

**Universidade Estadual de Campinas**

**Instituto de Artes**

Mestrado em Artes

**“Flor da pele”**

Maria Angela Di Sessa

Campinas - 2002

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

I

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

**Universidade Estadual de Campinas**

**Instituto de Artes**

Mestrado em Artes

**“Flor da pele”**

Maria Angela Di Sessa

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado  
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP  
como requisito parcial para obtenção  
do grau de mestre em Artes sob a orientação da  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luise Weiss.

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pela Sra. Maria  
Ângela Di Sessa e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 27/08/2002

*Luise Weiss*

Campinas - 2002

III

**UNICAMP**  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	Be
Nº CHAMADA	UNICAMP
	D632f
V	EX
TOMBO BC/	63273
PROC.	124/08
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	23/04/03
Nº CPD	

CM00182171-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

BIB ID 294004

D632f

Di Sessa, Maria Angela  
Flor da pele / Maria Angela Di Sessa. -- Campinas, SP :  
[s.n.], 2002.

**Orientador : Luise Weiss.**  
**Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de**  
**Campinas, Instituto de Artes.**

1. Fotográfica artística.
2. Imagens fotográficas.
3. Processamento de imagens - Técnicas digitais.
4. Percepção visual. I. Weiss, Luise. II.  
Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

## Resumo

Este trabalho é um relato que pretende dar visibilidade aos meios nos quais o processo criativo que lhe deu origem se sustentou, conduzindo à partilha das reflexões surgidas durante as etapas de digitalização e produção de inventário de imagens, em paralelo ao conhecimento da origem ritual da "tarantella". Tem como objetivo principal a edição e a mostra pública dessas imagens. A sua âncora e princípio desencadeador é a prática da fotografia. Na sua experiência em campo é que todo o potencial criativo pôde canalizar-se formatando as etapas de pesquisa e geração de imagens. O aprofundamento provocado pela vivência ritual permitiu que a experiência da liminaridade e sua apropriação conceitual fossem um ponto de referência crucial para a relocalização de matrizes fundantes do trabalho e permitiu, ainda, inferir que a matriz fundante da fotografia esteja situada na vivência tátil fotossensível, pertencente ao espaço limiar, e não ao espaço da óptica e da perspectiva.

## Índice

No ritmo do caminhar.....	1
Percorrendo a imagem digitalizada.....	3
Pondo o dedo em um formigueiro.....	9
A foto feito um riso.....	13
A água invisível do subsolo.....	17
Diante de um vão.....	19
Romã, a fruta das passagens.....	23
A celebração.....	39
Do ritmo das imagens.....	45
Bibliografia.....	113
Outras referências de trabalho.....	115

## No ritmo do caminhar

O ato de fotografar, em meu trabalho, tem como origem o ato de organizar um processo de observação das coisas que se dá de forma singular, procurando despir qualquer evento de sua imagem identitária, sem, no entanto, destruí-la. Assim, nu, no contato com as coisas, o registro fotográfico passa a ser a consciência/memória desse estado de sentir. Esse registro em sua captação ocorre, na maioria das vezes, em campo, em contato direto com a materialidade das referências, dentro do ritmo do caminhar e da reinserção do olhar em um corpo. O uso da expressão “em campo” refere-se não só à inserção em um espaço externo, mas à área que sempre põe em contato interioridade e exterioridade. A distância entre o momento da captação de imagens e a sua revelação dilata a cegueira vivida no clique e torna ainda mais presente a diluição de fronteiras exterior/interior durante a produção. Torna consciente um extra-campo sensível, um espaço que pode ser atingido por intensidades<sup>1</sup>, com as quais o olhar, flexível, imprime e é impresso por sentido. Assim, no trabalho em campo, há deslocamento não só do olhar, mas do movimento corporal, que se libera dos sentidos determinados por seu uso e funções habituais e a aproxima de seu ritmo vital. Seu modo operativo instaura descontinuidade e atemporalidade, uma vez que, a partir da requalificação de seu gesto físico, retira o sentido e a ordem atribuída ao tempo.

Portanto, apesar de toda a formalização que parece impor a técnica do aparato fotográfico, é da erupção de um resíduo não formalizável que se sustenta a sua prática, uma vez que diminuiu a distância entre fotógrafo e referente, sentido e materialidade. Da mínima distância entre o sentido e a sua materialidade é que se sustenta minha prática em campo.

Qualquer outro registro meu (diário, arquivo digital, caderno de anotação, desenhos, etc) lida com um processo simultâneo de desconstrução de barreiras e reestruturação de significados em processo de elaboração. Esses registros possuem um modo operante diferente, pois seus processos de construção ocorrem no tempo, onde decisões são tomadas momento a momento e a distância entre a latência e a visibilidade está plasmada no seu próprio gesto criador, ao contrário do ato fotográfico. Esses registros são meios do processo de criação que podem, a qualquer momento, ser incorporados pelo ato fotográfico, pois permitiram que os seus conteúdos já aparecessem de alguma forma conscientemente. Os seus vetores de produção caminham da minha memória e sensação para depositar-se em um suporte. Portanto, também funcionam como um tipo de pesquisa para o procedimento que definirá a escolha de suporte para a imagem fotográfica mais tarde. É uma forma de apreensão concreta da matéria que sustentará a foto. Nessa segunda rotina de trabalho é se estabelece uma pesquisa de suportes.

---

<sup>1</sup> Aproprio-me desse termo tentando me aproximar da definição colocada por Sueli Rolnik em que a palavra intensidade se refere a algo real, matérico, porém, não localizado enquanto identidade e estrutura localizada, mas como bios, potência, não localidade, criação de forma, de variabilidade, o vital continuamente se transformando. As coisas ou os corpos enquanto objetos se diluem em pura força interagindo dentro de um campo de forças e a forma aparece a partir do encontro de corpos se afetando. Essa postura é muito significativa para mim, pois sustenta os ritmos do enquadramento em meu trabalho e dá compreensão para a fase final do trabalho.

## Percorrendo a imagem digitalizada

A forma com que pude reconhecer o processo criativo em minha produção de imagens fotográficas partiu de um estágio de digitalização de imagens existentes em arquivo. Sua revisitação através da tela do computador e das ferramentas que seus respectivos programas de imagem oferecem, interferiram de forma significativa nos procedimentos de reconhecimento de qualidades e, portanto, nos critérios de edição de meu trabalho, garantindo um contato muito mais íntimo com ele.

Esse procedimento cria uma possibilidade de investigação mais minuciosa e abre, assim como a boa interpretação de um sonho, as portas do detalhe. A ampliação visualizada no monitor, como primeira forma de sondagem das imagens, fica no pólo oposto da investigação feita na prova contato fotográfica. A prova contato com sua série diminuta de imagens leva à uma observação em seqüência e induz à restituição da dimensão temporal na qual essas imagens foram feitas. Posso, por exemplo, resgatar minha trajetória durante uma sessão fotográfica observando um contato. A digitalização, por outro lado, permite uma verificação ampliada e em detalhe de uma a uma das imagens, fazendo emergir sua dimensão atemporal e estética. Ela mostra, nesse percurso, a potência de criação de uma imagem surgindo noutra imagem, a observação sempre por nascer, portanto, como ato criativo. Funda assim uma nova espacialidade a ser percorrida.

Durante um ano e meio deu-se essa reapropriação das imagens, criando um levantamento e conseqüente inventário. Sua particularidade consiste em ser este o momento em que houve reconhecimento e acolhimento das qualidades singulares que teceram a criação das imagens na atividade em campo. Houve reencontro e não análise no seu desenvolvimento, fato que permitiu que elas, de alguma forma, me reafetassem e se replasmassem em meu corpo.

Após serem captadas em campo e elaboradas, as imagens parecem se destacar da minha experiência como uma necessidade própria do seu processo. Fora dele, quando expostas à público, são impregnadas e se completam no olhar de todos os outros através de meios de exposição, ligando-se, nessa fase, a uma teia de resignificações possíveis.

Rever as imagens, portanto, fez reaparecer a intensidade do clique, dos impulsos que as geraram e de todo o percurso que deu visibilidade aos seus significados vistos pelo outro. Reabriu possibilidades de acesso, dessa vez com as imagens impregnadas de conteúdos mais amplos, de

muitas formas de ver e, por isso mesmo, autônomas, emancipadas de seus objetos referentes e de seus processos geradores. Assim, questões intrínsecas à própria imagem, seu ritmo, composição, uso de cor, saturação, enquadramento, evidenciam mais os seus movimentos geradores internos.

A tela do computador parece aproximar a fotografia de uma parte essencial e estrutural de sua linguagem que são as transparências de seus filmes ou suportes e a vibração da luz. No filme já revelado, a imagem permanece em uma condição “semi-latente”, pois ela precisa de outro suporte para realmente ser visualizada, é uma matriz. Mesmo a mais simples projeção de slide, onde o suporte supõe-se desaparecer, não prescinde dele. Há quase sempre a observação de rebatimento da luz, seja na cópia ou na projeção. Na tela do computador há retroprojeção. A luz transpassa a imagem e toca diretamente o olho.

A mobilidade e a agilidade em alterar escalas, tons, matizes, cor, contrastes dos recursos digitais aumentam a possibilidade de explorar e conhecer a potência da imagem ao mesmo tempo em que aproximam a fotografia da luz, de seu ritmo e de sua vibração. Não deixam de ser reconhecíveis aqui matrizes dos procedimentos pictóricos, uma vez que, o método de observação que a câmara escura possibilita foi derivado deles.

Reconheço através dessa sondagem a trilha que percorri em campo na relação com a luz existente, a sensação de revelação da camada viva de tudo. A digitalização das imagens parece ter trazido toda a experiência condensada nas fotos de volta com mais força, talvez, entre outras coisas, porque a ampliação e a explicitação das minúcias deram a escala adequada para o conteúdo fixado pela foto, e o faz pelo ritmo e pela emissão luminosa. A tela do computador amplifica um campo de sensibilidade. Há uma reativação mais intensa da memória. A memória aparece tão plena que carrega consigo o espaço para o esquecimento. Quero dizer com isso que a memória faz, pela repetição, com que em algum ponto, rompa-se a camada que mascara seus conteúdos, permitindo uma emersão de seu centro criativo. Memória e esquecimento partilham um lugar comum nesse sentido.

Olhar para a imagem na tela foi como reencontrar alguém de quem se sente saudades: o corpo reage, investiga, sonda, mas, também, redescobre. Há mudança, desdobramento do mesmo ser, que ultrapassa o que se conhecia dele. A palavra afeto tem como raiz o verbo afetar, talvez porque fale dessa influência recíproca de campos de sensibilidade, sempre em movimento e se indica na vivência do estranhamento. É na superação do limite do estranhamento que se dá o esquecimento. Isso é viver no presente, o esquecimento é sempre vivenciado no enraizamento no presente.

Portanto, o processo de levantamento de inventário de imagens não teve como resultado o levantamento de categorias e a criação de compartimentos classificatórios para elas, mas uma reapropriação que deve ser entendida como uma recondução ao seu local de origem sensível. Esse processo enterra, enraíza, leva de volta a imagem para um tipo de latência. A caminhada para isso promove conflito, pois há colapso nesse processo. Sem esse embate, antigas categorias não se desconstróem. O processo vivido na digitalização fez esse papel paradoxal de triturar, decompor no mesmo tempo em que promovia uma reaparição. Inventariar, para além de uma apropriação quantitativa, é um processo que envolve também um tipo de luto. Portanto, é um processo descontínuo, lento e irregular.

Depois disso, assim como a imagem pode ficar na memória do HD, dentro do computador, ela se realoja no íntimo, no fundo do corpo. Mesmo que eu “desligue”, eu sei que ela está lá, inteira, integrada em todas as camadas de memória que possuo, afetiva, mental, corporal, sensível.

Há morte, há enterro, há reintegração com origens, pois há aceitação plena das singularidades dessas imagens, reaparição, elas não ficaram “zumbis”. O fim se apresenta como limiar.

O que se transformou, então?

O processo de construção de repertório identitário e, conseqüentemente, plástico, cuja porta de entrada foi a prática da linguagem fotográfica. Essa prática permitiu que uma cadeia de

procedimentos de busca se entrecruzassem, criassem um repertório agora inventariado. Portanto, é essa prática que se transforma. Libera de certa forma a fotografia como ferramenta principal para conduzir os conteúdos de meu trabalho a apropriar-se de outras extensões. A investigação dos conteúdos inconscientes que emergiam com a foto, ultrapassou seus limites em mão dupla: no movimento para o exterior, na prática de outras linguagens e, no movimento para o interior, no realojar-se no íntimo do corpo. Houve o desdobramento do caminhar para o dançar e da audição dilatada para a compreensão da musicalidade na percussão. A experiência com o rito de origem da "tarantella", a "pizzica tarantata"<sup>2</sup>, contribuiu em muito para a compreensão e flexibilização de padrões culturais enraizados em minha identidade não conhecidos. Colaborou, ainda, para a compreensão de processos de percepção mais sutis vivenciados no rito e na prática de percussão de suas "tamorras"<sup>3</sup>. Tocar a "tamorra" coloca a eletricidade que passa pelos braços no clique num movimento que escorre dos ritmos do enquadramento dados pela visão para os braços, as mãos, os pés e, finalmente, para a terra. Essa ligação se dá em direção ascendente na fotografia,

---

<sup>2</sup> Segundo Alessandra Belloni no workshop "O ritmo é a cura", ministrado na Associação Cultural Cachuera!, em 7 de dezembro de 2000, sobre a "Pizzica Tarantata": esta música e dança selvagens são originárias da Puglia e remontam a Grécia antiga. A Puglia e o sul da Itália eram parte da Grécia, conhecidas como Magna Grécia. Este rito está conectado com os ritos orgiásticos em que mulheres atuavam em honra ao deus Dionísio.

"Pizzica" significa mordida e a mordida significa uma "mordida de amor", uma mordida no subconsciente pleno de desejos atados, amarrados dentro de uma teia. Esse é o significado atribuído até recentemente nessa região à manifestação que será descrita a seguir. Porém, revela-se reducionista.

Jovens na puberdade, dentro do período do Solstício de Verão, sofrem de um tipo de alteração. Estas mulheres dizem ter sido picadas por uma aranha mítica e apresentam sintomas de um tipo de paralisia "psíquica" chamada tarantismo, que deve ser resolvida através do ritual da "tarantella". Essa é uma versão tardia deste fenômeno, amplamente discutida por Ernesto Di Martino no livro "Nella Terra del Rimorso". Poderia se ampliar sua noção entendendo que este ritual tem efeito liberatório, funcionando como estratégia para a emersão dos seus ritmos vitais mais profundos.

De qualquer forma é importante entender a interpretação do mito ao qual ela faz referência.

O mito da Aranha vem do mito de Aracne.

*"Aracne, uma linda princesa e uma habilidosa tecelã, desafiou Athenas em um concurso de tecelagem e venceu. Athenas, tomada por raiva e ciúmes, rasgou a colcha feita por ela em mil pedaços e bateu na princesa que, humilhada, fugiu e enforcou-se em uma árvore. A Deusa sentiu piedade dela e a transformou em uma aranha, condenando-a a ficar pendurada em sua rede para sempre. A mania suicida se abateu sobre as jovens mulheres de Atenas. Elas corriam em um ritual suicida coletivo, até que Sibila, oráculo de Apolo, ordenou que tivessem um banquete em honra do deus Dionísio. Durante o banquete, mulheres correm e dançam de forma selvagem, balançando-se e girando penduradas em árvores, celebrando ritos orgiásticos, acompanhadas por cantos que preenchem o espaço com o ritmo dos pandeiros."*

O sul da Itália era o lugar favorito de Dionísio. Especialmente em Taranto, os ritos chamados *Bacchanalia* continuaram a existir e toda a cidade participava dele em estado de euforia. Este ritual se tornou mais popular na Idade Média como uma dança de transe e purificação para curar mulheres afligidas pela mordida da aranha mítica. Este estado, conhecido como tarantismo incidia sobre mulheres camponesas, submentidas à repressão patriarcal, assim como a exploração sexual de senhores medievais. As mulheres sempre feram "mordidas" enquanto trabalhavam arduamente no campo, debaixo do sol quente. Alucinadas, elas realmente viam a aranha vir em sua direção, sentindo uma forte dor de estômago, fraqueza nas pernas e caindo no chão ausência.

A mulher mordida torna-se a "tarantata" e sua única possibilidade de cura era a dança chamada "Pizzica Taranta", pela qual ela entra em contato com a "taranta". Na época de Solstício de Verão, vestidas de branco, elas dançam freneticamente, por 3 dias, carregando fitas coloridas sob o som de rabecas e, principalmente, sob o ritmo de pandeiros tocados de forma muito veloz (ritmo 6/8), podendo girar em torno de uma árvore ou em uma corda atada ao teto da casa.

Os músicos são tratados como médicos ou xamãs que durante o ritual têm que encontrar através do improvisado uma melodia adequada e um acento especial que efetive a cura.

No último dia, as tarantatas são curadas quando têm a visão de São Paulo.

A Igreja absorveu este ritual durante séculos e como não conseguiu interromper as celebrações dedicadas a Dionísio, substituiu o deus por São Paulo. Assim, em 29 de junho, todas as tarantatas vão à Igreja de São Paulo, em uma pequena cidade da Puglia chamada Salento, onde dançam no altar e em toda a igreja, saindo somente após receber a graça do santo, sem guardar qualquer lembrança do que aconteceu durante o ritual.

<sup>3</sup> Ainda segundo Alessandra Belloni, a "tamorra" é um tipo de tambor de aro ou pandeiro de grande dimensão usado nos rituais da tarantella ou na "tamorriata", outra manifestação dedicada à Madonna Negra, sendo a última, um tipo de tarantella encontrada na região de Nápoles.

enquanto escorre, desce na prática da percussão. No ato fotográfico, o dedo que dispara o clique e condensa toda a energia corporal, designa, tira algo da indiferenciação, cria para ele um perímetro sagrado, como no movimento corporal no rito, no ritmo e na dança.

A transformação se dá como a satisfação máxima de um projeto latente dentro de meu próprio trabalho que, revelando-se camada por camada, vai se construindo continuamente até saltar para outra margem de si mesmo.<sup>4</sup>

Vários foram os desdobramentos do ato fotográfico - viagens, mostras, experimentação musical, pesquisas. Porém, seu eixo está centrado no evento que o gerou e na postura adotada dentro dele, conforme será citado mais adiante.

Fotografar foi, para mim, uma forma de pesquisa em que o fundo das coisas me é mostrado e que, como detalhe de um sonho, bem como de sua eficiência, vetoriza ações que fazem o elo de relações vitais com o mundo. A forma com que essa sensação ganha visibilidade é primeiramente no ritmo do enquadramento<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> A minha experiência ratifica o ponto de vista de José Gil em seu livro "Metamorfoses do Corpo", em que localiza na dança a desconstrução do sentido e do espaço - que penso poder ser estendido para a percussão - ação que permite a emersão de um padrão vital inconsciente que ele denomina "erupção de uma infra-lógica no sistema". José Gil diz: "Hoje, na desagregação progressiva do contexto cultural simbólico do Ocidente, o dançarino pode tornar-se um Fred Astaire que desconstrói o sentido e o espaço, dançando sobre a parede e o teto, graças às possibilidades da câmara que prolonga cinematograficamente a lógica da própria dança. Leveza do corpo que restitui a leveza dos símbolos da comunidade arcaica: estes falavam e deixavam os homens entregues a si seus corpos.

*A função dos símbolos e dos deuses era assegurar a vida dos homens.*

*A vida dos povos primitivos, por mais que esteja impregnada de simbolismo, não atinge nunca a seriedade da religião das sociedades com "história".*

*Pelo contrário, há nesses povos um riso profundo, um riso dos corpos: riso sem limites, sem segunda intenção, indefinível com um ritmo, que faz parte da comunidade e constitui um laço social e um prêmio de reconhecimento, nas próprias bases do corpo comunitário. Contra a seriedade e contra o peso sempre possível dos signos o riso está presente, assim como a dança, pronto a irromper e a evitar o risco de petrificação dos gestos demasiadamente carregados de sentido." (Gil, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio d'água Editores, 1997, p.72-73).*

<sup>5</sup> Na composição, um dado operacional inevitável é a condensação. A presença corporal e a experiência dos ritmos vitais nesse sofisticado trabalho do sonhar é evidente. Uma cena fotográfica é um sistema sem linearidade temporal em que o quadro acolhe um padrão rítmico visual, a camada perceptível de uma potência, que indica a direção de onde partiu, mas cuja fonte nunca será inteiramente revelada, assim como no sonho. A. Alvarez diz:

*"Quando a mente sonha, o corpo fala sem usar a cabeça. É como uma variação do belo verso de Donne, um verso que, com seu ritmo pausado, hesitante, materializa seu próprio significado por ser em si mesmo reflexivo. Sonhar é pensar sem o intelecto, pensar em termos corpóreos." (Alvarez, A. *Noite - a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1995, p.163).*

A partir do texto de A. Alvarez, citado acima, é possível retomar Serguei Eisenstein em "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma". Para ele, a cena fotográfica possui, como célula da montagem - sua qualidade potencial, um ritmo que conecta a colisão e a condensação, manifestando-se nos conflitos da composição, sejam eles de escala, direção gráfica, volume, massa ou profundidade. Esses conflitos são intensificados pelos planos geral, médio, primeiro plano. Os princípios citados por Eisenstein indicam a passagem vertiginosa pelo visor da câmera.

*"Não fazemos, nós do cinema, com o fluxo temporal, aquilo que Sharaku fazia com a simultaneidade, ao provocarmos uma desproporção monstruosa entre as partes de um acontecimento que vai fluindo normalmente e que é, de repente, desmembrado num "primeiro plano de mãos que se agarram", em "planos médios de luta" e, finalmente, em closes enormes de olhos esbugalhados" (Campos, Haroldo (org.). *Ideograma - lógica, poesia, linguagem*. São Paulo, Edusp-Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.155).*

*Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo nosso ponto de vista.*

Onde se localiza nosso ponto de vista quando criamos sentido para a foto?

Se a matéria da condensação nos sonhos é a memória corporal e a condensação é a capacidade de fazer entrever, para além do desmembramento, as conexões formais por analogia estética, o ponto a partir do qual parte a observação do sonhador e a do fotógrafo é o mesmo, vindo ambos de uma região desconhecida ligada às raízes corporais e, ao mesmo tempo, misteriosa e indeterminável.

Portanto, minha produção fotográfica será sempre disparadora de processos paralelos de investigação desses conteúdos inconscientes latentes.

Vale a pena, por enquanto, explicitar um pouco mais minha postura no exercício autoral da linguagem fotográfica.

Estar atrás da câmera não pretende, e nunca pretendeu o factual, mas foi sempre uma ponte que acessa e organiza uma forma silenciosa de contato com tudo.

Tocar o mundo, como uma forma de conhecimento “em braile”, me aproxima do desenho, mas enquanto fotografo, no exato momento do clique, pratico uma espécie de esquecimento. Posso, nesse momento, prescindir da observação visual direta, pois junto com o intervalo escuro que a câmera proporciona, pareço fechar os olhos e entrar em contato com a intensidade de um mundo que também se mostra sensível à minha presença, me inclui. Um intervalo atmosférico se dilata entre eu e o mundo: elo de conexão. Quando desenho, a atenção continua no referente ou no registro e provoca um tipo de atenção de qualidade oposta, de olhos muito abertos, separada. Não pretendo com isso definir essas posturas de forma genérica, mas explicitar a minha.

Como o atual processo mostra o fim de um percurso cíclico que se remete a um processo iniciado há 10 anos, penso que seja pertinente reconstruir a trilha de suas origens.



## Pondo o dedo em um formigueiro

A semente do ciclo de dez anos que se fecha agora foi um ensaio realizado nas ruas de São Paulo.

O ritmo da cidade já havia me incitado a sondá-lo, pois uma sobreposição de tempos parecia começar a se esboçar em minha relação com ela.

A exposição urbana diária fez com que inúmeras vezes o vidro dianteiro do carro se transformasse em visor, assim como tantas outras janelas reais ou imaginárias. Porém, é sempre no ato de caminhar que essas percepções sutis parecem se esboçar melhor.

Em campo<sup>6</sup>, caminhando no meio da cidade, a olho nu (sem câmera), rastreio inicialmente tudo, tentando localizar o que o restante do corpo caminhante pede. Esse olhar

---

<sup>6</sup> O uso da expressão “em campo”, como já foi explicitado, determina a abertura a um estado de percepção cujo foco de observação parte da fronteira que é o visor fotográfico, entendido como elo de conexão e não plano de separação. Paulo Leminski comenta a superação da idéia de visor enquanto separação quando compara o ato fotográfico à criação do *hai-kai*, momento de criação onde há dimensão da proximidade e intimidade com as coisas e ausência de subordinação na relação entre olho, mão e corpo, assim como entre o “eu” e o “outro”. Diz ele: *“O hai-kai valoriza o fragmentário e o insignificante, o aparecimento banal e o casual, sempre tentando extrair o máximo de significado do mínimo de material, em ultra-segundos de hiperinformação. De imediato, podemos ver em tudo isso os paralelos profundos com a estética fotográfica. Foto, hai-kai: eclipse do eu, eclipse da retórica.”*

lapidado pela prática do desenho, funciona inicialmente como árbitro para escolha de territórios plásticos de trabalho.

Localizo finalmente meu ponto de atuação em algum lugar da rua.

A câmera passa a me pertencer a partir daí.

Com o olho amalgamado ao visor, faço caber em mim o que, de fora, também me pertence. Nesse momento, foram os detalhes, os primeiros planos. Eles pareciam delimitar apenas o início de uma fronteira que pedia uma aproximação sensível para algo que, imerso em latência, cutucava para ser visto.

No momento do clique sinto inquietação, sentimento de ter sido fisgada por um fio condutor. Sigo esse impulso e, imersa na cidade, caminho buscando cada imagem. Interfiro no sensível dos transeuntes – afinal, todo fotógrafo o faz.

Em uma ocasião de trabalho, com o olhar grudado no chão, vejo os pés de alguém entrarem em meu enquadramento. Uma “senhorinha” em primeiríssimo plano, me pergunta “encafifada”:

*O que você está fazendo? Procurando formigas com rabo?!!*

Rio e repito para mim mesma: *formigas com rabo?!!*

Porém, esse riso abriu uma fenda que parece me atravessar. Instantaneamente, e dentro do intervalo de milésimo de segundo, uma sobreposição de imagens me golpeia:

•O retrato de minha avó e a intensidade de sua ausência.

Sou a neta que mais se parece com ela e, dada sua morte prematura, convivi, compartilhei o reflexo dos olhares que antes pertenciam às suas relações. Ela existe em mim, mas eu não a conheci. Ela me falta, pois me é estranhamente íntima. Ela, imigrante, partiu de sua terra aos treze anos para nunca mais voltar.

•O trecho de um texto que havia lido há poucos dias<sup>7</sup>:

*os bambaras acreditam que as formigas ditas ndiginew estejam em ligação com a água invisível do subsolo. Quando se quer perfurar um poço, não se poderia escolher melhor lugar que o de um formigueiro. A terra desse formigueiro simboliza a energia circulando nas entranhas da terra, prestes a se manifestar sob forma de fonte ou nascente.*

•Ao considerar essa colocação, ocorreu-me “ter um rabo”:

Sinto que minha coluna está ligada ao chão e aos meus pés. Olhando para eles sinto que meu lugar no mundo é definido por sua relação com o solo. Meus pés parecem indicar que não é só naquele solo em que estão pisando que essa localização se completa.

---

*O mundo que o hai-kai procura captar é um mundo objetivo, o mundo exterior. Mas não é um mundo morto, uma mera descrição. Por trás das objetividades do hai-kai sempre pulsa (sem se anunciar) um eu maior, aquele eu que deixa as coisas serem, mas não as sufoca com seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas. E esse estado, os poetas japoneses de hai-kai chamam “mu-ga”, em japonês, “não-eu”, o exato ponto de harmonia entre um eu e as coisas. “Não-eu” é um estado perfeito para fazer hai-kai. Os mestres japoneses gostavam de dizer que o bom hai-kai ninguém faz. Ele se faz sozinho, a hora que quiser: tudo o que o poeta pode fazer é suspender os egoísmos da subjetividade para permitir que a realidade se transforme em significado.*

*O hai-kai tem uma característica em comum com a técnica caligráfica japonesa: a irrepetibilidade. Um ideograma é traçado num gesto único, irremediável, absoluto: não pode ser corrigido. O verdadeiro hai-kai é aquele que desponta de súbito, inteiro, íntegro, sólido objeto do mundo, num momento decisivo que não depende da vontade, do arbítrio do poeta. Como o ato de bater uma foto.” (Leminski, Paulo. Zen e a Fotografia. Revista Fotográfica, nº 131, setembro-outubro, 1986, p. 66).*

<sup>7</sup> Fragmento da definição para formiga encontrada em Chevalier, Jean e Gheerbrand, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1982, p.447.

Esse insight surgiu de forma compactada.

Minha reação, na época, indicava que o vetor de direção dessa caminhada se intensificava.

Começo a fotografar como alguém que procura uma fonte d'água escondida. Grudo na câmera. Com um olho fechado e o outro no visor, me movimento como um cego. Mergulho no escuro, caminho seguindo os meus pés. O ritmo do pensar faz-se no ritmo do caminhar; o seu desenho é a sua trilha. Nesse caso, se os pés seguissem os olhos, tornar-se-iam servis.

Apertar o propulsor, o botão do clique, em um dado momento e não outro, cria o sentimento de estar tocando as referências corretas, pois seu som não é menos indicativo do gesto criativo da mão e do dedo que o pressiona<sup>8</sup>.

O dedo que clica na câmera é o mesmo que clica o mouse de um computador.

O mesmo dedo indicador da separação lá e cá, une e cria aderência, corta e cola. A imagem fotográfica forma-se em sentido inverso a outros registros como a pintura ou o desenho. As mãos funcionam como coletoras, trazem para perto do corpo a imagem, revertem o movimento e convocam o corpo a se projetar para fora, em direção a um encontro.

Minha audição dilatada é o contato com o mundo objetivo. Minha pele é o ponto de contato com a imagem que crio.

Fotografo e só paro quando algo me diz que já fiz o que devia.

O intervalo entre o clique e a revelação nunca é menos mobilizador, pois lateja, pulsa algo que já apareceu, mas ainda não inteiramente.

Com as imagens reveladas, sinto-me diante de uma esfinge, diante de algo a ser decifrado. Não é menos intrigante.

Sondo, ainda no laboratório, pelo conta-fio, esses slides, impressos diminutos. Começo a edição projetando-os, ampliando-os, colocando-me no escuro. O ritmo da projeção parece completar o ritmo do clique, abrindo a janela de seu intervalo escuro para fazer ver.

Passo dias projetando para mim mesma e para outras pessoas.

O olhar do outro também falta, pois a imagem criada partiu de um tecido inconsciente comum, social. A sua passagem da latência para a visibilidade depende desse exercício coletivo.

Começo a me apropriar do que acontece.

Esse momento revelou um universo submerso. Cada imagem parece conter pontos de contatos vitais, resquícios de uma herança, algo muito velho que está imprimindo algo muito jovem. Na estrutura dessas imagens parece existir uma tensão interna em que duas dimensões, aparentemente opostas, se entrelaçam:

- No instantâneo, um fluxo de tempo “sem fim” jorra como uma fonte: um tempo/espço dilatado, revela a presença sensível nas texturas, cores, composição, sobreposições, vazados etc; revela o tempo impregnado no fundo da matéria;

- Nas sombras que ganham materialidade, rompendo uma fronteira de separação com suas referências;

- No mergulho no primeiro plano, do qual emergem em plano geral cartas cartográficas indicativas de um outro lugar;

Todos esses elementos parecem ter pertencido a um mosaico. Eles pedem uma reinserção às suas origens.

Resolvo ir mais longe nessa investigação. Resolvo viajar.

Destino: Itália, Puglia, Polignano a Mare - a cidade de origem de minha avó.

---

<sup>8</sup> “Para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda os têm). Gosto desses ruídos mecânicos de uma maneira quase voluptuosa, como se, da Fotografia, eles fossem exatamente isso.” (Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p.30).



## A foto feito um riso

Nessa pequena cidade incrustada no Mar Adriático olho pela primeira vez com os olhos de minha avó. Era um visor que atuava mais atrás e agora se encaixou em minhas orbitais. A forma como olhares imprimiram em mim a presença do seu olhar, moldavam minha forma de ver.

Conheço o desenho em continuidade do mar com a sua cidade natal, a historicidade impregnando cada pedra que constrói a paisagem. Conheço ainda, seu mar azul, reconheço a expressão azul marinho na profundidade do Mar Adriático. Descubro que as palavras têm dimensão matérica.

A cidade, como sempre, está em festa. A banda anuncia as festas, mas não só a elas, anuncia também enterros, comemorações: a passagem do tempo em sua dimensão sagrada. Ela está sempre ali, soando seus acordes. Esse tempo sempre se apresenta por lá, suas fronteiras são muito flexíveis.

Entendo que os resquícios impressos nas imagens feitas na ruas de São Paulo, eram fendas, formigueiros: *ligação com a água invisível do subsolo*.

Na vastidão de seu azul, suas grutas são locais de nascimento: grandes úteros, que embalam na música de suas águas o devir. A cidade se sustenta sobre uma série de grutas, sobre um tipo de formigueiro. Seu subsolo parece estar impregnado de uma potência cuja feição emersa parece dissimular ou abafar. Algo lateja. Algo parece estar no subsolo e ser uma força que um dia teve feição: um rosto muito mais antigo do que o de minha avó.

Entro, assim, mais prolongadamente na fresta que o clique abre, descobrindo esse espaço. Ele existe, é concreto e pode ser experimentado, é a fonte de onde tudo brota. É, porém, um lugar onde é difícil a permanência um pouco mais demorada até aquele momento.

À beira mar tangencio uma fina camada tentando romper a velatura imposta pelo silêncio.<sup>9</sup>

Nesse lugar, todos os fragmentos que faziam parte do ensaio anterior (re)encontram sua paisagem, ação e personagens nos quais se integram iniciando, finalmente, o contato com sua origem e se explicitam como arqueológicos. Surge a referência e o enquadramento se abre. A paisagem se esboça, mas, mesmo assim, as massas compositivas se impõem, subverto a perspectiva. A bidimensionalidade é marcante. Fundo e figura gozam do mesmo status.

Na fronteira, recrio intensidades que colocam a imagem num certo tipo de representação, de um realismo quase rompido.

Céus, mares, sombras, ganham densidade matérica.

Pássaros petrificados alçam vôo rompendo sua imobilidade.

Aparece uma antiga força juvenil.

Aparece o riso como uma fenda.

A foto feito um riso.

Um riso antigo.

---

<sup>9</sup> Esse lugar não demorou a vir à tona. Por ocasião de minha volta ao Brasil, li a publicação de uma nota no jornal, que informava que a 8 km da cidade de Polignano a Mare tinha sido encontrado o resto arqueológico do corpo de uma mulher grávida de mais de 20.000 anos e, com ela, a constatação de que tratava-se de um local de culto à fertilidade.

*“Uma formiga com rabo.”*

Poderia ser uma estranha forma de hai-kai ou um ser proveniente de um sonho.  
Aquele senhorinha sonhou por mim.  
Ela teria sido uma grande fotógrafa!

## Ossos de 20 mil anos

DESCOBERTA FOI NA ITÁLIA

Os restos de uma mulher grávida que morreu há 20 mil anos foram encontrados em uma gruta perto de Bari, no sul da Itália. "É uma descoberta extraordinária", afirmou o arqueólogo Donato Coppola, da Universidade de Roma. "A mulher foi sepultada em uma vala, deitada de costas com as pernas dobradas", explicou. Além do corpo, foram encontradas conchas de caracóis, usadas como ornamentos, dentes de cavalos e instrumentos de

silex para preparar peles de animais no período paleolítico.

Na opinião do pesquisador, outra descoberta é o fato de a gruta ter sido utilizada como local de culto desde 20 mil antes de Cristo até o século XVIII. "Acreditava-se que a gruta era utilizada como uma espécie de estábulo, mas, de fato, era uma capela dedicada à Virgem Maria, havendo ali até mesmo um afresco representando a santa", explicou Coppola. De acordo com ele, porém, há milênios a



gruta foi dedicada ao culto de uma divindade feminina, símbolo da fecundidade. "Encontramos objetos que remontam

ao século V, como a imagem da deusa-mãe em vasos de cerâmica e estatuetas de argila", afirmou o especialista.



## A água invisível do subsolo

Reatravessar o oceano de volta para o Brasil marcou a trilha de um caminho que foi feito inúmeras vezes. Inicialmente, eu só havia descoberto onde era o lugar de minha avó, mas não havia conseguido trazer sua herança. Precisaria fazê-lo em inúmeros *carregamentos* de imagens e experiências.

A aproximação com os descendentes polignaneses que fazem a Festa de São Vito, no bairro no Brás, foi um atalho. Tendo permissão para expor imagens da cidade natal para a sua comunidade, iniciei um contato. Comecei a ser intensamente atingida pelos seus ritmos, que reverberavam até um lugar sem fim.

Fiz muitas inserções de trabalhos fotográficos junto dessa comunidade durante o período de sua festa, desde pequenas exposições, instalações com monóculos - que podiam ser e foram todos roubados e projeções em grandes telões etc.

A manifestação de seus descendentes diante dessas imagens muito freqüentemente era a de cantar, honrando de forma festiva suas raízes. Na maior parte das vezes, o que eu apresentava a eles eram detalhes que, no entanto, dada a intimidade com a sua terra, faziam reconhecer e reaparecer todo um universo. Essa era a observação de quem não teve interrompido o elo com uma paisagem natal. Para os outros, instaurava-se um ritual que criava o elo.

Inúmeras vezes, aquilo que era um riso se desdobrava em imensas gargalhadas embriagantes: era a vastidão do mar reaparecendo, o ato fotográfico dilatando, minha consciência ocupando sua “estrangeirice”, seu ser.

Fui “adotada” por essa comunidade que sempre diz o seguinte: ela é nossa fotógrafa, mas sabe, ela só faz fotos “artísticas”. Esse era e é o modo gentil de confessar que eles não entendem bem o que eu faço exatamente, mas no fim lhes “*parece bonito, vai!*”.

Quando eles precisam de fotos documentais eles chamam o japonês do bairro para fazê-las.

A exposição “Angeli et colores”<sup>10</sup>, realizada quatro anos após o início dessa caminhada, permitiu a observação das impressões dos *não oriundi* de uma série editada dessas imagens e a minha reconfortante exposição para a expressão de seus fruidores: “*parece que estou no quintal da minha avó*”.

Depois de finalizada sua temporada e de uma longa negociação com alfândegas e congêneres, essa mostra foi doada para a cidade de Polignano a Mare. Lá foi “rebatizada” como *Polyminianum*, de onde se origina o seu nome atual e significa o lugar dedicado à musa Polymnia, que para os gregos era filha de Mnemósis<sup>11</sup>, a Deusa da memória. *Polymnia* inspira os humanos através de hinos a lembrarem suas verdadeiras origens.

---

<sup>10</sup> A exposição “Angeli et Cores” foi inaugurada em abril de 1994, no espaço Cultural Fiat, na Avenida Paulista, em São Paulo.

<sup>11</sup> “*Mnemósis para os gregos era a primeira das Musas. Os poetas a invocavam para ajudá-los a evitar erros enquanto recitavam sagas sagradas. Ela era vinculada com a Deusa Terra Mãe, que os nórdicos invocavam sob o nome Erda*” (Walker, Bárbara. *Woman's encyclopedia of myths and secrets*, Nova Iorque, Harper San Francisco, 1983, p.665).



## Diante de um vão

De tudo isso, uma intuição começa a se esboçar: os ritmos da composição das imagens, a vibração da cor e o ritmo do caminhar que embala o clique relacionam-se com os ritmos da festa, da dança, da música e, por fim, dos ritos. O estado “embriagado” da gargalhada<sup>12</sup> é uma forma presente de observar no intervalo do clique<sup>13</sup>. É a reação a um encontro.

---

<sup>12</sup> O ato de gargalhar e o efeito provocado por esse estado de ânimo se conectam a uma possibilidade que a velhice parece trazer com o distanciamento que a experiência provoca: o reconhecimento da manifestação genuína de vitalidade e a conseqüente vivência da irreverência e do non sense. É importante salientar que a Festa de San Vito é organizada por um grupo de descendentes de italianos todos sexagenários e que a participação feminina é uma referência peculiar. Ao observar essas senhoras, várias vezes lembrei da figura de Baubo.

Clarissa Pinkola Estes, em “Mulheres que correm com lobos”, diz: Baubo é “*uma Deusa da Grécia antiga, a chamada “deusa da obscenidade”. Ela tem nomes mais antigos, como por exemplo Lambe e, aparentemente, os gregos a adotaram de culturas muito antigas. Conhece-se apenas uma referência escrita a Baubo remanescente dos tempos remotos, dando a nítida impressão de que seu mito foi destruído e soterrado por diversas conquistas. Tenho a forte sensação de que em algum ponto, talvez debaixo daqueles morros silvestres e lagos de florestas na Europa e no Oriente, existam templos dedicados a ela, lotados de artefatos e ícones de marfim.*”

Ela é citada no mito de Deméter como um personagem bizarro que se aproxima quando esta encontra-se imersa em depressão, à procura de sua filha Core ou Perséfone. Ainda, segundo Clarissa Pinkola Estes:

“*Deméter perdeu as forças ao lado de um poço numa aldeia onde ela não era conhecida. E quando recostou seu corpo dolorido na pedra fresca do poço, chegou ali uma mulher, ou melhor uma espécie de mulher. E essa mulher chegou dançando até Deméter, balançando os quadris de um jeito que sugeria a relação sexual, e balançando os seios nessa sua pequena dança. Quando Deméter a viu, não pôde deixar de sorrir um pouco.*

*A fêmea que dançava era realmente mágica, pois não tinha nenhum tipo de cabeça, seus mamilos eram seus olhos e sua vulva uma boca. Foi com essa boquinha que ela começou a regalar Deméter com algumas piadas picantes e engraçadas. Deméter começou a sorrir, seguiu-se um risinho abafado e, então, uma boa gargalhada. Juntas, as duas mulheres riram, a pequena deusa do ventre, Baubo, e a poderosa deusa mãe da terra, Deméter.*

*Foi exatamente esse riso que tirou Deméter da depressão e lhe deu energia para prosseguir em busca da filha, com sucesso a partir da ajuda de Baubo, da velha Hécate e do sol Hélios. Restituíram Perséfone à sua mãe. O mundo, a terra e o ventre das mulheres voltaram a vicejar.”* (Estes, Clarissa Pinkola. “Mulheres que correm com lobos”. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1996, p.420-421).

<sup>13</sup> A aproximação da experiência do gargalhar com o clique fotográfico foi o centro de uma reflexão que deslocou minha atenção para a pré-história e a observação vivida no êxtase durante um ritual.

Ressurge uma outra esfera de inquietação para a qual o processo descrito desembocou e que, portanto, não tem mais eficiência para revelar.

Um período de latência começa a se instalar como a passagem do entardecer para o anoitecer.

O escuro<sup>14</sup> outra vez.

---

Olhar através de orifícios ou vãos constitui um método de observação da natureza, utilizado desde a pré-história, e remonta à origem da câmera escura vinculada à consciência sobre o fenômeno da fotossensibilidade. Localizamos, aqui, o elemento matricial que funda o princípio da fotografia em um momento muito anterior ao da separação natureza/cultura, mente/corpo e da ênfase identitária dessa prática atribuída à câmera.

A estrutura atávica que emerge por trás do fotográfico parece ser a de que a consciência da sobrevivência humana depende da relação do corpo com a luz solar. A vida depende da luz e da radiação solar. A fotossíntese sustenta toda a rede vital na Terra, fazendo com que o sol, assim com a lua, controlem os ciclos de vida. A sobrevivência do homem pré-histórico deu-se a partir da observação cíclica das estações do ano, do conhecimento de seus ritmos. Seres humanos, plantas e animais evoluem em uma rede de ritmos. As estações governam o crescimento e o declínio vital. A observação do ciclo diário do sol permitiu surgirem os ritmos primários de atividade e descanso. As comunidades humanas sobreviviam procurando entender os ritmos naturais de seu meio ambiente. Da necessidade de prever padrões cíclicos como as marés cheias e as vazantes, o crescimento das plantas e seus frutos, o padrão de migração e acasalamento de animais resultaram os primeiros sistemas de medição do tempo.

Emoldurando o desenho que o ritmo astronômico imprimia aos céus e ao solo, aparecem as primeiras formas de observação, bem como os observatórios. As relações entre luz e sombra assinalavam a passagem do tempo, as estações. Entender esse grafismo possibilitava, dentro de uma abordagem multidimensional da observação, uma tentativa de inter-relacionamento com a natureza.

Onde houver templos que “sigam” o sol, há indícios da preocupação dos povos com a sobrevivência, a saber com a fertilidade da terra. Os ciclos são respeitados e observados. A observação considera que a terra ou a natureza têm um comportamento, constituindo-se como um ser vivo que se manifesta e, portanto, pode ser conhecido por relação direta. Os primeiros observatórios astronômicos eram locais de ritos e festivais. A observação poderia incluir um envolvimento completo com determinadas potências naturais, definidas como divindades, abrindo-se a possibilidade de criar conhecimentos eficazes a fim de garantir a sobrevivência a partir da experiência direta, corporal, dos ritmos criativos originais. É possível, aqui, tocar o intangível.

*“Todo ritual se baseia na idéia de sacrifício, o “sacer-facere”, um fazer sagrado. Recortando um espaço e um tempo específicos, nossos ancestrais centralizavam “o mundo”, reproduzindo o momento da criação. De acordo com Mircea Eliade, a constituição deste espaço/tempo sagrado representa o desejo de se situar na realidade objetiva, entendida como sendo justamente esta realidade sagrada. Vivendo na imensidão de um espaço/tempo sem fronteiras. É durante um ritual que os grupos se enraizavam na experiência subjetiva partilhada.” (Von Koss, Monika. *Feminino + Masculino - Uma Nova Coreografia para a Eterna Dança das Polaridades*. São Paulo, Escrituras, Coleção Ensaio Transversais, 2000, p. 232).*

Reproduzir o momento da criação já significava ocupar um território limiar para retomar a energia vital do nascimento, identificando-se com o primeiro grande impulso de sobrevivência: sobrepujar os riscos do momento do parto, isto é, nascer enfrentando a morte. Nesse sentido, a experiência corporal é claramente evocada como fonte de conhecimento. O tato está integralmente mobilizado, os tecidos do corpo conectam toda uma rede de troca informacional, tanto nos rituais, quanto no nascimento.

Portanto, é possível inferir que o eixo em torno do qual giram as matrizes da linguagem fotográfica estivesse presente na observação multidimensional do homem pré-histórico, na sua “pele”, suposição que se desloca da ênfase dada à óptica e à câmara escura para o sistema que constituía junto com o processamento que a matéria produzia. A percepção da fotossensibilidade, da fotossíntese, da sua relação com a sobrevivência parecem prioritários.

<sup>14</sup> Ao definir o território do escuro, Monika Von Koss diz: “podemos pensar que este negro, estas trevas, este escuro infinito é a esfera fora do nosso alcance de compreensão. Algo que está além do universo possível de ser compreendido por nós, com os recursos mentais e tecnológicos de que dispomos. Os mitos de criação falam do nascimento do mundo saindo do caos. Mas caos não se referia a algo confuso, caótico. Significava o vazio infinito, sem forma, escuro, silencioso, que a Astronomia define hoje como a matéria primordial escura que existiu antes da criação.

Nas mitologias de todos os povos encontramos divindades claras e escuras, representando os aspectos luminosos e sombrios da existência única, que incluem a vida e a morte num ciclo eterno de alternância.

Muito antes do estabelecimento do patriarcado, as deusas eram poderosas em direito próprio, eram virgens nesse sentido. Todas as grandes deusas, tão combatidas pelas religiões monoteístas masculinas institucionalizadas, eram negras, além de luminosas. Reinavam sobre os mundos superiores e profundos, sobre a vida, a morte e o renascimento. Poderíamos enumerar infindáveis formas da deusa negra. Todas elas, contudo, nos remetem a uma condição liminal. A liminalidade é um estado que corresponde a uma passagem por um túnel, uma escuridão misteriosa, uma experiência de natureza oculta, própria de todos os processos iniciáticos. Na liminalidade ritual, a pessoa é completamente isolada do sistema social e dos conflitos que lhe são próprios, tornando-se temporariamente separada. Durante seu isolamento, ela

Inicia-se a partir daí um período de assimilação e quietude intercalado pelas festas de São Vito, em São Paulo e por uma última viagem à Itália para a abertura da exposição *Polymnium*.

Nessa viagem, lendo um texto, verifico na sua nota de rodapé a informação de que as origens da "tarantella" são pugliesas, derivadas de um ritual de cura para o tarantismo. Meu olhar se aproxima em "zoom" dessa informação. Aproveito minha permanência e procuro alguma informação a mais: livros, música, qualquer coisa. Para meu espanto, não encontro. Me pergunto como não conhecer a origem da manifestação cultural que mais designa o italiano?

Volto para o Brasil mais uma vez e trabalho experimentando transfer polaroid, a partir do arquivo de filmes que, nesse momento, já se constituía. A transferência da emulsão de um suporte para outro inicia uma experiência em que a evanescência da imagem luminosa parece começar a ganhar a densidade e a flexibilidade da matéria que a emulsão é. Desenvolvo pequenos ensaios onde as superfícies têm materialidade. Há um apelo tátil muito forte nesse material.

A imagem que antes era obtida pela retirada de material do suporte (a prata fotográfica), passa a ser obtida pelo depósito de corante, no qual a emulsão se transformou, em outro suporte. A emulsão me parecia um tipo de barbutina (argila líquida). Essa comparação parecia indicar algo que ligava à pele, à terra, à fertilidade, ao processo criativo.

Os conteúdos não são só "escavados" nesse procedimento como é o caso do filmes, mas redepositados em um suporte.

Nada fica muito claro.

Descolar a emulsão do suporte parecia indicar uma subversão na forma de entendimento da fotografia. Não só a luz como intensidade, mas a intensidade da matéria, devia ser reanimada. O ritmo dessas duas potências entrelaçadas parece ser um ponto nodal a ser explicitado. Convivo com essas questões, nunca encontrando qualquer referência em bibliografia disponível ou ensaio fotográfico de outros autores que pudessem orientar as inquietações ainda não suficientemente elaboradas.

É corrente que a imagem fotográfica seja sempre entendida a partir de apenas um de seus elementos constitutivos que é a câmera e, portanto, pela ótica e pela luz. Sobre a emulsão e o constitutivo químico da fotografia pouco é citado.

Pergunto como não discutir a origem constitutiva do aspecto que mais designa historicamente o surgimento da foto?

A quietude se recoloca mais intensa, como um processo de consolidação do que foi vivido e de condução das novas inquietações para um nível mais profundo de elaboração.

A fase anterior havia se caracterizado pela construção da memória de um descendente que, desde sempre, destituído dela, não recua no tempo, mas, a partir de um espaço de origem,

---

se encontra em situação ambígua, passa por um domínio simbólico que tem pouco ou nenhum dos atributos de seu estado passado ou futuro. Ela é invisível estruturalmente, quando não fisicamente, em termos das definições e classificações básicas de sua cultura.

Na condição liminal, o sujeito se desfaz do status estrutural, enfatizando a natureza às expensas da cultura. Mas não é a natureza na sua concretude biológica, e sim uma natureza repleta de símbolos explicitamente relacionados com processos biológicos humanos e não humanos. Na liminalidade, a atividade que não tem estrutura se confronta com seus resultados estruturais.

Victor Turner, que utiliza o termo liminal para se referir a qualquer condição que ocorra fora ou na periferia da vida cotidiana - ou seja, num espaço sagrado - acredita que é nos eventos liminais que o vínculo que une as pessoas para além dos laços formais se torna mais evidente. Para ele, a comunidade e a liminalidade são as condições para a produção de metáforas básicas, de arquétipos conceituais, de paradigmas, que depois irão se desdobrar nos valores estruturais. Estas metáforas básicas, que ele acredita "*se originam em um profundo mundo profético, como imagens tenuamente vislumbradas*", vão sendo conceitualizadas em vários níveis de abstração, de pensamento sem imagem.

Mas, afirma ele, a "*imaginação genuinamente criativa, a inventividade, a inspiração, vai além da imaginação espacial ou qualquer habilidade em formar metáforas. [...] é a habilidade de criar conceitos que podem não corresponder a nada dos sentidos (mesmo que correspondam a algo na realidade) e também porque produzem idéias não convencionais [...] é a escuridão verdadeiramente criativa da liminalidade que está contida nas formas básicas da vida*".

antes latente, dá visibilidade a uma fresta atemporal comum, avançando e construindo pela imagem, um elo, um espaço não localizado, mas presente, real e atuante. As ações que permitiram isso - viagens, imagens, reflexões - tornam a memória dinâmica, via de acesso e abertura para um campo onde meus ritmos de criação se apoiam.

O mesmo acontece com o repertório poético. Ele também conduz à raiz.

O aprendizado da materialidade das cores, como, por exemplo, o azul marinho, a terra de Siena, a Umbria realojaram minha percepção em um lugar de origem da vibração luminosa que era concreto. A luz é concreta. A cor é a luz processada duplamente, primeiro pela matéria da superfície da qual provém, depois pelo corpo.

O movimento do meu corpo era a raiz da minha composição; minha pele, raiz do grafismo. Meu enquadramento falava de padrões de movimento, seus ritmos. Meu território sensível captava sempre na descontinuidade dimensões sobrepostas de um presente contínuo, não recortado.

O deslocamento nas viagens, o caminhar, a atuação corpórea, a ação da memória que pede para cair em esquecimento são dados de meu trabalho.

Toda essa fase se remete à construção de um vão, de uma janela, onde as tensões entre o estruturado e o dinâmico, entre memória e esquecimento, figura e fundo se contactam. Espaço do paradoxo.

A qualidade e intensidade de toda experiência requeriam um enraizamento e uma quietude ainda maior.

Um intervalo de dois anos foi necessário até ser quebrado pelo início da digitalização de meu arquivo e da experimentação de saídas impressas desse material. Alocar as imagens em uma memória capaz de contê-las foi um dado essencial trazido pela digitalização. Tudo parece caber nesse contenedor. O seu reprocessamento pelo escaneamento e a unidade que esse meio propicia para qualquer matriz (negativo ou diapositivo) aproximam as imagens colocando-as dentro de um mesmo regime acesso.

O caminhar se assentou. A mão direita navega e conduz o olhar a ultrapassar um túnel, que faz com que o movimento pela imagem tenha as características do mover-se em sonho.

O desenvolvimento do inventário de imagens digitais permitiu, dentro do momento específico do trabalho, a descompactação de uma série de ações latentes nas fotos, que poderiam ser manifestadas.

O jato de tinta e a migração da imagem do filme para a tela, da tela para o impresso começaram a dilatar o processo criativo do ato fotográfico. Outros procedimentos, como o escaneamento direto de objetos, apareceram. A escolha dos objetos se dá na instantaneidade em que se colocam no meu caminho.

## Romã, a fruta das passagens

Numa dessas operações de escaneamento veio à tona uma ação decisiva para a dinâmica do restante de meu trabalho.

Se trata do escaneamento de uma romã<sup>15</sup> que encontrei no quintal de casa, ao lado da romanzeira ali existente.

---

<sup>15</sup>O simbolismo da romã está ligado ao simbolismo dos frutos que têm muitas sementes, como a cidra, a abóbora, a laranja. A romã com seu suco vermelho e suas inúmeras sementes foi o primeiro símbolo da fertilidade uterina. Romãs eram comidas pelas almas no submundo para fazê-las renascer. Signo de passagem para a vida, a romã é utilizada até hoje em nossos "rituais" de ano como signo de boa sorte. Ela é, antes de mais nada, um símbolo de fecundidade, de posteridade numerosa.

É conhecido o mito de Perséfone, filha da Deusa Deméter, que provou sementes de romã no submundo. Portanto, é clara sua ligação com essa fruta. A descida ao submundo era interpretada pelos gregos como a vivência profunda dos mistérios da matéria, do corpo e dos ritmos da criação.

O mito de Deméter e Perséfone começou, segundo um conto datado do século VII, o hino homérico a Deméter, quando o senhor do Inferno, Hades, raptou Core/Perséfone, filha de Deméter, para torná-la sua esposa. A mãe partiu em busca da menina e parou em Eleusis, onde, sem ser reconhecida, foi acolhida no palácio do soberano Celeo. Ali, escondida, a deusa procurou retribuir o acolhimento dando imortalidade ao filho do rei, passando-o no fogo durante a noite: a operação, no entanto, não tem sucesso, uma vez que a deusa é interrompida pelo grito da rainha diante da cena das chamas que envolviam o pequeno príncipe. A deusa, então, revelou-se em todo o seu fulgor e indicou aos habitantes de Eleusis formas novas para celebrar seu culto. Depois de aplacada a dor com o retorno momentâneo de sua filha à terra, agora esposa no Inferno, ela ensinou aos homens o cultivo dos cereais. Desde, então, celebra-se em Eleusis os

O mesmo procedimento, que antes estava centralizado no ato fotográfico, estendia-se para o gesto de coleta dessa fruta: ao vê-la foi instantânea a decisão de registrá-la. O ato de colhê-la foi preciso. Tê-la na mão provocava o sentimento muito forte de estar segurando algo que me constituía na intimidade. Minhas mãos estavam estranhamente desocupadas do ofício de carregar a câmera no ato de escolha de referências, dissolvendo uma estrutura operativa muito significativa. Olhar sem a moldura do visor diante dos olhos levava para mais adiante a desconstrução já iniciada de um limite que impedia a percepção de minha própria presença corporal. Nesse momento, o visor começava a se transformar de forma mais efetiva em vazio, lugar de passagem.

A observação da romã através de sua abertura, a transparência de seus grãos, a sua cor e formato encaixando na palma da mão me fizeram senti-la de forma intensa. De alguma maneira, ela me pertencia. O seu interior me remetia ao tecido uterino, ao sangue menstrual<sup>16</sup>. Também me

---

"mistérios" da Deusa em que os iniciados vivenciavam ritmos vitais profundos e desenvolviam grande senso de comunhão com todos os cidadãos e a cidade. (Dados extraídos da *Woman's encyclopedia of myths and secrets* e do *Dicionário de Símbolos*).

<sup>16</sup> "Desde a mais remota antigüidade, a misteriosa mágica da criação foi entendida em residir no sangue feminino, colocado para fora em aparente harmonia com a lua, às vezes retido no útero para "coagular" em um bebê. Homens consideravam este sangue com um respeito atemorizado e sagrado, como a essência da vida, vertido inexplicavelmente sem dor, algo completamente estranho para a experiência masculina.

A maioria das palavras para menstruação também significaram coisas como incompreensível, sobrenatural, sagrado, espírito, deidade. Assim como o latim *sacer*, as antigas palavras árabes para "puro" e "impuro" eram aplicadas se referindo ao sangue menstrual e só para isto. Os Maoris postulavam explicitamente que a alma humana era feita de sangue menstrual, que retido no útero "assume a forma humana e se desenvolve em homem". Os africanos disseram que o sangue menstrual é "coagulado para modelar o homem". Aristóteles disse o mesmo: a vida humana é feita de um "coagulum" do sangue menstrual. Plínio chamou o sangue menstrual de "substância material da criação", capaz de formar "um coágulo (uma coalhada), que posteriormente dentro do processo do tempo vivificava e crescia na forma de um corpo". Esta noção primitiva da função pré natal do sangue menstrual era pensada ainda nas escolas européias até o século XVIII.

Idéias básicas sobre o sangue menstrual vieram da teoria hindu onde assim como a Grande Mãe cria, suas substâncias se tornam vivificadas e formam um coágulo (ou um coalho); matéria sólida é produzida como uma "crosta". Esta é a forma como ela deu nascimento ao cosmos e mulheres empregam o mesmo método em uma escala menor. De acordo com Daustenius, "o fruto no útero é nutrido apenas através do sangue da mãe. A menstruação não falha com o fruto na nutrição, cultiva-o até o momento apropriado de dar à luz".

Os ovos de Páscoa, símbolos clássicos uterinos da Deusa Eostre, eram tradicionalmente coloridos de vermelho e armazenados para fortalecer o morto. Esse hábito comum na Grécia e no sul da Rússia pode traçar todo o caminho de volta aos baixos relevos do Paleolítico e dos ornamentos funerários em ocre, para uma semelhança maior com o útero da Mãe Terra no qual o morto deveria renascer. As tumbas da antigüidade em todos os lugares mostraram os ossos dos mortos recobertos de vermelho ocre. As vezes tudo na tumba era vermelho, inclusive as paredes.

Uma cerimônia de renascimento na Austrália mostrou que os aborígenes ligam o renascimento ao sangue do útero. O canto executado para Ankota, a "vulva da terra", enfatiza a vermelhidão circundante ao devoto: "Uma trilha direta está se abrindo em uma fenda diante de mim. Um buraco subterrâneo esta se abrindo em uma fenda diante de mim. Uma trilha subterrânea esta se abrindo em fenda diante de mim. Eu sou vermelho, assim como o coração da chama do fogo. Vermelho também é o buraco no qual eu estou descansando."

Imagens como esta ajudam a explicar porque algumas das mais antigas imagens da Deusa, como Kurukulla, no leste, e sua contraparte Cybele, no oeste, foram associadas à profundidade e à vermelhidão.

Gregos místicos "nasceram novamente" do rio Stix, também conhecido como Alpha, "O Início". Esse rio circundou por sete vezes através do interior da terra e emergiu por um lugar sagrado yônico, perto da cidade de clitor (do grego *kleitoris*), sagrado à Grande Mãe. Stix foi o ribeirão-sangue vindo da vagina da terra; às suas águas eram creditadas com respeito o mesmo poder temeroso do sangue menstrual. Deuses Olímpicos garantiam seu juramento de ligação absoluta pelas águas do Stix, como homens sobre a terra juravam pelo o sangue de suas mães. A morte simbólica e o renascimento estão ligados pelo batismo nas águas do Stix, como em muitos outros rios do mundo todo. O próprio Jesus foi batizado na versão palestina do Stix, o rio Jordão. Quando um homem se banhava sete vezes nesse rio, "sua carne voltava outra vez a ser como a carne de uma pequena criança" (2 reis 5:14). Na tradição grega, a viagem à terra da morte significava atravessar o Stix; na tradição judaico-cristã era atravessar o rio Jordão. Este é o mesmo "rio de sangue", atravessado por Thomas Rhimer em seu caminho para a Terra Encantada.

A devoção tântrica ao sangue menstrual penetrou o mundo greco-romano antes da era cristã e foi estabelecido muito bem no período gnóstico. Este culto estipulava o agape - "festival de amor" ou "casamento espiritual" - praticado

fazia lembrar o formato do coração. A sua coroa me sugeria, ainda, tratar-se de uma rainha: uma antiquíssima rainha robusta, entronada em minhas mãos. Penso na Deusa Cibele<sup>17</sup>, na Deusa Deméter<sup>18</sup> e nas imagens de Madonnas, todas coroadas.

---

*pelos gnósticos cristãos como Ophites. Outro nome para o agape era synesaktismo, "o caminho do Shaktismo", antes do VIIIc. Subsequentemente, o "festival de amor" desapareceu e as mulheres foram proibidas de participação direta no culto cristão, de acordo com regras de São Paulo. (I Timoteo 2:11-12)."* (Walker, Bárbara, "Woman's encyclopedia of myths and secrets". Nova Iorque, Harper San Francisco, 1983, p. 665).

<sup>17</sup> Cibele era a "Senhora de Ida", uma grande montanha no oeste da Anatólia, bem como a "Deusa da Montanha". Como todas as grandes deusas, era guardiã dos mortos e deusa da fertilidade e da vida selvagem.

A forma mais antiga de Cibele pode ter sido *Kubaba*, cujo culto aparece no limite oriental do império hitita, no Eufrates, de onde se expandiu para oeste, chegando em Pessina, Bergamo e Roma. A raiz do nome Kubaba pode ter sido *kube* ou *kuba*, que quer dizer cubo, sugerindo sua conexão com o meteorito cúbico cultuado como a deusa da Anatólia. Relaciona-se também com a pedra meteórica de Meca, que era cultuada como a imagem da deusa antes da ascensão do islamismo e cujos sacerdotes eram chamados de "filhos da velha mulher".

O culto à mãe dos Deuses da Frígia foi adotado pelos romanos em 204 a.C. quando, depois de 12 anos de guerra entre Roma e Cartago, sacerdotisas sibílicas anunciaram que qualquer invasor estrangeiro seria afastado da Itália, se a pedra sagrada da Grande deusa oriental fosse trazida à Roma.

Para isso, embaixadores foram enviados à cidade sagrada de Pessina, na Frígia, então província romana. Foi-lhes confiada a pequena pedra preta que encarnava a poderosa divindade e que trazida à Roma, onde foi recebida com grande respeito e instalada no templo da Vitória no Monte Palatino. A deusa chegou em meados de abril e a colheita daquele ano foi abundante. Um ano depois, Aníbal deixava a Itália.

*"Em Roma, Cibele era também chamada de "Domina" ou "Senhora".*

*A Megaleisa era a festa dedicada à Cibele, que tinha em Cláudia Quinta sua sacerdotisa. Era realizada até aproximadamente 50 d.C., quando seu nome mudou para Hilária, precursora dos festejos da Páscoa.*

*Quando trabalhadores estavam reparando a basílica de São Pedro em 1608, desenterraram inscrições que parecem ter pertencido ao templo de Cibele, sugerindo a proximidade de seu grande templo, que continha a sagrada pedra preta, com a área hoje conhecida como Vaticano.*

*No mundo antigo uma pedra preta cônica representava a Grande Deusa nos templos de culto como Alexandria, Biblos, Éfesos e Pafos. Afirma Clemente de Alexandria que era característica dos árabes cultuarem pedras. O escritor árabe Dhu al-Khalasa afirma que uma pedra quadrada representava Allat, a versão árabe de Cibele. A mais celebrada dessas pedras Deusa, ainda em uso, é a pedra preta remanescente da Arábia pré-islâmica, emoldurada em prata e guardada no interior da Ka'aba, um templo cúbico em Meca. Em árabe, a palavra Ka'aba também significa "virgem" e refere-se à Deusa como a substância não manifesta, da qual nascem todas as formas. Entre os muitos rituais antigos preservados pelos devotos que fazem romaria à Meca está o de beijar a pedra e rezar para ter seu maior desejo atendido.*

*Os festivais dedicados à Cibele e seu jovem filho e amante Atis acontecem no equinócio da primavera, quando se celebra a divina ressurreição com uma explosão de alegria, no festival chamado de Hilária. Tendo início no dia 22 de março e durando três dias, entre músicas tumultuadas e ritos de tristeza selvagem, acontece a busca e o luto por Atis nas montanhas. No terceiro dia, ele é encontrado e a imagem da deusa é purificada do contágio com a morte e uma festa de alegria é celebrada com tanta efusão como foram os dias de luto. O dia seguinte ao do festival de Hilária era chamado de Requietio, o dia do descanso. O festival se encerrava no dia 27 de março com uma procissão até o riacho Almo. A imagem da Deusa, com sua face de pedra negra era conduzida num carro puxado por bois, seguido pela nobreza de pés descalços. A procissão seguia lentamente ao som de música de gaita e tamborins, passando pela porta Capena até as margens do riacho Almo, cujas águas deságuam no Tiber, imediatamente abaixo das muralhas de Roma. Lá, o sumo sacerdote, vestido de púrpura, lavava o carro, a imagem e outros objetos sagrados nas águas do riacho. Retornando dessa Lavatio, tudo era enfeitado com flores frescas." (Lawrence Durdin Robertson. "The year of the Goddess, a perpetual Calender of festivals").*

<sup>18</sup> "Deméter nos deu dois presentes supremos: os frutos da terra, que nos impediu de viver como bestas selvagens, e a iniciação aos mistérios, que assegura aos que participam esperança mais doce para o fim da vida e para a eternidade. Desde quando a Deusa retribuiu de tal modo a hospitalidade de nossos antepassados, a nossa cidade tornou-se não somente "amada pelos deuses, mas amiga dos homens, para os quais ela deu tudo o que havia recebido". O conceito de Isocrates, orador ateniense do V-IV a.C., contém bem a substância dos mistérios mais famosos da Grécia antiga, celebrados em Eleusis em uma época imemorial e mantidos substancialmente idênticos em seu desenvolvimento por séculos.

Acaba aqui o mito. A história, de outro lado, nos diz que Eleusis e o seu santuário foi passado ao controle do estado ateniense provavelmente no século VII a.C. e que, desde então, os ritos que lá se desenvolviam eram plenamente integrados na religião cívica.

Coloquei a impressão dessa imagem na água, fato que parecia fazer fluir em seu desbotamento um movimento congelado no tempo. Fiz algumas imagens desse processo, tendo a sensação de estar sendo transportada para o seu interior .

As imagens molhadas, no entanto, traziam dados adicionais como o calor e a combustão, o fogo, o movimento sanguíneo criativo.

Caminhar nesse itinerário criou um livro de anotações.

As mãos livres, os impressos a jato de tinta, a reutilização do papel manifestam o corpo da imagem, sua materialidade. Traz ainda o gesto do gráfico, da colagem, da dobra, do corpo.

O desenvolvimento de cadernos de anotações materializou a descompactação mencionada anteriormente na construção do inventário digital, pois conta da aproximação da impressão a jato de tinta com os procedimentos gráficos do desenho. Reapresenta também, outra vez, as origens de meu olhar que na foto desenhava, mas aponta para mais adiante, conduzindo para uma expansão que é a apropriação mais profunda de um universo simbólico, ou seja, seu enraizamento com a materialidade. Fez redescobrir uma escrita mais fluente, fruto da mesma qualidade do gesto gráfico em que o corpo sabe estar presente.

Sincronicamente levantei mais dados que me revelavam que na região da Puglia, onde fica Polignano a Mare, nasceram os rituais de origem da "tarantella". Finalmente, entrei em contato com essa prática.

A possibilidade de entrar em contato com a "tarantella" e praticar percussão na tamorra, fizeram com que o gesto do caminhar, ouvir e "clique" se expandissem a ponto de alcançar o núcleo que os gera. O que isso significa?

Significa conhecer um estado de percepção que se experimenta nessa prática, determinado pela própria forma operante com que ela se dá. Tanto na "tarantella", como no "pizzica tarantata" os movimentos corporais são intensos, fortemente enraizados, pois supõem uma adesão completa dos pés no chão, além de circularidade. Para que se possa manter em equilíbrio dentro dessa dança circular, a observação tem que partir de um ponto muito preciso. Se se estiver durante um ciclo de giros olhando para fora, há perda de equilíbrio, tonteira; se se estiver fechando os olhos, observando para dentro, há completa perda de referência. A própria prática faz com que espontaneamente a observação consciente se coloque em uma fronteira entre o dentro e o fora. Esse espaço passa a ser ocupado permitindo uma observação em concomitância<sup>19</sup> dos outros dois e, conseqüentemente, dos elos que os ligam. Há intensa atividade

---

Os Mistérios davam motivo para a modificação da própria postura a respeito da sorte no Inferno, onde reinava Core/Perséfone. Escrevia já o autor dos hinos homéricos a Deméter: "Feliz entre os mortais quem viu estas coisas. Para aquele que não é iniciado no rito sagrado, o excluído, não haverá a mesma sorte, nem quando morto, embaixo nas trevas úmidas". E ainda no século I, o poeta Crinagora recomendava: "Você que teve sempre uma vida sedentária, você que nunca navegou sobre o mar ou percorreu o itinerário por terra: Vamos! Levante-se e vá contemplar este saber famoso, as festas sagradas da grande Deméter! Ao retornar, também entre os seres estará livre de toda a fadiga e quando se reunir à grande multidão dos mortos terá a alma mais leve". (In Dossier: nel mondo dei colti misterici – pgs. 58 –63. Revista "Archeo - attualit' a del passato". Anno XIII, numero 7 (149), julho 1997).

<sup>19</sup> Esse conceito é citado por Roland Barthes ao refletir sobre a fotografia. Para ele, olhar uma foto é o mesmo que olhar para a emanação de uma estrela no céu, que já morreu. A estrela é a emanação de um referente luminoso, não se parece com ele, mas, sem dúvida, atesta a sua existência. É sua re-apresentação. Segundo Roland Barthes, sua força constitutiva é o que se define pelo nome "isso foi", em que há sobreposição de realidade e passado.

*"Os realistas, entre os quais estou, não consideram de modo algum a foto como uma "cópia" do real - mas uma emanação do real: uma magia, não uma arte. O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação se sobrepõe ao poder de representação.*

*O que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, um pedaço da Maia, como a arte prodigal, mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real (trata-se talvez da definição de "satori"), o mistério simples da concomitância"*

A concomitância temporal é outra forma de observação que derruba a separação sujeito/objeto, pois quebra a linearidade temporal. No fruídor da fotografia, a concomitância se dá entre presente e passado. Para o fotógrafo, esta concomitância ocorre no ato fotográfico, como presente e futuro e no processo de edição, como presente e passado. A

física nessa dança e a integração do caminhar, ouvir, clicar/batucar. Há sentimento de pertencimento, conexão. A noção de travessia de fronteira fica ligada não à compreensão isolada do lá ou do aqui, mas ao reconhecimento de que é nela mesma que se situa toda uma rede de sustentação do latente e do manifesto, portanto inclui as duas realidades. A fronteira é o espaço entre essas duas realidades, é o espaço do ser. Esse espaço é misterioso, sempre por vir, ao mesmo tempo em que é, nunca vai se revelar inteiramente; **mas é experienciável.**<sup>20</sup>

Esse é o espaço limiar.<sup>21</sup>

Uma questão que ficou em aberto anteriormente:

Descolar a emulsão do suporte parecia indicar um desvio de atenção dado à ela, uma subversão na forma de entendimento da fotografia. Não só a luz como intensidade, mas a

---

concomitância presente/futuro não pretende indicar um “exercício de adivinhação ou futurologia”, mas um sentimento de advir, de mudança enquanto mudança. O lugar do fotógrafo é sempre num limiar, à flor da pele. O fotógrafo sempre prevê ou pressente a cena, além de estar sempre se dirigindo a um fruidor, que não se encontra no presente, não pode ser visto. Na fotografia, há o registro do presente metamorfoseado no congelamento projetado para o futuro em um tipo de arremesso, uma precipitação.

Seu processo de observação, se pretende romper a fronteira da sensatez em direção à loucura do contato com o “realismo absoluto”, aproximar-se-á da “embriaguez intuitiva” dos antigos rituais.

A vivência da concomitância escapa à racionalidade vigente e mobiliza intensa carga emocional afetiva, pois provoca uma “re-aparição”. Assim, essa categoria se desloca para o universo mágico. Barthes aproxima a fotografia das origens do teatro. Observam-se a contraposição e a perda da substancialidade iluminista que impulsionaram o aparecimento da fotografia. O processo morte/renascimento é a força expressiva maior da fotografia, assim como foi do teatro em sua raiz dionisiaca.

<sup>20</sup> Para os antigos, iniciar-se nos mistérios era penetrar no nível do imponderável, dos ritmos da criação para, a partir dela, sobreviver. Nessa ótica, sobrevivência e criação são categorias que gozam de muita intimidade. A revista italiana “Archeo - attualità del passato”, sobre o estudo dos cultos misteriosos do Mediterrâneo, define mistério da seguinte forma: “dizer “mistério” no mundo antigo significa de fato, falar de ritos secretos, de cerim nias costumeiramente noturnas, que procuravam, para aqueles que eram admitidos a participar, uma mística experiência divina, graças às quais o “iniciado” esperava para si uma salva o peculiar. “Salva o” significa nos mistérios, uma transforma o espiritual do indivíduo, uma evasão da previsibilidade da existência, por uma presença na realidade mais sentida e consciente.”

<sup>21</sup> O limite e a liminaridade são as possibilidades do visor, do monitor do computador, da superfície do papel. A fotografia   liminar em seu nascedouro, dada a sua condi o híbrida que conecta técnica e linguagem, que a torna “estrangeira” diante de toda uma tradi o artística que a precedeu criando um impacto transformador irreversível. A no o de deslocamento, transi o, estranhamento, “estrangeirice” foi sua característica de origem. Sua imagem está entre um referente e um observador e, por isso, sua frui o parece se dar sempre fora do suporte físico. A superexposi o a imagens fotográficas parece ter-lhe conferido uma aparente neutralidade. O problema que se coloca   o de como recuperar para a fotografia a vivência da liminaridade, pois o contato diário e exaustivo das pessoas com fotos, reforçando seu princípio identitário ligado   objetividade, a tornam ineficaz para fazê-lo. O processo histórico da fotografia escondeu um lado liminar que pode ser localizado nas observa es astron micas da pr -história.

Mas, semelhante às palavras, ela está agregada a uma experiência muito profunda com a observa o liminar.

O território do viajante também se encontra nesse espaço, assim como o do estrangeiro ou imigrante. Victor Turner define: “Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, sempre “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clich s ligados às incumbências da posi o social e   representa o de papéis, e entrar em rela es vitais com os outros homens, de fato ou na imagina o.” (Turner, Victor W.. *O processo ritual*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1974, p. 155).

A experiência est tica não se d  fora dele.

“Para compreender a descri o grega de percep o, a pessoa já devia estar no templo de Afrodite, reconhecer que cada coisa sorri, possui fascina o, provoca aisthesis.

Beleza, feitura e arte não são nem a essência pura nem a base da verdadeira est tica. Na interpreta o neoplatônica, a beleza   simplesmente manifesta o, a exposi o de fen menos, a apresenta o da anima mundi; não houvesse beleza, deuses, virtudes e formas não poderiam ser revelados. A beleza   uma necessidade epistemológica; aisthesis   como conhecemos o mundo. E Afrodite   a sedu o, a nudez das coisas como elas se revelam para a imagina o sensual. Assim, o que quero dizer por rea o est tica aproxima-se mais de um sentido animal da palavra - um faro para a inteligibilidade aparente das coisas, seu som, cheiro, forma, falar para e através das rea es de nosso cora o, respondendo a olhares e linguagem, tons e gestos das coisas entre as quais nos movemos.” (Hillman, James. *Cidade e alma*, São Paulo, Ed. Studio Nobel, 1993, p.17).

intensidade da matéria deve ser reanimada. O ritmo dessas duas potências entrelaçadas parece ser um ponto nodal a ser desembaraçado. Convivo com essas questões, nunca encontrando qualquer referência em bibliografia disponível ou ensaio fotográfico de outros autores que pudessem orientar as inquietações ainda não suficientemente elaboradas. É corrente que a imagem fotográfica seja sempre entendida a partir de apenas um de seus elementos constitutivos, que é a câmera e, portanto, pela ótica e pela luz. Sobre a emulsão e o constitutivo químico da fotografia pouco é citado. Me pergunto como não conhecer a origem constitutiva do aspecto que mais designa a foto?

Essa questão feita anteriormente trazia dentro de si uma outra: que o entendimento do olhar o desalojava do corpo. Enfatizar a ótica e a compreensão do comportamento da luz coloca a matéria e o corpo (e afinal não se tratam de dois corpos?) como inanimados e imóveis, a memória em detrimento do esquecimento, a estrutura em detrimento da dinâmica vital, o visor como obstáculo e não passagem. Conceber o visor assim, implica em concebê-lo como passagem em direção vetorizada para a emulsão. A emulsão fica do mesmo lado que o fotógrafo: ao lado dela é impossível não reencontrar a pele, o corpo e o devir.

O filme não é uma fronteira de separação, mas uma segunda pele.<sup>22</sup>

Esse reencontro se dá a partir de uma observação vivida sempre como um recomeço. A substancialidade das coisas se perde para a percepção de redes de conexão em movimento, da singularidade conectada à sua potência de criação. O visor passa a ser ocupado como um espaço dinâmico como um formigueiro: *a ligação com a água invisível do subsolo, a energia circulando nas entranhas da terra, prestes a se manifestar sob forma de fonte ou nascente.*

Numa última volta às origens, o visor se realoja no corpo e o corpo na potência vital que o sustenta.

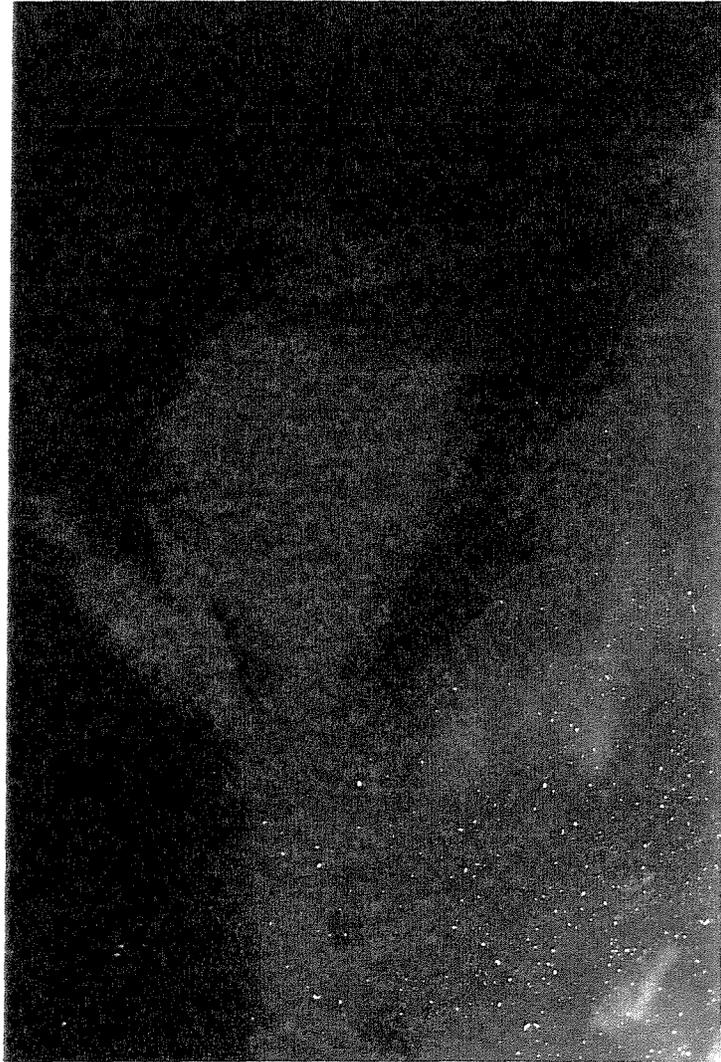
---

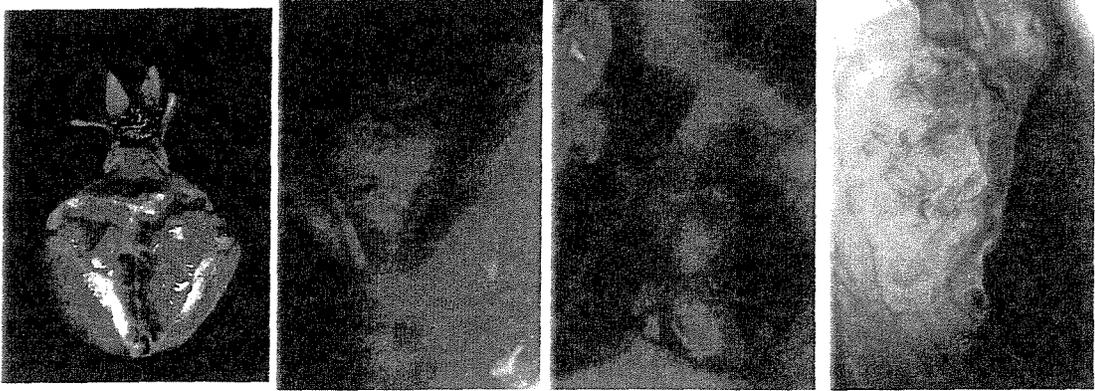
<sup>22</sup>Vale a pena citar Leila Reinert, em sua tese *“Ações e Reações de Gesto Criativo”*:

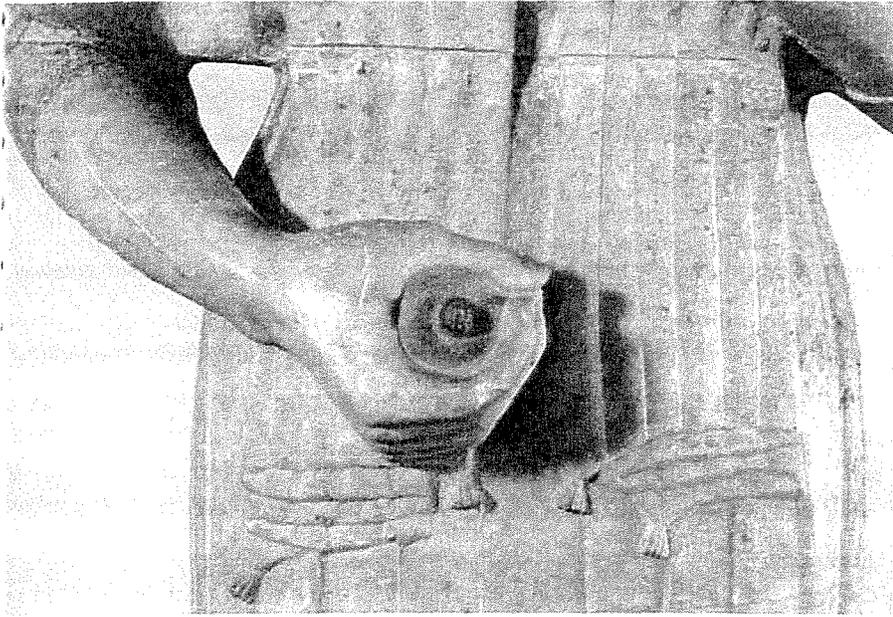
*“Apenas alguns segundos de luz, quando uma pele toca outra pele.*

*O olho que toca, não o olho que pega. Um olhar háptico que percorre a superfície das coisas deslizando sobre as saliências e reentrâncias encontradas no caminho. Um olhar próximo, muito próximo, quase miope e capaz de perder um rosto e fixar-se na pele. Uma pele que é simultaneamente o dentro e o fora, um centro situado na periferia, sendo jamais pura exterioridade. Local de passagem, como uma membrana viva que separa uma região de interioridade e uma região de exterioridade, a pele mantém o vivo no limite dele mesmo, sobre seu próprio limite.*

*Conhecendo o estreito elo entre a pele e o sistema nervoso central, as pesquisas sobre realidade virtual falam da construção de motores da realidade háptica, pois os estudos sobre “tocar o intocado - tocar o virtual” são denominados de percepção háptica.”*











## A celebração

A forma com que lidei com o espaço liminar, ocupando-o, foi o ponto culminante da experiência de busca de repertório. Ele foi formado pela busca e apropriação de uma herança cultural que me estrutura para compreendê-lo de fato. O contato já citado da "tarantella" foi seu elemento desencadeador final.

As experiências que tive com esse rito começaram em São Paulo, mas as condições para que essa passagem fosse conhecida de forma mais efetiva se apresentaram na Itália<sup>23</sup>, para onde

---

<sup>23</sup> Vale ainda uma menção rápida a uma viagem a São Luís do Maranhão, feita anteriormente à última viagem para a Itália, em busca de uma semelhança, citada por Leane Redmond, entre os citados ritos e antigas práticas matriarcais de origem portuguesa trazidas com a colonização.

Leane Redmond afirma que o uso de "pandeiros" (também usados na tarantella) e de alguns instrumentos de percussão têm como origem práticas rituais trazidas por mulheres portuguesas, durante o processo de colonização no Brasil. No entanto, nessa viagem foi possível criar um distanciamento crítico das afirmações desta autora, uma vez que a forte influência negra verificada nas práticas maranhenses não foram citadas, assim como sua origem também matriarcal. Além desta verificação local, tive a oportunidade de realizar pequenos ensaios fotográficos no núcleo urbano e no terreiro "Casa de Nagô". As últimas imagens levantadas não tiveram apenas uma abordagem documental, mas traduzem um pouco o impacto sensorial provocado pelo ritual assistido. Foi ainda interessante notar como o imaginário da cidade de São Luís é impregnado de imagens ligadas ao feminino. Uma em particular me tocou: de que a ilha é protegida por uma imensa serpente prateada, que impede a entrada de invasores. A origem dessa lenda ligada à experiência visual ficou clara quando pude visualizar o intenso movimento do mar em uma viagem de barco sob a

volto com o objetivo de dançar a "tarantella" em seu local de origem. Esse ponto de referência dá o pulso para o desenvolvimento do último momento e do ensaio fotográfico desenvolvido na Puglia inaugurando um novo começo.

Em síntese, a sensação vivida durante do a produção dessas últimas imagens talvez seja melhor expressa pela citação de um fragmento do caderno de anotações de viagem, quando, logo após minha chegada, faço uma série inaugural de fotos:

*"Foi logo na chegada que todo o trabalho de criação do inventário pôde se mostrar, imprimindo outro olhar.*

*A porta de entrada para a Itália, nessa última temporada, foi a paisagem noturna de um campo de oliveiras na Umbria, vista somente iluminada pela luz do luar.*

*Foi em pé, no meio dela, que me senti abraçada pela luz noturna e ultrapassei inteiramente um estado de compreensão das coisas para um estado de pertencimento a elas. Percebi a passagem.*

*Na diluição, o corpo intermediava o contato que, direto, revelam intensidades, presenças. As árvores se mostravam vivas (e afinal elas estão vivas).*

*O vento roçava a pele do rosto, tocava nos ouvidos, dentro de um ritmo peculiar.*

*A escuridão se revelava em camadas de tons, tendo fundo.*

*Os pés no chão aderiam à superfície da terra com gentileza.*

*As estrelas cintilando, pelo seu brilho, estabeleciam uma conexão com o olhar.*

*Pulsavam.*

*A luz, um brilho que movimenta o corpo,*

*Por dentro.*

*Chegando a dar frio na barriga.*

*O movimento da terra girando, também sutil, se amplificava sob meus pés,*

*Aprendo a ter estabilidade na vertigem.*

*A experiência do corpo é tudo que sobra.*

*Um tipo de corpo descarnado de conteúdos, memórias.*

*Entregue, ele simplesmente está lá, junto e diante de tudo.*

*O silêncio fica espesso.*

---

iluminação diurna. A maré assume uma presença corpórea densa, uma vez que suas águas movimentam uma grande quantidade de areia. Estive em São Luís no mês de janeiro, período de chuvas que é determinante para a densidade do céu. Uma continuidade entre o céu e o mar marcaram minha memória, desenhando uma paisagem marítima. A luminosidade local é muito particular, talvez pelo fato da região localizar-se no limiar entre os hemisférios norte e sul: a linha do Equador. A qualidade luminosa dessa região brasileira tem uma inclinação e uma qualidade que tornam o prateado uma dominante luminosa. As matizes são metalizadas na maioria das observações que pude fazer.

Enfim, a serpente prateada está lá e as inferências possíveis de serem levantadas com aspectos femininos também. A observação dessa paisagem induz a uma observação em que a consciência parece "eclipsada", invadida pelo inconsciente, aberta assim em um leque maior de opções sensoriais. Impressões noturnas são visualizadas em plena luz do dia. Essa possibilidade abriu, portanto, a compreensão dos chamados "estados alterados de consciência" e da concomitância perceptiva acessível vivida tanto no êxtase estético como no ritualístico. A ênfase da experiência estética (visual, musical, olfativa, coreográfica, etc) observada na paisagem e nos rituais, abriu uma rica possibilidade de reflexão e aproximação com a experiência artística.

Outra aproximação observada relaciona-se às festas do "boi". É clara a analogia dessa tradição popular com as origens dionisiacas da tarantella enquanto festa dedicada à fertilidade. O boi que é sacrificado e Dionísio, e ainda o antigo filho consorte da Deusa Mãe paleolítica, são claramente o mesmo arquétipo traduzido por estruturas culturais particulares e historicamente definidas.

*Uma camada de espaço me transpassa,  
Em pé, caminhando sobre um solo deslizante  
Entro na noite, ampliada.  
Vejo aqui e lá em simultaneidade.”*

Todo o descrito se dá em simultaneidade entre a exterioridade e a interioridade.

Meu lugar era o da conexão entre esses dois, ponte de onde parte minha observação. Porém, esse ponto pode ser móvel, o que indica que essa observação só se dá enquanto movimento, não necessariamente físico, mas do ritmo que cria aderência entre o interior e o exterior.

Notar seu deslocamento faz perceber a “espessura” do silêncio, a concomitância entre esferas do sensível e a multidimensionalidade do espaço liminar.

Emerge ainda, da descrição acima, a vivência enraizada no presente e a referência ao esquecimento.

A vivência do esquecimento também gerou um registro feito logo após eu ter dançado a “tarantella”:

*“A identidade é uma malha flexível, com um padrão fixo, que a memória sustenta. A memória é malha fina que só embarça e paralisa. Mas, assim, paralisada nas teias da identidade fica a memória destinada a não morrer. Porém, até ela morre, pois se desfaz quando avança em direção ao que deve cumprir até o fim: esgotar-se, escancarar-se, ganhar a espessura que a leveza dos pés puder lhe conceder. Assim, aceita a carícia do movimento que desliza no ar, desata-se, cai no esquecimento. O vazio é seu verdadeiro rosto. Buraco negro que contém toda a luz, todos os retratos e toda polaridade junta. Na morte da memória, a sua teia se dissolve e revela que existe vida por trás dela, que ela própria não é senão a própria vida tentando ganhar rosto, tentando se mostrar.”*

A memória parece estar ligada enquanto exterioridade a algo que tem a profundidade de um buraco negro, sendo definido como seu rosto. Portanto, a memória parece ser um retrato que só faz sentido se estiver amalgamada a um rosto, pura interioridade, sempre dinâmica, sem localização. Por conter todos os retratos, o rosto mantém a alteridade em si. Esse rosto está unido ao sujeito da observação que, já que contém toda a alteridade, é, portanto, o mesmo que dá sustentação para muitas máscaras. Afinal, a origem da palavra retrato está ligada ao verbo “ritiratto”, que designava o impresso do rosto nas antigas máscaras mortuárias, depois de retiradas de seus corpos.

Conhecer o esquecimento é encontrar a radiância do próprio rosto no retrato e do riso como buraco negro na superfície plana do rosto, que conecta ao intensivo: **origem** dos rituais, da festa e local de onde são provenientes imagens feito risos.





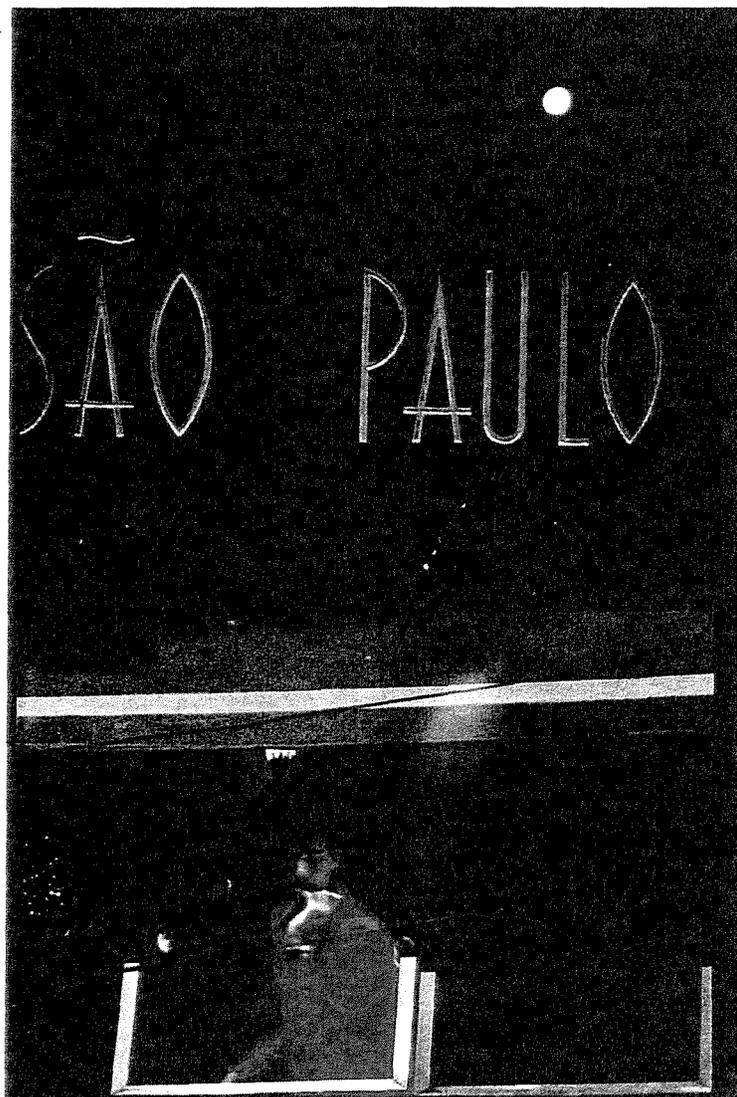
## Do ritmo das imagens

O encaminhamento natural de todo trabalho foi a pré-edição de imagens, fruto da elaboração do inventário, entendendo que esse inventariar abrangeu todas as ações praticadas dentro desse processo, não se restringindo exclusivamente à produção visual. Essa apropriação permitiu o afastamento que deslocou o ponto de observação e tornou experienciável o espaço limiar, provocando um reposicionamento do ponto focal da observação consciente. A movimentação consciente dentro desse espaço foi o principal resultado do trabalho que a integração prática-reflexão-prática viabilizou.

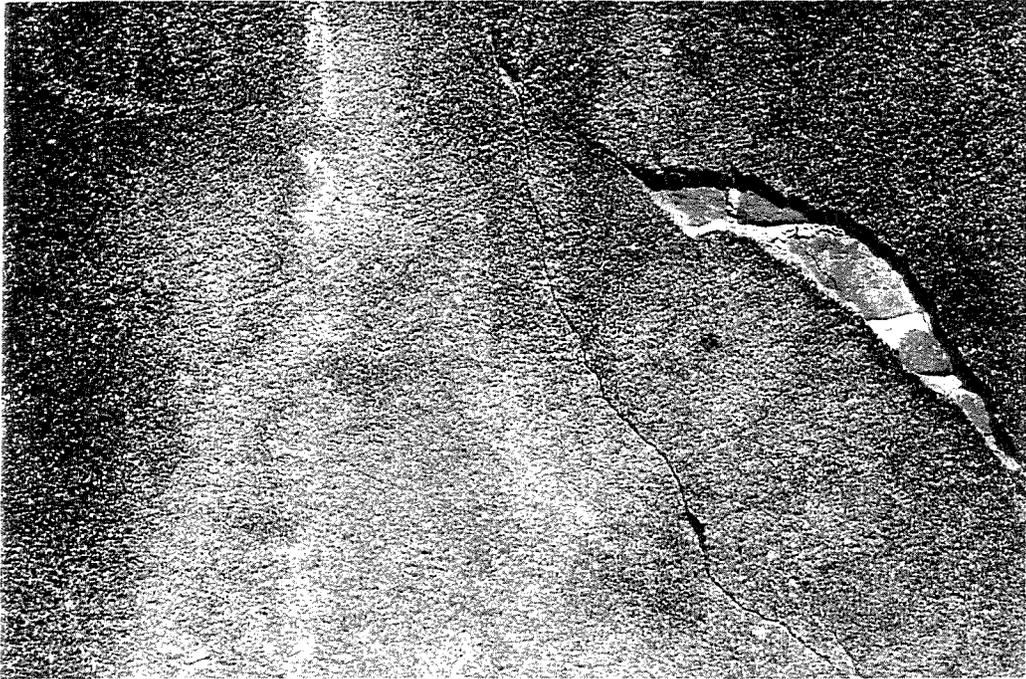
Considerando o próprio processo como multidimensional, deve-se indicar que seus saltos de qualidade ocorreram em todas as camadas ou “suportes expressivos” dos quais se formou e aos quais, concomitantemente, afetou. Na sua variabilidade revela-se sua extensão e, principalmente, a área de entrelaçamento entre suportes. Houve, assim, uma configuração para o espaço entre camadas, indicando a fresta por onde emanam os ritmos de suas manifestações. A alternância se explicita mais ainda como meio operativo relacional da observação.

Talvez por isso, caiba nesse momento, dissolver dentro do possível, as fronteiras entre os conteúdos das notas de rodapé, citadas até então, e o relato de processo de trabalho, uma vez que foi da compreensão dos primeiros, infiltrando-se conscientemente dentro do processo prático de criação, que as sínteses puderam emergir no trabalho. A busca de novos sentidos para alguns conceitos sempre partiu, no entanto, das indicações, que o próprio processo de trabalho **prático** provocou e, explicitá-los criou a organização necessária para a identificação do percurso que a imagem adota para tornar-se visível em todas as suas camadas.

Outro dado imprescindível é o de mostrar o itinerário da pré-edição através das próprias imagens.



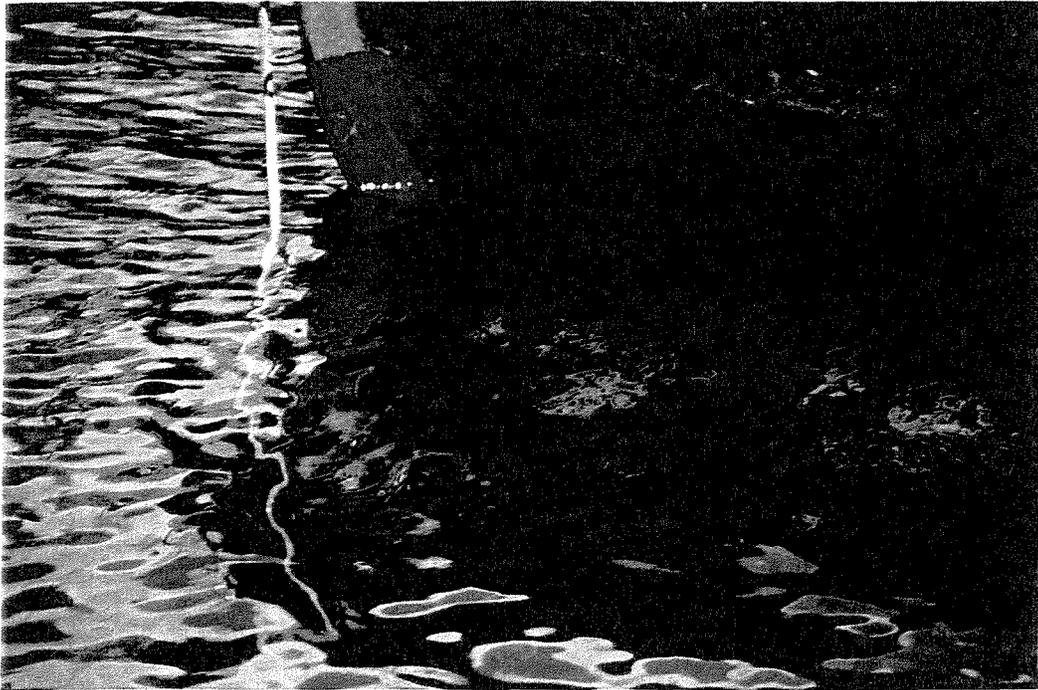


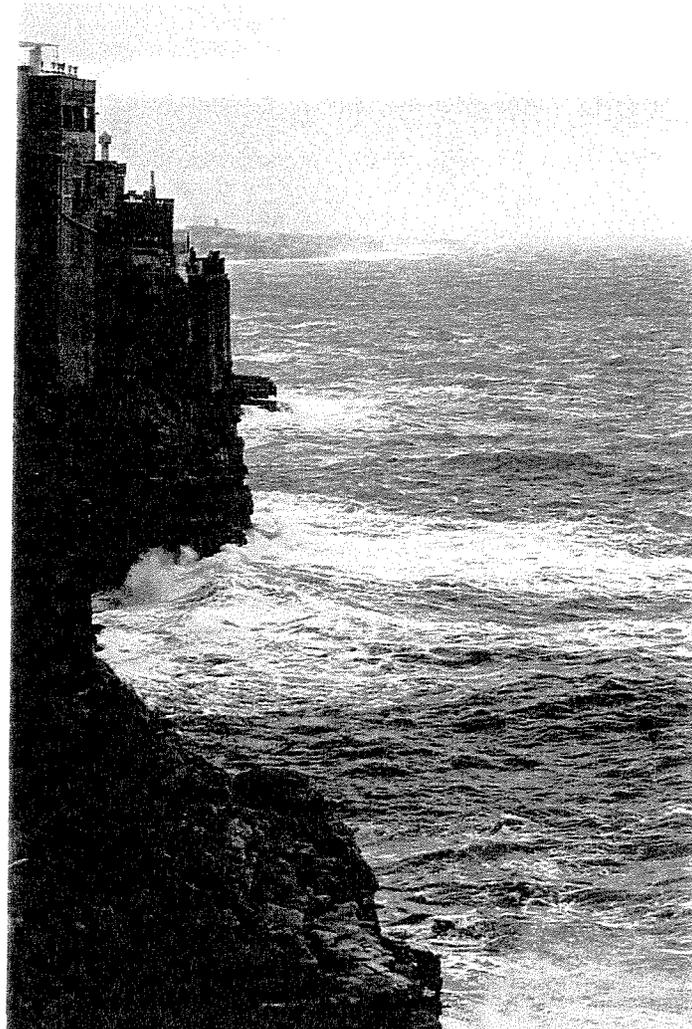














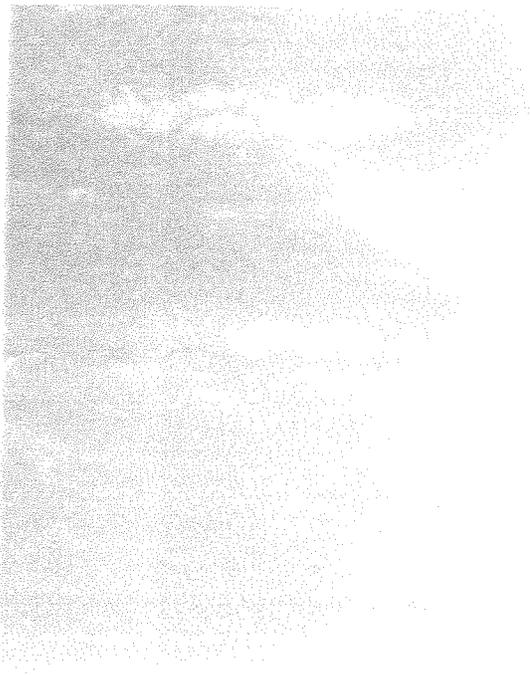


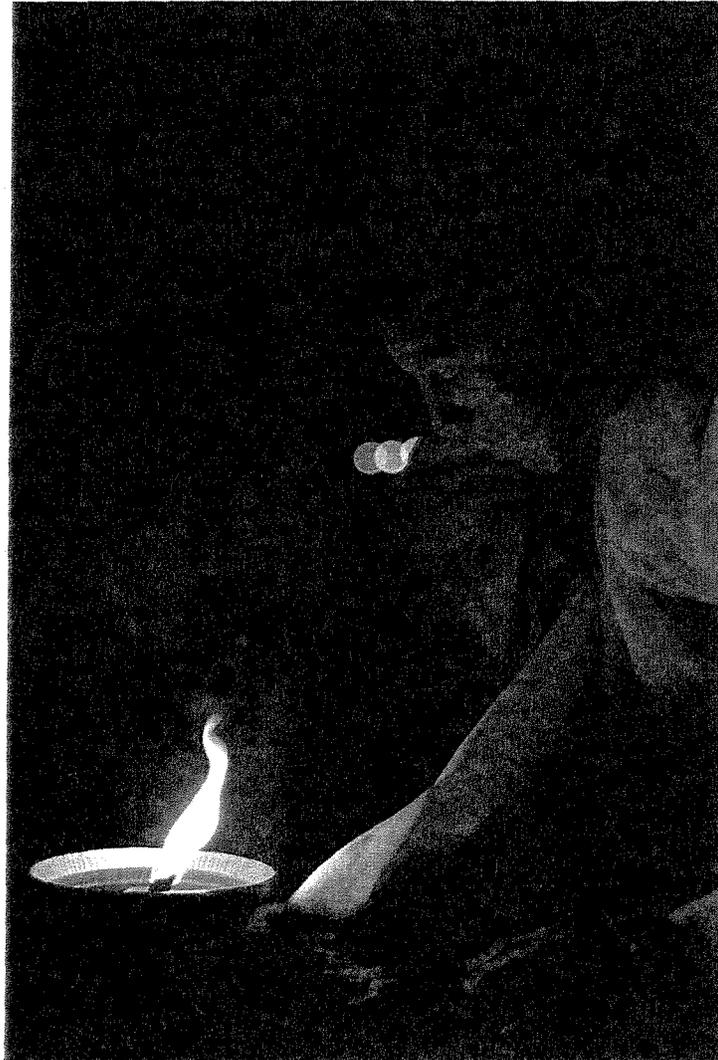








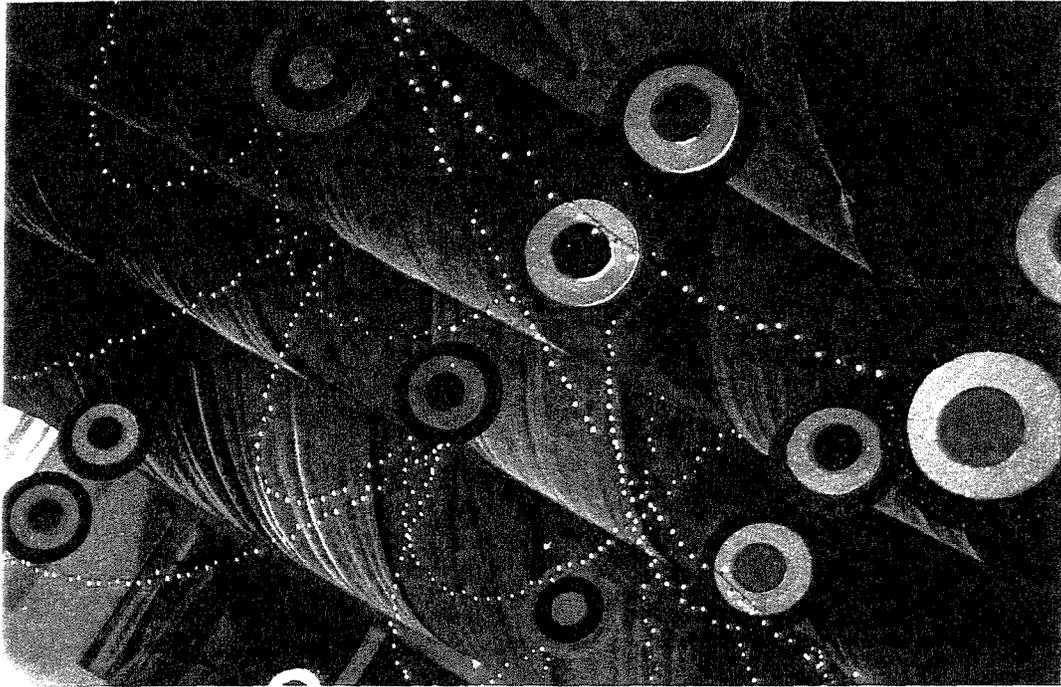


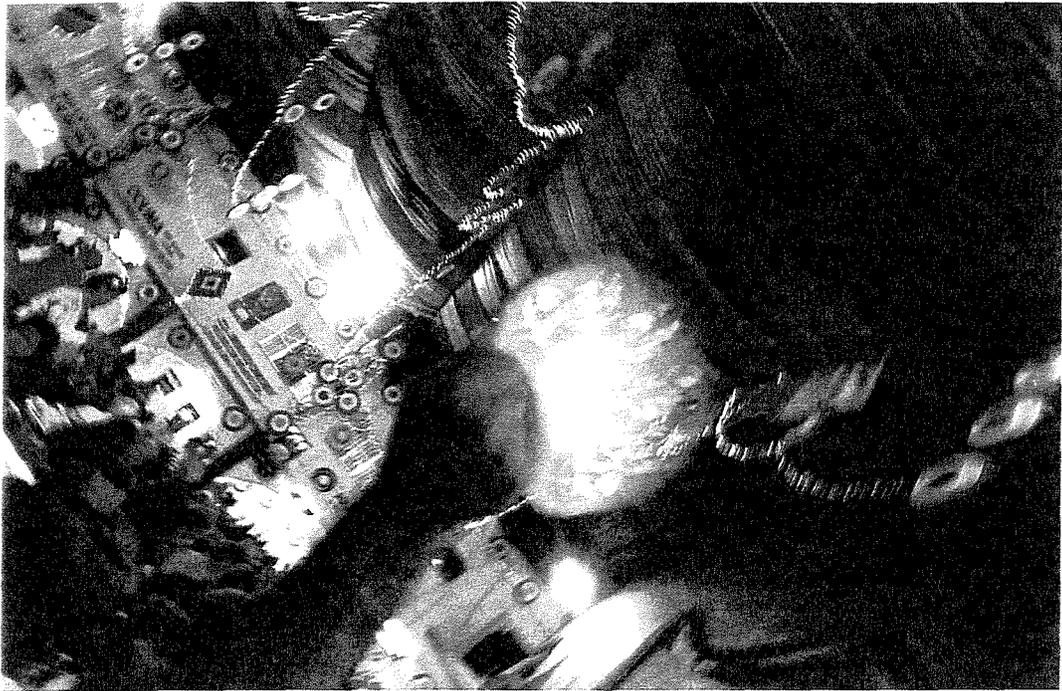




























Percorrer as camadas de sentido sobrepostas partindo das imagens, talvez abra a perspectiva que permitiu o reconhecimento do limiar como espaço e viabilizou o deslocamento do ponto de vista da observação para uma região mais corporal: lugar do esquecimento, da atemporalidade, da cegueira, das origens, do riso, da dança, do êxtase. Lugar que, expandido, cria o campo de trabalho ou extra-campo sensível já mencionado anteriormente.

Rever a produção de imagens durante o inventário, na sua migração de visores, revelou a espessura do espaço liminar indicando qual a extensão de seus prolongamentos. Sua condição de fronteira não ocupa apenas um plano, mas um espaço multidimensional, que supõe para seu reconhecimento a superação do estranhamento inicial que provoca. Sobre a questão do espaço liminar, José Gil, em “Metamorfoses do Corpo”<sup>24</sup>, diz:

*“Meio não transparente, sempre predisposto ao nascimento insuspeitado de qualquer movimento da alma: meio amorfo, sem direções (mas onde elas se engendram) (...) A alma está, no fundo do espaço limiar, para onde tende a linha de fuga: no lugar do infinito. (...) Não está nem no espaço objetivo do corpo próprio, exterior, material, nem no espaço subjetivo mental dito “interior” porque puramente espiritual. Mas “situa-se”, sim, no seguimento desse espaço limiar, atmosférico, sempre desfolhável e plástico que é como o espaço das metamorfoses do interior em exterior, do corpo em espírito, de uma percepção externa em imagem interna. (...) Essa zona fronteira tem realmente uma interface paradoxal: por um lado limita-se por fora a graças a pele; por outro, prolonga o espaço que a continua, transformando-a: já não é superfície, mas “volume”, ou mais exatamente atmosfera. (...) Esse espaço atmosférico de limiar é elástico, e delimita-se a ele próprio através de superfícies e “écrans” sucessivos: outras peles... que definem outros “dentro” e outros ‘fora’.*

*Porque é elástico o espaço interior pode encolher-se ou dilatar-se; retirar-se e ausentar-se do olhar ou do toque ou da carícia que se recusa.*

*Esta característica do espaço limiar – de prolongar e “traduzir” o interior no exterior, e reciprocamente – encontra-se em todas as suas modalidades sensoriais: no espaço auditivo, tátil, visual, olfativo, gustativo e, de forma geral, no espaço da pele enquanto espaço de sobreposição da tatilidade e da visão.”*

O prolongamento da pele como meio de apreensão ficou muito evidenciado nesse processo de observação propiciado pelo referido inventário eletrônico.

Um dado recorrente constatado vai para além da consciência da cegueira que se estabelece no ato fotográfico, mas da capacidade de moldagem de imagem que a pele têm.

Vik Muniz<sup>25</sup>, em vídeo recente chamado “A pior ilusão possível”, exibido na Fundação Tomie Ohtake, em 29 de janeiro de 2002, diz ser a história da fotografia a história de cento e cinquenta anos de cegueira, o que equivale a dizer, que há cento e cinquenta anos a observação partiu de sua referência óptica, em direção à háptica, expandindo-se para o espaço liminar. Com isso a pele como a interface de contato é conquistada e poderíamos inferir ser o aparecimento da emulsão fotográfica uma reafirmação do espaço liminar. Poder-se-ia dizer que no registro fotográfico deve-se ver para crer na presença de todos os outros sentidos sobrepostos na pele e na criação da imagem. Isso desloca parâmetros para a vivência do sensível, que também não se

<sup>24</sup>Gil, José. Op.cit., pg.156

<sup>25</sup> Vik Muniz, artista plástico e fotógrafo, nasceu em São Paulo em 1961; mora em Nova York desde 1980. Começou sua carreira como escultor, mas gradativamente dirigiu sua atenção para a fotografia. Teve suas obras exibidas no Museu de Arte moderna de Nova York (MOMA), na Tate Gallery, em Londres; no Whitney Museum of American Art, além da participação na 24ª Bienal de São Paulo e na 49ª Bienal de Veneza.

limita à apreensão de uma estrutura localizada do retrato, um flash da vida, mas dá acesso à continuidade, à variabilidade, ao rosto e à potência de criação.

A esse respeito, ainda em “Metamorfoses do corpo”, José Gil diz:

*“Mas contrariamente à visão que se pode tornar háptica, táctil, a pele integra o olhar, cegando-o: a pele não vê, mas transforma a sua tactilidade cega em abertura e transporte do espaço interno do corpo para o exterior. A pele toca como se visse, à distância - mas sem ver. Na verdade, já não é a pele que toca, mas o espaço interior tornado espaço e imaginação corporal de que a pele é o agente invisível. Quando numa relação afetiva, cada sujeito tende a adotar inconscientemente os gestos do outro, é porque se formou um espaço ‘simbiótico’ em que se confundem os espaços internos dos dois. Porque a pele deixou de ser um limite (visto do exterior) e se converteu no meio invisível de moldar as formas externas e as forças internas de um corpo no outro corpo, é o próprio espaço interno que “toca como se visse”, quer dizer que se molda espontaneamente ao exterior do corpo do outro. Por outras palavras, o espaço interno toca sem tocar, com a pura hapticidade do olhar, mas sem a visão; ou seja, vê sem ver, mas com o poder de se moldar à distância, como o faz o olhar.*

*O que é o lugar do infinito? Não é nenhum lugar, mas um ‘movimento para’.*

*Somos um ‘movimento para’: e conforme a fricção, a resistência, o peso, a leveza, a opacidade dos diferentes suportes, esse movimento adquire ou não uma velocidade expressiva, quer dizer que permite à alma exprimir-se.*

*A pele e os orifícios da visão, da audição e da fonação indicam que a alma se situa no fundo do corpo, para além da sua superfície; mas esse fundo não pode ser perspectivado a partir desses órgãos, num espaço que, por exemplo, prolongasse a sua posição do crânio, mas como fundo geral indeterminado de toda superfície corporal. Como se caminhando pelo olhar, entrando pelos olhos do outro, nos encontrássemos de repente em um espaço indefinido (relativamente ao espaço da cabeça), muito “maior” do que aquele que se pode supor do exterior.”<sup>26</sup>*

Essa posição ilumina literalmente de baixo para cima, porque fala de um outro foco de radiação e formação para a imagem em seu contato com o real. Há deslocamento gradativo da força interna que se projeta do fundo do corpo para ultrapassar a pele e, no encontro com as intensidades externas, imprimir imagem.

Essa dinâmica têm seu paralelo em meu trabalho no modo operativo que deixa de “cavar” imagem no filme para depositar tinta em um suporte.

As velocidades expressivas que os suportes podem ter são inúmeras e o processo de inventariar “descamou” vários ritmos expressivos sobrepostos na imagem, podendo, assim reverberar. Cada imagem se mostrou como um holograma, enraizada no “fundo do corpo”, podendo ser percorrida na profundidade que se explicita na ultrapassagem de visores. Sendo assim, os suportes não são depositários da memória, mas camadas matéricas dela, percursos dentro de um labirinto. Portanto, não se está pesquisando foto, pintura, digitografia mas a intensidade da imagem e sua velocidade expressiva, portanto, seus movimentos e ritmos.

A observação não acontece fora do movimento. O olhar só se dá no movimento, ou seja, na apreensão dos ritmos. O ritmo cria sentido para o movimento, dissolve a localidade das categorias fixas e acompanha a elasticidade do espaço liminar. Ele, como um formigueiro, indica a superfície tangível da atmosfera limiar, cria a ligação com o intensivo.

Essa também foi a vivência desse percurso de trabalho, que cresce de forma gradativa e transforma suas imagens.

Há possibilidade da constatação de uma ordem visual intrínseca ao próprio processo que pode ser visualizada e que é a qualidade que impulsionou seu desenvolvimento desde o início: os

---

<sup>26</sup> Gil, José. Op.cit., pg.157.

**registros do ritmo.** Sequência, alternância, contraste, repetição, compasso, movimento. É o impresso do ritmo interno dos processos de criação dessas imagens e a sua variação, o fio condutor que compõe o trabalho final.

O processo descrito costura, cria ligações entre territórios separados pela falta de memória afetiva, pela ausência dos suportes culturais adequados de expressão. A distância entre várias camadas de latência e a visibilidade passa a ser território de trabalho onde a construção de memória não aparece como recuo ao passado, que impregna com seus vestígios a imagem, mas como a construção de impressões que estruturam os seus espaços vazios. Ela cria sinapses. Ao avançar nessa direção, constroem-se ritmos, intervalos entre tempos fortes e fracos, organizando o vazio e a latência. As viagens feitas para tal tessitura encurtavam distâncias físicas a um lugar de origem, assim como sobrepunham tempos no olhar antigo da minha avó, por mim revisitado-visitado; por fim, conhecido-construído e posto em movimento. Há concomitância não só temporal e espacial; pois, embora o processo esteja ancorado em deslocamentos externos geográficos, ele entrelaça a interioridade, conquistando um espaço intermediário. Paradoxalmente a percepção da concomitância torna-se possível na alternância, no movimento e no ritmo, o que expande esse conceito para além de mera sobreposição de categorias fixas, mas de entrecruzamentos rítmicos. Nesse momento, passa-se a mergulhar no espaço do esquecimento. O esquecimento permite a mobilidade necessária para a localização da alma. Não era a recuperação de sua alma que a atarantada busca na "tarantella"? Para isso, ela deveria ultrapassar um perímetro sagrado. Território sagrado, a imagem reinstaura o espaço-tempo de origem, acessa uma região sem localização espaço-temporal, sem princípio norteador identitário pelo mergulho e emersão no tecido corporal.

O inventário levantado eletronicamente reforça o papel de reconhecimento das camadas sobrepostas e sinaliza a direção dessas fontes geradoras.

A imagem, vista pelo monitor, reocupa a característica de vibratibilidade luminosa. Porém, observando-a na condição de autor-espectador, ela explicita e confronta um outro dado: o fato de ter contemplado toda e qualquer referência cujo registro se deu às cegas. Novamente, retoma-se um lugar de origem de sua produção onde a interface tangível do "movimento para" são ritmos se tocando.

Esse ritmo nas imagens está na vibração da cor (ora como massa, ora como vibratibilidade), na qualidade da composição, ou no enquadramento (nos planos próximos ou distantes), na alternância entre definição e imprecisão das imagens e, ainda, na variação de escala.

O ritmo pode ser visto sempre como uma ação transformadora da alternância.

Talvez eu pudesse afirmar que todo o processo teve um compasso de quatro tempos.

Um primeiro onde a sobreposição e a inscrição com o nome São Paulo designam um território repleto de fragmentos arqueológicos. O tempo é evocado nas entranhas da matéria. A luz, matéria prima necessária para o surgimento da imagem fotográfica, parece assumir uma frequência muito diferente, pois não viaja só num território presente, mas, amalgamada à matéria, também parece solidificar-se e indicar que sua trajetória pode ter como origem anos luz de distância. Todas as referências, como os impressos em superfícies como muros ou chão, indicam o passar do tempo, embora permanentes, indicam os seus ritmos e mostram um presente que possui raízes e que, no entanto, não pára de se propagar. Uma característica dessa série é também a fruição das superfícies com texturas dos muros não como obstáculos, mas como limites que podem ser ultrapassados. Nesse caso, há passagem temporal e espacial. Talvez essa indicação possa ser sugerida na foto que abre, onde a sobreposição e as categorias lá e cá, dia e noite, criam também essa passagem. Ela é a única foto vertical, enquanto as outras, com dominante horizontal, também apresentam uma distância no enquadramento em primeiro plano em uma composição estável. Compondo painéis monocromáticos, a presença das texturas acentuadas pelo contraste e pela saturação da cor criam um forte apelo tátil. É como se pertencessem a um bloco submetido a um som grave e monocórdico que, dada a sua intermitência, começa a romper estruturas.

A seqüência na qual se interconecta é de imagens que se abrem imediatamente em plano geral, com grandes superfícies de passagens de matizes de cor, sugerindo uma paisagem, à qual pertencem as imagens subseqüentes. Ao contrário da anterior, a intensidade tátil se reduz à percepção do vento, do ar e tem, em sua imagem inicial e final, a dominante horizontal e a quase monocromia azul. Todas as outras se apresentam como frestas que abrem um universo simbólico muito forte, acentuadas pela dominante quente de luz. A luz, aqui, molda superfícies bem definidas, profundidade de campo acentuada. Os primeiros planos não parecem evocar a premência do atravessar um obstáculo, mas abrir a possibilidade de ocupação de um espaço. O ritmo da composição sempre sugere um equilíbrio dinâmico. O personagem que toca o trombone parece ser o mesmo personagem que aparece difuso na imagem de São Paulo. A ausência de seu rosto parece criar-lhe a condição misteriosa da presença de alguém na fronteira entre dois territórios que serão imediatamente reconectados através do pássaro. Mensageiro entre dois mundos, o pássaro reaparece simbolicamente ligado ao anjo que pertencerá à imagem inaugural da série subseqüente.

Antes, porém, deve-se ressaltar uma passagem subjetiva importante, pois é o momento em que a hapticidade não é substituída por uma abordagem óptica da paisagem, mas onde a paisagem se revela instância modeladora e modelada pelo olhar. O visor da câmera fotográfica aderiu às minhas orbitais, como citado no segmento anterior, e esses **buracos** em meu rosto conectavam, ao menos, 3 camadas de intensidades: a realidade e a exterioridade geográfica na qual o registro fotográfico está ancorado; o meu espaço interno impregnado do olhar da minha avó e o espaço temporal na continuidade do meu olhar com o seu olhar e, com esses dois, o reaparecimento do meu rosto, parecido com o dela, moldado pela mesma paisagem, resultado da resposta dos outros ao seu olhar. Disso emerge justamente o ponto de contato representado pelas orbitais, essa área vazada passou a ser passagem por onde o meu rosto se projeta, se reconhece na paisagem e dá concretude para o espaço interior do qual emana. Penso que a conexão simbólica do pássaro-anjo indique muito a emersão da alma como “movimento para”.

Esse olhar movimenta-se a partir daí e foca São Paulo.

A entrada no território paulistano se dá por uma dominante vertical.

O contraste de escalas, tons e entre formas orgânicas e geométricas cria uma dramaticidade clímax, que é fortemente acentuada pela presença de um céu fechado por nuvens, sobrepondo-se ao referido anjo. De qualquer forma, ela parece estar em movimento descendente. Há impacto entre elementos que sugerem a vivacidade da infância, da festa popular com o tratamento cromático que começa a romper uma tendência para a monocromia e apresenta uma inserção gradativa de vermelhos e o aparecimento das verticalidades como eixos de construção da imagem. As platinelas do pandeiro, o pandeiro, o prato e instrumentos de percussão ecoam como o trovão sugerido na foto inicial: são imagens que conheceram a gargalhada. A multiplicidade de elementos das cenas e o movimento do enquadramento no primeiro plano começam a incluir o gesto do fotógrafo.

Ultrapassado o limite que a gargalhada promove, o espaço interior se projeta.

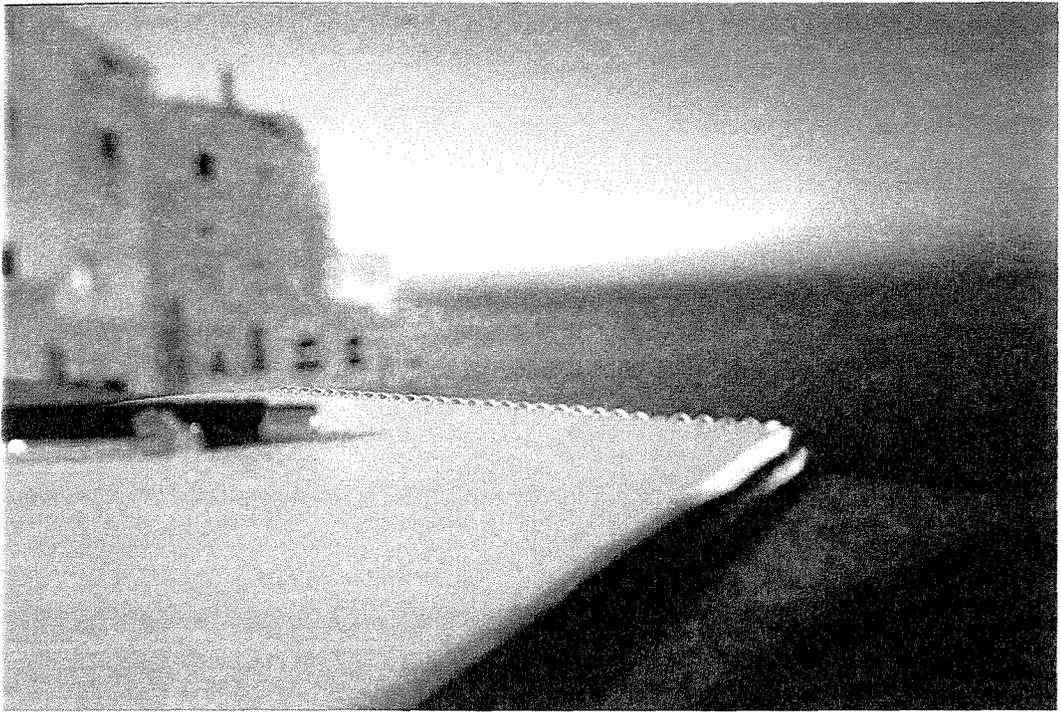
Há entrada de outro procedimento de captação de imagem e também há visceralidade. A sua imagem inicial de uma romã coração mantém um contraponto em seu “comportamento”, pois toda a série que segue se mantém na vertical, rompendo, assim, o compasso das anteriores. A proximidade dessas imagens não remete mais ao espaço háptico, mas ao limiar, pois já evoca a interioridade corporal. Esse território se estabelece a partir daí.

O tempo como processo de maturação também é citado, fato que também pode ser acentuado pela referência sangüínea ou ao fogo que a série sugere. Ritmo e pulsação tornam-se conceitos indissociados, o que equivaleria a afirmar que a experiência do ritmo tem como referência uma observação em movimento simultâneo no tempo e no espaço. Isto torna essas imagens dotadas de um nível muito alto de ambigüidade.

A quebra e o forte ruído proposto por essa série também escancaram a aproximação com os resultados pictóricos que os procedimentos da plotagem criam, apresentando, no entanto, ainda uma experiência diferente.

A série final se apresenta simultaneamente como uma síntese e um ponto de retomada para as superfícies das primeiras imagens, na citação aos movimentos dos pés, nos planos que sugerem ultrapassagem, mas apresenta uma característica claramente gráfica. Mostra a indissociabilidade entre fotógrafo e referência. A figura se dilui no registro que é elo, continuidade, entre dois corpos em contínuo movimento se transformando em atmosfera, quase só energia.

A diluição das formas, a perda gradual de definição, o uso do apastelamento da cor faz com que as imagens subsequentes sejam as que mais parecem aproximar-se daqueles ritmos que conhecemos apenas pela audição ou por um tipo e conhecimento corporal profundo. Elas parecem também indicar a ocupação do espaço da liminaridade, pois, como um ruído, quebram a narrativa pelo tremor e por apagamentos e localizam a fonte corporal, onde a matéria do imaginário ou do sonho se enraíza. Ainda mais forte é a quebra com a linha do horizonte e com a consequente referência espacial perspectiva. Seu tratamento final em grande escala, impressão a jato de tinta, parecem desdobrar a sua espessura exibindo a pele da imagem, ou ainda, a imagem como flor da pele.



## Bibliografia

- Alvarez, A.. *Noite*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- Campos, Haroldo. *Ideograma*. São Paulo, Edusp, 1986.
- Canetti, Elias. *A Consciência das Palavras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Chevalier, Jean e Gheerbrand, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1982.
- Di Martino, Ernesto. *La Terra del Rimorso*. Milão, Il Saggiatore, 1961.
- Dubois, Phillipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas, Papirus, 1994.
- Flusser, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1998.
- Gimbutas, Marija. *Il linguaggio della Dea*. Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997.
- Gil, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1997.
- Herrigel, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo, Ed. Pensamento, Hillman, James. *Cidade e Alma*. São Paulo, Studio Nobel, 1993.
- Lalande, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- Lispector, Clarice. *A Maçã no Escuro*. São Paulo, Ed. Rocco, 1998.
- Redmond, Layne. *When the drummers were women- a spiritual history of rithm*. Three Rivers Press, New York, 1997.
- Renner, Eric. *Pinhole Photography, Rediscovering a Historical Technique*. Focal Press, 1999.
- Turner, Victor. *O Processo Ritual*. Ed. Vozes Ltda, Rio de Janeiro, 1974.
- Von Koss, Monika. *Feminino + Masculino - Uma Nova Coreografia para a Eterna Dança das Polaridades*. São Paulo, Escrituras, Coleção Ensaios Transversais, 2000.
- Walker, Barbara. *Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. New York, Harper San Francisco, 1983.

## Dissertações

Reinert, Leila. *Ações e Reações de um Gesto Criativo*. DM 302.2 / R367a. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

## Textos

Cartier-Bresson, Henri. *O Momento Decisivo*, in Bloch Comunicação. Rio de Janeiro, Bloch Editores, nº 6, p. 19-25.

Leminski, Paulo. *Zen e a Fotografia*. Revista Fotoptica, nº 131, setembro-outubro 1986, pg.66.

Bazin, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. Cópia xerográfica.

Ribichini, Sergio. *Dossier: nel mondo dei colti misterici*. Revista "Archeo - attualità del passato", Anno XIII, numero 7 (149). Roma, Editing S.P.A. - Gianfranco Chiarle, julho 1997.

## Discografia

Ariacorte. *Ariacorte*. Citta della musica, Maglie, Lecce, 1998.

Belloni, Alessandra. *Tarantata*. Sounds True, 2000.

Belloni, Alessandra. *Earth, Sun & Moon*. Lyrichord Disc. Inc. 141 Perry Street, New York.

Bennato, Eugenio. *Lezioni di Tarantella*. Taranta Power, 1999.

Canzoniere Grecanico Salentino. *Ballati tutti quanti ballati forte*. Dunya, Castromediano, Lecce, 2001.

Nuova Compagnia di Canto Popolare. *Nuova Compagnia di Canto Popolare*. EMI, Italia, 2000

Spaccanapoli. *Spaccanapoli*. Real World, EUA, 2001.

Tarantula Rubra. *Pizzica la tarantula*. Tarantula Rubra, Milano, 2001.

