corpo orgânico, e essa corporalidade são meus sentidos, meu cérebro, meu pensamento, minha inteligência, que aguçados, durante o processo de criação, são semelhantes a uma performance existencial. A maneira pela qual meu cérebro reconhece e utiliza este corpo como um instrumento relacional com o mundo é minha própria existência e vida, pronunciando-se e atingindo-me durante todo o percurso criador.

Com o amadurecimento dessas observações, percebo a necessidade de movimentar-me diante do espelho e da câmera para produzir imagens que deem sentido ao atual desejo artístico. Expressando-me através de gestos capturados em sequência e articulando-os rumo à nova significação para a concepção de novos sentidos poéticos, constroem-se movimentos sutis, aos quais se pressupõem atos significativos através de uma movimentação corporal quase “um bailar” para a captura das autorrepresentações (ALVIM ‘et al’, 2012). Diante desses pensamentos, não mais se sente esse corpo somente como um corpo/personagem, metáfora incorporada à pose; em vez disso, encorajo-me em explicitar ao leitor porque resolvo me

⁷¹ Termo cunhado pela artista para interpretar a ação que originou as séries *Breves instantes e Histórias Secretas*.

movimentar continuamente diante do espelho e da câmera, neste bailar particular, privado e ao mesmo tempo, não secreto, pois é revelado ao espectador pela imagem fotográfica.

Destarte agora entendo-me mais como um corpo forma gestáltico, ressignificando-se amiúde. Movendo-se e expandindo-se em um sincronismo afetivo; esse corpo flui na temporalidade e integra-se à experiência vivida, sendo afetado por momentos mudos carregados de emoção. Quando a câmera fotográfica se encontra posicionada frente ao espelho, tem-se um duplo olhar. Olho para minha imagem e ela me olha, a ação poderia ser entendida como de um “outro outro” especialmente quando minha imagem fenomenologicamente tem o olhar de minha imagem me olhando, já que ambas se olham simultaneamente. Esse corpo é ao mesmo tempo visível e vidente, sente e é sentido; é espetacularmente capturado pela câmera fotográfica.

Contudo, ao ocultar-se o corpo, confirma-se a ideia de poder ser um corpo qualquer não visto apenas como o “*habitat* do espírito, ou objeto de desejo e prazer” (PROSCÊNCIO, 2010, p. 12), mas possuidor de sua corporeidade e presença, no qual dinamizam-se as relações e as interações através de seu reflexo, ação fotográfica e espaço exterior, em uma fusão de influências e contribuições de luz, deslocamentos e velocidades que contribuem para a construção desta poíesis.

Dessa sequência de movimentos surgem as séries autorrepresentações indiretas: *corpo fictício*, *Histórias secretas* e *Breves instante* torna-se um livro-objeto, em formato de folhear. São produzidos muitos registros para esse objeto e selecionadas onze imagens impressas em papel vegetal, nas medidas de 30 x 30 cm. Algumas repetem-se e vislumbram-se em sobreposições que ocorrem ao folhear. Vê-se a imagem anterior sobre a posterior, e, no folhear, a imagem só, que logo se adere à anterior e assim por diante. Um jogo do olhar que perscruta o que foi e o que ainda está por vir.

Percebe-se que todos os trabalhos têm uma leitura circular, assim o olhar percorre as imagens, condensando e projetando os estados da alma de cada fruidor, numa tentativa de entender a relação entre interioridade e a exterioridade como um “[...] laço que nos enlaça às coisas [...]” (CHAUÍ, 1995, p. 58). A seguir, apresento as imagens que compõem o livro-objeto *Histórias secretas*.



Figura 57– *Histórias secretas* (1) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 58 – *Histórias secretas* (2) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 59 – *Histórias secretas* (3) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 60 – *Histórias secretas* (4) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 61 – *Histórias secretas* (5) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 62 – *Histórias secretas* (6) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 63 – *Histórias secretas* (7) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 64 – *Histórias secretas* (8) (2015).
Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm).
Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 65 – *Histórias secretas* (9) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm).

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 66 – *Histórias secretas* (10) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 67 – *Histórias secretas* (11) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 68 – *Histórias secretas* (12) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 69 – *Histórias secretas* (13) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 70 – *Histórias secretas* (14) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 71 – *Histórias secretas* (15) (2015).

Impressão sobre papel vegetal, 30 x 30 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

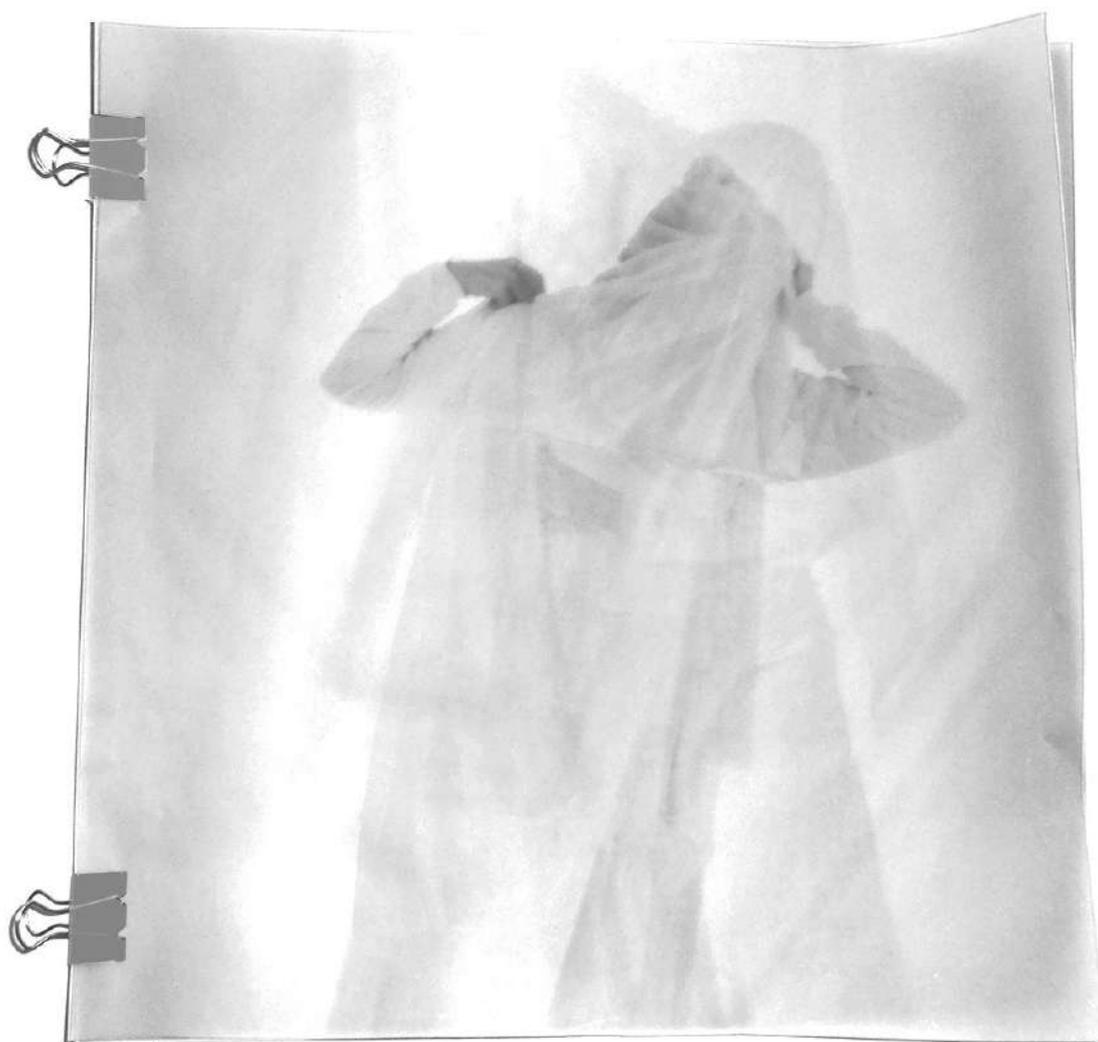


Figura 72 – Livro-objeto fechado *Histórias secretas* (2015).

30 x 30 cm com grampo binder.

Fonte: Elaborada pela autora.

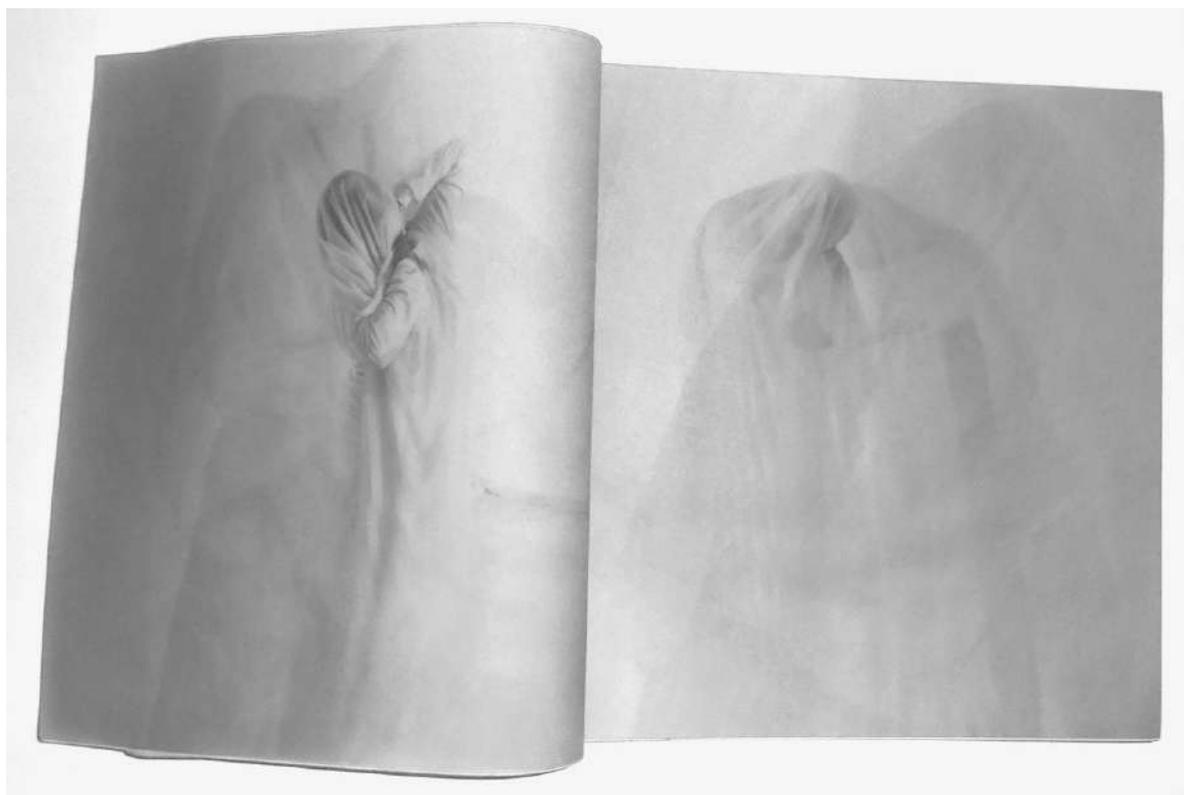


Figura 73 – Livro-objeto aberto *Histórias secretas* (2015).

Fonte: Elaborada pela autora.

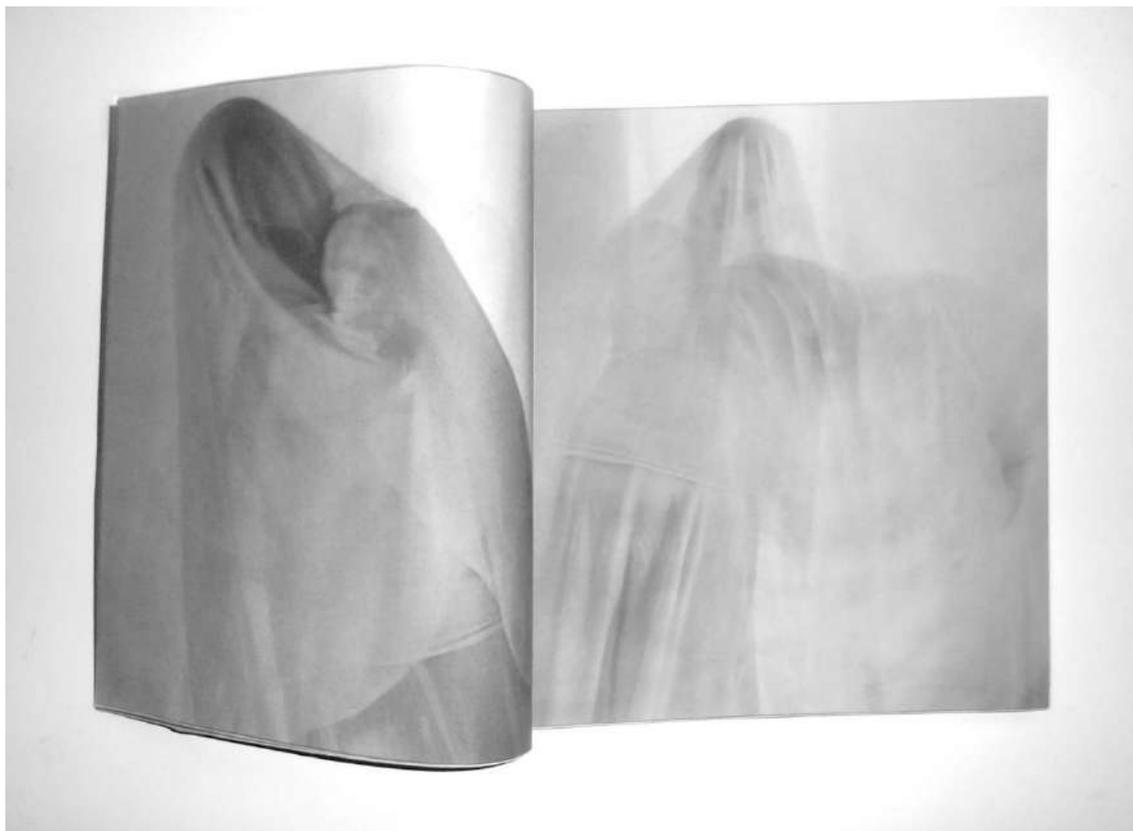


Figura 74 – Livro-objeto aberto *Histórias secretas* (2015).

Fonte: Elaborada pela autora.

Das imagens da série *Breves instantes*, que ainda fazem parte dessa coreografia, uma foi publicada no livro “Metadados”⁷² (LUKAS *et al*, 2016), as outras duas ainda são inéditas.

⁷² “Metadados” é um livro do Ateliê Aberto, um espaço autônomo que surgiu em Campinas (SP) em 1997 e do qual participei com exposições de arte contemporânea. O livro foi idealizado e editado durante a gestão de Henrique Lukas, Maíra Endo e Samantha Moreira e lançado no início de 2016, através do edital do Espaços Independentes - Artes Visuais do ProAC (Estado de São Paulo).



Figura 75 – Série *Breves instantes* (1) (2015).

Interferência no livro “Metadados” (LUKAS *et al*, 2016).

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 76 – Série *Breves instantes* (2) (2015).

Trabalho inédito.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 77 – Série *Breves instantes* (3) (2015).

Trabalho inédito.

Fonte: Elaborada pela autora.

Na parte III explico as razões pelas quais a série *Breves instantes* quase finaliza as autorrepresentações com o espelho mediador. Relato ao leitor que, durante todo o processo de desdobra, o corpo transita por momentos de intensa emoção, cujas respostas são buscadas pelos meus anseios poéticos. Percebe-se trazer à tona nas fotografias sentidos existenciais e conceitos, dos quais desfruto de forma imediata no “setting” de produção das imagens.

Sinto o processo chamar-me para novas empreitadas. Intui-se querer continuar a meditar imagetivamente sobre autorrepresentação, porém agora sobre este corpo físico, ele próprio como referente direto. Serão ele e a câmera; o espelho não mais será coadjuvante.

Procurarei reencontrar este corpo operante, atual, aquele que não mais será uma porção no espaço. As ponderações acerca deste corpo reflexo auxiliaram-me a compreender que a mais simples das imagens nunca é simples e muito menos sossegada, quero dizer, sem tensão.

A tautologia, que se estabelece entre os dois corpos, ensina-me a redimensionar a especificidade de que “o que vemos é o que vemos” e basta, tudo o que não nos é permitido ver ficará para sempre escondido, oculto.

Nesse jogo do olhar, pode-se entender certas dimensões, certos dramas e conflitos que se aproximam deste processo criativo e da minha *poiésis*. Contemplar-me não é estar isolada, afinal, como já escreveu Jorge Luis Borges (1987):

O cristal nos espreita. Se entre as quatro
Paredes do aposento há um espelho,
Não estou só. Há outro. Há o reflexo
Que arma na aurora um sigiloso teatro.

E repleta de sentimentos e indagações acerca da existência, contemplo-me e pergunto-me:

Como trazer à tona essas inúmeras turbulências do espírito?
Num momento sou você! Me vejo, te vejo e,
Gosto de ser você! Mas...também gosto de ser eu.
Então...
Em que momento gosto de ser você?
Neste, neste exato momento gosto de ser você, porque você ao olhar-me me admira,
mas eu, onde estou? Ah! Aqui. Ali?
Não posso deixar de ser eu, pois para ser você preciso ser eu, eu por inteira, pela
metade ou, seja lá o que for, mas preciso ser eu, primeiramente.
Então, onde estava, ser eu ou ser você?
Como contemplar a alma num espelho d' água, e fazer-me duas?
Dividir-me sem me dividir!
(Caderno de escritos poéticos)

Percebe-se, ao finalizar esta etapa, as autorrepresentações que tangenciam as questões concernentes ao ato de ver, ato de ser, de reconhecer-se, enquanto vejo-me reflexo, fotografo-me, para tentar ver como os outros me veem ou para atestar essa materialidade prosaica e inconsciente de mim mesma.

Justamente nesse corpo matéria que se desfaz tenta-se pautar os questionamentos, transformá-los em trabalho visual pela fotografia e se estabelece uma correlação entre efetivo e virtual através de um real fantasmático e latente, pois “o possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência” (LEVY, p. 16, 1997).

Uma vez que, decide-se omitir em um determinado momento deste percurso o espelho da representação fotográfica impõe-se uma tensão criativa. Como o espectador ao ver a imagem desse corpo, não apreende visualmente que é uma imagem advinda do espelho, estabeleço, a meu ver, um jogo imagético.

O paradigma indicial transpõe a ideia de autorretrato a partir da ocultação da presença física do espelho, quando o utilizo sem moldura e somente como reverbero de um processo óptico. Instaura-se, portanto, a discussão sob um prisma não convencional. Estas diligências fotográficas são constantes nesta poética, uma vez que se entende a fotografia como uma imagem que pode e deve guardar seus segredos.

Ao longo desse segmento, procuro antes de mencionar propriamente a produção poética, estabelecer correspondências ao conceito de imagem e corpo mediante alguns desenhos e retratos, sobretudo autorretratos pictóricos, levando em conta que o valor ao corpo constrói-se através da evolução das sociedades e o trânsito entre as modificações corporais altera-se de acordo com a importância que o sujeito agrega a sua estrutura corpórea física e social e por meio da criação de uma identidade e atuação corporal na sociedade em que subsiste.

As estratégias de identificação, que qualificam o corpo mostram-no em permanente processo por sua qualidade essencial: a urgência de ser comunicativo.

Apesar de todo e qualquer corpo se produzir por meio da reflexão especular, o corpo espelho dominado e disciplinado pelo corpo físico é posto nesta poética em discussão imgeticamente em nível empírico, experimental.

Experimenta-se ao longo da execução das imagens que a subordinação da técnica ao discurso da imagem não se revela em sua dimensão; esconde-se, a pura aparência não lhe denota sua realidade. Portanto, “a distância interna de toda imagem entre seu aparecer e aquilo que faz aparecer” (ALLOA, 2015, p. 12) pauta-se no fato de que o que vemos sempre é o seu objeto físico; é aquilo que ela faz aparecer.

Destarte ao reger essa criatividade através dos embasamentos concernentes às inspirações, produzem-se autorretratos que se articulam com as inquietações provindas da literatura e do cinema, e o desejo de comunicá-las pressupõe que os signos visuais se expressem e possam afetar as emoções do observador.

Na parte III, sem o espelho como aliado, outras conexões autorretratísticas se estabelecem e uma nova série de imagens entra em pauta.

PARTE III – ESTE CORPO, O CORPO DE OUTROS ARTISTAS: DOS DESVIOS POÉTICOS À IMAGEM DESTA SILHUETA E SEUS TRAÇADOS ÁUREOS

CAPÍTULO 5

5.1 A escultura de mim: uma transfiguração da forma

Ao finalizar a parte II, relato ao leitor um desvio no movimento criativo, uma vez que me encontro convencida de produzir os autorretratos sem o espelho. A ideia persiste e continua, porém, como o percurso criador revela desejos por meio de ações impregnadas de intenções e significados, confesso que me foi difícil mudar o foco da captura fotográfica de corpo imaterial a corpo físico. Ao criarem-se as cenas que estabeleciam ações e figurações performáticas, ver-me antes de fotografar-me não gerou ansiedade, como fotógrafa e modelo, pois minha imagem reflexa era o espaço do sujeito/corpo a ser capturado pelo obturador.

As transformações deste corpo, conseqüentemente, de seu reflexo, ao reconciliarem-se e recombinaem-se, enfatizam as transfigurações imagéticas e mostram-se contínuas ao longo do processo da ação fotográfica. Vivenciam-se numa experiência corporal muito delicada, na qual se desencadeiam sensações e afetos sempre que a forma deste corpo perde sua consistência. A superfície refletora transfigurante causa tensões paradoxais em meu percurso e, os efeitos de deslocamento temporal e espacial provocam uma constelação de sentimentos. Contudo deveriam ser superadas dando lugar a um novo projeto poético.

Após refletir sobre esse momento de ruptura, percebo que as experimentações efetuadas ao longo do processo interagem permanentemente na construção da obra e situam a trajetória poética. Assim, nessa intrincada operação poética, tenta-se compreender o trânsito de cisão. Intui-se que o processo deveria cruzar por mais uma aproximação do que vinha sendo produzido. Portanto, nesse momento de incertezas, presumo harmonioso apresentar essa “volta” aqui, no início deste capítulo. Em vez de relatá-la no capítulo anterior, anuncio ao leitor essa pequena agitação criativa, que, apesar de pertencer à minha intimidade processual, proporcionou-me uma compreensão maior do conteúdo poético.

Sinto-me tocada por esse átimo transitório, mas compreendo esse fluxo como “momentos de super percepção”, capazes de “nos revelar, abrir ou clarear” e, com isso, gerar um melhor entendimento do que está por vir (SALLES, [1998]2011, p. 63). Além de melhores entendimentos, essa emoção move-me em direção à construção de um corpo mais enigmático. Entende-se o caráter mágico de sua despedida e como foi e ainda é essencial para a compreensão de sua mensagem. Afinal as “imagens são códigos que traduzem eventos em situações” e processos em cenas fotográficas (FLUSSER, 1985, p. 7).

Despedidas são sempre dolorosas; acontecem quando nos separamos de algo que confiamos e no qual depositamos momentos relevantes de nossa caminhada, em que percebemos o impulso criativo de continuar com autorrepresentações agora denominadas de autorrepresentações diretas. Despeço-me e finalizo esse procedimento com a imagem *A escultura de mim*, que considero o rompimento efetivo e afetivo com o meu reflexo.

Nesta ação fotográfica, busca-se trazer uma “consciência imaginística” (FLUSSER, 1985)⁷³, em que, sem qualquer identidade, percebe-se um tênue limite entre substância corpórea e coisa, essa massa, portadora de uma latência de objeto, nós a vemos e ela nos olha, como se o sudário transformasse o ser que posa em um sustentáculo carnal ou em uma “volumetria de estojo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 87).

Apura-se ao longo do processo das ações fotográficas a necessidade de lhe ocultar a identidade, dando-me, de acordo com VALLE (1992, p. 60-61), uma “maior compreensão do aspecto construtivo e do processo desconstrutivo” através do “ocultamento da estrutura interior”, produzindo-se somente um volume, o qual interage com a estrutura própria deste corpo. Observa-se que o processo de construção da imagem inicia-se na mente do criador, antes do próprio enquadramento. Assim todo este percurso que lhe antecede para torná-la um signo “tem manifestações de significados, encantamento e poética”, (QUINTAS, 2010, p. 66) repletos de complexidade e riqueza e faz destas autorrepresentações imagens fotográficas pertencentes ao campo sensível. Apresento a seguir a imagem *A escultura de mim*:

⁷³ “Consciência imaginística” é uma expressão criada por Flusser (1985) para designar uma espécie de faculdade da imaginação, que é responsável pela codificação e decodificação das imagens.



Figura 78 – *A escultura de mim* (2016).

Impressão mineral sobre papel photo lustre premium, 100 x 80 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

5.2. Identitário: Algumas noções

Portanto, com a finalidade de refletir sobre este corpo, porquanto foi e ainda é o protagonista, o descobridor e revelador do espaço onde existo, o intuito poético é continuar transitando por uma experiência fenomenológica e transformá-lo outra vez, em realidade virtual, contudo, em um processo mais direto.

Como foi-me difícil revelar minha fisionomia ao espectador, inicio este capítulo divagando um pouco sobre a terminologia e o conceito de identitário⁷⁴. Posto que é um dos primeiros conceitos que o ser humano adquire na vida e no relacionamento social, procuro alcançar uma compreensão maior sobre o porquê esconder meu eu *identitas* durante o ato da captura fotográfica. De acordo com Rubens Dias Maia (2008), o ser é uno e a identidade é uma das qualidades de nosso ser. O conceito de ser relacionado com o de sentido designa a atividade de mostrar e reconhecer a natureza dos seres e das coisas e, como são características transcendentais⁷⁵, manifestam-se tacitamente em cada coisa que existe.

A terminologia identidade deriva do demonstrativo latino *idem*⁷⁶ e mostra com precisão objetos e pessoas. Significa, segundo Nícolas Gonçalves Pontes (2009 p. 58), “precisamente este, exatamente o mesmo, a mesma, ou a mesma coisa” e aponta com exatidão a identidade dos objetos, em um pronome de identificação, indicando, localizando e mostrando com precisão algum objeto ou uma pessoa (MAIA, 2008).

Diferentemente dos saberes da arte, em uma área do conhecimento filosófico, de acordo com a lei da identidade, cada coisa tem a sua própria identidade única que a separa de outra. Segundo Ricardo Castro (2014, p. 3), “ O porquê é que A é A. Cada coisa tem seu próprio conjunto de qualidades características ou funções que os antigos gregos chamavam de sua essência. Consequentemente, as coisas que têm a mesma essência são a mesma coisa, enquanto as coisas que têm diferentes essências são coisas diferentes. Em consequência, possuir a mesma essência é ser idêntico, enquanto possuir essências diferentes é ser diversas. Portanto, conclui-se que definir identidade é apontar as diferenças.

Observar o mundo, encontrar ou reconhecer as coisas, distinguir os sentidos e perceber as semelhanças e diferenças no ciclo ininterrupto da existência é encontrar o significado que está em tudo. Isso porque o princípio da identidade supõe a multiplicidade e a diversidade dos

⁷⁴ Identitário, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/identit%C3%A1rio>. Acesso em 16-02-2017.

⁷⁵ “*Transcendental* é o termo da filosofia para designar o aspecto do ser que supera a classificação genérica, a espécie, e pertence a tudo que é, e existe” (MAIA, 2008, p. 65).

⁷⁶ “[o] demonstrativo latino *idem* (composto de *is* mais a partícula invariável -*dem*). O pronome *idem* com a forma feminina *eadem*, e o neutro *idem* é pronome que mostra com precisão objetos e pessoas” (MAIA, 2008, p. 31).

seres possuidores de essências diferentes, “cada ser é o que é, e não o que os outros são” (MAIA, 2008, p. 77). A partir desse “princípio metafísico de identidade profere-se a riqueza infinita do ser, porque se aplica ao ser segundo a sua infinita variedade, toda diferença é ser” (MAIA, 2008, p. 87).

Conforme Nelson Coelho Junior (1997), entende-se neste sentido que para se estabelecer uma identidade é necessária a vivência de corpos presentes e que, apesar de estarem inseridos em um mundo comum, realizam-se e complementam-se e não se confundem. Assim, corpo e identidade caminham juntos, intrínsecos como forma e conteúdo.

Interessa-me tomar emprestado algumas categorias para melhor perceber esse conceito, o qual concluo ser importante em minha nova fase artística, uma vez que se compreende a identidade⁷⁷ do ser humano inserida em um corpo, no qual aparecem verdades ontológicas e inerentes à própria existência do ser.

Por conseguinte, a identidade exposta por meio desse semblante é pensada ao mesmo tempo em que novas aparências são criadas, isto é, uma vez que o espelho não é mais o mediador e as autorrepresentações são capturas diretamente deste corpo, é essa fisicalidade que entra no jogo *versus* obturador. Por meio dessa operação, o olhar da imaginação entra em ação e tenta me reconhecer já que este corpo orgânico é imediatamente presente. Vivo e disponho dele de maneira imediata, e como afirma Deleuze (1991, pg. 161) meu corpo, “é minha posse especial” do qual “coordeno o percebido” por meio da mente, das mãos e dos olhos

Nesta nova fase da trajetória, a ação de fotografar recai diretamente sobre minha figura cuja identidade encontra-se agasalhada pelos desenhos dos bordados dos véus. A face se entrevê ligeiramente em vários ângulos e percebe-se segundo Caruzo Manuel (2008, p. 5) ser “uma entidade dotada de genuína unidade”, a partir desse momento esta face será presente como substância relacional de minha poética.

Assim, impossibilitada de olhar-me reflexa meus olhos não mais me observam, nem por inteira, nem fragmentada. Agora tenho que avistar-me não mais *a priori* como dantes, mas *a*

⁷⁷ “A reflexão sobre a identidade ontológica é feita pela assim chamada filosofia metafísica, ou por uma reflexão filosófica que acontece a partir da linguagem comum” (MAIA, 2008, p. 33).

posteriori, prontamente após a captura, visto que este corpo confiscado pelo obturador será sempre uma igualdade formal de mim. Meu semblante é o “vetor da individuação” (BRETON, 1995, p. 64), com ele se estabelece a fronteira de minha identidade pessoal, já que as “representações do corpo são as representações da pessoa” (BRETON, 1995, p. 26).

CAPÍTULO 6

6.1 O fotopoético na criação imagética: Minhas referências

Para continuar nossas reflexões, segue-se pensando sobre a imagem poética, precisamente a fotografia – ou “fotopoético”, termo utilizado por Murad (2000, p. 01) – e sobre a natureza de contemplação do mundo trazida pelo átimo fotográfico. Compreende-se que o resultado de uma imagem poética se encontra vinculado a este átimo. Quem fotografa incorpora sempre à sua apreensão e apropriação os fenômenos substanciais de seu olhar, da luz e desse instante. Assim, a imagem poética vincula-se a estes fenômenos e a imaginação do criador transforma-se em uma “realidade foto-poética” (MURAD, 2000, p. 01). Portanto, fala-se aqui de uma incorporação criadora a esta ação, de uma experiência estética vivida diretamente sobre o registro “que vai além da simples utilização da matéria aparential inscrita numa base fotossensível” e “nesta abordagem o fotográfico constitui uma matéria poética a ser transmutada pela imaginação do criador, em uma realidade foto-poética” (MURAD, 2000, p. 01). Por conseguinte, trata-se de uma investigação da essência dos fenômenos germinais que instauram a realidade fotográfica, transformando-a em uma criação fotopoética.

Dessa maneira, crê-se interessante pensar, igualmente, na apreensão visual desta criação fotopoética ou imagem poética por parte do espectador, pois esta deve conter um dinamismo próprio através de sua ação de comunicabilidade. Como seduzem o olhar, o ato poético, a própria imagem e a imaginação têm a capacidade de ampliar a sua transubjetividade⁷⁸. Logo, surge a capacidade de fazer eclodir pensamentos e sensações no observador através de seu olhar. Dessa forma, apesar de uma simples imagem ter uma repercussão psíquica, não se poderia compreendê-la em sua essência somente por seu relato objetivo. A imagem poética é o momento em que ela “[...] emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma e do ser [...]” (BACHELARD, 1979, p. 184). Em suma, o olhar deve ultrapassar os vícios da ocularidade, não somente ver, mas sonhar, imaginar, divagar e cogitar. Por conseguinte, ao desprender-se o olhar de sua função instrumental, encontrar-se o observador em estado de

⁷⁸ Termo usado por Gaston Bachelard em *A Poética do espaço*, 1978, p. 185.

devaneio, colocando-o no “ [...]fluxo variacional da criação de novas realidades imagéticas” (MURAD, 2000, p. 02).

A busca desta sensação poética é contínua nesta obra, uma vez que as autorrepresentações são a dinamização de elementos que se encontram em minha consciência criadora e minhas inquietações poéticas formalizam-se através de fabulações imagéticas. Diante destes enunciados, *a priori*, é meu intuito refletir sobre três fotógrafos artistas que se autofotografaram e mostraram-se sob vários aspectos através de seus fotopoéticos, para em seguida ponderar sobre minhas autocapturas diretas verificando possíveis confluências imagéticas

6.1.1 Autorretrato fotográfico em foco: transformando o retratado em um enunciado - Hippolyte Bayard, Claude Cahun e Francesca Woodman

Com grande cuidado ousa-se perpassar pelos âmbitos da história da fotografia. Contudo, não poderia iniciar essas observações acerca da autorrepresentação sem refletir, inicialmente, sobre a imagem *Autoportrait en noyé* (Autorretrato afogado, 1841), concebida por Hippolyte Bayard (1801/1887) “como denúncia pelo descontentamento com o meio fotográfico [...] teve a si próprio como modelo” como aponta Daniela Maura Ribeiro (2011, p. 2).

Na cena, Bayard a dorso nu, envolto em lençol, com um chapéu ao lado, ocupa a área central da imagem e, com olhos fechados, simula sua morte. Segundo Ribeiro (2011), desde o seu surgimento em 1839, a fotografia está ligada ao testemunho da verdade, da realidade, contudo, já a partir de então se conecta com a ideia de falsificação e manipulação, “por meio de expedientes como o da encenação, um artifício do fotógrafo para tornar parecido e transmitir a sensação de verossímil” (p.2). O autorretrato cristaliza uma cena dramática, fictícia e exhibe na fotografia que o debate entre encenação e realidade sempre esteve presente como um dos polos importantes.

O olhar do espectador, ao devanear pela superfície do autorretrato de Hippolyte Bayard (1801/1887), estabelece algumas relações temporais entre os elementos constitutivos da imagem, no sentido de que o olhar apreende a imagem no todo, fazendo-se o que Flusser (1985)

chama de *scanning*⁷⁹, para posteriormente o olhar flutuante voltar a observar o que já fora observado. O antes torna-se depois, e o depois torna-se o antes em um eterno retorno, que reafirma a cena com o cadáver propositadamente, e assim estabelece mediações melodramáticas com a percepção do espectador. Ao observar o caráter performático do retratado, o qual ao fingir-se de morto subverte em 1840 os paradigmas da realidade privilegiando a experimentação com formas imagéticas pungentes, nos mostra, por conseguinte, o tênue limite entre a teatralização e a veracidade da imagem.



Figura 79 – “Autoportrait en noyé” (1840).

Hippolyte Bayard (1801/1887).

Fonte: <<http://www.niepce-daguerre.com/bayard.html>>.

⁷⁹ Scanning: movimento de varredura que decifra uma situação (FLUSSER, 1985, p.5).

Portanto, neste universo imagético percebe-se que a possibilidade de fidedignidade daquilo que se está vendo é rebatida por meio de ações, produções e composições, as quais ilustram meramente o desejo do artista; portanto, a imagem fotográfica gera não uma representação do real, e sim um universo fabuloso que surge e se forma nos labirintos da mente criativa.

Logo, percebe-se a imagem fotográfica em uma dimensão maior, não somente um corte no espaço/tempo ou uma captura automática ou analógica de um real preexistente; porém, a produção de um novo real, advinda de alguma coisa existente, mas que sofreu, no registro, processos de transformações pela mente criativa de quem a produziu. O potencial dessa fotografia se encontra na produção em vez na reprodução, na invenção, e não na cópia. Mister entendê-la como evento, isto implica em liberá-la de ser uma linguagem fixa e imutável, ou uma representação do já ocorreu, mas que cria uma realidade que lhe é própria.

Neste caso, entende-se a linguagem fotográfica com plenitude estética expressiva, numa relação direta com o referente. Todavia, além de fornecer uma dimensão poética com a subjetividade do autor, “[...]o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação” como acontecimento singular, um diálogo com o processo fotográfico, oferece ao olhar do observador uma amplitude, uma força e um sentido de “transsubjetividade da imagem”, com fantasias recíprocas (BACHELARD, 1978, p. 184-185).

6.1.2 Os gêneros multifacetados nas imagens de Claude Cahun

Continuo a meditar sobre autorretratos fotográficos, e meu interesse volta-se à Claude Cahun. Nascida em Nantes com o nome Lucy Renée Schwob (1894-1954) numa proeminente família intelectual judia⁸⁰. Aos 25 anos, assume o pseudônimo Claude Cahun e muda-se para

⁸⁰ Seu pai, Maurice Schwob, foi proprietário de um influente jornal progressista na época, *Le Phare de la Loire*. Isto contribuiu para que a artista, desde jovem tivesse contato com um seleto grupo de escritores e jornalistas, servindo-se também do jornal de seu pai para publicar seus primeiros artigos, entre os anos de 1913 e 1914, geralmente sobre moda. Estes primeiros artigos foram ilustrados com desenhos de Suzanne Malherbe. Na esfera familiar, a sua vida foi marcada por uma série de incidentes desagradáveis. Seu pai era sempre muito ocupado, com a condução do jornal e em trabalhos de edição durante a maior parte do dia e sua mãe Marie Antoinette Courbebaisse, foi hospitalizada diversas vezes durante a infância da artista, devido a recorrentes distúrbios mentais,

Paris com a sua companheira por toda a vida, Suzanne Malherbe, a qual, posteriormente, adota o nome Marcel Moore e colabora com Claude em diversos trabalhos escritos, esculturas e fotomontagens. Considerada uma artista-ativista, foi fotógrafa, escritora, poeta, guerreira da resistência e prisioneira. Joga em sua vida a ambivalência das noções de identidade e produz com ela sua poética visual.

A retomada crítica de seu trabalho (sua obra caiu em uma espécie de ostracismo após sua morte em 1954) tem início com algumas exposições de suas fotografias, como *L'amour fou: photography and surrealism*, que aconteceu na *Corcoran Gallery of Art*, em Washington, em 1985, e na *Zabrieskie Gallery*, Nova Iorque, no início dos anos de 1990. Com seu trabalho quase despercebido, foi a pesquisa de François Leperlier⁸¹ que o tornou conhecido. Segundo Henrique do Nascimento Gambi (2016):

“Na França, publica uma biografia crítica sobre a artista em 1992 e, em 1995, a exposição *Claude Cahun: photographe*, no *Musée d'Art de la Ville* de Paris, sugere comparações entre as fotografias de Claude Cahun com as de fotógrafos e artistas que participaram do movimento surrealista, tais como Man Ray e Hans Bellmer” (GAMBI, 2015).

As exposições no *Musée de Beaux-Arts* em Nantes⁸² e *ICA* em Londres (1994) e do *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (1995) tornaram-na famosa e respeitada. Conhecida por seus extraordinários autorretratos fotográficos, nos quais usa a própria fisionomia para remover os clichês associados à identidade, aparece sempre à frente de sua época. Intimista,

portanto a figura materna, que lhe causava ao mesmo tempo, terror e curiosidade, foi uma importante influência nos escritos da artista. (GAMBI, 2015)

⁸¹ François Leperlier. Claude Cahun. Disponível em: <<https://critiquedart.revues.org/2310>>. Acesso em 09 de ag. 2016.

⁸² Musée des beaux-arts de Nantes / Service des Publics / Elodie EVEZARD / Janvier 2014. Disponível em: <<http://www.museedesbeauxarts.nantes.fr/webdav/site/mba/shared/PUBLICS/scolaires/Claude%20Cahun.%20Autoportrait%20au%20miroir.pdf>>. Acesso em 11 de jun. 2016.

poética e em grande parte autobiográfica, homossexual assumida e militante anti-guerra, transforma sua imagem em várias possibilidades interpretativas por meio de seus autorretratos.

Reinventou-se pela fotografia e pela escrita, (dedicou-se às atividades literárias na maior parte de sua vida), posando para a lente com um forte senso de performance, ora vestida como mulher, ora como homem, com cabelos longos ou cabeça raspada. “Em suas obras não se pode mais pensar em um corpo que é feminino ou masculino, mas em uma nova concepção de gênero” (FERRO, 2014, p. 02), com isto, defendeu sua neutralidade. “Para a artista, ser andrógina é não pertencer a nenhuma predefinição construída no que diz respeito aos papéis sexuais impostos cultural e socialmente. Quando a mesma se define como neutra, ou pelo menos indica que, se houvesse esta definição, ela seria um exemplo disto, é claramente uma manifestação de seu desapego e separação do corpo físico com o corpo social” (FERRO, 2014, p. 04).

Em 1936, a artista agrega-se a um grupo de teatro e faz de seu próprio corpo o palco para seus disfarces transgêneros. Em seus autorretratos, encenados com a ajuda de sua companheira, Claude Cahun confronta-nos inteiramente no sentido de "*Je est un autre*" e faz uma alusão a Jean-Nicolas Arthur Rimbaud⁸³. Observam-se em seus autorretratos vários personagens, como um jovem marinheiro sedutor, ou um arlequim frente ao espelho, ou Gretchen de Fausto, ou uma homossexual atraente com máscara facial, ou como um *Garçonne*⁸⁴ com óculos de proteção da motocicleta, como Buda, ou ainda como um levantador de peso de lábios pintados no traje de uma mulher.

O único autorretrato da artista publicado em vida foi *Frontières humaines* de 1930, no número 5 da revista Bifur. Nessa imagem, Claude Cahun “apresenta-se de cabelos raspados, olhar oblíquo e sem um gênero definido, uma androginia que aparece em diversos momentos em seu livro, *Aveux non avenus*. O que nos impressiona na imagem é a forma de seu crânio mostrando-se alongado através do truque óptico da anamorfose. O procedimento é discutido no

⁸³ Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) poeta francês, considerado um dos precursores da poesia moderna francesa do século XX.

⁸⁴Garçonne- jeune fille d'allure masculine, hommasse, masculin, androgyne (jovem menina masculina, andrógina, masculinizada). Disponível em: <<http://dicionario.reverso.net/frances-definicao/gar%C3%A7onne>>. Acesso em 10/10/2016.

livro *Les perspectives dépravées – anamorphoses*, de Jurgis Baltrusaitis⁸⁵, no qual o crítico associa esse jogo óptico a um mundo de particularidades que pertence ao domínio das características deformantes e monstruosas: “Este efeito sempre esteve associado a um espaço desviante, em que as normas de um reflexo mimético e ordenado de um espelho são desafiadas por um espaço de indefinição e estranhamento” (GAMBI, 2015, p. 137).



Figura 80 – “Frontière humaine” (1928).

Claude Cahun (1894-1954).

Fonte: <<http://pictify.saatchigallery.com/82346/claude-cahun-frontire-humaine-1928>>. publiée dans la revue « Bifur », n°5, avril 1930

Em seu livro “Aveux non avenus” (1930), há uma parte visual constituída por fotocollagens, que, além de criar semblantes polifórmicos, complementa o jogo de velar/desvelar a identidade da autora (GAMBI, 2015). A artista faz uso desse procedimento com o intuito de subverter sua própria representação. Portanto, meditamos na hipótese de que os recursos textuais e visuais por ela utilizados são uma forma de criar sujeitos a partir

⁸⁵ Maiores informações in <http://regine-detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=8676>. Acesso em 09 de ago. 2016.

de seu diálogo com os dois gêneros. Reinventa-se a partir de sua autobiografia e seus autorretratos e desencadeia enigmas através de particularidades heteróclitas (GAMBI, 2015).



Figura 81– Fotocolagem VII “Aveux non avenus”.

Claude Cahun (1894-1954).

Fonte: <<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-cahun-claude.html>>.

A exposição “Claude Cahun” realizada em 2011 no “Jeu de Paume”, em Paris⁸⁶, reuniu uma vasta gama das suas obras, algumas peças pouco conhecidas, talvez inéditas, destacou tanto a diversidade quanto a unidade na fotografia de Claude Cahun.

Minha intenção neste estudo, ao mostrar seus autorretratos, refere-se ao fato de como ela trabalhou poeticamente, através de sua fisionomia, uma identidade visual reiventada por diversos gêneros com a ideia de corpo indeterminado, mostrando-se ao espectador, transitante entre os dois elementos: o signo andrógino e o “eu” imagem, em uma criação muito pessoal, algo que rompe com a ordem natural, mas ao mesmo tempo causa estupor. O que nos remete a

⁸⁶ Disponível em: <<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1397>>. Acesso em: 4 de jul. 2016.

Roland Barthes (1980, p. 61), para quem “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando assusta, perturba ou estigmatiza, mas quanto é pensativa” (BARTHES, 1980, p. 61).



Figura 82 – Autorretrato (1929).

Claude Cahun (1894-1954). Gelatina impressão de prata, 14 x 9 cm.

Fonte: Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris

© Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris /

Fotografia de Paris

Fonte: <<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-cahun-claude.html>>.

Nas imagens de Claude Cahun veem-se caracterizações plasmadas a seu bel prazer, graças aos seus disfarces, mediante os quais ela não renuncia transformar-se em obra de arte, deixando rastros de si em constantes transformações. Muito diverso das minhas autorrepresentações, nas quais as questões de identidade, além de serem disfarçadas na minha trajetória, não são importantes, pois a poética reside na situação da imagem, na pose, na personagem oculta, ou tentando esconder-se, por meio de seus adereços e jogo de luzes e sombras.

Apesar de criar outras identidades o semblante aparente, vejo em sua obra um ser que joga e se esconde, negando-se ao metamorfosear-se continuamente, alterando a noção de uma

realidade como se sua verdade fosse transfigurada pelo olho fotográfico. A necessidade de questionar o feminino/ masculino/ neutro (como ela se dizia ser) numa discussão poética para a desconstrução do código binário: homem/mulher, heterossexual/homossexual, parte do pressuposto de que a sexualidade se apoia em um regime epistemológico visual, na gestão da subjetividade que regula os corpos mediante a construção binária.

A seguir, mostro algumas imagens da artista cuja poética está baseada em sua vida, tornando-se uma obra autobiográfica por excelência com seus posicionamentos políticos e discussões em torno da própria sexualidade.



Figura 83– Autorretrato (1929).
Claude Cahun (1894-1954). Gelatina impressão de prata, 11,7 x 9 cm.
Fonte: Musée des Beaux-Arts de Nantes-França.
© RMN / Gérard Blot
Fonte: <http://www.all-art.org/art_20th_century/cahum1.html>.



Figura 84 – Autorretrato (1927).
 Claude Cahun (1894-1954). Gelatina impressão de prata, 19,5 x 14 cm.
 Fonte: Musée des Beaux-Arts de Nantes
 © RMN / Gérard Blot
 Fonte: <http://www.all-art.org/art_20th_century/cahum1.html>.



Figura 85 – Autorretrato (1927).
 Claude Cahun (1894-1954). Gelatina impressão de prata, 10,4 x 7,6 cm.
 Fonte: Galerie Berggruen & Cie.
 Fonte: <http://www.all-art.org/art_20th_century/cahum1.html>.



Figura 86– Autorretrato (1927).
 Claude Cahun (1894-1954). Gelatina impressão de prata.
 Fonte: Galerie Berggruen & Cie.

Fonte: <<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-cahun-claude.html>>.



Figura 87 – Autorretrato (1939).
 Claude Cahun (1894-1954). Gelatina impressão de prata, 10 x 8 cm.
 Fonte: Jersey Heritage Collection.

© Jersey Heritag.

Fonte: <<http://minasnerds.com.br/2016/01/12/voce-precisa-conhecer-claude-cahun/>>.

6.1.3 A sustentável leveza nas imagens de Francesca Woodman

Quando conheci as imagens da jovem fotógrafa Francesca Woodman, me senti bastante envolvida com a atmosfera imagética, misteriosa e instigante do deslocamento, criada através da fusão de seu corpo com o espaço. Percebo, vendo suas imagens, que essa sensação de deslocamento atenua sua forma corporal.

Interessada em entender suas imagens poéticas, além de só vê-las, fui buscar no livro “A insustentável leveza do ser”, alguma elucidação sobre transcendência, sendo essa a impressão que tenho ao observá-las. Detive-me num ponto em que Milan Kundera explicita um fenômeno de percepção da alma que considerei interessante dividir com o leitor:

“Num passado remoto, o homem deve ter ouvido com assombro o som de batidas regulares que vinham do fundo de seu peito, sem conseguir identificar o que seria aquilo. Não podia identificar-se com um corpo, essa coisa tão estranha e desconhecida. O corpo era uma gaiola e dentro dela, dissimulada, estava uma coisa qualquer, que olhava, escutava, tinha medo, pensava e espantava-se; essa coisa qualquer, essa sobra que subsistia, deduzido o corpo, era a alma” (KUNDERA, 1985, p. 46).

Após ler este pequeno trecho, sinto-me alicerçada em dizer que seus autorretratos interpretam um deslocamento corporal deixado pelo rastro do movimento e gera uma situação nebulosa, quase espectral. Neles, percebe-se a leveza de sua silhueta, quase impalpável, um corpo etéreo distante e suave, que, absorvido pelo nosso olhar, dilui-se em nossa imaginação.

Seu corpo, proposto algumas vezes através de nus integrais, em cortes e enquadramentos que vão do primeiro ao primeiríssimo plano, interage com os objetos que se encontram na cena, não deixando escapar a fugacidade e imaterialidade desse corpo, um dos aspectos importantes em suas imagens. Essa inexistência ou dúbio corporal que é entrevisto pelo observador deixa à mostra os objetos da cena. Ou seja, mesmo tratando-se de autorretratos, a personagem parece escapar, e a cena repleta de coisas chama a atenção e gera ressonâncias de luzes e desfocados. Desta forma, o olhar receptor percorre primeiramente as peças da composição, que são ou interiores de casas antigas, portas, papéis de parede que se descolam, móveis decadentes ou

objetos espalhados, lareira, roupas penduradas, batentes, molduras, paredes descascadas, bancos, espelhos, e sua figura permanece inidentificável em algumas imagens.

Seu corpo nu, explica o crítico Chris Townsend⁸⁷, transforma-se magicamente em outra coisa: o suporte de uma mesa, um objeto suspenso na parede, ou uma visão que surge de uma lareira. Resignifica lugares deteriorados, agonizantes, e os escombros de um estúdio ou de um edifício abandonado tornam-se voláteis ou místicos, um pedaço de papel pintado torna-se a asa de um anjo, vestidos antigos resgatados em uma loja de caridade convertem-se em dobras e drapejados dentro dessas formas arquitetônicas antigas. Um cenário caótico, transformado por seu olhar fotográfico através de luzes, linhas e movimento, em um lugar pleno de suavidades onde suas quimeras acontecem e, quando capturadas pelo obturador, tornam-se suas fabulações imagéticas. Ela gostava de autorretratar-se, não se transvestia, era assim cotidianamente e dizia: “It’s a matter of convenience, I’m always available”⁸⁸, contudo, em seus trabalhos, raramente seu olhar se dirige ao observador ou promove um diálogo, falta-lhes a característica narcísica, foge, nega a frontalidade, e quando ocorre, seu olhar se encontra remoto, alienado.

Em vários autorretratos, anula sua identidade e a submete a uma suspensão de significados, uma vez que parece mais interessada em agir dentro de um espaço-tempo, fugir às regras e, por meio de seu corpo em movimento, esgarçar sua identidade. “Azione, più che identità: l’ autoritratto diviene rappresentazione della performance de proprio corpo”⁸⁹ (VITUZZI, 2013, p. 10). Vee-se surgirem suas imagens através de uma ação performática, pensada especificamente para a fotografia, na qual o corpo torna-se ao mesmo tempo sujeito e objeto ligados de forma inseparável.

Pelo tempo de exposição à luz que submete o negativo, o aprisionamento do átimo transforma-se em aprisionamento de vários átimos. Transfigura seu corpo em mancha ou massa desfocada e oferta ao espectador mais uma percepção desse átimo em vez de o átimo propriamente aprisionado. Essa experiência do tempo de exposição à luz, a qual comporta uma deformação, distingue definitivamente a fotografia da realidade em si. Questiona dessa forma,

⁸⁷ “Los escombros del estudio o de un edificio abandonado se hacen etéreos o místicos; un trozo de papel pintado se transforma en unas alas de ángel; vestidos antiguos salvados de una tienda de caridad se convierten en los pliegues y drapeados de las formas arquitectónicas antiguas”. (Chris Townsend *apud* LAFONT, 2009).

⁸⁸ “É uma questão de conveniência, estou sempre disponível”. Tradução nossa.

⁸⁹ “Ação em vez de de identidade: autorretrato torna-se a representação da performance do próprio corpo”. (VITUZZI, 2013, p. 15). Tradução nossa.

mediante os elementos que tem à sua disposição, o próprio *medium* fotográfico. Na imagem, o indício do tempo de exposição à luz torna o ponto da cena mais ausência que presença e assume significados angustiantes – a morte aqui não se representa como uma desintegração do corpo, mas evocada em sua espiritualidade na qual nega-se o corpo para elevar-se, afinal para ascender é necessária a perda da corporeidade.

Talvez se possa indagar – a obra de Woodman pode ser uma pesquisa com a finalidade de fotografar *ció che non esiste, se non nella fotografia stessa*⁹⁰ (VITUZZI, 2013, p. 15). Estabelece-se aqui uma espécie de forma homóloga⁹¹, um código seu, particular, que surge calibradíssimo nas operações, efetuado no sentido de destruir um código preexistente e tornar ambígua a mensagem.

Francesca Woodman, além das fotografias, deixa cadernos, esboços, livros de artista, instalações, vídeos inéditos, somente uma parte de sua obra até agora é pública. O percurso da artista foi brutalmente encerrado com seu suicídio. A seguir algumas de suas imagens:

⁹⁰ O que não existe, exceto na própria fotografia. (Tradução nossa).

⁹¹ Aqui me refiro a similar relação de correspondência que a artista Francesca Woodman cria através de seu próprio corpo.



Figura 88 – “Untitled”, Rome, Italy, 1977 - 1978.

Francesca Woodman (1958-1981), Gelatin silver estate print, 10 x 8 cm.

© George and Betty Woodman.

Fonte: < <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/francesca-woodman/> >



Figura 89 – “Untitled”, Rome, Italy, 1977 - 1978.

Francesca Woodman (1958-1981) Gelatin silver estate print, 27.9 x 35.6 cm.

© George and Betty Woodman

Fonte: < <http://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/> >



Figura 90 – “Untitled” (figure and door), 1977.

Francesca Woodman (1958-1981), Gelatin silver print, 20,3 x 25, 4 cm.
 Museum Purchase with funds from The Judith Rothschild Foundation 2002.71
 Fonte: <http://risdmuseum.org/art_design/objects/1265_untitled_figure_and_door>



Figura 91 – “From Angel” series, Rome, Italy, 1977.

Francesca Woodman (1958-1981), Gelatin silver estate print.
 © George and Betty Woodman
 Fonte: <<http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/francesca-woodman/>>



Figura 92 – “Space 2, Providence, Rhode Island”, 1976.

Francesca Woodman (1958-1981), Gelatin silver estate print.

© George and Betty Woodman

Fonte: <<http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/francesca-woodman/>>.



Figura 93 – “Space 2 Providence, Rhodes Island” (1975-1978).

Francesca Woodman (1958-1981), Gelatin silver print on paper, 14 cm X 14 cm.

Coleção: Tate / [National Galleries of Scotland](http://www.nationalgalleries.org/)

© George and Betty Woodman

Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/woodman-space-providence-rhode-island-1975-1978-ar00350>>



Figura 94 – “Providence, Rhode Island” (1975-1978).

Francesca Woodman (1958-1981), Gelatin silver estate print, 20,3 x 25,4 cm.

© George and Betty Woodman

Fonte: <<http://www.heenan.net/woodman/>>



Figura 95 – “Untitled”, Rome, Italy, 1977-1978.

Francesca Woodman (1958-1981), Gelatin silver estate print, 20,3 x 25,4 cm.

© The Estate of Francesca Woodman, Courtesy George and Betty Woodman and Victoria Miro, London

Fonte: <<https://www.victoria-miro.com/exhibitions/413/works/e1ce77cc6e433d/%3E>>

Destarte, compreendem-se as imagens como mediações entre nós e o mundo e, como não se tem acesso a este mundo todo, as imagens têm por finalidade representar o que sentimos através do olhar. Em vista disso, percebo como as fotografias significam conceitos que visam programar magicamente a fruição de seus observadores. Ao executar uma autorrepresentação, sou sua primeira observadora e, apesar de estar imersa no processo da criação, minha percepção ao olhar a imagem é o primeiro golpe, ou o que Roland Barthes (1980, p. 47) chama *punctum*, o que me salta à vista deverá encontrar ressonâncias com o conceito que elaboro. Portanto, nesse momento, considero e penso: olhar não é simplesmente ver, olhar é captar a essência, transcender o olho físico, é sentir a imagem através de seu conceito em toda a sua repercussão poética a ponto de desbloquear sentimentos no espectador através da transsubjetividade⁹². Se conseguir passar essa emoção, ou pelo menos supor, entrego-a. Pois acredito que imaginação é formar imagens que transcendem a realidade ocular.

Ao citar os trabalhos cujas referências são importantes para o meditar sobre esta poética, percebo uma rede de emoções que me envolvem ao discutir a fotografia e o autorretrato, cujo entendimento se dá não nos corpos sem vida, mas na vida deixada nas fotografias (QUINTAS, 2009). As possibilidades de leitura das fotografias de Hylote Bayard, Claude Cahun e Francesca Woodmann, além de universais, dão sentido aos universos artísticos. Em Claude Cahun, a necessidade de não definir seu gênero por meio de suas imagens traz, em algumas fotografias, um espelho como objeto estilístico, para pensar sua imagem num desdobramento, numa alteridade.

Minhas afinidades encontram-se neste ponto, pois meu reflexo especular torna-se o agente de múltiplas explorações. A articulação de minha identidade através de diversos deslocamentos mostra o espelho, como palco de discussões sobre a veracidade das imagens, dado que o esconde.

⁹² Palavra expressa por Gaston Bachelard (1978, pp.184, 185). Novamente refiro-me a ela em sua significação, portanto trans, é uma situação ou ação que vai além, e subjetivo relativo a individual, particular, e em filosofia, que pertence unicamente ao pensamento humano, logo um sujeito pensante e seu íntimo. Destarte, ao me referir “a ponto de desbloquear sentimentos no espectador através da transsubjetividade” o intuito é provocar no observador sentimentos que o façam refletir qualquer que seja a sua leitura ou o modo de ver, apreender e sentir a imagem, pois a fotografia, não é exatamente o que vemos, e sim o modo como a vemos, isto é, qual a dinâmica do movimento visual do observador e sob seu impacto, qual a natureza dos fenômenos imaginativos que a imagem lhe desencadeia.

Nas autorrepresentações indiretas tocam-se questões sobre o processo de apagamento da identidade através do ocultamento deste corpo. Surge uma atmosfera fascinante que se traduz pelos elementos e espaços que escolho, os quais agregam-se ao processo e à técnica de autocaptura. Observa-se esta ação também fascinante nos trabalhos de Francesca Woodman, entre o que se vê e o que não se vê, imagina-se.

A seguir, passarei a ponderar acerca das minhas autorrepresentações não mais indiretas, e sim autorrepresentações diretas, ou seja, apreendidas sem intermediação refletora.

6.2 Eu e a câmera móvel: uma ligação de intersubjetividade não narcísica

Depois de perpassar os trabalhos de Hippolyte Bayard, Claude Cahun e Francesca Woodman e vê-los sobremaneira impactantes, senti uma intuição criativa de me afastar do espelho e de o ato fotográfico migrar da imagem especular para esse corpo propriamente dito. Muitas ideias surgiram, porém uma delas me deixou bastante embaraçada: o fato de não poder mais contemplar-me (corpo) reflexo, no momento do disparo do obturador. Permaneço um bom tempo meditando sobre qual seria a melhor forma de o capturar para não se tornar uma atitude narcísica de autorrepresentação.

Isso porque ao fotografar-me com a câmera de um dispositivo móvel⁹³, neste caso a câmera de meu celular, mesmo colocando-a reversa e transformando-a num espelho, um recurso bastante recorrente nos dispositivos móveis atuais, as luzes à distância e o enquadramento são precários, não permitindo uma observação cuidadosa por parte de quem fotografa. Ao premer o botão, a mão se movimenta, a outra se desestabiliza e movimenta-se, o corpo contrai; enfim, muito distinto do procedimento anterior, cuja câmera estabilizada em um tripé imóvel, com o disparador programado no automático, observava-me, podendo estudar o ângulo. As luzes, as sombras e qual seria o corte das imagens captadas, apesar das constantes trocas de posições.

Assim, sendo impossibilitada de me perscrutar a certa distância e com menos amplitude a qual estava habituada, vejo esta face através do espelho da câmera, um pouco alterada pela

⁹³ São entendidos dispositivos móveis os smartphones que executam Android, iPhone ou Windows Phone.

pouca distância, sentindo-me forçada a optar por um enquadramento fotográfico próximo. Separada de minha imagem especular de outrora, e agora com uma câmera simples e de fácil manuseio, decido utilizar de guia o reflexo da própria câmera, o visor, e explorar-me rápida e moderadamente antes de acionar o botão.

Dessa forma, um novo procedimento e com outro ponto de vista revela-se em uma nova singularidade de ação fotográfica nesta poética, mais usual (mormente nos dias hoje), e, com um propósito criativo, encaro este novo desafio: meu rosto se tornaria a imagem que daria forma a algum fundo.

Percebo nas autorrepresentações indiretas, *corpo luz* e *corpo fictício*, que as imagens retidas surgem de um reflexo/luz e tornam-se luz novamente. Penso sobre isso uma vez que *corpo denso* não é mais da luz à luz, e sim da matéria à luz, a qual retém silenciosamente essa outra nova ação da câmera.

Constato que a noção de átimo se completa numa precipitação eficaz em ambos os procedimentos, porém agora a captura desta fisionomia mostra outra condição de “acontecimento”. A noção de meio, ou recursos digitais (e neste caso refiro-me a qualquer câmera fotográfica) que não deve ser aceita em bruto; é importante reconhecer a noção de meio como variável em movimento, e neste momento ela torna-se deveras importante para este trabalho (ONFRAY, 1995).

Entende-se que as imagens fotográficas são além de capazes de reter a realidade e até usurpá-la, como vimos no item 6.1.1, são uma interpretação da realidade, dado que uma fotografia não é só uma imagem, é também uma interpretação do real advinda dos limites da própria câmera e pelo corte da cena, ou seja, pelo olhar determinante e decisivo do fotógrafo.

Logo, graças à minha câmera, a qual posso considerar um prolongamento deste corpo, consigo registrar um fragmento deste mundo, desta realidade concreta e física que a câmera e o recorte de meu olhar interpretam poeticamente. Interrompe-se o fluxo do tempo e retenho o átimo, porquanto sei que esse registro não é a realidade em si.

Porém não se pode excluir que o referente adere à imagem fotográfica, e essa aderência é um signo. Só pode funcionar como tal porque “representa, substitui, registra e está no lugar de outra coisa que não é ele próprio” (SANTANELLA, 1998, p. 131). Como o homem não tem

acesso direto ao mundo, as imagens são suas mediações, portanto signos que representam e interpretam uma realidade.

Na série *corpo denso* que apresento nesta parte, apesar desta feição estar num ângulo muito próximo, após uma singular observação acerca destas imagens num longo processo de maturação, não considero estar com minha identidade totalmente revelada ou exposta. Se cogitarmos que a captura desse semblante é direta e real sim, mas a priori um semblante imaginado pelo meu pensamento e metamorfoseado em uma interpretação não só da câmera, do ângulo, como do meu olhar e da minha fantasia.

Nessas imagens, o olhar da personagem vidente cruza obliquamente o olhar do espectador, tratando-se de um olhar gerenciado por mim no ato da captura através do manejo de códigos visuais e, ao longo do percurso, o “eu” autorretratado sai aos poucos de si e transfere-se para a personagem poeticamente imaginada. E, além de estar camuflada por véus, mesmo que essa presença possa ser reproduzida e reencenada, o objeto da representação, ou o referente, é congelado e capturado no flagrante do registro, nunca mais podendo ser repetido.

Desse modo, esse átimo de tempo irrepitível, entendo-o como um fenômeno da mais pura e fantástica metáfora do tempo. A fotografia suspende e detém o tempo naquele determinado instante – ao contemplar-me já estou em outro tempo, em outro momento – assim sendo, não me sinto denunciada pela imagem desse vulto, dado que o signo que a representa existiu há um tempo passado, num instante que agora não é mais. Tentar o retorno do mesmo não é nunca o retornar ao mesmo.

Ao ponderar e examinar as primeiras imagens do *corpo denso*⁹⁴, percebe-se uma transformação nesta poíesis. A seguir, apresento as duas imagens produzidas, intituladas *Entre ver e não ver* e considero-as antecessoras de um propósito criativo⁹⁵. São somente duas fotografias e são o *start* de meus diálogos internos, devaneios, desejos operantes, e, a partir dessa experiência produzo a série *Camouflage*⁹⁶. Nessas imagens *Entre ver e não ver* (1) e *Entre ver e não ver* (2) objetivo mostrar ao leitor que as minhas autorrepresentações além de

⁹⁴ As séries nas quais o espelho não consta mais e a ação fotográfica recai neste corpo propriamente dito as denomino autorrepresentação diretas: *corpo denso*.

⁹⁵ Neste ponto refiro-me a série *Camouflage* que apresento a seguir.

⁹⁶ “Camouflage” palavra francesa que significa na nossa língua camuflar, dissimular, disfarçar, do italiano “camuffare” que significa, mascarar, disfarçar.

ostentarem ao mesmo tempo uma “evidência carnal, concreta”, são portadoras “de qualidades pictóricas que fazem com que à abstração de forma corresponda um campo preenchido por variações tonais e luminosas” (FABRIS, 2004, p. 168).



Figura 96 – *Entre ver e não ver* (1) (2015).

Impressão mineral sobre papel algodão, 18 x 11 cm. Trabalho inédito.
Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 97 – *Entre ver e não ver* (2) (2015).

Impressão mineral sobre papel algodão, 18 x 11 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

6.2.1 O desenho e a fotografia conectados numa simbiose estética

Por meio dessa prática emergem algumas outras questões a respeito das relações entre o “eu” artista e minhas autorrepresentações, ao sondar mais detalhadamente a face representada. Sinto algo, talvez um apelo e entendi a afirmação de Érico Verissimo, “só falta falar” em “O Retrato”⁹⁷, (p. 33, 2004). Percebe-se que a imagem diz alguma coisa, quer comunicar um sentido ou apenas sua verdade. Destarte, longe de ser uma autorrepresentação meramente circunstancial, com dispositivo móvel, deduzo sua incompletude, falta-lhe algo.

Em momentos de bloqueio criativo, o percurso criador estagna e a constituição da subjetividade da obra fica à mercê de novas inquietudes, numa busca incessante. Daí o percurso ser um movimento de autoconhecimento, pois é preciso gerar uma compreensão das buscas estéticas para resolver a obra.

Como o espaço e o tempo social interagem continuamente com a individualidade do artista, questionei-me: por que fazer autorretratos tão diferentes dos anteriormente produzidos e justamente com câmera de celular? Essa outra proposição de autorretratos surge de uma premissa altamente popular, porém o desejo e a capacidade de desafiar-me através de uma poderosa energia é uma forma exuberante de expor nesta prática belas e estranhas situações e ainda belas relações temporais. Observa-se na nova série uma sequência de imagens com ritmo e diferenças, porém consecutivas, que oferecem, ao olhar do observador, uma repercussão tátil e um enigma.

O enigma consiste em meu corpo continuar a ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele olha todas as coisas, pode também se olhar e se reconhecer no que vê, então o outro lado de seu poder vidente. Segundo Ponty (2004, p. 279), “Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo”.

⁹⁷ Também disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/19169796/o-tempo-e-o-vento---o-retrato-----erico-verissimo/11>>. Acesso em 11 jan. 2016.

Assim, diante dessas autorrepresentações diretas, apesar de sentir estarem incompletas, constatei uma delicada vibração ao ver todas as sete imagens juntas, esclarecendo-me que a utilização do gesto de autorrepresentar-me pela câmera do celular proporcionava-me uma nova heurística na construção de uma articulação entre “eu” imagem e o fotográfico.

Coberta com rendas de cor preta e com a imago deste rosto manejado pelo foco do obturador, ainda não exultante, cogito em desenhar linhas que cruzam e se entrecruzam sobre a imagem fotográfica. A marca do movimento do desenho, a meu ver, completaria a incompletude identificada.

A vontade de compreender de imediato o porquê do desenho sobre a representação imagética deste rosto levou-me às novas pesquisas. Percebe-se, no entanto, com os grafismos, que estaria colocando à vista do observador uma estética de forças de linguagem, a fotografia e o desenho, além de uma estética das significações nessa morfologia. Assim, o percurso criativo poderia ser observado sob a perspectiva da construção de conhecimento, levando-me à aquisição de diversas informações e a organização desses dados apreendidos, mostrando-me que uma trama de linguagens deve ser impregnada de reflexões e de intenções significativas (SALLES, [1998]2011).

Trazer à tona e meditar sobre os limites das linguagens contemporâneas nessa série de autorrepresentações seria um desejo repleto de sentido, pois já o fizera com a série *Desenhos intrusivos*. Por conseguinte, creio ser interessante, neste momento, operar uma sutil evasiva para melhor explicitar o porquê encontrava-me novamente movida pela estética do desenho inscrita na imagem fotográfica. O desenho é um recurso poético com o desígnio de gerar determinações poéticas visuais.

Em vista disso, devo fazer uma curva e retornar a 2011, quando inicio a pesquisa de fotografar pequenos fragmentos de rendas de várias tonalidades. Esses retalhos compunham os vestidos femininos das mulheres de minha família do final do século XIX e princípio do XX. Foram-me-me dados de presente num momento muito simbólico da minha vida há alguns anos, eles elaboram diversas memórias e, ao ouvi-las em determinados dias, algumas histórias como “essa renda era da anágua de uma tia muito distante que morava em...”, ou “essa gola era do vestido da tua bisavó usada no dia do...” e, assim por diante, recordei-me de todas essas passagens e reservo um tempo para maturar e devanear sobre o que poderia fazer com aquelas

preciosidades que entendo por desenhos. Verdadeiros traçados de linhas com espessuras em tramas diversas e com nuances brancos dos mais variados, um pouco devido ao tempo que transcorrerá. Intrigava-me, inclusive, idealizar e pensar nessas mulheres cujas histórias afetivas traziam aqueles pedacinhos. Interessava-me ainda pensar nestes corpos agora inexistentes cuja epiderme fora um dia encoberta por essa tecedura, por esse aconchego. Contudo sempre soube que “é necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal [...]” (BACHELARD, 1998, p. 01).



Figura 98 – Minha mãe e minha avó (1928).

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Permaneceram guardados um bom tempo dentro de um armário, e um dia, ao motivar-me por uma convocatória na qual os artistas poderiam enviar quinze desenhos no tamanho de cartão-postal em qualquer suporte, eu me vejo com a câmara fotográfica diante desses fragmentos de desenhos delicados, com o desejo de transformá-los em imagens fotografias/desenho. Entendo que os recursos criativos nos colocam no campo da técnica e nós,

artistas, temos essa opção à nossa disposição. Optar por esse ou aquele procedimento ligado à necessidade que sentimos cria um “ambiente propício para as singularidades afluírem” naquela obra (SALLES, [1998]2011, p. 111).

Logo, ao refletir a respeito das múltiplas ressignificações do meu imaginário poético e talvez da inquietação em resgatar poeticamente uma memória⁹⁸ esquecida, começo a fotografá-los. Inicialmente, ainda não sabia muito bem o que aconteceria. Fiz uma série de imagens muito acessíveis à primeira vista a qualquer observador. Mostro só uma imagem com o intuito de o leitor identificar o processo e apreender que o “percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras [...]” (SALLES, [1998]2011, p. 35) e, dessa forma, segue a me acompanhar no processo.

⁹⁸ Entemos que a “[m]emória, que, é feita de esquecimento – afinal, lembramos porque esquecemos –, constitui um movimento sempre a posteriori (movimento para trás), em busca de fragmentos que formam o inconsciente, verdadeiro arquivo de si, onde acontecimentos traumáticos, ou não, depositam fagulhas, que se cruzam com recalques e traços, significantes responsáveis pela constituição da subjetividade e que respondem pela singularidade de cada um” (CORACINI, 2011, p. 39).



Figura 99 – *Memories* (2011).

Impressão mineral sobre papel algodão, 10 x 15 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

Agrego à imagem acima mais catorze e participo do evento *drawing connection*⁹⁹ sendo a série incorporada ao acervo da Biblioteca no *Siena Art Institute*. Contudo, a vontade de continuar a pesquisa é imediata e, após refletir¹⁰⁰, as percebi como boas imagens, porém sua visualidade estética não continha todas as significações de suas memórias. Ressignificar através da lente de uma câmera histórias passadas e atualizá-las com emoção, a contida em meu pensamento ao vislumbrar cada fração de um suposto vestido de outrora e extrair-lhes a potência, era o desafio. Enfim, essas sobrevivências, além de transmitirem um significado de resgate, as formas e seus desenhos me afetam, sensibilizam e ao mesmo tempo seduzem.

⁹⁹ Disponível em: <http://www.artconnect.com/events/drawing-connections-exhibition-siena-art-institute>. Acesso em 26/08/2016.

¹⁰⁰ Freqüente o Ateliê Fotô em São Paulo com o curador de fotografia Eder Chiodetto desde 2010.

Para as imagens que mostro a seguir, no decorrer da ação fotográfica procuro gerar uma atmosfera teatral com ambiente totalmente escuro e munida somente com a luminosidade de uma pequena lanterna, executo meus fotográficos. Esse fecho luzente disserta sobre os desenhos e discute através de luzes e sombras as nuances de seus filamentos. Esta produção ainda é inédita. Possuo um banco de imagens extenso, sobretudo desta série com o fundo da cor preta, a qual intitulo *Aqui por acaso*.

Mostro algumas dessas imagens abaixo com o intuito de situar o leitor sobre minhas motivações. Isso para que haja uma compreensão maior de que o processo passa por sucessões em sua jornada, consideráveis idas e vindas, estando sempre diante de uma realidade móvel. Dessa maneira, o artista tem liberdade de levantar hipóteses, pois a estética da continuidade está ligada a um processo *ad continuum*. De acordo com Salles ([1998] 2011, p. 34), “Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final”

A seguir, apresento três imagens ainda inéditas da série *Aqui por acaso*.



Figura 100 – *Aqui por acaso I* (2012).

Impressão mineral sobre papel algodão, 22 x 30 cm. Trabalho inédito.

Fonte: Elaborada pela autora.

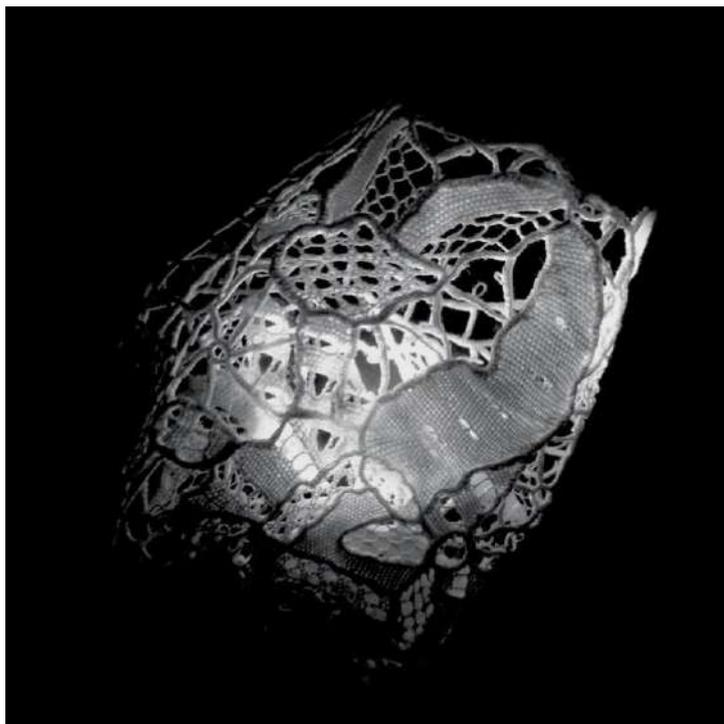


Figura 101 – *Aqui por acaso II* (2012).

Impressão mineral sobre papel algodão, 22 x 30 cm. Trabalho inédito.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 102 – *Aqui por acaso III* (2012).

Impressão mineral sobre papel algodão, 22 x 30 cm. Trabalho inédito.

Fonte: Elaborada pela autora.

De posse dessas imagens, ainda incerta sobre o seu formato final, pensei em uni-las e transformá-las em livro-objeto dentro de uma narrativa que visasse uma possibilidade de harmonizar várias linguagens, desenho, fotografia e objeto e também alguns dos meus escritos. Apesar de o desejo de compilar as imagens ser latente, este não se formaliza, então abandono por um tempo a ideia do livro-objeto.

Apesar de um *continuum* ligar meus olhos e meus pensamentos criativos ao objeto olhado, (cada linha do fragmento de renda), percebo-me absorta em sua visualidade, até um determinado dia quando ao olhá-las e analisá-las através de diversas ideias opto por outra ação fotográfica e mergulho no campo da experimentação. Acredita-se que na experimentação repousa o conhecimento e a observação de uma ideia criativa somente se torna possível ao pô-la em prática através de sua formalização.

Negativo as imagens através de um recurso do *photoshop* e diante de meus olhos aquela latência revela-se. Todas as linhas adquirem múltiplas tonalidades de cinza e branco, dos mais claros ao mais escuros. Pude, finalmente, formalizar as ideias de meu impulso criativo e percebi a necessidade de desenhar meus filamentos, minhas linhas que são agora matéria.

Imprimo-as em papel algodão¹⁰¹, interfiro e completo, através de um gesto simbólico de afetividade, os espaços vazios e grafismos já existentes. Uso, para esse procedimento, uma caneta com bico-de-pena embebida em nanquim cor preta e branca. O trabalho é minucioso, necessita de uma lupa para ser executado com elegância e precisão. Porém, de posse dessa lupa qualquer observador ao espreitá-las não verá a junção das linhas, parece uma linha contígua, dando maior uniformidade e esmero à técnica a essa série dos *Desenhos intrusivos*.

Esta série compõe-se de dezenove imagens com inscrições que participam da exposição *Existe um fio que não se rompe...*, (na Galeria Fernandes Naday Arte Contemporânea em 2014). Eder Chiodetto escreve o seguinte no texto de apresentação da exposição:

¹⁰¹ Papel Canson, edition atching 420, 310gsm.

“Viver, tecer laços afetivos, espiralar o fio da memória para que a existência seja menos a ânsia de um constante porvir, e mais uma tessitura de muitos entretempos. O fio que em seu desenrolar perfaz a história sensível do tempo tramado com nossos desejos, com a busca de imagens que nos desenhem, com os símbolos que erigimos no torvelinho do tempo. Para tanto é preciso, mais que viver a vida, tecê-la. Tecer a vida implica em perceber, como nos mostra Del Pilar Sallum, que "existe um fio que não se rompe" no nosso âmago, no fogo-fátuo da nossa existência no Cosmos. O fio conduzido pelas mãos e sensibilidade de Del Pilar têm o dom de conjugar contrários, unir díspares, amalgamar naturezas diversas como numa ode à convivência e à dialética[...]"

Exponho ao leitor a seguir três figuras para ilustrar o processo, cada figura é composta por três imagens: a imagem original, seu negativo sem as interferências, e a imagem final com as interferências. As três imagens que compõem a série *Desenhos Intrusivos* (2014) podem ser vistas no apêndice II.



Figura 103 – Etapas do processo de elaboração da série *Desenhos Intrusivos* (2014).

Impressão mineral e interferência em nanquim sobre papel algodão, 21 x 29,5 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 104 – Etapas do processo de elaboração da série *Desenhos Intrusivos* (2014).

Impressão mineral e interferência em nanquim sobre papel algodão, 21 x 29,5 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 105 – Etapas do processo de elaboração da série *Desenhos Intrusivos* (2014).

Impressão mineral e interferência em nanquim sobre papel algodão, 21 x 29,5 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

Agora, mais alicerçada, sinto-me encorajada a contar sobre os desenhos da série *Camouflage*, que vieram a complementar os significados deste projeto estético e minhas observações acerca das autorrepresentações deste momento, com uso das câmeras de celulares.

6.2.2 Embarcando na aventura de um *self-portrait* cotidiano

Segundo Rouillé André (2009), o rosto é muito mais que uma configuração física ou corporal, é um dispositivo semiótico pelo qual o indivíduo pensa, sente, age e se comunica. Um dispositivo sobre o qual se inscrevem os signos, ou seja, os traços, linhas, rugas e geometrias, também onde se alojam a consciência e as paixões. Quando falamos, não falamos abstratamente, porém com um rosto que agrega às palavras uma semiótica¹⁰² visual, carregada de significações e subjetivações.

A estética de autorretratos, aqui não me refiro a qualquer autorretrato e sim aos executados por qualquer pessoa por meio dos dispositivos móveis, mais comumente câmeras de celulares, pressupõe a meu ver uma alçada simbólica na medida em que o ser humano sente a necessidade de ver-se e preservar-se dentro de uma situação específica ou através de momentos significativos. Considera, na minha opinião, uma morfologia exacerbada através do culto à cultura visual, na qual explora as diversas maneiras de reter sua imagem, cuja função é demonstrar a intensidade do flagrante e exibir acontecimentos, nos quais esteve presente.

Para exacerbar e atrair o consumidor, a configuração das ferramentas da informação se torna sedutora por meio de seus “ícones e sons animados, o formato e a interface, a sensação de seus botões, e cada detalhe de suas definições materiais e midiáticas” (MANOVICH, 2007, p. 01). Se conseguirmos nos lembrar do primeiro celular que tivemos, veremos como a tecnologia evoluiu ao longo dos anos, com os constantes lançamentos no mercado de dispositivos celulares, laptops, PDAs, media player, câmeras digitais, os quais “[...] passaram a ser usados para todos os tipos de atividades fora do trabalho: entretenimento, cultura, vida social, comunicação com outros” (MANOVICH, 2007, p.01), cuja estética aprimorada cativa o consumidor cada vez mais. Uma harmonia agradável, prazerosa, divertida, expressiva, estilosa, revelando uma identidade cultural, “e desenhadas para satisfação emocional” (MANOVICH, 2007, p. 01).

¹⁰² “[...] também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar” (SANTAELLA, 1990, p. 11).

Esta acessibilidade às mídias tecnológicas tornou a fotografia uma ação disponível e, talvez pelo fato de elas nos permitirem encontrar um espectador/*operator*¹⁰³, através da vivência de seus pontos de vista, (as que animam e criam suas práticas) suscita na fotografia os mitos do fotógrafo, que segundo Roland Barthes (1980, p. 48) pretendem “reconciliar a fotografia com a sociedade”.

Em vista disso, essa reconciliação dá origem ao *boom* fotográfico dos *self-portrait*, mais comumente conhecidos nos dias de hoje somente por *selfie* de grande apelo popular tendo como uma das funções ser publicada nas redes de relacionamento, tão comuns em nossa sociedade contemporânea, para demonstrar não somente a democratização desse tipo de imagem como sua popularização. Percebe-se, além de uma função narcísica, “um sentido adicional à ideia de que um celular engaja seu usuário numa espécie de jogo ou brincadeira” (MANOVICH, 2007, p.05).

Assim, o dispositivo móvel facilita os indivíduos e os submete à sua concepção científica e tecnológica, disfarçada pela banalidade ostensiva e frequente com que se faz uso. Como as imagens impressas no papel não mais contentam a rapidez “das redes responde às necessidades de circulação e compartilhamento de duplos estéticos ou não estéticos, pouco importa. O que importa é a presença na virtualidade do espaço virtual das redes sociais”, explicita Darci Raquel Fonseca (s.d.).¹⁰⁴ Portanto, “se o retrato fotográfico, alimentado pelo conceito estético de fotogenia moveu o sonho de ser outro como si mesmo, a fotografia móvel constrói uma especificidade cuja potência visível se distancia dos códigos de beleza, reinventa aparências, propõe outro espaço-tempo e instaura outra visão do homem através de uma presença representativa fluída, porém eficaz” como afirma Fonseca (s.d.).

Por conseguinte, contemplar a própria fisionomia mediante instantâneos produzidos com câmeras de celulares cria imagens de um “eu” que se perpetua através de um *continuum*,

¹⁰³ Termos usado por Roland Barthes (1980, p. 48).

¹⁰⁴ Não consta ano e nem número das páginas no artigo. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_RaquelFonseca.pdf>. Acesso em: 1 set. 2016. Darci Raquel Fonseca é doutora em Estética, ciências e tecnologia das artes, especialidade em Artes Plásticas/fotografia, pela Universidade de Paris 8. Mestrado em Estética e DEA em teoria e prática fotográfica na Universidade de Paris I Panthéon-Sorbonne. Realizou formação universitária em Artes Plásticas e Educação Artística na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), São Paulo. Expõe na França e em outros países estrangeiros. Tem suas fotos publicadas em revistas, jornais, cartões postais e uma série de fotos adquiridas pela BNF (Biblioteca nacional da França). Endereço para acessar este CV: <<http://lattes.cnpq.br/2950824253708267>>.

cujos registros desempenha a função de reter o instante num gesto corriqueiro, tornando-a “um canto alternado de olhe, veja, está aqui” (BARTHES, 1980, p. 18).

Pode-se compreender por que o mundo se encontra mais condicionado a decodificar os códigos visuais em vez dos linguísticos, com a imagem substituindo a palavra; a linguagem visual tem sido exacerbada em detrimento da verbal, tratada até com certo descaso¹⁰⁵.

Dessa forma, acredita-se que com a popularização das câmeras fotográficas se inicia uma nova ordem, a democratização da fotografia torna-se acessível a todos, e todos com a possibilidade de produzir imagens fotográficas, frequentemente autorretratos, que contribuem para uma diversificação dos discursos visuais.

Assim, esse esvaziamento da técnica fez-me repensar na câmera dos dispositivos móveis, sobremaneira a dos celulares, com a intencionalidade de transmitir muito mais do que o senso comum lhe atribui, e produzo a série *Camouflage*, uma série de autorrepresentações nos quais este vulto aparece coberto de rendas mais e menos antigas na cor preta. Portanto, após produzir uma sequência de vinte imagens, das quais escolho sete, interfiro consciente deste desejo plástico com o desenho nas imagens. Precisa-se de mais clareza de como e em qual espaço da imagem interferir, afinal sente-se o impulso criativo, mas é necessário encontrar muito mais que isso. É necessário um desejo estético.

Penso que a ação comunicativa advinda da imagem requer reciprocidade do olhar, de quem fotografa e o do autofotografado. Assim esmiúça a dialética estabelecida pelo fenômeno estético, uma vez que sua função é informar, representar, suspender, dar significação, provocar desejo, gerando uma interação, a qual curada como evento reflete em uma nova realidade.

¹⁰⁵ A este respeito se refere Nicholas Mirzoeff citado por Anateresa Fabris (2007, p. 1) no artigo, *discutindo a imagem fotográfica* onde escreve, a “centralidade adquirida pela visualidade está provocando uma alteração significativa no domínio que a cultura ocidental estava acostumada a atribuir ao verbal. A crença na palavra como a forma mais elevada da prática intelectual, cuja consequência principal foi a de relegar a representação visual ao âmbito de um conhecimento de segundo grau, está sendo colocada em xeque a todo o momento. O mundo como texto, defendido até pouco tempo atrás por vertentes como o estruturalismo e o pós-estruturalismo, está cedendo lugar ao mundo como imagem, isto é, à tendência a visualizar a existência, mesmo no caso de fenômenos que não são visuais em si”.

Foi essa a minha intenção, provida com uma câmera de celular, portanto comum, continuar com a investigação sobre uma poética de autorrepresentação, pois a entendo fundamentalmente como fruto de minha imaginação, do meu conhecimento, do meu estudo e da minha vontade. Além disso, como sou a *operator* da câmera, componho, escolho e manipulo todos os elementos que compõem a minha imagem no ato de criação.

Sentir verdadeiramente o que a imagem diz e pensá-la em toda a sua completude, tendo em vista que são marcadas por estigmas próprios, exibem corpos físicos e virtuais, falam conosco, às vezes, literalmente e às vezes figurativamente ou silenciosamente e devolvem-nos não apenas uma superfície, mas uma face que fixa o observador (CORDEIRO, 2015).

Compreendo, assim como Darci Raquel Fonseca (s.d.), que minha relação com o *self-portrait* faz “do ato de ver e de ser visto o meio por excelência de marcar presença ainda que ausente” e, com isto, transformar os paradigmas daquela ação corriqueira, capaz de reinventar a realidade, não somente pela magia da luz, como também pela magia do desenho, trazendo ao espectador uma realidade menos conformista e mais nômade.

Portanto, além de usar a fotografia como *medium*, na tentativa de reconstruir outro *self-portrait*, esse determinado instante espaço-temporal não seria reproduzido através da ação mecanicista da cópia fotográfica. A ideia de cada fotografia ser única, constituindo-se num objeto singular, não podendo multiplicar-se, inquieta-me. Como afirma Lucia Santaella (1997, p. 133-135) “todas as fotografias são *memento mori*”, assim o objeto tragado pelo obturador “não é apenas o da morte do instante capturado”, mas o de um outro tempo, infinito, na imobilidade, interminável e imutável, e neste caso com os desenhos, não reprodutível na totalidade da obra.

Em vista disso, após meditar e entender as “sensações alimentadoras¹⁰⁶” do processo e a forma sensível apreendida para o átimo fotográfico na série *Camouflage*, com a intenção de

¹⁰⁶ Termo usado por Cecília Almeida Salles ([1998]2011).

resgatar uma técnica de desenho, a iluminura¹⁰⁷, entro com bico-de-pena e tinta dourada em cada imagem dessa série.

De acordo com Gambi (2015, p. 116):

“As primeiras manifestações do autorretrato ocorreram na Idade Média, a partir de inserções da figura do artista em meio a outras representações. A título de exemplo, podemos citar as iluminuras que eram produzidas durante esse período, através de um trabalho de colaboração entre desenhistas e monges. Nessas obras, podiam ser encontradas imagens dos próprios artistas em meio a ilustrações que iniciavam os capítulos dos textos, nas quais eles apareciam finalizando o traço de uma letra, inseridos em simbolismos cristãos ou, ainda, de maneira mais paródica”



Figura 106 – Imagem de iluminura medieval.

Fonte: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/iluminuras-medievais/>>

Tento, através do gesto de tecer linhas douradas, instaurar uma tatilidade visual, através dos inúmeros traços que se apresentam nas rendas dos véus como nas linhas douradas.

¹⁰⁷ “Arte que, nos antigos manuscritos e em certos números de incunábulo, alia a ilustração e a ornamentação, por meio de pintura a cores vivas, ouro e prata, de letras iniciais, flores, folhagens, figuras e cenas, em combinações variadas, ocupando parte do espaço comumente reservado ao texto e estendendo-se pelas margens, em barras, molduras e ramagens [...]” (FERREIRA, 1975. p. 917).

Apresento a série *Camouflage: Luisa, Linda, Irene, Elza, Efigênia, Cristina, Fiorinda*. Os nomes são uma homenagem a estas mulheres, das quais conheci somente três, as outras pertencem às memórias do meu imaginário familiar.

Julgo interessante observar como os artistas que trabalham com a autorrepresentação fotográfica criam por meio de seu corpo ou fragmentos deste, do rosto ou de uma vestimenta específica, personas com identidades metafóricas ou ficcionais em novas “construções de imagens de si” (GALLO, 2015, p. 18), enfim, o que melhor lhes aprouver ao seu conceito e ao seu processo, isto porque “existem inúmeras formas de se autorretratar, inclusive não estando presente na própria imagem” (GALLO, 2015, p. 18).

Um exemplo significativo de produzir autorrepresentações sem estar presente na imagem, a meu ver, pode ser observado no trabalho de Cláudia França (2010, p. 246), ao afirmar em sua tese de doutorado que “a noção que temos de nosso corpo só vem de algo que nos excede, podemos pensá-lo, em sua potência, como ‘corpo expandido’”.

A meu ver, trata-se “[..] da construção de uma vida, quase como uma autobiografia escrita através de imagens” (GALLO, 2015, p. 18). Portanto penso que o cinema e a fotografia, inicialmente, surgem com o intuito de reproduzir a realidade. Pouco a pouco, porém, tornam-se interpretações da realidade e artes da expressão” (CHAUÍ, 2000, p 408). Diante de uma objetiva, um indivíduo encena ao mesmo tempo em que se imita, e, ao experimentar a sutil transformação de sujeito em objeto, coloca “em crise a noção profunda de subjetividade” (FABRIS, 2004, p. 115).

Interessante observar, nas poéticas abordadas neste estudo¹⁰⁸, como o gesto de autorretratar-se é um ato de solitude e introspecção, as quais deixam marcas de um desejo deliberado por parte do autorretratado, ao mesmo tempo em que há uma suspensão do olhar no momento do disparo do obturador. Esse momento de expectativa traz à tona um lapso de tempo no qual o sujeito da operação, o autorretratado, torna-se uno e cuja reciprocidade gera uma ação subjetiva e percebe, então, um indício de intimidade revelada na imagem (QUINTAS, 2009).

Segundo Natacha Allet (2005), o autorretrato opera numa relação entre o eu microcosmo dentro do macrocosmo e realiza uma mediação por meio do indivíduo e sua

¹⁰⁸ Esta afirmação envolve outrossim, a poética visual da autora.

cultura. É o espelho no qual o autorretratado se reflete no mundo. Afinal, a partir do momento em que me sinto olhada pela objetiva, tudo se transforma, “preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo e metamorfoseio-me em imagem” (BARTHES, 1988, p. 25).

A seguir apresento a série *Camouflage*:



Figura 107 – Todas as imagens da série *Camouflage* (2016).

Fonte: Elaborada pela autora.

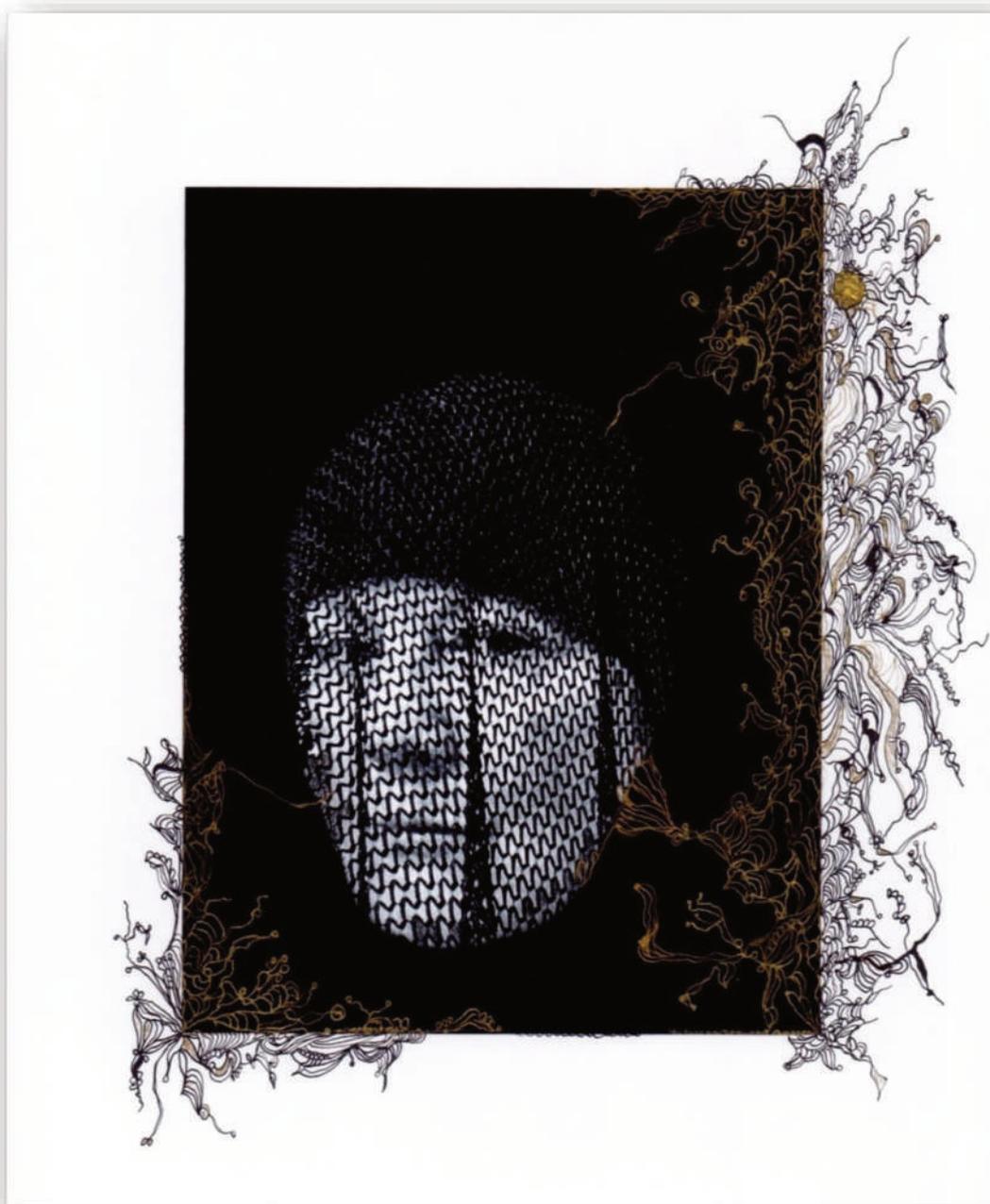


Figura 108 – Série *Camouflage: Luisa* (2016).

Impressão mineral sobre papel algodão, 25,5 x 21 cm.
Fonte: Elaborada pela autora.

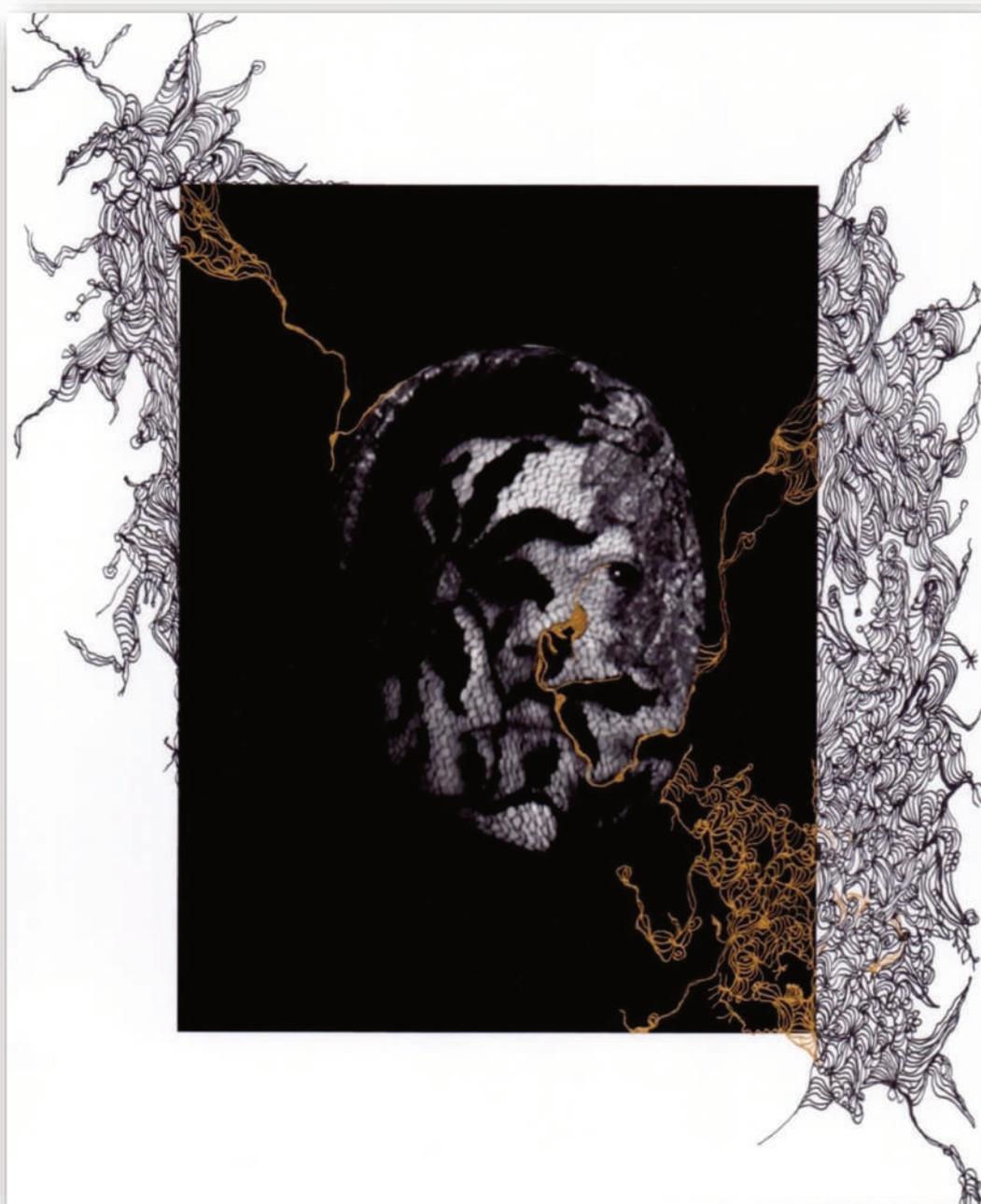


Figura 109 – Série *Camouflage: Linda* (2016).

Impressão mineral sobre papel algodão, 25,5 x 21 cm.
Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 110 – Série *Camouflage: Irene* (2016).

Impressão mineral sobre papel algodão, 25,5 x 21 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

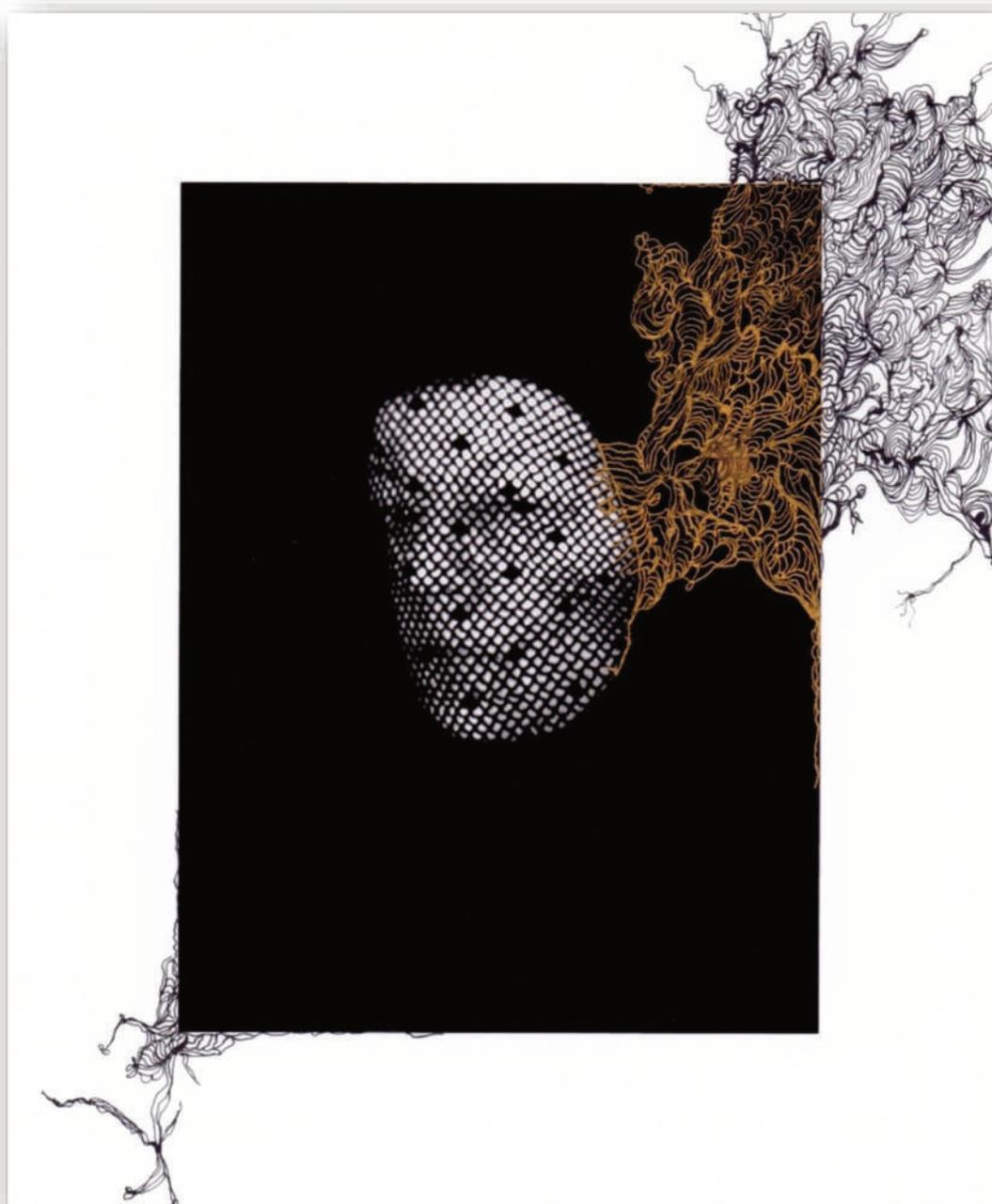


Figura 111 – Série *Camouflage: Elza* (2016).

Impressão mineral sobre papel algodão, 25,5 x 21 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

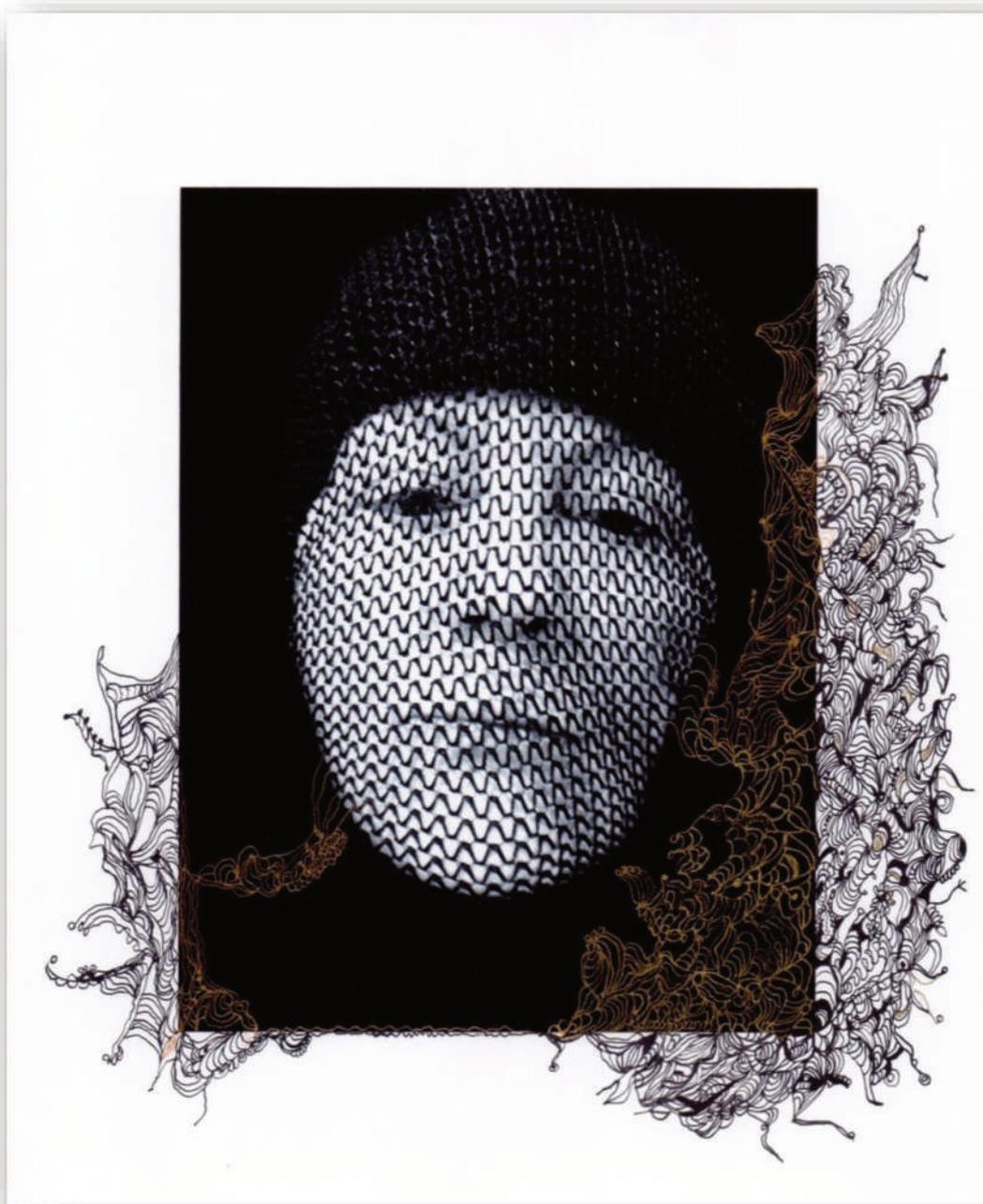


Figura 112 – Série *Camouflage: Efigênia* (2016).

Impressão mineral sobre papel algodão, 25,5 x 21 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

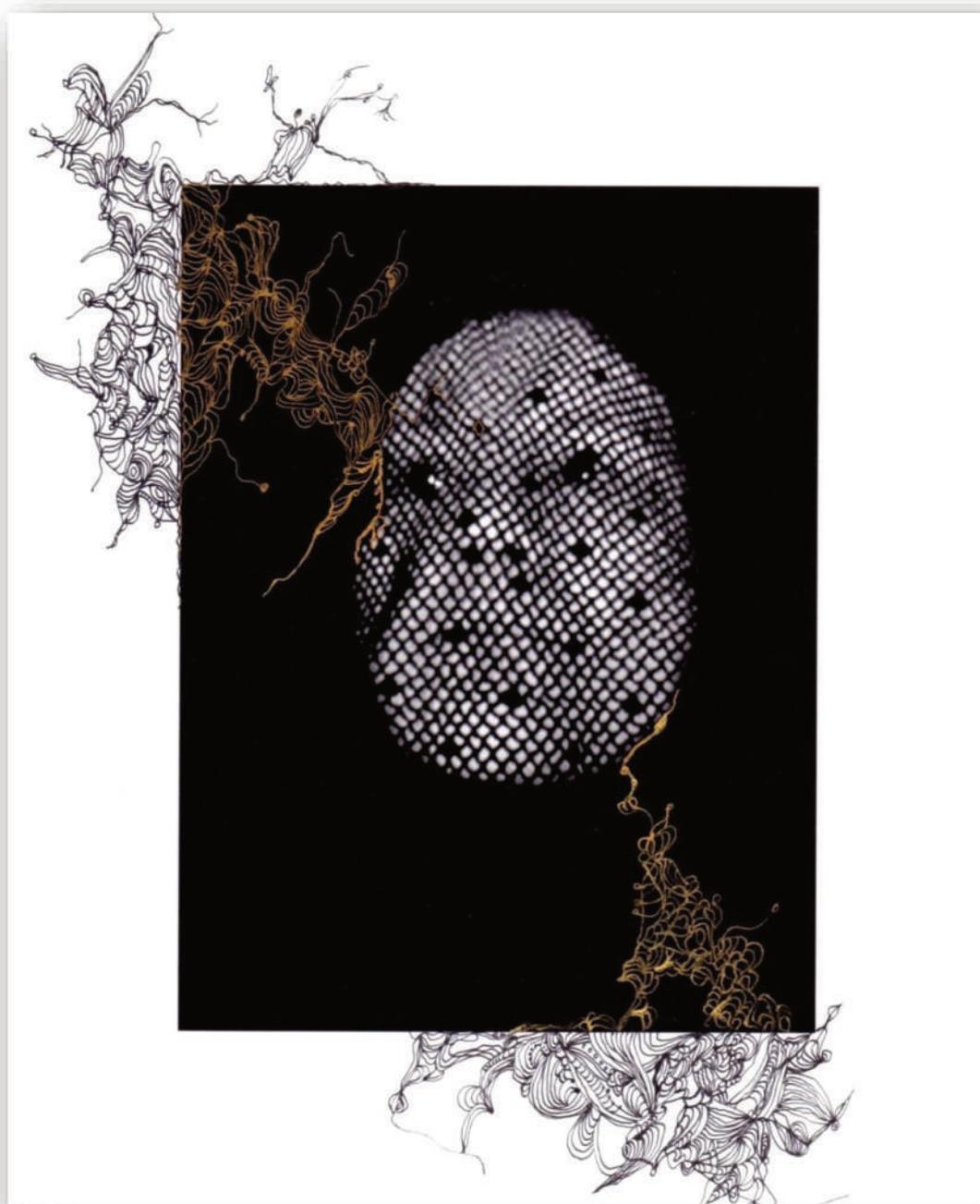


Figura 113 – Série *Camouflage: Cristina* (2016).

Impressão mineral sobre papel algodão, 25,5 x 21 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

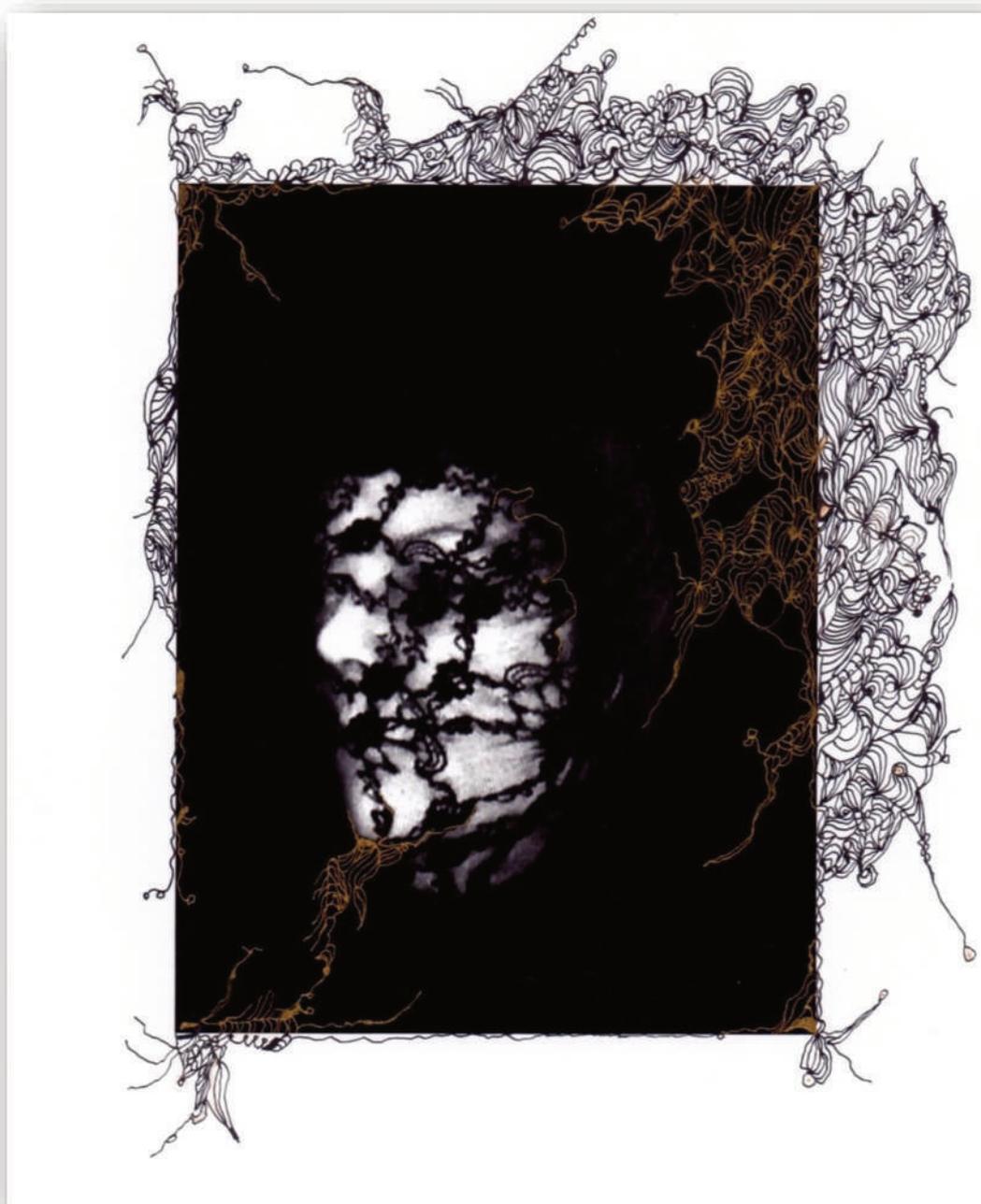


Figura 114 – Série *Camouflage: Fiorinda* (2016).

Impressão mineral sobre papel algodão, 25,5 x 21 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões feitas aqui geram, com seu amadurecimento, alguns questionamentos necessários em torno do percurso criativo. Portanto, no decorrer desse percurso, identificamos alguns fenômenos da criação. No que toca à minha poética, no início da busca visual, interessava-me em demasia escapar do lugar comum, com *self-portraits* usuais e, assim, em uma tentativa de reinventar o procedimento dos autorretratos clássicos, valho-me da câmera fotográfica e capturo o reflexo deste corpo.

Ao executar esse procedimento, estabelece-se um nó de identificações pelos deslocamentos espaço/temporal/especular/corporal e vice-versa. Como explicita John Dewey (2010, p. 60), compreendo que esse “experimento temporário” ao qual submeti minha criação deu-me forças para construir minha própria experiência estética.

Finalizo com meu próprio corpo como referente, desloco referente, retiro o espelho da cena, substituo a câmera fotográfica e prossigo com imagens autorrepresentacionais. A ação autofotográfica continua a devorar o flagrante a um simples comando. Portanto, ao devolver-me este momento e ao restituir-me uma lembrança por meio de outro procedimento, percebo adentrar novos questionamentos. Ao construir propositalmente *self-portraits* com câmera fotográfica de meu celular, o campo de experiência atual caracteriza-se mais por uma estética da forma e afirma o primado de uma experiência universal vigente (Mario Perniola, 1993). Neste ponto, percebo que, apesar desta nova construção poética, meu desejo é continuar finalizando minhas imagens em branco e preto. Isso deve-se ao fato de estar atenta aos papéis que escolho como suporte das minhas autorrepresentações. A finalização de uma obra, a meu ver, é a materialização de um pensamento e de uma ação e, deve estar em consonância perfeita com o conceito da proposta artística.

O procedimento pode ser considerado um lugar comum, porém o resultado é uma fotografia com uma imagem obstinada e, apesar de meu semblante não estar no grau zero, continua o aparecimento de “eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade” (BARTHES, 1980, p. 28). À vista disto, tenta-se colocar em xeque o que a ação fotográfica de *self-portraits* cotidiana tem realmente de subjetivo, a ilusão de ser “eu” no registro.

Assim, ao refletir sobre essas questões vêm-me à memória o título do livro do cineasta russo Tarkovski, “Esculpir o tempo”. Impetuosamente vêm-me à mente as cenas e momentos que criei para esta pesquisa poética. Assim, ao se reatualizarem, esculpem metaforicamente na memória lembranças e sentimentos os quais se embricam uns nos outros (PONTY, 2004). Desse modo, reconheço o ciclo da vida em mobilidade constante, além de perceber que a existência coleciona inúmeras recordações, compreendo que em “nome do corpo”(VILLAÇA; GÓES, 1998) se existe, pouco importa qual corpo está registrado, ou se é possível identificá-lo como especular ou material. A imagem fotográfica dispõe da capacidade de atualizar o que ficou e o que passou. Destarte, ao compreender a dimensão dessa efemeridade latente, avalia-se que a estética de deslocamentos, visíveis e invisíveis, pode manter a fantasia de um corpo sagrado e a pulsão pela estética da vida, porém não impede sua finitude e brevidade.

Esta pesquisa de doutorado em poéticas visuais permitiu-me um novo descortinar para o trabalho que se configurou nesta praxis, cujas ideias, experimentadas no mundo físico, transitaram entre prática e teoria ou seu reverso. Abriram-se novos caminhos para minha pesquisa poética e, conseqüentemente, para o meu fazer artístico. Essa reflexão, por vezes, afasta-se de uma preocupação meramente estética ou formal e ao me apoiar teoricamente na obra de Salles ([1998] 2011, 2008) para a compreensão do meu processo de produção artística como o engendrador do trabalho poético. Percebo a contemporaneidade do meu trabalho justamente por meio da análise do processo de criação e de pesquisa que se concretizaram no decorrer deste estudo. As obras realizadas durante o percurso não foram analisadas pela interpretação do espectador, e sim do ponto de vista da poética ou de seu processo de produção. A interpretação do espectador restringe-se a ele. Ocasionalmente, de forma consciente, vários outros aspectos do trabalho ficaram para ser desvendados, ao passo que outros não.

Confesso que, ao se realizarem os trabalhos concomitantes às reflexões teóricas, trilhou-se um caminho de mão-dupla no qual a artista visual se desdobra para a teoria; assim pensar, fazer, pensar, produzir, pensar, escrever e expor tornam-se o curso poético e, além do produto final, o encontro de todos esses momentos inquietos e jubilosos vividos. Momentos trabalhosos e intensos, em que a produção cresce e a timidez dá lugar ao enfrentamento no qual resquícios de dúvidas podem ser explicitados, pois fazem parte do caminho.

Ao entender que a obra de arte é uma “criatura viva” (DEWEY, 2010, p. 59), formam-se, estabelecem-se e restabelecem-se todas as experiências mediante uma continuidade, desta forma estrutura-se e constrói-se uma poiésis em toda sua eloquência.

REFERÊNCIAS

Livros

- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BACHELARD, Gaston. A filosofia do não, o novo espírito científico, a poética do espaço. In: Coleção: Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978.
- _____. A chama de uma vela. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.
- _____. A Água e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. O ar e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. Les perspectives dépravées. Tome 2. Anamorphoses, Champs arts, Paris, 2008.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa: Edições 70 LDA, 1980.
- BONNET, Sabine Melchior. Storia dello specchio. Bari-Itália: Ed. Dedalo, 2002.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. Os Espelhos Velados. In: BORGES, Jorge Luis. O Fazedor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- CARROLL, Lewis. (1871) Alice no país do espelho e o que ela encontrou por lá. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Convite à filosofia. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.) O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CLARK, Kenneth. O nu: um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.
- COHEN, Renato. Performance como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989
- COLAPIETRO, M. Vincent. Pierce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.
- CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. Entre memória e esquecimento: Fragmentos de uma História de Vida. In: CORACINI, Maria José; GHIRALDELO, Claudete Moreno (Orgs). Nas malhas do discurso: memória imaginário e subjetividade. Campinas: Pontes, 2011.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do narcisismo. Body bulding e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT' ANNA Denize Bertuzzi (Org.). Políticas do corpo. São Paulo: Liberdade, 1995.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991

DEWEY, John. Arte como experiência – últimos escritos, 1925-1953. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIONNE, Jean; LAVILLE, Christian. A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências. São Paulo: Artmed, 1999.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

ECO, UMBERTO. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

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

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Ed. Passagens, 1992.

FUSCO, Renato de. História da Arte Contemporânea. Portugal: Presença, 1988.

FLUSSER, Vilèm. Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. A História da Arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GREINER, Christine. O corpo. São Paulo: Anablume, 2006.

HOCKNEY, David. O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Lisboa: Ed. 70, 2007.

KUNDERA, Milan. A insustentável leveza do ser. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LE BRETON, David. A síndrome de Frankstein. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Políticas do corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LÉVY, Pierre. O que é virtual. São Paulo: Editora 34, 1996.

- NASIO, J. -D. Meu corpo e suas imagens. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- ONFRAY, Michel. A escultura de si. São Paulo: Rocco, 1995.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1977.
- PAREYSON, Luigi. Estética: Teoria da formatividade. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.
- PERNIOLA, Mario. Do sentir. Lisboa: Presença, 1993.
- PONTY, Maurice Merleau. Fenomenologia da percepção. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- _____. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- QUINTAS, Georgia. Inquietações fotográficas-narrativas poéticas e crítica visual. São Paulo: Olhavê e Tempo d'Imagem, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. O Inconsciente estético. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- ROSA, João Guimarães. (1962) Primeiras Histórias. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros. 1 ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. (1998) Gesto inacabado: Processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- _____. Redes da criação-construção da obra de Arte. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- SANT'ANNA, Bernuzzi Denize de (Org). Políticas do corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul. A Imaginação. São Paulo: L&M Pocket, 2008.
- SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- VERGINE, Lea. Il corpo come linguaggio – (La “Body-art” e storie simili). Milano: Giampaolo Prearo, 1974.
- VERISSIMO, Erico. O Tempo e o Vento (Parte II) - O Retrato vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- VILLAÇA. Nízia; GÓES. Fred. Em nome do corpo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Dicionários

BRANDÃO, Junito. Dicionário Mítico-Etomológico. Volumes I e II. Petropolis. Rio Janeiro: Vozes, 1992.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CUNHA, Antonio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GREIMÁS, Algiras Julien; COURTÉS, Joseph. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Cultrix, 1979.

ZINGARELLI, Nicola. Il nuovo Zingarelli minore: Vocabolario della Lingua Italiana. Bologna-Italia: Zanichelli, 2008.

DICIONÁRIO PRIBERAM. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/retro>>. Acesso em: 14 jan.2015.

Enciclopédias

RENAUD, Isabel Carmelo Rosa. Corpo – Enciclopédia Luso-Brasileira Logos, Tomo I A-D, Lisboa/ São Paulo: Verbo, 1989.

Dissertações e Teses

ASSIS, Luciene Alves de. Especularidadee refração: uma leitura do conto *o espelho* em sua relação especularcom os demais contos de Primeiras estórias de Guimarães Rosa.(Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14922/1/Luciene%20Alves%20de%20Assis.pdf>> . Acesso em: 10 de jan. 2014.

FERRI, Caterina. Autoritratto: specchio dell ‘Io o rappresentazioni allo specchio? Abilitazione storia dell’ Arte. Scuola Interateneo di Specializzazione degli Insegnanti del Veneto.Abilitazione-Storia dell’arte. Disponível em: <<http://cird.unive.it/dspace/bitstream/123456789/616/1/TESI%20FERRI%20CATERINA>>Ac esso em: 15 out. 2015.

GALLO, Marina Didier Nunes Gallo. Francesca Wooman e o lugar de onde eu me olho. Dissertação (Mestre em Artes Visuais), Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais, Recife, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/17087/Vers%C3%A3o%20Fin>

[al%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20MarinaDidier--Copiar.pdf?sequence=1&isAllowed=y](#)>. Acesso em: 18 out. 2016.

GAMBI, Henrique do Nascimento. Entre o inconfessável e o indizível: autobiografia e autorretrato em Aveux non avendus, de Claude Cahun. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9U5HTQ>>. Acesso em: 14 out. 2016.

MAIA, Rubens Dias. O conceito de identidade na filosofia e nos atos de linguagem. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5661/1723.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

PESSOA, Helena Gomes dos Reis. Auto-Retrato, o espelho, as coisas. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-03062009-120522/pt-br.php>>. Acesso em: 15 out. 2014.

PONTES, Nícolas Gonçalves. Imagem e Identidade de marca: um estudo de congruência no varejo de moda. . Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas) Fundação Getúlio Vargas de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2298/61070100597.pdf>. Acesso em: 06 de jun. 2016.

PROSCÊNCIO, Patrícia Alzira. Concepção de corporeidade de professores da educação infantil e sua ação docente. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/mestrededu/images/stories/downloads/dissertacoes/2010/2010%20-%20PROSCENCIO,%20Patricia%20Alzira.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2014.

SALLUM, Maria Del Pilar Trincas Assad. Uma poética do corpo: antecedentes históricos e trajetória criativa. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://media.wix.com/ugd/0253e9_bc31eec7dbe7499dbfe74d754e0db0cd.pdf>. Acesso em: 19 out. 2016.

SILVA, Cláudia Maria França da. Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Periódicos

JUNIOR, Nelson Coelho. Corpo Construído, Corpo Desejante e Corpo Vivido-Considerações contemporâneas sobre a noção de corpo na psicanálise e na filosofia de Merleau-Ponty. In: Cadernos de Subjetividade, São Paulo, Educ, vol. 5, n.2, 1997.

VALLE, Marco Antonio Alves Processo de apagamento em escultura: limites entre o Moderno e o Contemporâneo. Oculum, PUCCAMP, v. 2, p. 60-70, 1992.

Artigos publicados em periódicos eletrônicos

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. Decifrações semióticas: Narciso ao Espelho. Revista arScientia, 09 dez. 2006. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/decifracoes-semioticas-narciso/decifracoes-semioticas-narciso.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

BOTTANI, Silvia. Antropologia delle Immagini. Um saggio di Hans Belting. Cult Frame, 2012. Disponível em: <<http://www.cultframe.com/2012/02/antropologia-delle-immagini-libro-hans-belting/>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Alea, Rio de Janeiro , v. 13, n. 1, p. 26-51, jun. 2011 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100003&lng=pt&nrm=iso>. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003>. <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>>. Acesso em 10 out.2 016.

EDGERTON, Samuel Y.. Brunelleschi's mirror, Alberti's window, and Galileo's 'perspective tube'. Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro , v. 13, supl. p. 151-179, Oct. 2006 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500010&lng=en&nrm=iso>.. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702006000500010>. <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v13s0/09.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2015.

GLENADEL, Paula. O Giacometti de Genet. Alea, Rio de Janeiro , v. 5, n. 2, p. 225-235, dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200006&lng=pt&nrm=iso <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000200006>>. <http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n2/a06v05n2.pdf>>. Acesso em 18 out. 2016.

LAFONT, Isabel. El fantasma de Francesca Woodman. El país, 2009. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2009/09/06/madrid/1252236268_850215.html>. Acesso em: 05 ago 2016.

MANOVICH, Lev. A interação como evento estético. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF ISSN 1981-407. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/viewFile/200/195>>. Acesso em 10 mar. 2016.

NETO, Fernando Tió. Como é feito o espelho. Revista Mundo Estranho. Editora Abril. Disponível em: <mundoestranho.abril.com.br/materia/como-e-feito-o-espelho>. Acesso em 15 abr. 2012.

REVISTA CONTINENTE. Quando a arte não se esquece do corpo. 2015. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/10563-quando-a-arte-nao-se-esquece-do-corpo.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

SALLES, Cecília de Almeida. A fotografia no contexto da experimentação contemporânea. 2015. Discursos Fotográficos. <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/20972/18074>>. Acesso em 06 fev. 2017.

SELLIGMANN-SILVA, Marcio. O esplendor das coisas: O diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Revista Escritos, Ano 3, n 3, 2009. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB_Escritos_3_9Marcio_Seligman-Silva.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2016.

SENDACZ, Roberta. Ernst e o acéfalo/Ernst and the acephalous. Revista Paralaxe, n.1, 2013. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/download/12751/12421>. Acesso em: 14 jan. 2016

SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo; MENDES, Plínio Duarte; FONSECA, Julia de Oliveira and MACIEL, Marina de Souza. Arte e dor em Frida Kahlo. Rev. dor [online]. 2014, vol.15, n.2, pp.139-144. ISSN 1806-0013. <<http://dx.doi.org/10.5935/1806-0013.20140018>>. http://www.scielo.br/pdf/rdor/v15n2/pt_1806-0013-rdor-15-02-0139.pdf. Acesso em: 12 jul. 2016

TEIXEIRA, Lucia. Sou, então, pintura: em torno de auto-retratos de Iberê Camargo. In Alea, vol. 7, n 1. Rio de Janeiro, jan./junho, 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2005000100008>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

Referências Eletrônicas

ALUCCI, Maria Peinado. Banco de dados: características técnicas, luminosas e acústicas de vidros e plásticos translúcidos. 2012. Disponível em:

<<http://www.fau.usp.br/deptecnologia/docs/bancovidros/vidro.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

ALVIM, Mônica Botelho; ARAÚJO, Diego Visconti; BAPTISTA, Camila Santos; BARROSO, Felipe T. W.; QUEIROZ, Karina Marques Ferreira; SILVA, Thatiana Caputo Domingues. Corpo, fala e expressão: diálogos entre a Gestalt-Terapia e a filosofia de Merleau-Ponty, v. 9, nº 17, 2012, p. 171 – 186. Disponível em:

<<http://www.monicaalvim.com/news-and-events>>. Acesso em: 10 maio 2016.

ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. 1882. Disponível em: <livros.universia.com.br/?dl_name=O-Espelho.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2013.

ARAÚJO, Edna Maria Nóbrega. Subjetividades e corporeidades nas construções dos conceitos de corpo e de beleza na cultura midiática contemporânea. VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, Universidade Federal do Piauí, UFPI, Teresina, 2012. Disponível em:

<<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimpósio/anais/Edna%20Maria%20Nobrega%20Araujo.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2016.

BIOGRAFIE ONLINE: Marsilio Ficino. Disponível em:

<<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=311&biografia=Marsilio+Ficino>>

Acesso em: 04 jun. 2014.

CASSIMIRO, Érica Silva; GALDINO, Francisco Flávio Sales. As concepções de corpo construídas ao longo da História Ocidental: da Grécia Antiga à Contemporaneidade. *Metávoia*, São João del-Rei/MG, n.14, 2012. Disponível em:

<http://www.ufsj.edu.br/portal2/repositorio/File/revistalable/4_GERALDO_CONFERIDO.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2016.

CASTRO, Ricardo. Princípios de identidade, não-contradição e terceiro excluído. Disponível em:

<https://www.academia.edu/3658762/Princ%C3%ADpios_de_identidade_n%C3%A3o-contradi%C3%A7%C3%A3o_e_terceiro_exclu%C3%ADdo?s=t_via_@academia>. Acesso em

10 jun. 2014.

CAVALCANTI, Jardel Dias. A imagem do corpo na História da Arte: do corpo construído ao corpo destruído. p. 1518-1531. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina-PR, 2011. Disponível em:

<<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Jardel%20Dias%20Cavalcanti.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

CHIODETTO, Eder. “Curadoria em fotografia, da pesquisa à exposição”. Disponível em:

<http://ederchiodetto.com.br/livro/livro_eder_AF2_digital.pdf>. Acesso em: 15 out. 2015.

- CORDEIRO, Marta. Do Efeito ao Paradigma: Narciso, Medusa e Pigmalião. *ARS* (São Paulo) vol.13 no.26 São Paulo July./Dec. 2015 Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106083>>. Acesso em: 30 out. 2016.
- COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho. Espelho convexo: autorretrato de Rachel Korman.p. 2314, 2323. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. “Entre Territórios”, de 20 a 25 set. 2010. Cachoeira, Bahia, Brasil, 2010. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/25498651-Espelho-convexo-autorretrato-de-rachel-korman.html>>. Acesso em: 18 maio 2015.
- DOCTORS, Marcio MINDLÍN, José e SACCA, Lucilla. *A fronteira dos vazios*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. Disponível em: <<http://marcelonada.redezero.org/artigos/livro-objeto.html>>. Acesso em: 06 maio 2016.
- FERRO, Fernanda Ianoski. A androginia nos autorretratos de Claude Cahun: uma subversão de gênero. 2014. *9º Ciclo de investigações do PPGAV*. Disponível em: <https://www.academia.edu/9599407/A_androginia_nos_autorretratos_de_Claude_Cahun_uma_subvers%C3%A3o_de_g%C3%AAnero>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- FONSECA, Darci Raquel. *Do retrato fotográfico às faces virtuais na rede*. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_RaquelFonseca.pdf>. Acesso em: 13 out. 2015.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. *A produção cultural do corpo*. LOURO, G.L. et al. *Corpo, Gênero e sexualidade: um debate contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 2003. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/a-producao-cultural-do-corpo.html>>. Acesso em: 18 out. 2016.
- GOMES, Bolshaw Marcelo. *O espelho de Oxum*. In: *Espiritualidade contemporânea: experiências Transpessoais e ensaios sobre o simbolismo*. São Paulo: Editco Comercial Ltda, 2002. Disponível em: <naturologiaevida.files.wordpress.com/2010/03/espiritualidade-contemporanea1.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2014.
- LAMPERT, Letícia. *Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão*. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/>>. Acesso em: 06 maio 2016.
- LAPUCCI, Roberta. *Donna allo specchio: Riflessioni sugli specchi nell’ Arte*. Disponível em: <robertalapucci.com/pdf/2010.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2014.
- MAGALHÃES, Romildo Sotério de. *Sobre signo/corpo*. 2007. Disponível em: <<http://www.cbce.org.br/docs/cd/resumos/105.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2015.
- MICHELANGELO MERISI... *La conversione della Maddalena*, 2016. Disponível em: <<http://www.michelangelomerisi.it/la-conversione-della-maddalena>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- MONFERINI, Augusta. *Lo specchio da um mito all’ altro*. Disponível em: <www.museocarlobilotti.it/content/download/36875/164498/file/Intervento+di+Augusta+Monferini+curatrice+della+mostra.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2014.

MUSEO NAZIONALE ETRUSCO DI VILLA GIULIA... Anfora. Disponível em: <<http://www.villagiulia.beniculturali.it/index.php?it/146/glossario/9/anfora>>. Acesso em: 17 maio 2015.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. *Artefilosofia* (UFOP), v. 12, p. 117-139, 2012. <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2016.

VITUZZI, Veronica. Francesca Wodmann, 2013 Editrice Doppiozero. Disponível em: <<http://www.doppiozero.com/materiali/libreria/veronica-vituzzi-francesca->>. Acesso em: 20 set. 2016.

MURAD, Carlos. Alberto. O fotográfico e o fotopoético na criação imagética. *SigraDI*. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<http://papers.cumincad.org/data/works/att/1bae.content.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

NABAIS, João Maria. Rembrandt - o quadro A Lição de Anatomia do Dr. Tulp e a sua busca incessante pelo auto-conhecimento. *Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÔNIO*. Porto 2008-2009 I Série, Volume VII-VIII, pp. 279-296. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9417.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2016.

PULS, Maurício. As fotografias enganam: resenha de “Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia”. *Revista Zum*. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/livros/entre-arte-e-ciencia/>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

RIBEIRO, Daniela Maura. O terreno da ficção nas relações entre fotografia, cinema e arte. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. ANPUH. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1313012603_ARQUIVO_DANIELA_M AURA_RIBEIRO.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Entrevista

DELEUZE, G. O abecedário de Gilles Deleuze, entrevista á Claire Pamet, em 1988-1989, publicado (1994-1995) em vídeo, no canal (franco-alemão) de TV Arte. transcrito e traduzido por Tomás Tadeu da Silva. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

Catálogos e Folders

CANTON, Kátia. *Autorretrato espelho de artista*. Folder da exposição “autorretrato espelho de artista” realização do MAC USP, curadoria Kátia Canton, no Centro Cultural FIESP/Galeria de arte do SESI, de 20/03 a 08/7 de julho de 2001.

LUKAS, Henrique; ENDO, Maíra; MOREIRA, Samantha; MORETTI, Rui. (Orgs.) Metadados. Campinas: Ateliê Aberto Produções Contemporâneas, 2016.

NETTO, Jose Teixeira Coelho. O espelho público da arte. Folder da exposição “autorretrato espelho de artista” realização do MAC USP, curadoria Kátia Canton, no Centro Cultural FIESP/Galeria de arte do SESI, de 20/03 a 08/7 de julho de 2001.

POSNER, Helaine. Separation Anxiety. In: Corporal Politics. Cambridge: MIT List Visual Arts Center, co-published by Beacon Press, 1992.

Homepages

ARCHIVIO. La storia dello spechio. Disponível em: <<http://www.uni3ivrea.it/ARCHIVIO/anno%202009/DOCUMENTI/ARTE/lezione1.pdf>>. Acesso em: 13 jan.2014.

ARTE GRECA-SARA BARILLI. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/sarabarilli/arte-greca/>>. Acesso em 10 jun. 2015.

ARTEWORLD. Analisi opere. La conversione di Madalena di Caravaggio: analisi completa del quadro. Disponível em: <<http://www.arteworld.it/la-conversione-della-maddalena-caravaggio-analisi/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

BIOGRAFIE ONLINE. Disponível em: <<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=311&biografia=Marsilio+Ficino>>. Acesso em: 10 jan.2014.

BENJAMIN. VICTOR. Disponível em: <<http://benvictor.com/>>. Acesso em Acesso em 10 jun. 2015.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da Foro Xerbar – Disponível em: <<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=3945>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

CLAUDE CAHUN. Disponível em: <<http://www.museedesbeauxarts.nantes.fr/webdav/site/mba/shared/PUBLICS/scolaires/Claude%20Cahun,%20Autoportrait%20au%20miroir.pdf>>. Acesso em 11 de jun. 2016.

CLAUDE CAHUN. Disponível em: <<http://minasnerds.com.br/2016/01/12/voce-precisa-conhecer-claude-cahun/>>. Acesso em 10 de jun. 2016.

A WORLD HISTORY OF ARTS. CLAUDE CAHUN. Disponível em: <http://www.all-art.org/art_20th_century/cahum1.html>. Acesso em 10 de jun. 2016.

CRITIQUE D'ART. Disponível em: <<https://critiquedart.revues.org/2310>>. Acesso em 09 de ago. 2016.

DESENHO ARTÍSTICO E HISTÓRIA DA ARTE. JULI ROSSI. Disponível em: <<http://julirossi.blogspot.com.br/2013/03/davi.html>>. Acesso em 10 jun. 2015.

DICIONÁRIO CRÍTICO DE ARTE, IMAGEM E CULTURA. JULI ROSSI. Disponível em: <<http://julirossi.blogspot.com.br/2013/03/davi.html>>. Acesso em 10 jun. 2015.

E BIOGRAFIA. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/irm_os_grimm>. Acesso em 10 jan. 2015. Acesso em 10 set. 2015.

FORO XERBAR. Disponível em: <<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=3945>>. Acesso em 10 jun. 2015.

DUNCAN GRANT. The Athenaeum. Self-portrait on the mirror. Disponível em: <www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=48207#>. Acesso em: 11 out. 2016.

EGIPTIAN MYSTERIES-LUCIE LAMY. Disponível em: <<http://www.joanannlansberry.com/fotoart/brklyn/mirror.html>>. Acesso em 18 abr. 2014.

ERICO VERISSIMO. PASSEI DIRETO. Disponível em <<https://www.passeidireto.com/arquivo/19169796/o-tempo-e-o-vento---o-retrato----erico-verissimo/11>>. Acesso em 22 set. 2016.

ENSINANDO HISTÓRIA. ILUMINURAS MEDIEVAIS. Joelz ester Domingues. Disponível em: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/iluminuras-medievais/>>. Acesso em 22 set. 2016.

ESCULTURAS INFINITAMENTE BELAS. Disponível em > <https://incrivel.club/admiracao-fotografia/13-esculturas-infinitamente-belas-24855/>. Acesso em 15 set. 2015.

FRANCESCA WOODMAN GALERY. Disponível em: <<http://www.heenan.net/woodman/>>. Acesso em 20 set. 2015.

GALERIA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/galeria/index.php>> Acesso em 19 de jan. 2017.

GUMPP JOHANES. Wikiwand. Disponível em: <http://www.wikiwand.com/it/Johannes_Gumpp>. Acesso em : 11 out. 2016.

IRMÃOS GRIMM. E. Biografias. Branca de Neve. Disponível em: <http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/list>. Acesso em 12 jan. 2015.

HIPPOLYTE BAYARD. Hippolyte Bayard reçu par l'Academie des beaux arts. Disponível em: <<http://www.niepce-daguerre.com/bayard.html>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

LEONARDO DA VINCI. Trattato della Pittura Parte terza - De' vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra 402. Come lo specchio è il maestro de' pittori Disponível em: <<http://www.uni3ivrea.it/ARCHIVIO/anno%202009/DOCUMENTI/ARTE/lezione1.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

L'INVENTION DE LA PHOTOGRAPHIE. Disponível em: <<http://www.niepce-daguerre.com/bayard.html>>. Acesso em 20 de mai. 2016.

MICHELANGELO MERISI... La conversione della Maddalena, 2016. Disponível em: <<http://www.michelangelomerisi.it/la-conversione-della-maddalena>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

LE LIVROS. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/19169796/o-tempo-e-o-vento---o-retrato----erico-verissimo/11>>. Acesso em 11 jan. 2016.

LUNAZZI. José J. Sítio profissional do Dr. Prof.Dr. José J. Lunazzi, 2013. Como começou a física? (Espelhos Olmecas)..Disponível em: <http://www.ifi.unicamp.br/~lunazzi/prof_lunazzi/Olmec/Olm1.htm />. Acesso em: 10 out. 2016.

MAGDALENA CARMEN FRIDA KAHLO Y CALDERON. Frida Kahlo Fans. Galery of painting by English title. Disponível em: <<http://www.fridakahlofans.com/paintingsenglish01.htm>>. Acesso em : 11 out. 2016.

PICTIFY. Disponível em: <<http://pictify.saatchigallery.com/82346/claude-cahun-frontiere-humaine-1928>>. Acesso em 11 de jun. 2016.

PYGMALION & GALATEA. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/magistramichaud/pygmalion-galatea/>>. Acesso em 15 jan.2015.

REMBRANDT HAMENSZON VAN RIJN. Saber Cultural. Autorretratos. Disponível em: <<http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Rembrant-autorretratos.html>>. Acesso em : 11 out. 2016.

REVERSO, Dicionário. Dicionário Francês-Português. Disponível em: <<http://dicionario.reverso.net/frances-definicao/gar%C3%A7onne>. Acesso em 10/10/2016.

REGINE DETAMBEL-Confèrences, Ateliers, Bibliothèrapie.Disponível em: <http://regine-detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=8676>. Acesso em 09/08/2016.

RODRIGUES, Silvia Aline. História, Arte, Arquitetura e Mobiliário. Disponível em: <<http://historia-e-estilo-do-mobiliario6.webnode.com/>>. Acesso em 10 jan. 2015.

SABER CULTURAL. Disponível em: <<http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Rembrantautorretratos.html>>. Acesso em 15 jan.2015.

THE RED LIST. PHOTOGRAPY. Disponível em: <<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-807-view-avant-gardism-experimentation-profile-cahun-claude.html>>. Acesso em 12 jan. 2016.

TRECCANI, LA CULTURA ITALIANA. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/specchio_res-957e49c4-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/specchio_res-957e49c4-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/>)>. Acesso em 10 out.2013.

WARBURG BANCO COMPARATIVO DE IMAGENS. Disponível em:
<<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/2206>>. Acesso em 10 jan. 2014.

WORDS AND IMAGES OF JOAN LANSBERRY. Disponível em:
<<http://www.joanannlansberry.com/fotoart/brklyn/mirror.html>> Acesso em: 20 jan. 2013.

ZUTTON, Loris. Lo specchio etrusco. Disponível em:
<<http://zloris.blogspot.com.br/2013/09/lo-specchio-di-peschiera-mirror-of.html>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

Sites Institucionais

ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF BOLOGNA. Disponível em:
<<http://www.museibologna.it/archeologicoen/sfoglia/66289/offset/32/id/2321>>. Acesso em 12 jnh. 2014.

ARCHIVIO. LEONARDO DA VINCI. Trattato della Pittura-Parte terza - De' vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra-Come lo specchio è il maestro de' pittori
Disponível em:
<<http://www.uni3ivrea.it/ARCHIVIO/anno%202009/DOCUMENTI/ARTE/lezione1.pdf>>.
Acesso em: 13 jan.2014.

ENCICLOPEDIA DELL' ARTE ANTICA. Specchio. Disponível em:
[http://www.treccani.it/enciclopedia/specchio_res-957e49c4-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/specchio_res-957e49c4-8c61-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/>). Acesso em 10 out.2013.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileira. Auto-retrato. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo897/auto-retrato>>.
Acesso em: 10 set. 2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileira. Instalação. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

FUNDAÇÃO COA PARQUE. ARTE DICIONÁRIO CRÍTICO.. Instalação. Disponível em:
<<http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=ArteVidaEMeio&Slide=113&Filtro=113>>. Acesso em: 30 maio 2016J

JEAU DE POMME. Disponível em:
<<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1397>>. Acesso em: 4 de jul. 2016.

NATIONAL GALLERIES SCOTLAND. Disponível em:
<<https://www.nationalgalleries.org/>>. Acesso em 20 set. 2015.

MODERNA MUSEET.FRANCESCA WOODMAN. Disponível em: <<http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/francesca-woodman/>>. Acesso em 15 set. 2015.

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO. Collections/ online collections (ITA) Anfora panatenaica apula a figure rosse. Disponível em: <<http://www.museibologna.it/archeologicoen/sfoglia/66289/offset/32/id/2321>>. Acesso em: 11 out. 2016.

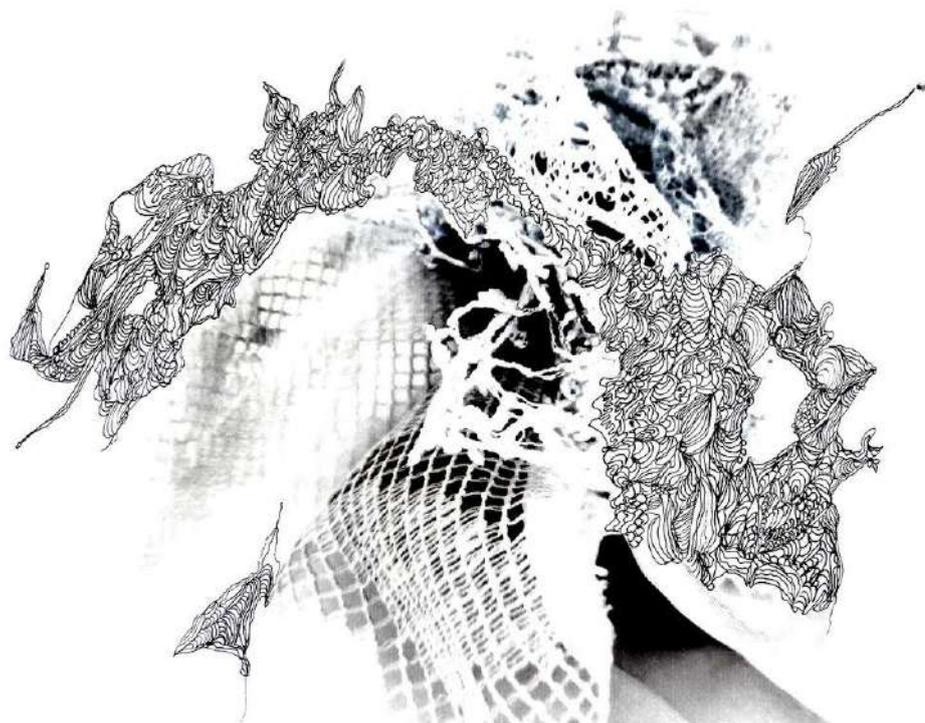
NORMAN ROCKWELL MUSEUM. . Disponível em: <www.nrm.org/2011/07/norman-rockwell-museum-in-print-magazine/tripleself_web/?lang=pt>. Acesso em: 11 out. 2016.

RISD MUSEUM, ART & DESIGN. FRANCESCA WOODMAN. Disponível em: <[http://risdmuseum.org/art design/objects/1265_untitled_figure_and_door](http://risdmuseum.org/art%20design/objects/1265_untitled_figure_and_door)>. Acesso em 20 set. 2015.

TATE. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/woodman-space-providence-rhode-island-1975-1978-ar00350>>. Acesso em 22 set. 2015.

APÊNDICES

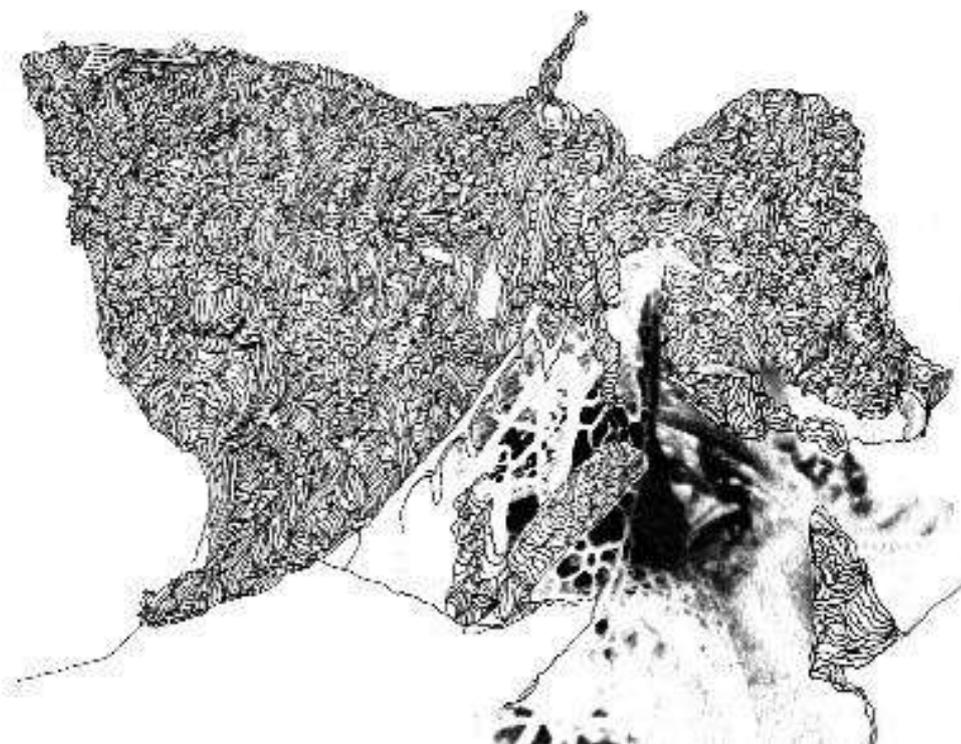
APÊNDICE I – Série *Desenhos Intrusivos* (2014)



Série *Desenhos Intrusivos* (2014)

Impressão mineral e interferência em nanquim sobre papel algodão, 21 x 29,5 cm.

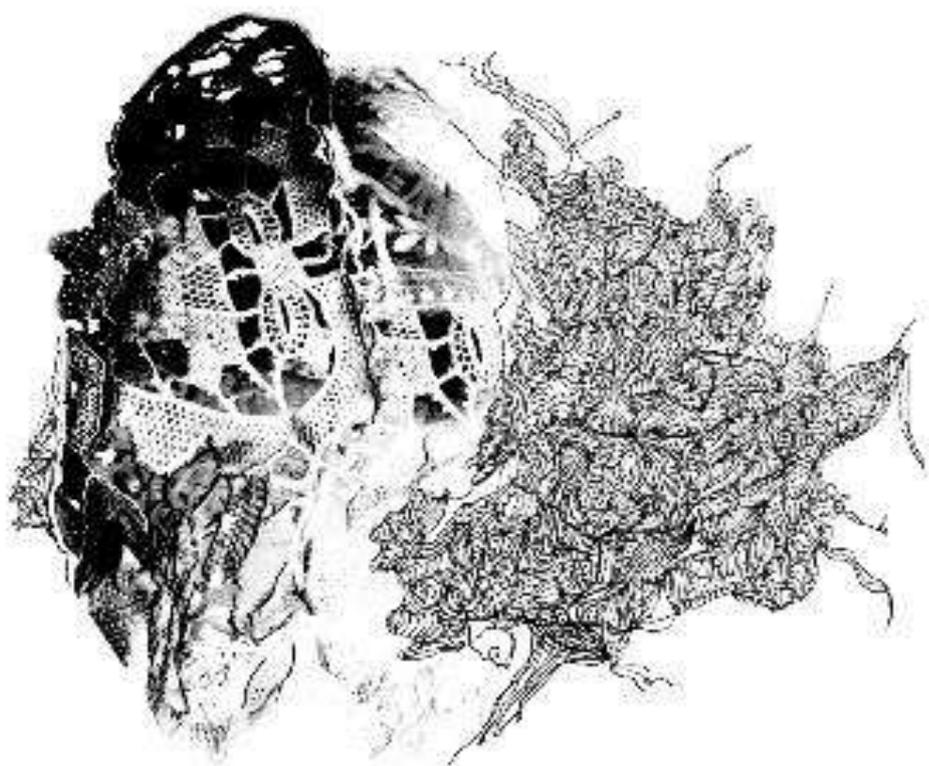
Fonte: Elaborada pela autora.



Série *Desenhos Intrusivos* (2014)

Impressão mineral e interferência em nanquim sobre papel algodão, 21 x 29,5 cm.

Fonte: Elaborada pela autora.



Série *Desenhos Intrusivos* (2014)

Impressão mineral e interferência em nanquim sobre papel algodão, 21 x 29,5 cm.

Fonte: Elaborada pela autora

ANEXOS

ANEXO 1- Fotografias da exposição

Nos devaneios dos meus eus, eu me empresto à....

Galeria do Instituto de Artes da Unicamp-GAIA

Período: 11 de janeiro à 03 de fevereiro de 2017

Fonte: Fotografia de Toninho Perri



(1)



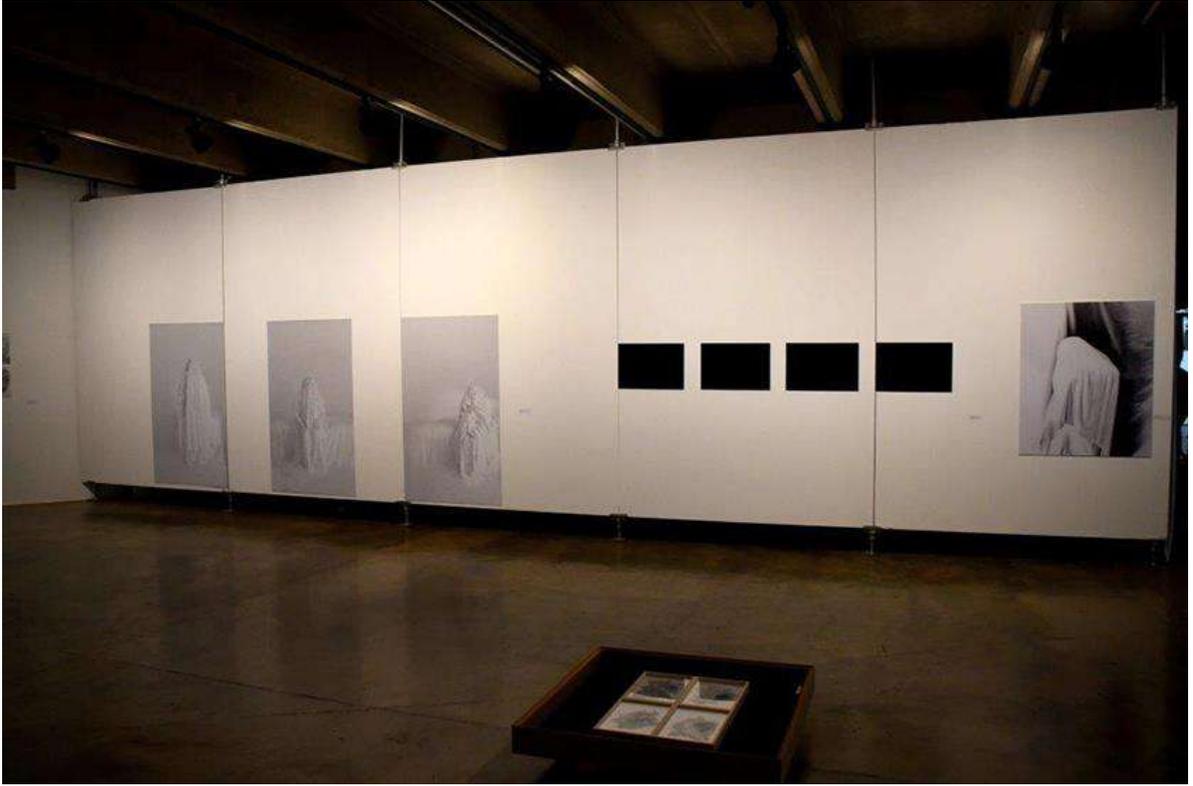
(2)



(3)



(4)



(5)

ANEXO II

BRANCO NA NOITE

Ivanir Cozeniosque

Prof^a. Dra^a da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes, desde 1990. Atual coordenadora da GAIA - Galeria de Arte do IA. Artista visual com várias exposições individuais e coletivas tanto a nível nacional e internacional; com ênfase nas linguagens da escultura, xilogravura e fotografia.

Na presente tese há uma investigação densa, bem alicerçada e fundamentada sobre os conceitos que norteiam a obra de Pilar no campo das linguagens visuais, dentro da arte contemporânea. O entendimento do corpo como o lugar das suas experiências, a memória como um receptáculo das suas sensações presentes e passadas. Seu processo de criação sugere uma articulação de todo um território de reordenamento da sua existência, memórias, portanto revividas com a intensificação de seus afetos e dores, tornando o espectador cúmplice de sua intimidade. Com isso, percebe-se a necessidade de lidar com a suspensão do tempo, principalmente desse tempo do cotidiano para revalorizar todo um fluxo de vivências diárias, de onde são extraídos resíduos que vão dando espessura ao tempo de sua obra.

Como solução poética, Pilar lida com o apagamento da realidade, mais fortemente nas suas primeiras obras apresentadas, como “Em silêncio I”, “Histórias Secretas”, “Breves Instantes”, onde tenta quase negar a ideia do objeto ou da sua materialidade em 3D, e fora da sua função de material, massa e volume. Busca realçar a ambiguidade entre o corpo físico e o incorporal das coisas, aquilo que remete ao vazio, ao esvanecimento da matéria.

Suas necessidades e vontades artísticas são feitas por experimentações entre linguagens, as quais conferem ao todo de sua obra um caráter de investigação em diversas linguagens, presentes nesta sua exposição na GAIA: fotografias, vídeos, desenhos, livros-objetos... O texto se estrutura num ir e vir, trazendo à tona reflexões tanto artísticas como existenciais e procura se afastar como num pano de fundo, para trazer ao primeiro plano à própria obra. Sempre num entrelaçamento entre pensamento e criação, teoria e obra artística.

Quais forças, tensões e articulações podemos perceber como potência e viabilização para a execução de sua obra? Já que Pilar nos trás a problematização do corpo, como pertencimento ao mundo e também, como matéria prima de onde extrai sua poíesis; penso ser importante levantar alguns pontos fundamentais que trazem uma ótica mais assertiva, não apenas sobre a contemporaneidade da obra, mas como isto se dá nesta tese de doutorado.

- *status* do real, do imaginário e do onírico;
- significado de imagem especular e invertida;
- corpo físico como corpo orgânico e espectro, o fantasmagórico e a desmaterialização;
- autorrepresentação como dessemelhança;
- o estranhamento do EU como simulacro e a perda da aura;
- o *self* como um processo que nunca se completa;
- retratante e retratado;
- o duplo na aparência de um outro corpo;
- compreensão do duplo e o que está dormente;
- velamento e identidade;
- dilaceração e desfiguração;
- opacidade, apagamento da figuração, camuflagens;
- esvaziamento e aniquilamento do eu olhado;
- desejar o vazio, o inefável, pretender-se transparente e apagar os próprios rastros;
- negação de si e a renúncia de uma presença do seu corpo;
- o apagamento como pegada mínima, como retirada de algo, como prolongamento do vazio no incorpóreo;
- a desapareição não como tema, nem assunto, mas como verdadeira matéria prima no constructo da sua obra, o ponto zero e o princípio de formas em imagens;
- o uso do espelho, da fotografia na elaboração de um espaço cenográfico como uma performance existencial e intimista;

Diante desses conceitos e reflexões considero válido adentrar melhor o universo feminino de Pilar observando também os elementos utilizados no seu próprio fazer artístico: espelho, tecidos, rendas, véus, seda, papéis, nanquim, lugar, câmera fotográfica, lentes, luzes, vídeo, desenho, cadernos, celulares, panejamento... Extraio uma frase da pesquisadora para reforçar esses pontos:

“teço a escrita como um desenho, tramo e preencho palavras no espaço branco e vazio, cuja função é tecer uma rede de pensamentos que esculpem no intelecto imagens voláteis e furtivas”.

Como artista, algo intrigou-me nessa exposição e tese de Pilar, principalmente procurando ater-me ao olhar de suas imagens, mais do que ficar presa ao texto. Como se deu este caminhar pelo aspecto da luz? Suas imagens iniciais têm a presença de uma luz intensa, imagens claras, nas quais a presença do branco com tons de cinza, bem suaves, são predominantes. São apagamentos, veladuras, texturas, mas numa procura por ocultar sua identidade, seu próprio corpo. Imagens diurnas, de uma luminosidade quase de neblina e esfumaçamento.

Depois desse percurso, ela nos apresenta trabalhos que são fotografias desenhadas à nanquim, com uma série de linhas; emaranhados e rendamentos, onde o preto, muito presente, remete a imagens da noite. Como sair do dia para a noite? Do branco de um universo quase mítico, surreal para a presença viva e dramática de seus últimos desenhos?

Na série “Camouflage”, procura velar – não mais com o tecido –, o que antes ocultava totalmente sua identidade. Agora ela está posta, porém existia ainda a necessidade de dificultar ao espectador sua identidade, a fisionomia de alguém, então ela agora via emaranhados de linhas e de traços de um intenso negro, feitos à nanquim. Criando um labirinto próprio numa geometrização de arabescos, numa gestualidade só sua. Imagens da noite em contraponto aonde começa seu doutorado, que são imagens do dia, claras, translúcidas, por isso o caminhar da luz nesta análise.

Até no uso do material, como no momento da captação das imagens (seu corpo recoberto com tecidos lisos ou rendados, sempre brancos) e na escolha do suporte para as impressões – papel branco algodão 100% *Fine Arts*, papel vegetal, papel fotográfico sobre acrílico –, tudo isso confere e potencializa o dia, a claridade, a extrema luz, até então externada. Temos o branco em direção ao preto. Temos o dia em se fazendo noite.

Esse percurso intrigou-me muito e procurei atentar-me a uma reflexão sobre isso e o quê essas imagens revelam. Há uma fisionomia, uma identidade, um corpo que não quer se dar a ver. Há inconscientemente, um ocultamento de quem EU SOU? Há a necessidade de se manter num anonimato, por fragilidade ou privacidade? Uma vez que hoje a intercomunicação midiática nos expõe a todos e em qualquer lugar? Porque esse ocultamento? Pilar nos apresenta um caminho inverso, busca a noite porque aqui ela acredita haver a possibilidade de assumir o seu EU, pois é onde pode apresentar sua identidade revelada.

Nas séries “Sussurros”, “Camouflage”, “Aqui por acaso”, “Um entre muitos” há a presença de uma fisionomia de um ser identificável, que tem nome e uma história. Não é o véu da ilusão, a recobrir corpo e identidade, mas entra a coragem de um desnudar-se, de um revelar-se e de um dizer: quem eu sou. O preto vai ganhando força, se fazendo presente até que haja a necessidade de tecer, de fabricar, de depositar, de tentar reter a luz, de tentar ver o que está ali diante de si, ou melhor dizendo, dentro de si.

Devido a uma consciência, ou visão já tão acostumada ao ofuscamento de si, da sua existência e a do outro com a luz, parte por vivências próprias e por analogia a caminhar e a encontrar-se com a noite, com o negro e assim confiante, a adentrar na escuridão; colocar-se lado a lado com ela, desenhar seus próprios fios de Ariadne, da escuridão labiríntica. E vai então se abrindo para sua própria identidade, agora já revelada, como no processo fotográfico onde o material fílmico precisa de uma sala escura para a imagem se revelar. Não há mais veladuras, nem translucidez, nem ocultamento.

Há um pertencimento de si para consigo mesma, um desnudar-se para o outro, um olhar para diante do espelho de frente para si mesma, não mais obliquamente, nem da materialidade que venha ocultar seu corpo e seu rosto. Foram tantos os fluxos ininterruptos, de formas cobertas pelos tecidos e rendas que ela passa a externar isso em seus vídeos. Esses vídeos são como desdobramentos necessários do seu fazer, onde deixa transparecer apenas resquícios de uma realidade.

Podemos pensar que a tese de Pilar tem suas pistas e formalização dentro do campo da fenomenologia e do pensamento de Merleau-Ponty. Há uma interação entre a percepção das coisas do mundo, as quais não são isoladas da sua própria corporalidade, vivências e percepção de quem as vê.

Existem formas de conhecimento do mundo que não se dão apenas pelo empirismo científico, mas também entram os órgãos dos sentidos de quem olha, toca, cheira. Talvez, pensar no corpo carnal do mundo de Merleau-Ponty e sua abordagem sobre Ser Bruto, pode nos ajudar a esclarecer a gênese da obra de Pilar e sua individualidade.

Há um querer e uma necessidade de expressar sentimentos e vivências pelos estados diferenciados da própria materialidade, justamente através das suas qualidades desconhecidas

tão bem reafirmadas por Jacques Rancière: “o ser viaja nos labirintos e recolhe os vestígios e devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante”.

Pilar busca suas afinidades eletivas em artistas que de alguma forma apresentam esse questionamento sobre a identidade do *ser e estar* no mundo. É como se estivesse o tempo todo questionando o embaçamento da realidade dos fatos e a realidade da alma, numa analogia com o apagamento da matéria.

Apagar, ocultar a realidade aparente, para dali emergir uma outra realidade, mais profunda, desconhecida, revelando o mistério contido em cada matéria, cada gesto, cada partícula do universo como podemos prever no poema de Rainer Maria Rilke: “ó, eu que quero crescer, olho para fora e a árvore cresce em mim”. Projeto-me para fora, olho para o mundo como uma similitude de minha própria corporalidade, espelho-me no que está fora e vivo o que está dentro de mim. Só assim se pode entender o poema de Rilke: “a árvore cresce em mim”.

O percurso de Pilar saindo da luz para a escuridão, do dia para a noite, do branco para o negro, traz uma chave importante para a questão levantada por Merleau-Ponty: “que laço amarra num tecido único, experiência, criação, origem e ser”.

Penso que Pilar se utiliza de uma fissura dentro da noite para trazer entendimento de si, quando adentra a noite para revelar sua identidade. E nada melhor para fechar essa minha interlocução do que apoiar-me no poema de Pablo Neruda, sobre a noite, abrindo assim momentos incorporais da vida a cada um de nós.

Noite – Pablo Neruda

Se cada dia cai, dentro de cada noite,

Há um poço

Onde a claridade está presa.

Há que sentar-se na beira

Do poço da sombra

E pescar luz caída

Com paciência.