



UNICAMP

FÁBIO LUIZ OLIVEIRA GATTI

**A FOTOGRAFIA EM QUATRO ATOS:
NARRATIVAS IMPROVÁVEIS SOBRE A
IMAGEM E SUA FEITURA**

CAMPINAS - SP
2013



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
DEPARTAMENTO DE ARTES**

FÁBIO LUIZ OLIVEIRA GATTI

**A FOTOGRAFIA EM QUATRO ATOS: NARRATIVAS
IMPROVÁVEIS SOBRE A IMAGEM E SUA FEITURA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Artes, na Área de Concentração: Artes Visuais.

Orientador: **FERNANDO CURY DE TACCA**

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluno Fábio Luiz Oliveira Gatti, e orientada pelo Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

CAMPINAS - SP
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

G22f Gatti, Fábio L. O., 1980-
A fotografia em quatro atos : narrativas improváveis sobre a imagem e sua
feitura / Fábio Luiz Oliveira Gatti. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Arte e fotografia. 3. Processos Criativos. I. Tacca, Fernando
Cury de, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Photography in four acts : improbable narratives about the image and
its making

Palavras-chave em inglês:

Photography

Art and photography

Creative Processes

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes

Banca examinadora:

Fernando Cury de Tacca [Orientador]

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Ronaldo Entler

Luise Weiss

Lygia Arcuri Eluf

Data de defesa: 30-08-2013

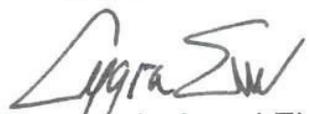
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

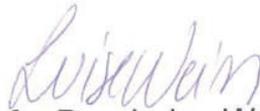
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Fábio Luiz Oliveira Gatti - RA 100228 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



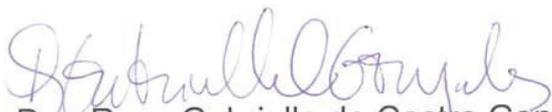
Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
Presidente



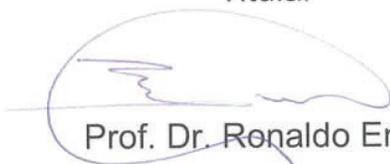
Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular



Profa. Dra. Luise Weiss
Titular



Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
Titular



Prof. Dr. Ronaldo Entler
Titular

RESUMO

Tendo como foco principal a Teoria da Formatividade elaborada por Luigi Pareyson, esta pesquisa se sustenta no fazer poético. Realizada na linha de pesquisa de processos criativos, contempla quatro capítulos cujo discurso versa sobre as relações entre o processo de produção do trabalho e a elaboração de textos acadêmicos ensaísticos. O trabalho cria narrativas improváveis sobre a imagem e o seu modo de produção para cada série fotográfica apresentada nos capítulos, mesclando teoria e prática. Esta tese deve ser compreendida como uma obra em sua totalidade, pois cada ponto de reflexão obedeceu à singularidade das séries fotográficas executadas e, do mesmo modo, cada série fotográfica era amparada pelas ponderações realizadas por todos os teóricos que compõem as argumentações aqui presentes. Fundem-se texto e imagem para realçar o caráter imaginativo, próprio da criação artística.

ABSTRACT

Having as its main focus the Formativity Theory elaborated by Luigi Pareyson, this research is supported in poetics making. Held at the research of creative processes, it comprises four chapters whose speech focuses on the relationships between the production process of the work and the development of rehearsal academic texts. The work creates improbable narratives over the image and its method of production for each photographic series presented in the chapters by merging theory and practice. This thesis should be understood as a work in its entirety, because each reflection point obeyed to the singularity of the photographic series performed and, likewise, each photo series was bolstered by the weights carried out by all the theorists that compose the argumentations here. The text and image are merged to enhance the imaginative character which is proper to artistic creation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
FOTOGRAFIAS APAGADAS	25
FOTOGRAFIAS COSTURADAS	97
FOTOGRAFIAS GRAVADAS	183
CADERNO MEU CU	219
CONCLUSÃO	297
BIBLIOGRAFIA	289
ANEXO - Exposição de defesa	297

DEDICATÓRIA

A minha mãe Theresinha de Jesus Oliveira; ao meu pai Gabriel Gatti; a minha irmã Roberta Gatti; aos meus grandes amigos Áurea Madeira, Fernanda Magalhães, Nenê Jeolás e Kiko Aranha. Vocês foram os maiores contribuintes para que eu pudesse realizar esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente é necessário dizer o quão difícil é agradecer, pois os detalhes do dia-a-dia possuem uma coloração e instantaneidade muito específicos, cujos aspectos fogem às palavras, mas tentarei expô-los mesmo sabendo deste obstáculo. Nenhum trabalho ou pesquisa, ou melhor, nada em minha vida acontece na solitária. É fato que a produção de uma tese é realizada no silêncio, que por vezes é extremamente barulhento, mas isso não significa ser feita sozinha. Muitas pessoas contribuíram para a produção deste trabalho, desde antes destas palavras existirem efetivamente. Por esse motivo, por eu acreditar que minha estrutura corporal e espiritual é constituída daqueles que me cercam, irei elencar os nomes e, em alguns casos, as ações, as conversas, as brincadeiras, as comidas, os telefonemas, os encontros, as ajudas, as lágrimas e os sorrisos por meio dos quais este trabalho pôde ser confeccionado. Apresento de modo desordenado e não cronológico, conforme funcionem as lembranças, as pessoas presentes em mim e com quem compartilho a felicidade desta pesquisa. Agradeço a minha mãe Theresinha de Jesus Oliveira por seu amor, dedicação e compreensão incondicionais e, sobretudo, pela amizade e cumplicidade. Recordo-me de um telefonema feito à minha avó Mariana, sua mãe, no qual falaram de mim e do que eu estava fazendo. Minha mãe disse: ‘ele está fazendo o doutorado dele’ e minha avó responde, ‘mas isso é o que?’ e, minha mãe, tentando explicar replicou ‘ah, mãe, eu também não entendo bem, só sei que é muito importante pra ele’; finalmente minha avó diz ‘então que Deus o abençoe’. Isso ilustra um sentimento para o qual não tenho nome, mas me mostra o quanto não precisamos entender todas as coisas para saber o que elas significam. À minha *Mama*, necessito agradecer com uma expressão em italiano, porque ‘muito obrigado’ não traduz o quanto sou grato por essa simplicidade e sabedoria, tão raras atualmente: *gazie mille*, *grazie tante*. A meu pai Gabriel Gatti (*in memoriam*) pelo amor, pelas poucas, porém tenazes, palavras de apoio; por seu carinho e preocupação, e por acreditar em mim. À minha amada irmã Roberta Gatti, por todos os dias de nossa vida juntos, pelo seu amor infinito, por ser um exemplo de garra, perseverança, dedicação e fé; pelos conselhos nos dias de trovão, pelos ombros e ouvidos nos dias de lágrimas e pelos sorriso maroto e olhares puros nos dias de júbilo; obrigado por fazer parte constante de minhas horas neste mundo porque sem você as coisas seriam bem mais difíceis e a vida menos colorida. Ao meu companheiro Thiago Manarelli pelo amor e por entender a necessidade

de termos ficado distantes fisicamente durante um longo período, no início do doutorado; pela compreensão durante os períodos mais intensos da execução desta pesquisa; por sua dedicação e empenho em me ajudar para que este trabalho fosse finalizado, principalmente nestes dois últimos anos. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por conceder-me uma bolsa de estudos sem a qual eu não teria conseguido realizar este produto e, em especial, a atenção, cuidado e delicadeza do(a) parecerista por indicar as melhorias necessárias ao projeto de pesquisa e por seu delicado acompanhamento através dos relatórios de pesquisa. A minha família em geral, pois são mais de quarenta nomes, pela torcida, apoio e carinho eternos. A Fernanda Magalhães por toda ajuda para que eu conseguisse ingressar no doutorado, por seu amor, por suas asas angelicais sempre acolhedoras e por sua doce e precisa voz com a qual alcançou algumas interlocuções acadêmicas e pessoais em meu favor; pelo prazeroso convite para integrar o I Fotolink – Encontro Internacional da Imagem; por todos os longos telefonemas, ora hilários, ora densos, mas sempre gostosos; por sua presença em mim. A Luzia Barrocal pela companhia e sintonia mesmo à distância, pelo amor, pela ajuda para participar do workshop com o Witkin e durante a etapa de seleção do doutorado, pelos telefonemas e e-mails sempre com palavras de incentivo e afeto. A Áurea Madeira pela amizade e cumplicidade singulares; por todo seu apoio antes e depois do ingresso no doutorado, pelos incontáveis e-mails de sobrevivência que trocamos, pela sua prontidão em me escutar, pela paciência, doçura no olhar, precisão nas palavras e no modo como pronunciá-las, pelo suporte em dias delicados e tensos, pela companhia diária mesmo à distância, por compreender meu afastamento enquanto escrevia esta tese, pelos encontros deliciosos regados com boa comida e excelentes papos, pela confiança em mim depositada para realizarmos, juntos, uma exposição de seus trabalhos. A Rita Sastre pelos telefonemas e presença contínuos, por me hospedar em sua casa quando tentei uma das seleções de doutorado, por suas palavras sempre certas, como uma jornalista deve ser; pelo divertimento, exemplos, cumplicidade, anedotas, risos, carinho e, principalmente, por não ter deixado nossa chama se apagar mesmo estando distantes tantos anos; obrigado por todas as palavras de mansidão, exortação e esperança e também por compartilhar comigo sua prosa mais íntima. A Lygia Eluf pela leitura de meu trabalho, paciência, carinho e instruções; por ter-me aceitado como orientando durante um ano nesta pesquisa de doutorado; por uma conversa a três, em algum restaurante cujo nome não me recordo, onde ligou em mim um importante disjuntor para a compreensão deste trabalho e por ter aceitado ser membro da banca de avaliação desta tese; pelo convite em participar da exposição ‘a transparência tem peso?’. Ao Nenê Jeolás pelo companheirismo nas disciplinas realizadas durante o primeiro ano de doutorado, pela ponte construída entre mim e nosso orientador Fernando Cury de Tacca, pelo olhar sincero, pelas inúmeras sessões de cinema, pelas discussões sobre fotografia, pelo incentivo constante, pelas brincadeiras, pelos cremes antiidade e o livro de fotografia; ao convite e confiança para trabalhar no resultado de sua pesquisa de mestrado que culminou com a edição

do número 33 da Revista Studium; por realizar minha matrícula como ingressante, em 2010, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp. Ao Kiko Aranha por mostrar-me o valor das coisas, pelas palavras diretas de conforto nos dias inglórios e as alfinetadas nos dias ordinários; pelo seu carinho, pelos beliscões, pelos inúmeros apelidos e caronas à Unicamp; por sua doçura e timidez, pelos risos incontroláveis numa noite fria na Kombi de cachorro quente em Sousas e por sua visita para curar a angústia de uma notícia ruim. A estes dois, Nenê e Kiko, minha eterna gratidão por me hospedarem em vossa casa durante dez meses, por me estenderem não apenas as mãos, mas vossos corações, proporcionando minha permanência no doutorado; por permitirem minha entrada na vida deles, de onde brotou uma amizade sincera e eterna. A Cristina Fino pelo livro e por proporcionar-me ver alguns de meus artistas preferidos de um modo singular e inesperado. A Fernanda Magalhães, Maíra Bette Motta, Gaziela Diez Garisto, Camila Fujita Abrahão, Rudy Couto e Áurea Madeira para os quais às 00:10h do dia 04 de abril de 2011 enviei um e-mail bastante pesado, pedindo ajuda urgente; todos, independentemente da distância – uma próxima, três distantes em mais de três mil quilômetros e outros dois numa ilha do outro lado do Atlântico –, responderam a meu chamado de maneira muito especial; obrigado pelos telefonemas, pelos e-mails, pelo acompanhamento e por me mostrarem o lado correto dos fatos. Ao Tacca que desde o nosso primeiro contato via e-mail, antes mesmo de meu ingresso na Unicamp, mostrou-se cuidadoso e gentil; obrigado pela transformação de orientador em amigo, pelo convite para compor a Revista Resgate com uma resenha sobre o livro do André Rouillé, pela indicação para dar aulas em uma especialização de fotografia, pelo incentivo constante, pelas orientações esclarecedoras e empolgantes, pelas dicas de artistas, por viajar comigo neste caminho chamado tese; por sua fraternidade, olhar suave e amigo, calma e diplomacia; por seu apoio ininterrupto durante o processo de solicitação da bolsa de estudos à FAPESP e, principalmente por seu caloroso abraço, cuja força ressoou em meu corpo expurgando as ansiedades e medos, inflando-me de coragem, fé e persistência; por seu olhar direto e sincero, por sua mão direita em minha face enquanto me dizia enfaticamente, uma única vez: ‘tudo vai dar certo’; jamais esquecerei este alento; obrigado pelo convite para integrar a comissão de organização do I e do II Seminário de Estudos Fotográficos revista Studium; mas, principalmente pelo seu caráter, empenho, dedicação e respeito comigo e pela forte e verdadeira amizade que construímos durante estes quatro anos. À Camila Fujita Abrahão pela amizade e sinceridade, por sua normalidade padrão, pelo amor e pela faixa de luz apontada para uma área de sombras durante a execução do segundo capítulo; e por todas as horas de conversa sobre esta pesquisa, ajudando a chegar num local adequado e satisfatório; e por servir de ‘musa inspiradora’ (risos). Ao Paulo Salvetti pelas indicações e conversações literárias. A Maria Ligia Sartori e Marcos Cottas pelos esclarecimentos acerca da palavra italiana *spunto*. A Ieda Oliveira, irmã por opção, por todo amor, conversas, sorrisos e lágrimas, sempre francos e por apresentar-me o trabalho de Elke. Ao Ronaldo Entler por todas as valiosas e generosas contribuições realizadas no Exame de Qualificação, por seu

cuidado com o trabalho e por aceitar ser membro da banca final de avaliação desta pesquisa. Ao Paulo Kühn por todas as conversações acerca da filosofia, pelas dicas de abordagens e por aceitar integrar a banca final deste trabalho; e pela sua participação e orientação sobre o trabalho escrito e poético no Exame de Qualificação. Ao Agnaldo Farias que, em minha banca de mestrado, proferiu algumas sentenças cujo significado compreendi nestes últimos anos; obrigado pelas valiosas, respeitadas e profundas contribuições para com a minha produção e por aceitar, novamente, avaliar meu trabalho sendo membro da banca de doutorado. Aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação, sempre solícitos e atenciosos comigo, Rodolfo Marini Teixeira, Joice Jane Sena de Lima, Taigor Martino, Viven Helena de Souza Ruiz, Letícia Cardoso Silva Machado, Neuza Lazarini Trindade e Larrisa Santos. A Anna Paula Silva, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes, por toda atenção. Ao Vinícius Moreno de Sousa Corrêa pela ajuda na documentação com a FAPESP e no processo de doação dos equipamentos para o Instituto de Artes da Unicamp. Ao Maurício Martins Farina e Renato Ferracini pela compreensão, atenção e disposição em solucionarem o equívoco cometido por mim em matricular-me na disciplina com código diferente. Ao Davi Bernardo pela pronta ajuda com alguns textos. A Paula Cabral por sua amizade crescente e energia contagiante e ajuda com indicação dos filmes em conjunto com Luiz Andreguetto, quem realizou as cópias para mim. A todas as pessoas que conheci durante o curso de doutorado e com quem mantenho laços afetivos, para mim importantes: Ronaldo Souza, Mariana Morishita, Ciça Neder, Juliana Bisqualquin, Cristiane Sambugaro, Jennifer Serra, Erna Barros, Henrique Bastos, Marcos Paulo Blasques Bueno, Gabriela Coppola, Adalgisa Campos, Ticiano Monteiro, Talita Mendes e Thaís de Freitas. A Lourdes por todas as conversas, as comidas gostosas, pela companhia em casa, pelos cigarros desnecessários e saborosos. A Cristina Campos por disponibilizar através de seu sítio na Internet dois ensaios meus. A Lara Galvão e AnaLu pela deliciosa recepção de reencontro após longos anos. A Lilian Marino pelo abraço. Ao professor José Carlos Pinto de Oliveira pela introdução de um novo universo durante sua disciplina. A Rosa Gabriella Castro Gonçalves por aceitar ler meu trabalho e participar como suplente na avaliação desta pesquisa e por sua amizade. A Patrícia Carmo pela lembrança de um poema que havia me esquecido. A Luciana Carvalho por conseguir produzir visualmente o que eu solicitava em palavras, criando um projeto gráfico muito cuidadoso e condizente com a proposta da pesquisa. A Dalva Palmeira pelo cuidado, conversas e sorrisos diários. Ao Nilton do Vale pelo carinho em me apresentar com seu ótimo trabalho. À Luise Weiss pelo carinhoso aceite para ler meu trabalho. Agradeço também a Walkiria Pompermayer, Ana Paula de Andrade, Wagner de Santana Silva, Felipe Barbosa Gomes e Barbara Vignolo Chambon pela preciosa e dedicada ajuda durante a montagem e desmontagem da exposição realizada na Galeria de Arte da Unicamp. Ao Hugo Seppi pelo cuidadoso registro fotográfico da exposição cujas imagens estão no anexo deste volume. MUITO OBRIGADO A TODOS VOCÊS!!

**“UM PROCURA UM
PARTEIRO PARA SUAS IDEIAS,**

**O OUTRO,
ALGUÉM A QUEM POSSA AJUDAR:**

ASSIM COMEÇA

**UM
BOM
DIÁLOGO”.**

NIETZSCHE

INTRODUÇÃO

“Como organizar o conhecimento sensível sem perder a poesia?”¹ Esta é a questão pulsante dentro de mim a todo instante. Ao tentar alinhar o processo criativo com a teoria descobri que ambos eram, no caso de uma pesquisa em processos criativos, da mesma ordem e deveriam sim, formar-se mutuamente. Assim nasceram os textos aqui escritos, em conformidade com cada trabalho poético, obedecendo às suas proposições e indagações; esta atitude resultou num texto também poético, processual, criativo. Disseram-me certa vez que, ao receber os convidados para um evento mais reservado – independente de sua natureza –, é de bom tom apresentá-los uns aos outros não apenas com o intuito de nominarem-se adequadamente, mas sim de promover uma introdução entre os presentes. É sempre educado criar um ambiente propício ao diálogo e, por isso mesmo, faz-se necessário demonstrar os elementos, motivos, aspirações, anseios, desejos e argumentos que conformam esta pesquisa, esclarecendo o entrelaçamento entre a teoria-guia e o trabalho poético e o modo como eles se conectam; visto que introduzir significa “fazer entrar; levar para dentro; meter, fazer penetrar...” (Fernandes, Luft e Guimarães, 1991). Apesar da suposta obscenidade da definição, a intenção é essa mesma: fazer penetrar seu pensamento, seu questionamento, sua crítica, mas principalmente você, e por inteiro. Todo texto e/ou trabalho requer alguém para existir e, sendo assim, esta pesquisa só se completa com a sua participação e a dos outros convidados cujas conversações estão narradas nos quatro capítulos subsequentes. Este evento foi proposto com o intuito exclusivo de promover um debate acerca do trabalho poético por mim desenvolvido com a fotografia. Para tal elegeu-se, com base na necessidade do trabalho, uma teoria guia capaz de tornar compreensíveis

¹ - Pergunta realizada por Lygia Arcuri Eluf na ocasião de sua banca para Professora Titular na área de Desenho, no Instituto de Artes da Unicamp, realizada em 22/03/2011.

as atitudes artísticas realizadas e o seu *modus operandi*. A fotografia, entendida como uma empresa, é o primeiro foco do trabalho, pois a operação artística é feita nela; o olhar sobre isto foi elaborado a partir da Teoria da Formatividade proposta por Luigi Pareyson. Toda a tese se estrutura sobre as vértebras metodológicas do *fazer fazendo* pareysoniano e é este gerúndio o fornecedor das pilastras para a criação e a reflexão requeridas pelo trabalho acadêmico. A proposta de Pareyson é esmiuçada no decorrer do texto, porém é preciso acender uma luz sobre um ponto específico: a escritura do texto e a feitura da obra plástica são da mesma ordem de criação. É uma existência mútua. Esta simbiose possibilitou unir os estratos da imaginação e do intelecto para um fazer para pensar e um pensar para fazer artístico-acadêmicos. Um existe pelo/no outro e vice-versa.

Pareyson, ao elaborar sua Teoria da Formatividade, evidencia que a ação humana, independente de sua ordem, carrega em si uma inventividade. Isto porque toda ação se renova em si mesma, ou seja, aquilo que se executa só é realizável porque os modos de execução são ditados, não apenas por protocolos, mas pelo movimento que a matéria pesquisada oferece ao pesquisador. Como o conhecimento também é vivo, ele só pode ser completamente formado enquanto é produzido. Nada é definitivo até que a correspondência entre o produto final e a ideia inicial seja satisfatória. Sendo assim, os capítulos foram executados obedecendo às especificidades de cada ação artística, resultando em formatos diversos entre si, tal qual cada série produzida.

No primeiro capítulo, com as *fotografias apagadas*, o texto estruturou-se como um diálogo entre vários participantes; cada autor é usado como personagem e a mediação entre as falas é realizada por mim. Este formato foi inspirado nos livros de Becket e Calderón de La Barca, presentes nas argumentações e sensações. A ação de apagar é relativa à superexposição da cena no ato de captação da imagem fotográfica. Além de Pareyson (espinha dorsal do trabalho), convidamos José Saramago que

em seu livro *Ensaio sobre a cegueira* demonstra uma visualidade bastante próxima à das *fotografias apagadas*. Sua presença é extremamente relevante no desenvolvimento deste ato de apagamento e, juntamente com ele, foram chamados alguns artistas cujos trabalhos expõem – cada qual a seu modo – esta mesma ideia: Rosangêla Rennó com sua *Red Series*, o movimento pictorialista que pretendia encobrir a dureza da realidade e aproximar a imagem mecânica da fotografia à da pintura, Paul Graham com sua *American Nighth*, Evgen Bavcar com seu pensamento e obra sobre a visão/visualidade/visibilidade, Olafur Eliasson cuja instalação *Seu caminho sentido* materializa as figurações poéticas sobre a cegueira de Saramago e, por fim, Wolfgang Tillmans que trata do apagamento através dos procedimentos químicos da fotografia.

Já para as *fotografias costuradas* o eixo central de discussão foi o viés da interpretação, quesito relevante para a Teoria da Formatividade. Ao considerar a interpretação como eixo discursivo, selecionou-se o artigo *Contra a interpretação*, de Susan Sontag, para elaborar o desenvolvimento reflexivo sobre a obra plástica e a teoria. Ambos os autores defendem em suas argumentações a não diferenciação entre forma e conteúdo (fator determinante para depreender a não diferenciação entre a criação plástica e a textual, daí cada capítulo possuir uma carcaça específica, pois a produção prática e a teórica ocorrem concomitantemente) e, para corroborar com esta empreitada confeccionou-se uma mitologia própria, criando cinco semideuses com nomes iguais aos materiais usados para a execução da série fotográfica – Máquina de costura, Agulha, Linha, Fotografia e Texto –, e uma Voz cujas interlocuções conectam as falas dos personagens. Além de Sontag, fez-se um laço teórico com as propostas artísticas de Andy Warhol e Marcel Duchamp por suas reformulações sobre o objeto da arte e pelo ‘gesto transcendental’. A confabulação dialogal entre os semideuses e a Voz trata dos aspectos da produção do trabalho plástico e as correlações existentes entre as *fotografias costuradas* e o trabalho de outros artistas.

Chamou-se por Carolle Benitah com sua série *Photos-souvenirs* cujo trabalho é realizado pelo bordado; Marcel Duchamp compareceu para debater sobre a necessidade de repensar o objeto artístico e a importância do discurso; Andy Warhol trouxe suas costuras retas, feitas de repetições fotográficas; Cristian Marclay preocupado com a figuração de novas identidades ao costurar capas de discos de vinil e, no mesmo caminho identitário, porém com outra abordagem, foram apresentadas as séries *Compuestos* e *Condenados* de Germán Gómez nas quais a costura é cirurgicamente delineada.

Para o penúltimo capítulo, das chamadas *fotografias gravadas*, procurou-se por uma aliança entre o imaginário fantástico da literatura borgesiana, especificamente em seus livros *O fazedor*, *Ficções* e *O livro dos seres imaginários*, a formatividade de Pareyson e a ação artística. A figura emblemática do uróboro definiu a estrutura do texto que é realizado em apenas um parágrafo contínuo, sem começo nem fim e onde a primeira e a última frase são idênticas, enfatizando uma temporalidade cíclica, ou seja, não linear. Por possuir uma configuração tão hermética, obediente desde sempre ao requisitado pelo processo de criação, a entrada no texto nem sempre é fácil, oferecendo o risco de perder-se durante a leitura. Contudo, este atributo foi aceito por suas correspondências às características imaginativas do trabalho prático e seu processo de feitura. Gravar é a ação de produzir imagens em películas fotográficas (veladas ou reveladas virgens) de médio formato com instrumentos pontiagudos capazes de riscar a superfície fílmica (como uma ponta-seca). Para visitar a ideia da gravura engendrou-se numa aventura artística convocando Geraldo de Barros com suas *Fotoformas* nas quais se vê claramente a experimentação gráfica sobre a fotografia; Nuno Ramos em sua série *Mocambos* onde as fotografias eram realizadas com base nas gravuras de Goeldi; George Brassai que com suas *Tansmutações* apresenta um universo de figurações imaginárias; José Oiticica Filho cujas *Recriações* extrapolam o fotográfico e instalam um novo olhar sobre a criação fotográfica;

Jöel-Peter Witkin e seu mundo cheio de elementos inebriantes e fantásticos e, por fim, o trabalho em dupla de Pablo Picasso e André Villers com sua série *Diurnes* nas quais se vê também a realidade fotográfica posta em cheque.

O Caderno Meu Cu dá nome ao último capítulo desta pesquisa e se constrói como um conto pornográfico onde o diálogo existente é entre uma pessoa que perde o ânus durante uma cirurgia e outro personagem de nome Dédalo. O texto conta as aventuras sexuais e reflexivas deste casal no percurso da criação das páginas do caderno. A ideia da pornografia foi sugerida primeiramente pelo título do próprio trabalho iniciado em 2007 e fortalecida, posteriormente, pela leitura de 'História do olho' de Bataille. É um texto muitas vezes incômodo pela aplicação de palavras fortes. O diálogo tem como base uma mistura de alguns poucos elementos autobiográficos e outros completamente imaginários, jamais ocorridos. Para pensar este caderno optou-se por olhar para Pareyson no que diz respeito à sua concepção estética em contraponto à pura contemplação, assim como no tocante à novidade. Tendo Bataille como grande inspiração, chamou-se Sontag com um texto sobre 'A imaginação pornográfica' para dialogar a respeito do trabalho. Neste capítulo as interlocuções com os autores são bastante livres. Há alguns trechos cujas descrições são da ordem da literatura, mas foram mantidas por se apresentarem importantes na construção da obra. Elencaram-se alguns artistas cujo enfoque do trabalho recaía sobre o assunto do trabalho ou sobre o seu modo de fazer e, assim sendo, Andres Serrano e David Nebreda com aspectos sobre o escatológico. O primeiro com o seu *Shit Show*, no qual fotografa vários tipos de merda (a sua, de sua mãe e de outros animais); e o segundo com uma fotografia que mostra seu rosto coberto com sua própria bosta. Já no aspecto realizativo, convidamos os dadaístas com suas fotomontagens e as aristocratas do período vitoriano com suas colagens despretensiosas para os álbuns de família e, por fim, Geraldo de Barros com suas *Sobras* fotográficas que criam novas imagens a partir dos restos de ampliações e negativos.

FOTO
GRA
FIAS

APA
GA
DAS_

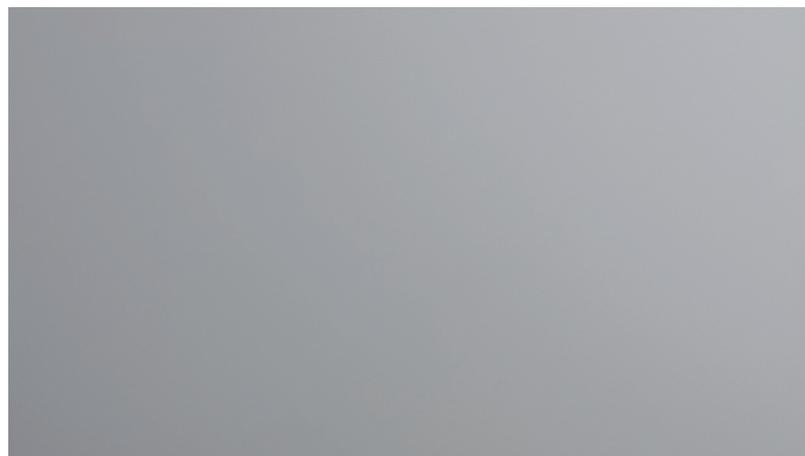
FOTOGRAFIAS APAGADAS

Na primeira quinzena do ‘mês do cachorro louco’ (como se dizia do mês de agosto em tempos remotos), havia uma reunião marcada com vários sujeitos para falarem sobre a série das *fotografias apagadas* que até agora (ano de 2013) conta com 491 imagens. Existia um horário exato, obedecido por alguns e ignorado por outros. Os diálogos estabelecidos neste encontro estão narrados abaixo e os convidados dialogam conforme adentram o recinto. Foram muitos convites, alguns faltaram e alguns outros trouxeram penetras. Fato normal em eventos desta natureza. Algumas pessoas falam mais, outras menos; atitude previsivelmente ordinária, pois certos sujeitos possuem maior ou menor grau de afinidade, confiança e argumentação. Os presentes neste encontro são: José Saramago, Robert Demachy, Joan Fontcuberta, Luigi Pareyson, Fábio Gatti, Vilém Flusser, Charlotte Cotton, Paul Graham, Samuel Beckett, Calderón De la Barca, Francesco Napoli, Peter Henry Emerson, Ronaldo Entler, Agnaldo Farias, Susan Sontag, Serge Tisseron, Evgen Bavcar, Aduino Novaes, Umberto Eco e André Rouillé. Quase todos participando exclusivamente com as letras, ou seja a palavra. Exceto Graham, Demachy, Gatti, Bavcar que, ao lado de Alfred Stieglitz, Rosângela Rennó, Olafu Eliasson e Wolfgang Tillmans integram a conversação com imagens.

Saramago¹ – “O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra. Pois eu vejo tudo branco” (1995, p.13).

Gatti – Eu diria que este nevoeiro se parece muito com a experiência que tive ao adentrar na instalação realizada em 2011 por Olafur Eliasson no SESC Pompéia em São Paulo por ocasião do 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea. O trabalho, chamado ‘Seu caminho sentido’, consistia de uma sala com grandes dimensões – ou vai ver a sala nem era tão grande, mas diante do nevoeiro ficou

Figura 01
‘Seu caminho sentido’
Olafur Eliasson
SESC Pompéia – SP, 2011
Instalação | lâmpadas
incandescentes e fumaça
Fotografia: Fábio Gatti



gigantesca – ocupada por uma fumaça tão branca, uma névoa tão densa, tal qual o *foggy* britânico, que era impossível ver outra coisa senão a brancura e somente a brancura. Ao entrar por uma das duas portas, que também eram a única saída, e dar alguns poucos passos, era como se estivéssemos perdidos, afogados num mar de leite. Se você se arriscasse, como eu me arrisquei, a caminhar até o fim da sala, iria se deparar com uma parede aglomerada de lâmpadas que propagavam uma luz tão intensa que o olho não agüentava ver. Era preferível ficar na névoa, que mesmo sem reconhecer nada, agredia menos aos olhos. Ao mesmo tempo lembro-me da névoa pictorialista que procurava embaçar a realidade fotográfica, transformá-la em algo menos palpável, menos direto e, portanto, mais próxima da arte.

¹ - *Ensaio sobre a cegueira.*

Fabris²– “A imagem nítida começa a ser deixada de lado, por ser sem vida, e toma corpo uma vertente denominada ‘fotografia pictorialista’. Os fotógrafos pictorialistas utilizavam uma linguagem peculiar, caracterizada por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. Adotando novas técnicas de positivo podem alterar a imagem fotográfica e torná-la semelhante a um quadro, sobretudo se a exposição havia sido feita sobre tecido” (2011, p.33).

Figura 02
'The asphalt paver'
Photogravure
Alfred Stieglitz
14x17,8cm
1892-3
Museum of Modern Art
New York



Gatti – Nota-se, portanto, neste movimento pictorialista, um sutil embaçamento da realidade. Nas fotografias de Alfred Stieglitz e Robert Demachy, por exemplo, percebemos claramente um nevoeiro obliterando a nitidez fotográfica, tanto pelas cenas fotografadas que, em alguns casos favorecem esta névoa, quanto pelos procedimentos usados para torná-las menos mecânicas. Uma busca por algo além do fotográfico.

² - *O desafio do olhar. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas.*



Figura 03
'Touques Valley'
Photogravure
Robert Demachy
1906

Sabe Saramago, além disso, lembrei-me de tratar de outro assunto: a série fotográfica que denominei de *fotografias apagadas*. Recordei-me disto por causa de sua personagem ver tudo branco, assim como vi em 'Seu caminho sentido' e, estando lá, dentro da sala, fui arrebatado através do pensamento direta e inevitavelmente para este projeto, onde aos sete dias do mês de fevereiro de 2009, a décima quarta imagem produzida naquele dia 'saltou-me aos olhos' de modo diferente (*Fotografias apagadas* #14).

Ela possuía alguma característica provocante já ocorrida nas treze precedentes, porém mais intensa, a qual despertou a necessidade de olhá-la mais longamente no visor da maquina. A essa provocação Pareyson denomina *spunto*³, o ponto com o qual se inicia o processo de criação artística e permanece como um guia, sempre presente, durante toda a operação de feitura da obra. Após alguns minutos fitando as imagens captadas, percebi ser a superexposição e o conseqüente desaparecimento de diversos elementos que deveriam compor a cena fotográfica, o obus deflagrador de uma operação solicitante de continuidade, porquanto não tinha (e nem sei se terei) uma resposta clara sobre os questionamentos, desdobramentos e conceituações oriundos destas figuras.

Figura 04
Fotografias apagadas #14
60x45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009

³ - Esta palavra não possui uma tradução específica em português. Na tradução do livro *Estética: Teoria da Formatividade*, feita por Ephraim Ferreira Alves, ele optou por utilizar a palavra *insight* como correspondente a *spunto*. Contudo, ao consultar dois dicionários de italiano, verifiquei que o significado de *spunto* é mais abrangente do que de *insight*. Do mesmo modo como Renata Gabriel de Oliveira e Francesco Napoli realizaram em suas dissertações de mestrado sobre a obra de Luigi Pareyson, opto aqui por usar *spunto* ao invés de *insight*. *Spunto* em italiano pode significar ‘dar partida’ ou ‘ponto de partida’; remete também ao cheiro avinagrado do vinho quando em processo de deterioração; pode ser traduzido como ‘deixa’, normalmente usado em teatro quando alguém sussurra uma palavra que desperta no ator a lembrança de sua fala completa. Ainda pode ser entendido como ‘estopim’. Ao perguntar a um amigo que morou na Itália por muitos anos como ele traduziria *spunto* em português, respondeu-me ‘Eureka’. Concordo com a explicação de Francesco Napoli (2008, p.36) ao dizer que “o termo *insight* sugere uma espécie de revelação que surge do nada e é como se esta guiasse completamente o artista. O fato de o *insight* ter este aspecto de gratuidade e sugerir a ideia de funcionar como uma causa externa ao processo, se aproxima da noção de gênio do senso comum, na qual a inspiração vem do nada e domina toda a operação” artística. Desse modo, durante todo o texto, o termo usado será mantido em seu original italiano. Napoli ainda esclarece que, “em italiano coloquial, *spunto* significa a ocasião ou o motivo que gera o início de um projeto ou uma criação artística”. Também solicitei informações por *e-mail* a dois outros amigos que são fluentes em italiano e que me ajudaram a chegar a uma compreensão do termo. Um deles ainda acrescentou a tradução como *sprint* que em português seria ‘tiro’, quando se trata de uma corrida em alta velocidade em curto período de tempo e também uma tradução em alemão que é *der Alass* que pode ser entendido como estopim; particularmente descarto essa ideia de estopim porque ele traz consigo a noção de uma causa externa. No final da dissertação de Renata Oliveira, ela acaba por traduzir *spunto* como ‘germe’ e, de Francesco Napoli, como ‘ponto de partida’. Lembrando que para Pareyson o *spunto* não tem causa externa, então se o entendermos como ponto de partida ele não pode ser um ponto ‘a partir do qual’, mas somente ‘com o qual’.

Demachy⁴– “Qual a diferença entre uma boa fotografia e uma fotografia artística?”⁵” (apud Fontcuberta, 2010. p.83).

Gatti – Sinceramente Demachy, esta questão não se inscreve em minhas preocupações. Entendo que quando a elaborou havia uma importância histórica específica. Contudo, delinear a diferença entre bom e ruim não é mais uma pré-ocupação. O fator mais interessante, o responsável por um elo entre estas chamadas fotogravuras e as *Fotografias apagadas* é o desejo por desconstruir o referente. Visualmente a névoa pictorialista é menos densa, mas a manobra artística de camuflagem do real é intensa justamente pela tentativa obstinada de dar à fotografia um lugar adequado junto às Belas Artes. Esta desconstrução do referente é o substrato das *Fotografias apagadas*, e perceber isso como o impulso criativo foi de extrema importância, pois não existia ainda uma forma para o trabalho, e sim uma intenção, um *spunto*.

32



Figura 05
'Speed'
Photogravure
Robert Demachy
1904
Camera Work VI

Pareyson⁶ – “Antes do advento da forma, algo existe que a anuncia e faz pressagiar, que tende a ela e cria a expectativa em torno dela, que dirige e orienta o artista em sua produção. E esse algo é o *spunto* no qual a forma, que também só existirá quando o processo terminar, já atua e age guiando aquele mesmo processo de onde emergirá na sua totalidade” (1993, p.73).

⁴ - ¿Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística?. In: FONTCUBERTA, Joan. Estética Fotográfica - una selección de textos.

⁵ - Tradução livre. “¿Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística?”

⁶ - Estética – teoria da formatividade.



Figura 06
Fotografias apagadas #001
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009

Gatti – Pois é Pareyson, eu descobri, após treze tentativas sendo guiado pelo *spunto*, que a superexposição ocorrida por um erro de fotometria da máquina digital compacta usada naquela época, era a característica elementar e necessária à feitura das denominadas *fotografias apagadas*. A imagem deveria possuir mais áreas em branco ao invés de ser preenchida completamente por outros ingredientes. Apaga-se o que se viu, obliterando a função primeira da fotografia de fixar o que se dá a ver, tal qual a manobra pictorialista – desde que resguardadas todas as suas especificidades. Não procuro por recortes da

realidade, referentes e nem mesmo signos icônicos (apesar de eles existirem); busco apenas a brancura, a cegueira branca da qual Saramago fala e que, como uma infecção epidêmica, toma todas as imagens produzidas para esta série, em maior ou menor intensidade.



Figura 07
Fotografias apagadas #003
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009



Figura 08
Fotografias apagadas #011
60x45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009

Saramago – “Os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro” (1993, p.94).

Gatti – Chego a pensar que Olafur colocou o sol dentro daquela saleta enevoadada. Engraçado como podem cruzar-se os caminhos de tempos diferentes, como o seu e o deste artista que, apesar de tantos anos de distância, comungam de uma mesma imagem. A meu ver vocês se encontraram do modo mais jubiloso possível: através de suas obras.

Mas, voltando à questão central que estamos a discutir, foi necessário apreender que o erro gerado pela máquina fotográfica viabilizou engendrar num projeto cuja ação básica é o apagamento. No primeiro ano de desenvolvimento das *fotografias apagadas* (2009-2010), o equipamento fotográfico utilizado dispunha de recursos bastante restritos e não oferecia, por exemplo, a possibilidade de modificar a abertura do diafragma e tampouco alterar a velocidade do obturador. Desse modo, o único meio de conseguir apagar a paisagem a ser fotografada era promover um engano da fotometria, ou seja, realizava-se a medida da luz com a máquina apontada para um lugar mais escuro (menos luminosidade) e depois se voltava o equipamento para a cena a ser fotografada. Mesmo assim, era incerto o controle sobre a quantidade de luz que entrava e por quanto tempo a máquina receberia a informação luminosa, pois a medição da luz, com este equipamento, era sempre automática.

Flusser⁷ – “O aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo” (1985, p.15).

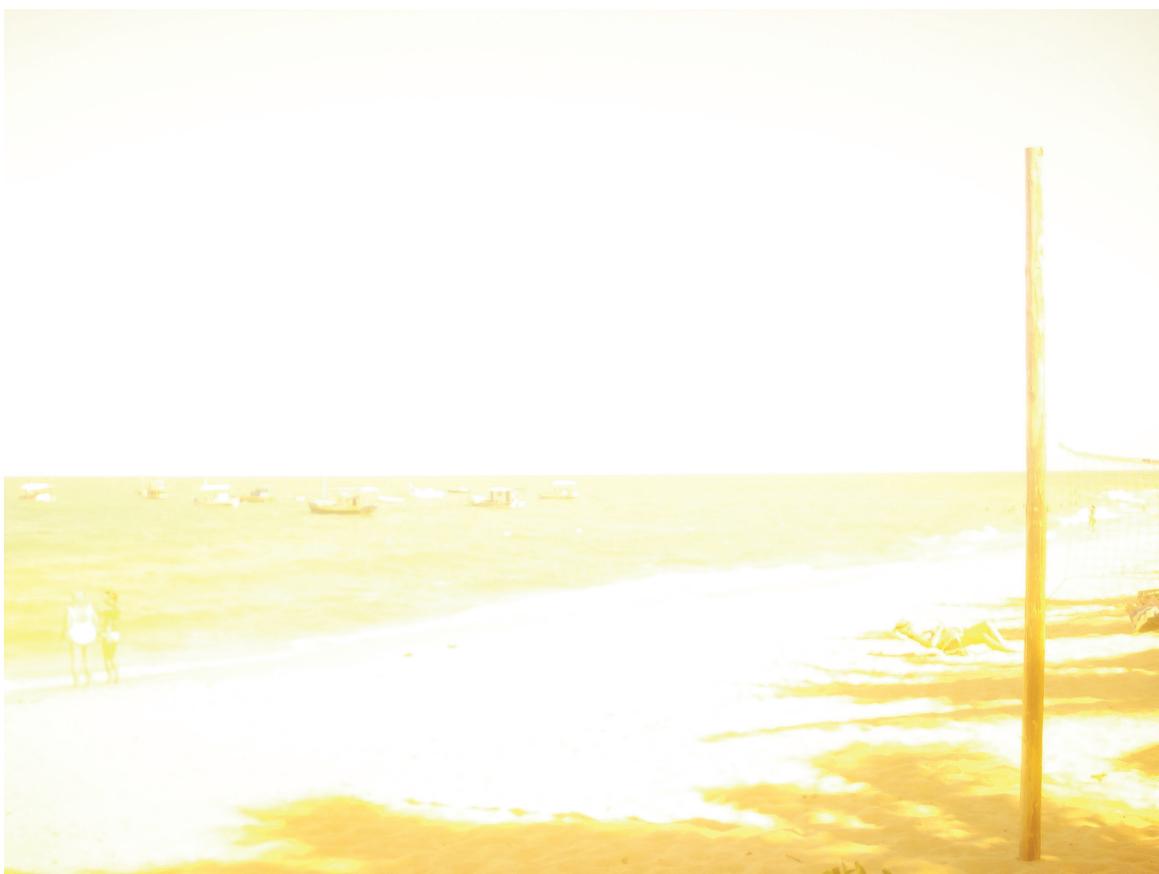


Figura 09
Fotografias apagadas #023
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009

⁷ - *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.*

Gatti – Sabiamente você interveio Flusser. Incuti minha intenção ao aparelho e por isso mesmo notei que as imagens fotográficas realizadas a partir desta operação de engano fotométrico nem sempre correspondiam ao que se pretendia. Muitas vezes o apagamento era insuficiente, gerando uma imagem ‘lavada’ (*Fotografias apagadas* #23, #112, #249) que trazia, ainda, muitas correspondências sobre aquilo que havia sido fotografado. Esta dificuldade de dominar o nível do apagamento das informações está inscrita no *formar como tentar* pareysoniano.



Figura 10
Fotografias apagadas #112
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009



Figura 11
Fotografias apagadas #249
60x45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2010

Pareyson – [Porquanto] “um fazer que ao mesmo tempo invente o modo de fazer implica proceder-se por tentativas”. [E mais:] “Tentar significa, precisamente, figurar uma determinada possibilidade e testá-la tentando realizá-la ou prevendo-a realizada, e se ela não se mostra adequada à consecução de um bom resultado, imaginar outra e testá-la também e proceder assim, de teste em teste, de experiência em experiência, para chegar finalmente à descoberta da única possibilidade que nesse ponto a própria operação exigia para ser levada a termo ou conduzida a bom porto, e que se revele, então, uma vez descoberta, como aquela que se deveria saber encontrar” (1993. p.60 e 61).

Gatti – Este aspecto ‘lavado’ da imagem se aproxima mais do que foi feito por Paul Graham em *American Night*. Ele, diferente de mim, tratou de um tema social, mostrando o apagamento da identidade dos sujeitos que vivem nos Estados Unidos da América. Fala da identidade e invisibilidade destes sujeitos. Para entender que esta era sua intenção, agiu por tentativas através de um acaso.



Figura 12
Paul Graham
American Night 06
1998-2002

Graham – “A primeira [imagem] superexposta foi um acidente. Quando eu a imprimi, apenas deixei-a sobre a mesa, gradualmente olhando-a mais e mais, compreendi que ali havia algo interessante. Então procurei descobrir como obter aquele efeito intencionalmente – eu poderia superexpor na câmera e conservar este efeito, porque faço meu próprio processamento. [...] Lembro-me que uma vez estava trabalhando em Memphis e fui ao cinema à tarde. Quando saí na luz do dia, minha visão havia desaparecido; havia aquela luz escaldante do sol e não pude ver nada, e eu entendi o quanto esta experiência imitava o apagamento óptico, algo da ordem da invisibilidade, e comecei a perceber as coisas.

American night é sobre a fratura social da América, mas também sobre sua paisagem, do centro da cidade aos subúrbios e as ‘McMansões’. É sobre ver e não ver, sobre

luminosidade e escuridão, preto e branco e colorido, sobre um estado de espírito – visibilidade e invisibilidade”⁸ (18/04/2012. Disponível em <http://www.lostinpublications.com/post/18969049644/american-night-is-a-very-conceptual-and-also>).

Cotton⁹ – “A série *Noite Americana* de Paul Graham (n. em 1956) foi feita ao longo de um período de cinco anos, iniciado em 1988. A maioria de suas fotos se compõe de imagens irresistivelmente desbotadas de trechos paralelos a estradas e caminhos para pedestres pelos quais passam figuras afro-americanas quase indistintas. O intenso branqueamento ou enevoamento dessas fotos sugere a invisibilidade política e a cegueira social diante da pobreza e do racismo, nos Estados Unidos” (2010, p.181).

Gatti – Interessa-me também Graham o visível e sua invisibilidade. Um jogo entre espelhos, onde ao mudar o ângulo não vejo mais o pedaço que via e enxergo outra coisa nova, surgida pela mudança. É isto! Modificar o ângulo da visão. Ver ou não ver depende sempre de quem olha. Talvez, sem certeza alguma, eu acredite que minhas imagens estejam mais próximas daquilo que Winnie, em *Dias Felizes* (1961) de Beckett, sente.

Winnie¹⁰ – “Que sensação estranha. (*Pausa. Baixo*) Estranha sensação que estou a ser observada. Estou nítida, depois desfocada... desapareço... depois, outra vez, desfocada, outra vez nítida depois e assim por diante, aproximando-me, afastando-me, passando e voltando a passar em frente dos olhos de alguém” (Beckett, 2010. p.45).

⁸ - Tradução Livre. “*The first overexposed one was an accident. when I had the print of that, I just left it on the table, gradually looked at it more and more, and realized that it was in fact interesting. Then I started trying to figure out how could I get this effect intentionally – I could overexpose in the camera and maintain it, because I do my own processing. [...] I remember when I was working in Memphis once I went to a movie in the afternoon. When I came out of the movie into sunlight, my vision was burnt out; there was this blazing afternoon sunshine and I couldn’t see anything, and I realized how much that darkroom accident mimicked this optical burnout, which was about invisibility, and just beginning to perceive things.*”

American Night is about the social fracture of America, but it’s also about the landscape of America, from the inner-city to the suburbs to the McMansions. So it’s about seeing and not seeing, about lightness and darkness, black and white and colour, about a state of mind - visibility and invisibility.”

⁹ - *A fotografia como arte contemporânea.*

¹⁰ - *Dias Felizes, Samuel Beckett.*

Gatti—Assim penso as *Fotografias apagadas*, elas estão nítidas, desfocadas, desaparecem, reaparecem, focalizam-se e tornam-se nitidamente perceptíveis.

Sua produção, durante o intervalo correspondente a fevereiro de 2009 e novembro 2010, esteve particularmente fundada sob a tentativa. Proceder de um teste a outro continuamente era o facilitador para encontrar o êxito da forma pretendida. Ao eleger o apagamento como o epicentro para esta operação artística, foi necessário buscar empiricamente o esgotamento de todas as possibilidades frente à ação de apagar; todavia após um curto período notou-se a inexecuibilidade de atingir tal depauperamento, visto que este é impróprio à arte. Assim, fortaleci o vínculo com a sua *teoria da formatividade*, Pareyson, que entende ‘forma’ como ‘organismo’ vivo em constante transformação. Essa organicidade do trabalho artístico se dá na relação entre artista e matéria. Esclarecendo que, no caso desta pesquisa, a fotografia não é meio para a produção do trabalho, ela é a matéria da arte. Extrapola seu caráter instrumental para ser núcleo formativo.

Pareyson – “Aqui [na teoria da formatividade] se compreende a forma como organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada



Figura 14
Fotografias apagadas #056
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009

e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo” (*ibidem*, pp.09-10).

Gatti – Justamente por ser um organismo não podemos enquadrar a fotografia como meio, pois seria como retirar sua integração com o *spunto*. A fotografia, por ser forma (no concernente a este estudo), carrega em si todas as especificidades formativas por você descritas Pareyson. A partir disto poderia então dizer que sua Teoria da Formatividade propõe um olhar enfático sobre o *fazer*, contrariamente ao *contemplar*? Entendi bem?

Pareyson – [Sim. É um alvitre] “para estudar o caráter compositivo e construtivo, calculado e improvisador ao mesmo tempo, da atividade artística” [onde] “‘formar’ significa aqui ‘fazer’ inventando ao mesmo tempo ‘o modo de fazer’, ou seja, ‘realizar’ só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são ‘formas’” (*ibidem*, pp.09 e 12-13).



Figura 15
Fotografias apagadas #071
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009



Figura 16
Fotografias apagadas #267
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2010



Figura 17
Fotografias apagadas #121
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009

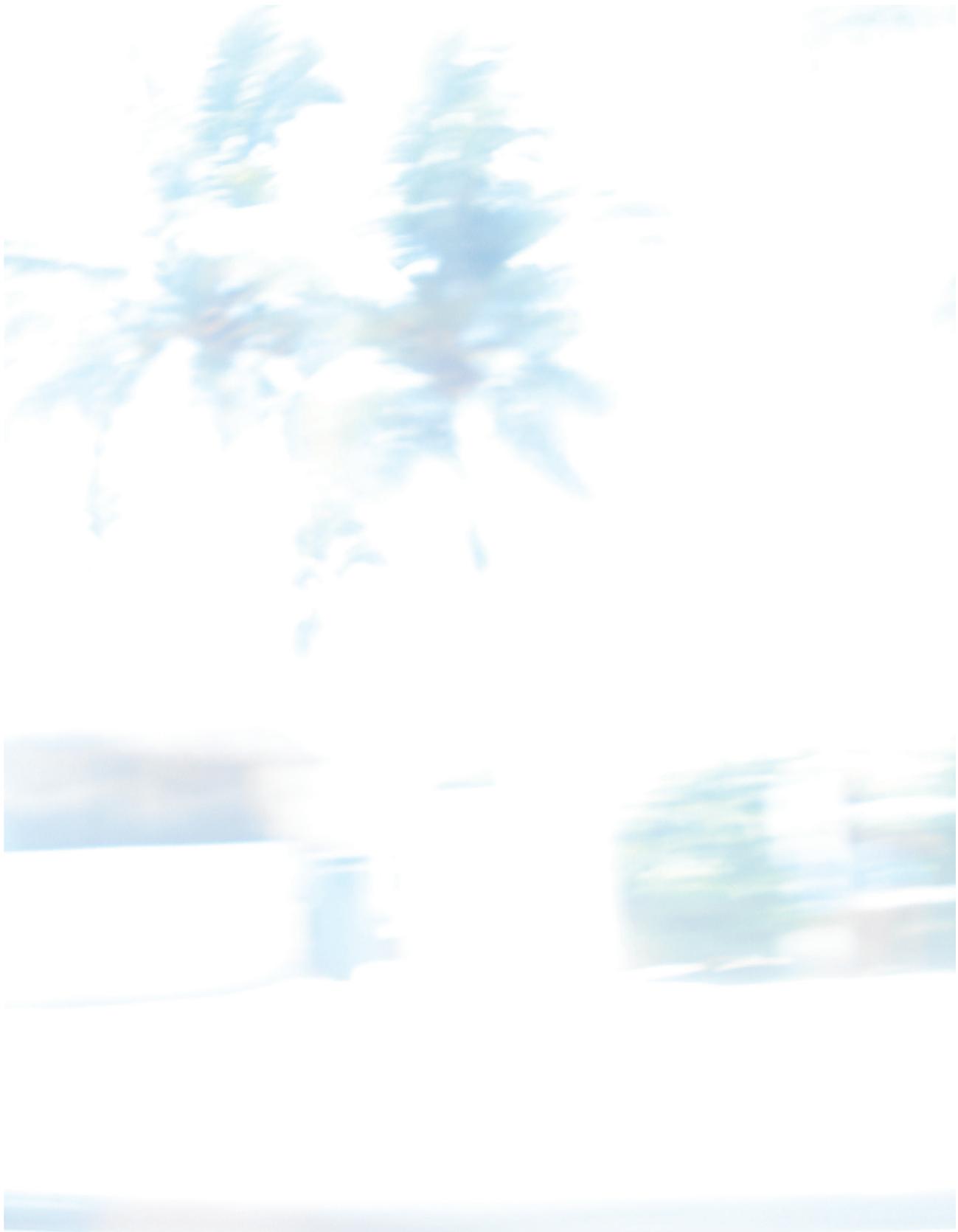


Figura 18
Fotografias apagadas #211
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009



Figura 19
Fotografias apagadas #237
60x45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009

Eco¹¹ – “À concepção idealista da arte como *visão*, [Pareyson] opõe um conceito de arte como *forma*, em que o termo *forma* significa *organismo*, fisicidade formada, dotada de vida autônoma, harmonicamente dimensionada e regida por leis próprias; e a um conceito de *expressão*, opõe o de *produção*, acção formante” (1972, pp.14-15).

Gatti – Ah, então é um tal fazer que inventa seu próprio modo de fazer e que se realiza por tentativas, guiado pelo *spunto*, pressentindo uma forma final. Isso clarificou uma coisa necessária: forma e produção são palavras de ordem, uma interpola-se à outra. Seria o mesmo que dizer que o trabalho só existe em sua formação e sua formação só o é pelo trabalho.

Encarar a feitura das *fotografias apagadas* – e obviamente de todas as séries que integram esta tese – através de um olhar formativo, suscitou direcionar o entendimento e a imaginação para além dos limites da produção poética e avançar também sobre a literatura de modo a percebê-la organicamente e, dessa maneira, pensar esta tese como um produto da formatividade, visto que para Pareyson, toda atividade humana é formativa.

¹¹ - A definição da arte. Capítulo: A estética da formatividade e o conceito da interpretação.





Figura 20
Fotografias apagadas #307
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2010

Napoli¹² – [E] “a diferença entre um artista e uma pessoa não artista, ou seja, a diferença entre quem faz atividades cotidianas e ou utilitárias com arte, e quem faz arte propriamente dita está na finalidade de sua ação” (2008, p.35).

Gatti – Veio sorrateiramente e assertivo Napoli, obrigado pelo esclarecimento. Isto demonstra a ligação entre trabalho prático e teórico, de modo que um não existe sem o outro e, portanto, ambos estão inscritos sob a finalidade artística, pois a reflexão teórica nasce simultaneamente à produção das obras. Isso quer dizer que tanto a produção do trabalho poético quanto a produção do texto acadêmico estão encerradas sob o prisma do *fazer fazendo* pareysoniano e assim devem ser encaradas. Vale ressaltar aqui a diferença sobre uma atividade artística e não artística, pois vários teóricos da fotografia – e isso ocorre desde os primórdios de sua descoberta/invenção – caem nesta discussão sobre ser a fotografia uma arte ou não. Annateresa Fabris tem um caso interessante pra contar.

Fabris – “Peter Henry Emerson modifica seu pensamento tão valentemente a ponto de trocar, na terceira edição de seu livro *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1898), o nome do último capítulo de ‘Fotografia, uma arte pictórica’ por ‘Fotografia – Não arte’ pela sua aproximação com o campo científico e pelo seu caráter funcional” (2011, pp.31-33).

Gatti – Fica claro a batalha que ele trava consigo mesmo sobre a fotografia ser arte ou não quando lemos *Naturalistic Photography* (1889), publicado 9 anos antes, onde declaradamente escreve que as teses contra a fotografia como meio de expressão são insustentáveis. Isso decorre, muito provavelmente, em função da proximidade com o movimento pictorialista num primeiro instante e, posteriormente, com as novas propostas teóricas mais voltadas para a mecanicidade do meio fotográfico.

Emerson¹³ – “Mas, bonita e delicada portadora da luz, não tem um amor maior que este? Não tem favoritos entre seus pretendentes? Sim, não te ruborizes, oh, delicada criatura, é o artista o que vê em ti uma ajuda mais sutil e delicada do que sua pobre mão, tão desajeitada como a de um macaco. A ele você dá seus delicados desenhos sobre placa de zinco para ilustrar seus livros ou sobre placa de cobre para preencher seus portfólios; você dá-lhe versos do vento sussurrando entre os juncos, as ondas emergindo no crepúsculo cinzento [...]. A ele, teu preferido, teu grande amor, dá-lhe a sutileza do desenho do carvalho desfolhado e podado pelo vento, o espírito dos cavalos selvagens sobre o pântano florido, o movimento do rio e o vôo do pássaro marinho”¹⁴ (*apud* Fontcuberta, 2010. p.69).

Gatti – Os pretendentes dos quais Emerson fala são os engenheiros, químicos, meteorologistas, médicos e todas as outras áreas não consideradas enquadradas nas Belas Artes. Ele ainda produz uma divisão da fotografia em artística, científica e industrial.

¹² - Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made.

¹³ - *Fotografia Naturalista*. In: FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica. Una selección de textos*.

¹⁴ - Tradução livre. “¿Pero, bonita y delicada portadora de luz, no tienes un amor más grande que éstos? ¿No tienes favortio entre tus pretendientes? Si, no te ruborices, oh, delicada criatura, ES el artista el que vê em ti uma ajuda más sutil y más delicada que la de su pobre mano, tan torpe como la de un mono. A él le das tus delicados dibujos sobre placa de zinc para ilustrar sus libros o sobre placa de cobre para llenar sus portafolio; a él le das versos del viento susurrando entre las cañas, de las ola surgiendo en el crepúsculo gris [...]. A él, tu preferido, tu gran amor, le das la sutileza del dibujo del roble deshojado y podado por el viento, el espíritu de los potros salvajes sobre el pantano florido, el ondenar del río y el vuelo de paso del ave marina.”

Emerson – “Divisão artística. Nesta divisão o trabalho aspira somente dar prazer estético, e o artista só deseja produzir obras de arte. [...] Divisão científica. Nesta divisão o objetivo pretende investigar os fenômenos da natureza, e mediante a experimentação corroborar ou desmentir velhos experimentos. [...] Divisão industrial. Esta classe compreende a maioria do mundo fotográfico: os artesãos”¹⁵ (*apud* Fontcuberta, 2010. pp.72-73).

Gatti – Dificil seria enquadrar Étienne-Jules Marey ou Eadweard Muybridge em categorias específicas, não é mesmo Emerson?

Nota-se a evidente necessidade em rotular a fotografia em gêneros estanques. Talvez seja uma herança da modernidade esta obrigação em nominar, classificar, padronizar. Contudo, esta discussão, apesar de tão velha e desgastada ainda encontra abrigo em teóricos atuais. Por exemplo, em André Rouillé em seu livro ‘A fotografia entre o documento e a arte contemporânea’ (2009). Numa empreitada bastante escorregadia este autor elabora o binômio ‘arte-fotografia’ como designativo de fotografias classificáveis no campo da arte. Além desse binômio cria inúmeros outros, no intuito de legitimar nomenclaturas específicas para cada tipo de fotografia e mais, elabora uma camada divisória entre ‘a arte dos fotógrafos’ e ‘a fotografia dos artistas’.

Também temos o livro de Charlotte Cotton – *A fotografia como arte contemporânea* (2010) – que pelo nome dá a entender que fotografia e arte são diversas, pois a fotografia precisa ser entendida *como* arte. Apesar disso, as oito categorias criadas pela autora não se pretendem fechadas, mas se mostram como uma tentativa de enquadrar a imagem em rótulos estanques. Ela esclarece que esta escolha se deu por agrupamento e relações entre as imagens que elegeram para compor o livro. Dentre as teorias organizadas para a fotografia, sua história, seu valor e seu lugar, existem muitos outros autores, mas tocar nestas duas recentes traduções é para mostrar a preocupação ainda existente com a legitimação de um espaço e um nome para fotografia dentro das artes, como se ela não tivesse alcançado este lugar.

Entler ¹⁶– [Gatti, você já parou para pensar que] “a ansiedade de [a fotografia] ser reconhecida como arte gerou duas reações opostas: ora a fotografia tentou absorver forçosamente efeitos superficiais da pintura, ora buscou se fechar nos limites de sua técnica para não se confundir com outras formas de expressão, sobretudo aquelas que lhe

eram hostis. Ambas as atitudes apenas contribuíram para seu isolamento, seja porque encontraram na submissão a única forma de diálogo com as artes tradicionais, seja porque buscaram um estatuto estético que lhe fosse exclusivo” (2009, p.143).

Gatti – Sim, parei sim. Mas como você mesmo esclarece, isso teve maior incidência sobre o caráter retórico da fotografia. Claro que tais acontecimentos absorviam a prática, mas não lhe eram, e não o são, exclusivos. Faço esse pequeno enlace com alguns teóricos com o claro objetivo de promover um debate entre os tempos da criação deste instrumento e os dias atuais. Diante do exposto procuro não tomar partido sobre uma discussão, a meu ver, tão esvaziada (sem desmerecer sua importância em termos historiográficos) no que diz respeito à arte. Permaneço álcere e tranquilamente descansado sobre o esclarecimento apontado anteriormente por Napoli acerca da diferença entre uma atividade artística e não artística estar matriculada na intencionalidade do sujeito produtor da ação. Intencionalidade esta que se presentifica nos termos cunhados por Emerson, ao falar da divisão artística da fotografia.

Sontag ¹⁷– “Para nós, a diferença entre o fotógrafo como um olho individual e o fotógrafo como um registrador objetivo parece fundamental, uma diferença muitas vezes vista, erradamente, como algo que separa a fotografia artística da fotografia como documento. Mas ambos são extensões lógicas do que a fotografia significa: anotar potencialmente tudo no mundo, de todos os ângulos possíveis” (2004, 0.192).

Gatti – Gosto do modo como coloca: ‘parece fundamental’. Pois não é fundamental. Rouillé não te visitou para conversar sobre isso ou se o fez não compreendeu seu pensamento. Esta divisão, esta necessária standardização e classificação da fotografia em gavetinhas de fichários ordenados alfabeticamente é desproposita, exageradamente primária. Nota-se, portanto, a inépcia hodierna de aprofundar uma discussão acerca da qualidade artística ou não da fotografia, quando o mais importante na imagem não é categorizá-la, enquadrá-la numa nomenclatura ou em um gênero específico, e sim adentrá-la do modo como ela se dá a ver, em seus ritmos e convites.

¹⁵ - Tradução livre. “*División artística. Em esta división el trabajo aspira solamente dar placer estético, y el artista solo desea producir obras de arte. [...] División científica. Em esta división el objetivo pretende investigar los fenómenos de la naturaleza, y mediante la experimentación corroborar o desmentir viejos experimentos. [...] División industrial. Esta clase comprende a la mayoría Del mundo fotográfico: los artesanos.*”

¹⁶ - *Um lugar chamado fotografia. Uma postura chamada contemporânea. In: ITAÚ CULTURAL, A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie* (catálogo da exposição).

Bavcar¹⁸ – “No mundo moderno, a fotografia é por demais definida pela sua técnica e muito pouco pelo seu pensamento” (*apud* Veras, Sousa e Tessler, 2003. p.114).

Tisseron¹⁹ – “A fotografia se constrói em um vaivém permanente entre realidade e ficção ou, se preferirmos, entre a realidade objetiva e essa outra forma de realidade que são as imagens interiores do fotógrafo. É esse vaivém que lhe confere um estatuto original desde o começo. [...] E] cada imagem tinha de escolher seu terreno. Ou estava do lado da realidade – dizia-se que era um documento –, ou estava do lado da ficção – sendo então um testemunho do mundo interior de seu criador. Nessa época remota, as imagens tinham de ser ‘de verdade’ ou ‘de mentira’” (2009, p.137).

Gatti – Isto que Sontag estava dizendo Tisseron. À potencialidade de anotação do mundo descrita por você, Sontag, como registro do visível, opõem-se as *fotografias apagadas* que querem um mundo invisível. No máximo procuram um mundo inventado pelo outro (aquele que vê ou verá tais fotos), mas suscitado na imagem. Não que a fotografia, por ser apagada, seja um nada, ela só deixou de ser representação para virar invenção. Não é realidade, nem ficção, é história por se fazer e, como tudo o que se constrói fazendo, pode seguir caminhos díspares. Ela é capaz de fazer-se real ou fictícia, a depender do modo que as olhem, tal qual Pedro Calderón de La Barca fez com Segismundo em *A vida é um sonho* (1635).

Segismundo²⁰ – “Queres que eu sonhe outra vez grandezas que o tempo há de desfazer? [...] Para mim acabaram as ilusões; estou acordado, sei muito bem que a vida é um sonho. [...] Não me despertes, se durmo e, se estou acordado, não me adormeças. Se for realidade, por isso mesmo...” (Calderón de La Barca, 2009. pp.77 e 79).

Gatti – A fotografia é também um sonho Segismundo. Ora acreditamo-nos acordados frente a ela, mas estamos adormecidos e vice-versa.

¹⁸ - *Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. Entrevista com Evgen Bavcar. In: SOUSA, Edson L. A. de, TESSLER, Elida e SLAVUTZKY, Abrão. A invenção da vida – arte e psicanálise.*

¹⁹ - *Sonho, memória, alucinação: elogio da realidade contaminada. In: ITAÚ CULTURAL, A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie (catálogo da exposição).*

²⁰ - *A vida é um sonho.*

Figura 21
Fotografias apagadas #292
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2010



Figura 22
Fotografias apagadas #369
45x80cm
Papel de fibra de algodão 350g
2011





Figura 23
Fotografias apagadas #314
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2010



Figura 24
Fotografias apagadas #338
45x80cm
Papel de fibra de algodão 350g
2011



Figura 25
Fotografias apagadas #380
45x80cm
Papel de fibra de algodão 350g
2011

Figura 26
Fotografias apagadas #395
45x80cm
Papel de fibra de algodão 350g
2011



Novaes – “A visão se faz em nós por tudo aquilo que está fora de nós, traz o mundo para dentro nós” (2003, p.107).



Figura 27
Sem título
Evgen Bavcar
2007
45,7x61cm
Galeria Suzanne Zander

Gatti – Por isso falamos de imagens internas. Contudo, como estávamos a discutir, a câmera fotográfica enquanto dispositivo mecânico engloba em seu programa todas as operações requeridas para seu adequado funcionamento.

Flusser – “Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho” (1985, p.19).

Gatti – E como a programação deste equipamento compacto era reduzida, havia urgência em subverter suas limitações em busca de uma resposta satisfatória à atividade artística em desenvolvimento. É isso que você quer dizer, não é Flusser? Ou seja, faço o aparelho funcionar de acordo com o meu objetivo, usando suas limitações a meu favor. Neste sentido, adotar a fotografia como matéria da arte funda um vínculo com a intenção formativa que qualifica a matéria e nela toma corpo.

É isso que Evgen Bavcar faz. Usa o programa a seu favor. A contrariedade entre nós está no fato de que eu, vidente, apago, e que ele, cego, traz à tona! Mas isto num nível bastante superficial, porque mais profundamente, discutimos sobre a invisibilidade do mundo e a fraqueza do olho, visto como supremo sentido corpóreo. Construimos fotografias para tocar o invisível e torná-lo visível. Os caminhos para fazê-lo podem ser diferentes, mas a matéria é a mesma.

Pareyson – [devo dizer-lhe que] “A escolha de uma matéria e o ato de se definir uma intenção formativa ocorrem ao mesmo tempo: a intenção formativa se define *como* adoção da matéria, e a escolha da matéria se efetiva *como* nascimento da intenção formativa” (1993, p.47).

Gatti – Ah, então no momento mesmo de eleição da fotografia como matéria já estava inscrita a intenção formativa e, portanto, o *spunto* começava a agir! Por vezes seu pensamento me parece impalpável, mas quando penso na experiência artística, isto é, fora do campo das letras, compreendo muito melhor. O fato de entendê-lo pelo fazer conforta todas as dúvidas, porque de alguma maneira existe a certeza.

Flusser – [Quero reforçar que] “para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção” (1985, p.19).

Gatti – Sim, Pareyson diz isso, só que para ele a intenção é formativa e nasce no momento mesmo que a criação se inicia. Mas é isso aí!

Flusser – “Basta decifrar o processo codificador que se passa durante o gesto fotográfico, no movimento do complexo ‘fotógrafo-aparelho’. Se conseguíssemos captar a involução inseparável das intenções codificadoras do fotógrafo e do aparelho, teríamos decifrado, satisfatoriamente, a fotografia resultante” (1985, p.24).

Gatti – Você Flusser trata da intenção como algo a ser concebido e, em Pareyson a intenção acaba por se definir em conjunção com o *spunto*. De qualquer modo, ambos vocês abordam a necessidade de se estar atento a esta intenção, saber notá-la, para então trabalhar em seu favor. Depois de um tempo, achei por bem obter um pouco mais de controle sobre os testes que realizava, sobre o que desejava apagar na imagem e, para isto, adquiri uma nova câmera cujo sistema habilitava o controle do obturador e do diafragma. Para minha surpresa, este novo material tecnológico, os dados apagados eram mostrados no visor até determinado ponto e, para saber se os resultados iriam corresponder à expectativa, tinha que fotografar e esperar o processamento da captação da imagem, agindo ainda por testes (*Fotografias apagadas* #303 e #304) ao encontrar as potencialidades pelo confronto entre mim e o equipamento. Tal qual Flusser já havia me alertado!



Figura 28
Fotografias apagadas #303
60x45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2010

Figura 29
Fotografias apagadas #304
60x45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2010



Pareyson – [Ótimo, porque] “o artista adota a matéria para domá-la e fazê-la sua, mas só se sai bem nessa empreitada se procura que ela por assim dizer lhe venha ao encontro, oferecendo-lhe todo o campo das próprias características e tendências, de onde ele, com oportunas operações de ampliação e desenvolvimento, deve fazer jorrar outras tantas possibilidades para seu processo de formação” (*Ibidem*, p.48).

Gatti – Concluí que o *spunto* e a intenção formativa, juntamente com a matéria, direcionam a ação ininterruptamente. E somente por meio do diálogo entre esse elemento pressagiador da forma, o fazer desinteressado e a matéria é que acontece a formação da obra. Sabe-se de antemão, mas não concretamente, o efeito a ser atingido e só por isso é que se age por tentativas, porque a imagem gerada com o uso da câmera deve corresponder exatamente à forma pressagiada pelo *spunto* e, apenas deste modo, repousar sobre a satisfação e o sucesso de se ter chegado a bom termo com o trabalho feito. O fazer é desinteressado porque sua finalidade é em si mesmo?

Pareyson – [A] “operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: a arte é pura formatividade [...] Tendo o artista impresso em sua espiritualidade uma direção formativa, todos os seus atos passam a orientar-se para aquele fim que é próprio da arte: a pura formatividade, a busca da forma pela forma, o formar por formar” (*ibidem*, p.26).

Gatti - De algum modo a explicação dada por Emerson sobre a divisão artística da fotografia pode ser conectada ao formar desinteressado pensado por você Pareyson, porquanto trata do artista como alguém que procura somente realizar obras de arte. E, desse modo, almeja unicamente produzir algo como arte. A finalidade é a mesma, arte pela arte. Marcel Duchamp também tratou desse tema, por um viés mais radical e bastante inovador, lembra?.

Eco – “Mais ainda: << formar por formar>> não significa formar o nada: conteúdo de qualquer formação específica enquanto tal é a pessoa do artista. Com isto não se deve pensar que a pessoa do artista entra na obra como objecto de *narração*; a pessoa que forma é declarada pela obra formante como *estilo, modo de formar*; a obra conta-nos, expressa-nos a personalidade do seu criador na própria rede da sua existência, o artista vive na obra como um traçado concreto e muito pessoal de acção” (1972, p.16).

Gatti – Obrigado pela interpretação Umberto, ajuda muito ouvir alguém comentar sobre nosso autor de referência. Ainda não penetrei em alguns dados que você aborda, mas o farei posteriormente e, quando lá estiver, espero sua feliz intromissão. Disso tudo apuro dois aspectos da forma compreendidos durante a formação da obra: o primeiro nominado *forma formante*, é o processo no qual a matéria e o artista estão em diálogo constante, implicando-se mutuamente por tentativas, direcionados na obtenção de uma forma final pressagiada, concreta, mas incerta. Nestas tentativas têm-se o desejo pelo sucesso, pelo êxito, mas corre-se sempre o risco do fracasso; esta dualidade alimenta a formação; o segundo aspecto é a *forma formada*, correspondente à forma final, ideal, aquela sugerida pelo *spunto*, é a obra pronta, acabada. A *forma formada* é fornecida desde o início na *forma formante*, e esta altera aquela de acordo com o processo de criação e com o que é solicitado pela matéria, pela intenção formativa. Ou seja, um organismo cujas partes se reordenam mutuamente. A regra é reelaborada constantemente.

Fazer e pensar as *fotografias apagadas* cria um tempo cíclico, fora da linearidade histórica, anacrônico. Não há cronologia, mas eventos unidos no espaço por um tempo irregular que se contrai e se expande em porções imprevistas, mas requeridas. Opera-se com a memória, a lembrança, o esquecimento, o olvido, o desaparecimento. De algum modo estas palavras estão inseridas nas imagens e são pontualmente iluminadas pela brancura resplandecente e dominante de cada fotografia. O branco como cor-luz traz em si todas as outras partes cromáticas encerradas em um todo: ele mesmo. Assim é a obra de arte que somente na dialética entre as partes e o todo se configura como totalidade irrepetível e exemplar. E o todo só o é através das partes e vice-versa. À vivência de um depende o outro.

Pareyson – “A harmonia das partes forma o todo porque o todo fundamenta sua unidade” (1993, p.102).

Gatti – Essa harmonia conduziu à consulta do verbo ‘apagar’. Encontrei que, ao apagar usando o branco, seu significado é contrário à sua definição lingüística como nos mostram nossos colegas dicionaristas.

Fernandes, Luft e Guimarães²¹ – “Apagar, v. tr. dir. Extinguir, abafar (fogo, luz); empanar (brilho); fazer desaparecer a luz de: *apagar o lampião*; (fig.) obscurecer; aplacar; abater; humilhar; expungir; limpar (o escrito do quadro-negro); riscar; suprimir; *pr.* extinguir-se; desvanecer-se” (Dicionário Brasileiro Globo, 1991).

Gatti – Nesta acepção, o apagamento é sempre gerado pela falta de luz ou luminosidade, como a ação feita por Rosângela Rennó em alguns de seus trabalhos ao criar um véu que encobre a imagem, retirando a luz; por exemplo, em imagens da *Red series*.

Figura 30
Rosângela Rennó
Sem Título (rifle man), 2000
Red series
Fotografia digital
(processo Lightjet) em
papel Fuji Crystal Archive
180 x 100 cm

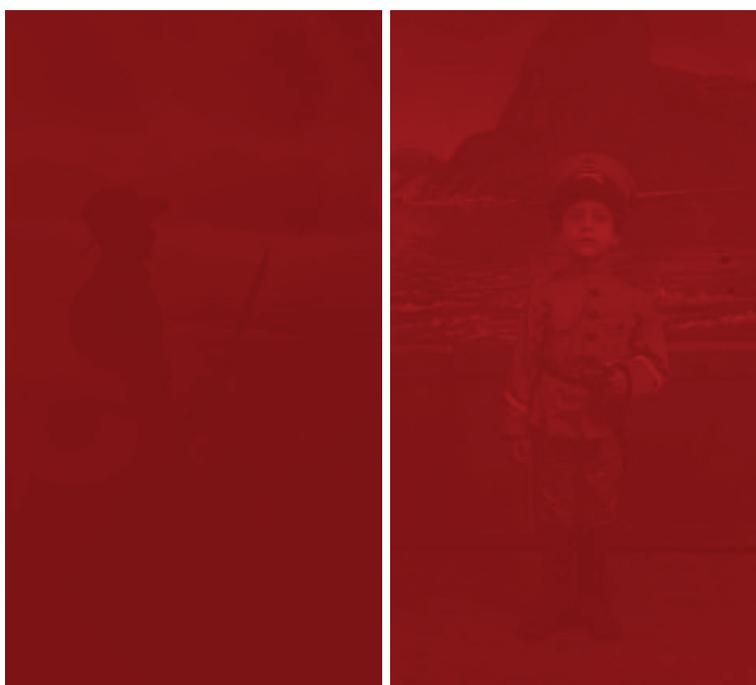


Figura 31
Rosângela Rennó
Sem Título (mad boy), 2000
Red Series
Fotografia digital
(processo Lightjet) em
papel Fuji Crystal Archive
180 x 100 cm

Apesar de a palavra desvanecer, citada pelo dicionarista, relacionar-se com a fragilização das cores, ainda sim se coloca adversa porque a luz branca carrega todas as cores, mesmo que invisíveis, a olho nu. É este o procedimento de Rennó, fragilizar as cores encobrando-as de uma camada pouco transparente. Nas *fotografias apagadas* é o oposto. Apaga-se com o excesso de luz.

²¹ - Dicionário Globo.

Saramago – “Atenção, vou apagar a luz, já me dirá, agora, Nada, Nada, quê, Nada, vejo sempre o mesmo branco, para mim é como se não houvesse noite” (1995, p.18).

Gatti – Mesmo morando no Ártico, que durante três meses fica tomado pela escuridão da noite, estes cegos ainda sim veriam luz. Estranho, não? A névoa para os olhos deve causar a mesma sensação incômoda de mastigar areia. Entretanto, se ao mastigá-la dissolvessem-se todas as miragens como ocorrido em *O enigma de Kaspar Hauser*, o incômodo se converteria em satisfação.

Através de procedimentos químicos fotográficos, Wolfgang Tillmans, em sua instalação na 54ª edição da Bienal e Veneza em 2009 e remontada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2012, trabalhou com a idéia do apagamento pela ação da luz ao expor papéis sensibilizados que, com o passar do tempo, se metamorfoseavam do branco às cores, até chegar ao preto.

Figura 32
Sem título
Wolfgang Tillmans
53ª Bienal de Veneza
2009



É claro para mim que a experiência estética de Tillmans é bastante diversa da minha. Suas conceituações estão enquadradas em questões sobre a fotografia, o fotográfico e os procedimentos químicos, físicos e tecnológicos da imagem. De minha parte estou preocupado muito mais com a visibilidade e invisibilidade, com a retirada dos indícios, com o banimento do referente e a criação de novas narrativas, ou seja, apagar para reescrever. Wolfgang não pretende desfazer o referente – não digo isso só em relação ao objeto fotografado, mas também no que diz respeito ao próprio equipamento e seus mecanismos tecnológicos –, mas sim reconstruí-lo em novos modos de significação.



Figura 33
Sem título (detalhe)
Wolfgang Tillmans
53ª Bienal de Veneza
2009

Com isso, intentando maiores contribuições, recorri a um lexicógrafo diferente dos outros e encontrei relações bem interessantes à nossa discussão.

Houaiss – “Apagar 1 *t.d.int. e pron.* Extinguir (-se), acabar [-se] (a luz, o fogo); fazer desaparecer ou deixar de contar (luz ou fogo) <a. *uma lamparina*> <o *vento apagou a chama da vela*> <a *fogueira apagou(-se)*> 2 *t.d. e pron.* Fazer perder ou perder o brilho; embaciar(-se) <*tanto sofrimento apagou-lhe os olhos*> <*depois da tragédia, seu olhar apagou-se*> 3 *t.d.* interromper fluxo de corrente elétrica; desligar <a. *o rádio, a televisão*> 4 *int. p.ext. B* parar de funcionar <o *motor do carro apagou*> 5 *t.d. e pron.* Fazer sumir ou sumir, sem deixar traço; eliminar(-se) <o *sabão apagou as marcas de lodo*> <o *rastro apagou-se da areia*> 5.1 *t.d.* fazer desaparecer (o que está escrito, pintado ou desenhado) em <a. *quadro-negro*> <a. *os rabiscos do muro*> 6 *t.d.* perder o colorido; amortecer, desbotar, desvanecer <o *tempo apagou as cores da aquarela*> 7 *int. e pron. fig.* Diminuir de intensidade até desaparecer <*depois que sua estrela (se) apagou, nunca mais foi vista nos palcos*> 8 *int. e pron. fig.* deixar de agir, de atuar; perder o empenho <*apagou(-se) na partida de basquete e foi substituído*> 9 *pron. fig.* deixar de existir em virtude da morte do último membro <a *dinastia afonsiana apagou-se com o cardeal e rei D. Henrique, em 1850*> 10 *t.d. fig.* tornar nulo; esquecer, anular <*não consegue a. a lembrança do desastre*> 11 *t.d. fig.* desfazer completamente; aniquilar, destruir, extinguir <o *álcool apagou-lhe a razão*> 12 *t.d.bit. fig.* tirar a (algo ou alguém) importância de; deslustrar; obscurecer <*não consegui o Marquês de Pombal a. (da história) o nome dos*

Távoras> 13 t.d.int. fig. B inform. fazer perder ou perder os sentidos <com um direto, o pugilista apagou o adversário> <bebeu até a.> 14 int. e pron. fig. perder o entusiasmo; desanimar(-se), desencorajar(-se) <reprovado no vestibular, o estudante apagou(-se)> 15 t.d. fig. B inform. eliminar da vida de; matar <jurou a. o alcagüete> 16 int. e pron. fig. B perder a energia, descer ao cansaço; esmorecer(-se) <apesar de seu ardor carnavalesco, apagou(-se) logo> 17 t.d.int. e pron. fig. B inform. fazer entrar ou entrar em letargia devido a consumo de álcool ou droga <algumas cervejas apagaram a adolescente> <com alguns tranqüilizantes, apagou(-se)> 18 int. e pron. fig. inform. morrer, falecer, <apagou(-se) ontem no hospital>” (2007).

Gatti – Os significados apresentados pelo Houaiss, do primeiro ao sexto, se igualam aos do outro dicionário exceto pelo terceiro que, de qualquer forma, está conectado com a ideia de diminuição da luz. É interessante observar o item 5.1 (cinco ponto um) onde as exemplificações caem sobre coisas escritas, desenhadas ou pintadas, mas não fotografadas. O item 7 (sete) possui uma acepção antagônica de apagamento frente a esta série fotográfica pela sua diminuição de intensidade, quando as *fotografias apagadas* são referentes ao exacerbado aumento da intensidade luminosa. O item 10 (dez) traz o sentido de esquecer, mas seu exemplo é dado em função do manter, do não esquecimento e, portanto, não nulo, porque preserva – aqui reside o jogo de Rennó. Essa contradição incide com as *fotografias apagadas*, pois a imagem, ao mesmo tempo em que procura anular as informações da cena geralmente preserva certos ingredientes do que foi visto.

No item 11 (onze) surge outra incoerência, pois a ação de desfazer por completo ou de aniquilar circunscrevem-se numa significação de algo irretornável e a ilustração sobre o termo recai sobre o retorno, porque o álcool não possui efeito eterno, então o verbo é melhor correspondido pelo sentido dado no item 17 (dezesete). Se a definição do termo é, em sua grande maioria, vinculada a ausência da luz, como chamar tais fotografias de apagadas? Primeiro porque a arte não obedece a normas, as usa para delas retirar o que lhe interessa e, segundo, mas não menos importante, porque a ideia que sempre carreguei sobre a ação de apagar é relativa ao que fazia na escola quando criança, de apagar com borracha a folha do caderno que assim voltava a ser branca, para receber outra informação.

Sob este aspecto tem-se um elo entre esta imagem-lembrança pela qual nomei estas fotografias de apagadas e o item 5.1 que trata de apagar o que está escrito. Além disso, etimologicamente, é truista que fotografia significa escrever com a luz. Como extinguir a luz de sua natureza escriturável? A raiz lingüística da palavra fotografia se coaduna à acepção do dicionário e à lembrança pessoal da infância. Fica no ar algo incômodo, pois ao escrever com a luz, uso-a para que ela própria se apague. Quer dizer: as coisas todas se dão a ver pela sua característica em refletir a luminosidade e, quando promovo o recebimento dessa informação em excesso, uso do próprio recurso luminoso que retém para diluir, que contém para dispersar, que dá a ver para tornar invisível.

Saramago – “Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis” (1995, pp.15-16).

Gatti – Ele chegou a pensar assim porque era um cego que só enxergava o lume. Mas sua metáfora sobre a dupla invisibilidade é fortemente provocante ao ponto de me conduzir a pensá-la como emergente na convivência entre passado e futuro. A fotografia que tanto se presta a fixar não apenas as coisas, mas também a congelar o tempo é entregue a uma situação diversa: não somente retém uma lasca do passado mas abre espaço para a entrada do futuro. Desse modo me une ao outro e ao mundo através da obra, pois eu apaguei, mas o espectador irá escrever novamente por meio de sua experiência, de sua individualidade. No espaço em branco da imagem podem ser escritos quaisquer outros elementos que se queiram.

Novaes – “Não é o olho que vê. Também não é a alma que vê. É o corpo como totalidade aberta” (2003, p.112).

Bavcar – “É o corpo que produz a pregnância e que se põe a perceber quando as ações do mundo o atingem” (*apud* Novaes, 2003. p.112). “Percepção não é aquilo que vemos, mas a maneira como abordamos o fato de ver. E como não se pode ver com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos” (*apud* Tessler e Caron, 2001. p.32).

Gatti – Esta é a ocupação das *Fotografias apagadas*, o modo como abordam a visão de tudo ao meu redor pelas ações que o mundo oferece. E se este é o movimento, aí está inscrito a temporalidade da ação, não da fotografia em si, mas da natureza desta ação e conseqüentemente deste tempo.

Gatti – De fato, ao mirar uma fotografia apagada, ao notar nela um elemento reconhecível, procurar-se-á vislumbrar um acontecimento em sua completude, uma cena em sua inteireza, uma floresta com todas as suas árvores, ou seja, tentar-se-á recompor a cena. Contudo, a imagem oriunda desta recomposição será diferente daquela que originou a fotografia, visto que tal tarefa ocorre decalcada na experiência pessoal do espectador. A duração desta recomposição instaura a invenção e a criação de formas, além do novo, claro!

Tudo depende do observador. Sem ele a obra não se efetiva. Sem ele não apenas a obra deixar de existir, mas também o artista. Mas não acredito que estar recarregado com o correr do tempo seja algo específico da arte. Estamos e somos assim, continuamente recarregados, tanto nas atitudes quanto nos objetos que produzimos com fins artísticos ou não. O tempo é estrutura onipresente e nunca lhe falta espaço!

Nas *fotografias apagadas*, muito mais do que a memória do evento trata-se do esquecimento. Muitas vezes ignoramos que é necessário, também, esquecer. Veja o caso do ‘Homem que jamais esquecia’ contado por Robert Silverberg, nele entendemos porque é tão caro esquecer. Há um paradoxo imagético instalado. Uso do invento criado a favor da memória para destituí-la. Entretanto, nesse caso, ela (a fotografia) se dá ao papel de ser remissiva. Aliás, acredito que estas fotografias fazem congruir o passado, o presente e o futuro.

Sontag – [Preciso dizer:] “a fotografia proporciona um sistema especial de revelação: que nos mostra a realidade como *não* a víamos antes” (2004, p.135).

Novaes – “O olhar consiste, pois, não apenas no ato de ver ou de ser visto (e este é o fracasso do olhar contemporâneo, a condição trágica do homem moderno que só pensa no ver e no ser visto). É da natureza do olhar querer mais do que ver e ser visto: ele quer e pode *fazer ver*” (2003, p.107).



Figura 34
Fotografias apagadas #279
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2010



Gatti – Por isso acredito, Sontag, na convivência entre os três tempos no mesmo espaço da imagem. É sim um mundo como não o víamos. É um mundo quase completamente feito de sua ausência. É um mundo que se faz ver. Assim como os cegos de Saramago jamais imaginariam que a cegueira pudesse ser feita do ofuscante brilho da luz. A invenção sempre aconselha uma contradição!

Várias destas fotografias apresentam objetos ou elementos que não podem ser contextualizados. Fica impossível delimitar o espaço físico, a situação, o entorno em inúmeras imagens. Por exemplo, como saber onde está um barco quando não se vê a água e nem o céu? Quando não se tem direção nem sentido? Quando a imagem foge de seus olhos e o que resta é um grande espaço em branco? (*Fotografias apagadas* #279, Figura 33); ou ainda, seria esta mancha esverdeada a indicação de um morro ou folhas caídas amontoadas no chão? Não dá pra dizer se se trata de uma mata silvestre, de uma roupa estendida no varal em um dia de sol, de uma sobra de uma poda de árvore, de um pássaro em pleno vôo, de uma trilha que desenboca no mar ou então dos cabelos ao vento de alguma pessoa (*Fotografias apagadas* #045); difícil dizer se aquele sujeito com uniforme verde estava a varrer a rua, a praça, a areia, se era na descida, na subida, num local plano, se naquele momento havia sol ou estava nublado, se ele estava em meio a uma festa à fantasia e simplesmente dançava com algum utensílio, seria uma vassoura? Poderia ser um rastelo, um varão, um rodo (*fotografias apagadas* #382, figura 36); impraticável afirmar se esta pessoa ao posar para a fotografia (se é que ela posou) estava em pé ou sentada, em um ambiente familiar durante uma festa de criança ou em um bingo beneficente ou quem sabe numa excursão turística (*fotografias apagadas* #433, figura 37).

Quero dizer: estas *fotografias apagadas* (me refiro a toda a série) possibilitam a cada pessoa escrever sua história naquela imagem, do mesmo modo como você Entler, relata em seu texto sobre a exposição *A invenção de um mundo*, ocorrida no Itaú Cultural em São Paulo, em 2009.



Figura 35
Fotografias apagadas #045
45x60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2009



Figura 36
Fotografias apagadas #382
80X45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2011



Figura 37
Fotografias apagadas #433
80X45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2012

Entler – “Mesmo que nenhum de nós tenha se postado diante das câmeras desses artistas, quem vai negar que as fantasias, os sonhos, os medos aqui apresentados não pertencem também às nossas vidas?” (2009, p.147).

Gatti – Jamais negaria. Principalmente porque sei que esta pergunta não se fecha a estas obras da exposição. Podemos colocá-la de frente aos trabalhos de Graham, Rennó, Tillmans, Bavcar e das *Fotografias apagadas*, pois sua dúvida é a mesma. O que difere cada proposta é sua necessidade, porquanto a intenção é a mesma: a atividade artística.

Fontcuberta²² – “Durante a década de 1980, [...] nas artes visuais acentuou-se a problematização do real em uma dinâmica que nos arrasta efetivamente a uma profunda crise da verdade. [...] Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. [...] Mas o importante não é essa mentira inevitável. O importante é como o fotógrafo a usa, a que intenções serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética a sua mentira. O bom fotógrafo é aquele que *mente bem a verdade*”²³ (2009, p.15).

²² - *El beso de Judas. Fotografía y verdad.*

²³ - Tradução livre. “A lo largo de la década de los 80 [...] en las artes visuales se há acentuado la problematización de lo real em uma dinâmica que nos arrasta efectivamente a uma profunda crisis de la verdad.[...] Toda fotografia ES una ficción que se presenta como verdadera.[...] Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante ES cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, em suma, ES el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo ES el que miente bien la verdad.”

Gatti – Com isso você há de convir que, ao fotografar, reinventa-se a realidade a partir dela própria e extrai-se a mentira da verdade ou se faz a verdade surgir na mentira.

Fontcuberta – “Fotografar, em suma, constitui uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e revelá-lo²⁴” (*ibidem*, p.45).

Gatti – Muitas vezes ajuízo a obra de arte como um reflexo do próprio artista – Pareyson comunga desta ideia – e por isso advém uma duplicidade: a da fotografia e a da obra. Quando dois espelhos se encontram existe fator mais interessante do que a multiplicação? É necessário ter ‘às mãos’ o esclarecimento de Bavar sobre a percepção, caso contrário os reflexos multiplicados não passam de mesmice prosaica.

Ainda há outro item a ser tratado: esta série fotográfica é realizada com câmera digital que, sinceramente, a mim não especifica nem delimita uma característica insular, pois quando de frente a uma fotografia não ocorre questionar se é originada química ou matematicamente. Entretanto, compreendo os esforços teóricos realizados para problematizar suas especificidades.

Fontcuberta – “Cada sociedade necessita uma imagem à sua semelhança. A fotografia com sais de prata fornece a imagem da sociedade industrial e funciona com os mesmos protocolos que o resto da produção realizada dentro dela. A materialidade da fotografia com sais de prata está relacionada ao universo da química, do desenvolvimento das ferrovias, ao maquinismo e à expansão colonial incentivada pela economia capitalista. Por outro lado, a fotografia digital é consequência de uma economia que privilegia a informação como mercadoria, os capitais opacos e as transações telemáticas invisíveis. [...] Responde a um mundo acelerado, a vertiginosa supremacia da velocidade e aos requerimentos da imediatez e globalização”²⁵ (2010b, p.12).

²⁴ - Tradução livre. “Fotografiar, em suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible Del espejo y de revelarlo.”

²⁵ - Tradução livre. “cada sociedad necesita una imagen a su semejanza. La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la exonomía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. [...] Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad.”

Rouillé²⁶ – “O dispositivo tecnológico da fotografia digital produz uma passagem do mundo químico e energético das coisas e da luz para o mundo lógico-matemático das imagens. É por essa ruptura do elo físico e energético que a fotografia digital se distingue fundamentalmente da fotografia analógica; e o regime de verdade que esta sustentava desaparece.

O referente não adere mais. As imagens são amputadas de sua origem material. O mundo digital não conhece nem traço nem marca, porque toda matéria desapareceu, e as imagens, enquanto séries de números e algoritmos, são calculáveis infinitamente, em variação contínua.” (2009, p.453).

Gatti – Tudo bem. Vamos lá! Concordo com a afirmação sobre cada sociedade possuir uma fundamentação específica sobre as técnicas e o desenvolvimento tecnológico em seu tempo. Não havia meios de se estruturar mecanismos digitais no século XIX. O desaparecimento deste estatuto da verdade que você trata Rouillé, se assemelha bastante com as discussões feitas antes entre Tisseron, Entler e Fontcuberta, mesmo estes não abordando pontualmente o tema da tecnologia digital. Contudo, ao ver uma imagem ampliada, captada digitalmente, o espectador douto ou versado, não se interroga primeiramente se aquilo é ou não produto químico ou digital, estas questões desaparecem e, se ele possui um elemento que o segure em sua realidade, um sinal no qual ele possa se sustentar visualmente, a matéria estará sempre presente. Este recurso retórico que usamos para reflexionarmos sobre tais questões funciona apenas nas ações referentes ao pensamento e não à práxis. Ninguém para em frente a uma imagem fotográfica em uma exposição e fica se perguntando: Será que ela é digital? Ah, se for, então não existe matéria porque isso tudo é apenas um aglomerado de algoritmos e combinações matemáticas. Claro que é importante desenvolvermos tais argumentos, mas devemos sempre ter em vista o que eles alcançam.

²⁶- *A fotografia entre documento e arte contemporânea.*

Rouillé – [Entenda Gatti,]: “é eliminado o sistema químico negativo-positivo, que é a base da fotografia e de sua reprodutibilidade, em prol de um sistema digital onde o arquivo-imagem, produto de algoritmos e de cálculos, acessível por meio de um computador e de um programa específico, não tem mais ligações com a realidade material” (*ibidem*, p.453).

Gatti – Pois então, é realmente válido discutir tudo isso. Necessário. Mas não concorda que dificilmente alguém ‘levantará esta lebre’ ao se deparar com uma fotografia impressa num livro, pendurada na parede do museu ou galeria?

Fontcuberta – “Assistimos a um processo imparável de desmaterialização. A superfície de inscrição da fotografia analógica era o papel ou material equivalente, e por isto ocupava um lugar: trata-se de um álbum, uma caixa ou uma moldura. Em troca, a superfície de inscrição da fotografia digital é a tela: a impressão da imagem sobre um suporte físico já não é imprescindível para que a imagem exista, portanto, a foto digital é uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em todas as partes”²⁷ (2010b, p.12-13).

Rouillé – “A fotografia analógica tem como territórios os álbuns, os arquivos ou as paredes (mas não os livros ou a imprensa, que dependem de uma aliança entre a fotografia e a tipografia). Ao contrário, a fotografia digital é desterritorializada: instantaneamente acessível em todos os pontos do globo via redes da internet ou correio eletrônico” (2009, p.454).

Gatti – Compreendo tudo isso. Mas tanto a analógica quanto a digital necessitam de alianças para existirem, mesmo que com áreas diferentes. A fotografia digital só existe simultaneamente se sua conexão banda larga funcionar.

Sei que a fotografia digital não necessita ser impressa para existir. Ela é em outra combinação. Isso tudo interessa na medida em que nos proporciona uma nova maneira de refletir sobre o que é essa imagem digital e o terreno da teoria é elaborar novos léxicos para tentar responder a questões emergentes.

Uma metáfora bastante esclarecedora pode ser a criada por Agnaldo Farias em um pequeno panorama que versa sobre a *Arte Brasileira Hoje* (2002) onde ele nos oferece a imagem de um arquipélago como residência da arte contemporânea.

²⁷ - Tradução livre. “Assistimos a un proceso imparable de desmaterialización. La superficie de inscripción de la fotografía argéntica era el papel o material equivalente, y por eso ocupaba un lugar: trátase de un álbum, un cajón o un marco. En cambio, la superficie de inscripción de la fotografía digital es la pantalla: la impresión de la imagen sobre un soporte físico ya no es imprescindible para que la imagen exista, por tanto, la foto digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas as partes.”

Farias – “A arte contemporânea no Brasil, [...], avança num número tal de direções e é constituída por obras tão singulares que, tudo considerado, ela sugere um arquipélago. A imagem é boa porque foge ao reducionismo das grandes etiquetas, que, ao valorizarem semelhanças entre as obras de alguns artistas, não atentam convenientemente para as diferenças entre elas” (2002, p.19).

Gatti – Eu acredito que não apenas no Brasil essa imagem do arquipélago possa ser usada. Penso que esta analogia engloba a arte contemporânea em suas diversas manifestações. Atualmente as rotulações estilísticas não ocorrem por parte dos artistas, mas sim dos teóricos. Talvez a grande dificuldade atual resida neste ponto: os artistas superaram as etiquetas e a teoria ainda se presta a elas. Cada autor, como já se discutiu anteriormente, elabora um termo diferente em busca de um lugar adequado para a compreensão e visualização desta chamada produção contemporânea. E com tudo isso, será que conseguimos ver alguma coisa?

Figura 38

Fotografias apagadas #440
80X45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2012



Figura 39
Fotografias apagadas #442
45X80cm
Papel de fibra de algodão 350g
2012



Figura 40
Fotografias apagadas #487
45X60cm
Papel de fibra de algodão 350g
2013



Figura 41
Fotografias apagadas #457
80X45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2012



Figura 42
Fotografias apagadas #473
60X45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2012



Figura 43
Fotografias apagadas #485
60X45cm
Papel de fibra de algodão 350g
2013

Saramago – “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (2010, p.310).

**FOTO
GRA
FIAS**

**COS
TURA
DAS_x**

FOTOGRAFIAS COSTURADAS¹

Voz – Esta série se inicia em uma tarde ordinária de algum mês que não me lembro qual, na cidade de Londrina – PR no ano de 2006. Recordo-me deste dia em dois aspectos: o horário inexato – final da tarde – no qual solicitei à minha mãe a autorização para utilizar uma de suas máquinas de costura e sua reação repleta de recomendações concernentes ao uso apropriado do equipamento, por medo que eu estragasse sua *Singer Prêt-à-Porter*.

Naquele fim de tarde fresco e úmido, imaginei recorrer à costura, pelo simples fato de ser um elemento diverso aos empregados habitualmente, um novo modo de manipular as imagens mantidas guardadas comigo. Não havia preocupações, exceto em produzir aqueles testes com a expectativa que desse ‘certo’, ou seja, que sua aparência final correspondesse aos meus incertos anseios.

Deu ‘certo’. Continuo a produzir este tipo de alteração com as fotografias, porém descobri a incerteza em cada imagem. Cada fotografia é uma nova possibilidade diferente das anteriores e por isso o júbilo do acerto é inexato e frequente. Costurava, no princípio, exclusivamente imagens já ampliadas, fotografias repetidas mantidas em arquivos ou álbuns, todas produzidas analogicamente. Alguns anos depois, em 2009, além de fotografar com a intenção de costurar também usei do equipamento digital. Não existiram alterações no modo de costurar as imagens, mas sim na postura de produzi-las.

Com o intuito de estabelecer nexos, relações e reflexões sobre as *fotografias costuradas*, convidei cinco semideuses, os quais participam ativamente desta série – a Máquina de Costura, a Fotografia, a Agulha, a Linha e o Texto –, para dialogarem acerca dos elementos que constituem tais imagens. Esta conversação possibilitará depreender as características das *fotografias costuradas* e assim explorar as conceituações envolvidas em seu fabrico. De modo algum as ponderações realizadas pressupõem um fim em si no tocante a este trabalho; ao contrário, propõem-se muito mais a levantar questionamentos do que respondê-los. A resposta como fim, neste caso, é tão vazia e assustadora quanto o vento sem direção.

Feito o convite, todos os semideuses aceitaram prontamente, pois seus trabalhos ocorrem sempre e inevitavelmente em conjunto. Durante o debate foi escrita uma ata, por algum *Ghost Writer* – destes usualmente encontrados no mercado –, e seu conteúdo, para nosso deleite, está transcrito adiante. O foco central da discussão são as impressões, ferramentas, facilidades e dificuldades, sensações, caminhos, medos, erros e acertos e os modos de operar suscitados pela ação de costurar fotografias e a elas unir palavras, outras imagens, orifícios, mas, principalmente, narrativas capazes de propor um diálogo entre esta ação poética e os argumentos que construíram a instituição fotografia.

Antes de mergulhar nas letras compositivas da ata deste encontro, é preciso e precioso, penetrar na mitologia destes semideuses para que, ao longo da conversa não haja perdas nem enganos sobre as características, os poderes, as fraquezas e os medos de cada um. Trata-se de histórias distintas. Nenhum destes semideuses pôde imaginar trabalhar em conjunto, isto foi um chamado dos homens e, aqui, eles produzem as *fotografias costuradas*.

Durante um raro alinhamento entre planetas diferentes, ocorrido às 23h daquela noite fresca de primavera, cujos sons do balançar das folhas despertavam os ouvidos mais distantes, encontraram-se, embaixo do flamboyant centenário, a Deusa Konia e Álvaro. Eles se conheceram durante a festa oferecida pela família de Álvaro ao pai de Konia. Bastou um olhar cruzado para suas almas desejarem-se ardentemente. O fruto desta tórrida noite de amor e sexo foi batizado de Texto. Quando Konia descobriu sua gravidez e, claro, teve que escondê-la de sua família o quanto pôde para não receber o castigo merecido, resolveu procurar por seu amado, entretanto ele havia fugido sem deixar vestígios. Apesar de ela ser a Deusa da sabedoria e da ciência, seu dom não alcançava a adivinhação e tampouco tinha inclinações detetivescas.

¹- As fotografias costuradas englobam até o momento (ano de 2013) 45 imagens independentes (não pertencentes a nenhuma série) e 164 imagens divididas em 6 séries assim denominadas: série Paisagens Apocalípticas (iniciada em 2006); série Cicatriz (iniciada em 2006); Série 5º Mandamento (iniciada e acabada em 2007); Série Uma Casa para Jó (iniciada em 2008 e acabada em 2009); e, por fim, Série Gatnos (iniciada e acabada em 2010). As fotografias costuradas ainda estão abertas para aceitar mais séries caso seja requerido pelo trabalho e, todas as séries não terminadas esperam por novas imagens para integrá-las.

Konia assumiu os riscos e a barriga, pensando no futuro de seu filho, e foi expulsa do espaço celestial – muitos dizem que a máxima ‘quem pariu Mateus que embale’ origina-se nesta história –. Durante sua jornada rumo à paz encontrou-se com Absaga, que tem por pai, o erro. Apaixonaram-se instantaneamente e a calmaria iniciou sua habitação em vossas almas e corpos. Texto nunca procurou por seu pai, viu-se sempre e completamente satisfeito com suas duas mães. Nunca soube a diferença entre os sexos e para ele quaisquer coisas eram naturais. Tornou-se um sujeito livre, incapaz de ser surpreendido. Herdou de seu pai, sem o saber, a característica de ser atento a tudo e, aproveitando essa disposição especial, Absaga, que era valente, hostil, mas muito amorosa o ensinou a transfigurar-se em quaisquer coisas que ele desejasse. Texto podia ser e tratar de absolutamente tudo, inclusive das ocupações e peripécias da imaginação.

Ao longo dos anos, aprimorando seus dotes, Texto desenvolveu a capacidade de esconder seu sentido nas entrelinhas; tornou-se bastante eloqüente e convincente. À primeira vista oferece a sensação de ser ‘a’ verdade e é nisto que reside o seu maior poder: a ilusão. Ele não procura enganar a ninguém, apenas iludir. Absaga mostrou-lhe a diferença entre a mentira e a ilusão. Sua fraqueza reside em ser interpretado à maneira de cada um e seu maior medo é de ser incompreendido.

Tendo em comum com Texto a facilidade de operar em níveis variáveis entre o que nominamos como realidade e ficção, a Fotografia procura *estar entre* ao invés de *ser* as próprias coisas. É inespecífica. Dotada de uma inventividade invejável, pode criar narrações bastante movediças. Trabalha com a dúvida e o incerto. Odeia os valores absolutos e por isso acredita em múltiplas verdades; seu maior medo é o da verdade absoluta.

Seus pais casaram-se muito cedo, ambos no alvorecer da juventude com 16 anos. Conheceram-se aos 12, na celebração do XX ano solar e desde então mantiveram um laço estreito de comunicação, apesar de viverem em regiões diferentes. Filha do Deus Zarão, cuja luminosidade afetava os olhos mais rígidos com Vera, a verdadeira, Fotografia foi uma filha bastante amada. Teve

uma convivência extremamente sadia com a família, porém a quem mais se conectou foi o tio Astêmio, um grande contador de histórias, de quem aprendeu esta arte magnífica. Ele foi seu tutor durante a infância e a adolescência.

Quando nasceu foi imbuída da tarefa, bastante difícil, de anotar os pensamentos dos homens, seus irmãos. Tornou-se uma pessoa bastante maleável, todavia extremamente volúvel. Sua grande virtude é ser uma contadora de histórias que não faz ajuizamento de valores, portanto nem sempre existem finais, muito menos os morais. Como proposição básica, oferece-nos fábulas abertas, cujo fim deve ser escrito por quem flerta com suas visões. Aos cinco anos, após 13 sem chuva, ela estava na rua a colecionar visões, quando sentiu os primeiros pingos d'água em sua pele. Bastante animada com aquela goteira infundável, resolveu ficar ali, anotando-a. Minutos mais tarde percebeu que a água a dissolvia e, atormentada, correu o mais rápido que pode para vencer os sete quarteirões de distância entre o ponto onde estava e sua morada. Entrou em casa a gritar por seus pais. Vera a acolheu imediatamente, secou-a e lhe disse de sua rara doença. Neste dia Fotografia entendeu sua fraqueza e carrega, até hoje, as marcas daquelas ácidas gotas.

Filha do indomável Adamanto com a Deusa Pons, a Agulha mostra-se pela carapuça da autossuficiência e do egocentrismo. Trouxe a informação genética da natureza difícil e soberba de seu pai. Sua mãe, cuja força e exuberância consistem no entrelaçamento da vida, em tornar hábil o encontro entre as pessoas, era simultaneamente invejada e cobiçada. Era a única deusa capaz de aproximar e afastar concomitantemente. A Agulha não conseguiu carregar consigo a serenidade de sua mãe, apenas a desconfiança. Ela é a responsável pela interlocução entre a Máquina de Costura e a Linha. Por trás da carapuça febril de seu temperamento, encontra-se uma pessoa afável, consciente de suas funções cuja riqueza reside na graça divina entregue por sua mãe no seu aniversário de um ano de idade. Pons preferiu doar sua armadura celeste a sua filha para que ela pudesse continuar seu legado, tornar-se um elo, uma ponte, uma conectora.

Quando recebeu aquela pequena caixa de cobre, pedras e marfim, a Agulha, apesar de sua jovem idade, notou, de algum modo, a tarefa para a qual fora escolhida. Ela tem muito medo de superfícies rígidas demais porque sabe da dor em ser constituída por ossos de metal. Sua mãe sempre lhe exortou acerca de sua fraqueza nata: ser substituível. Foi na tentativa de sentir-se menos culpada em ter dado à luz um ser tão delicado que Pons deu-lhe seus poderes. Ela é filha do equilíbrio, o mais puro equilíbrio existente entre a docilidade e prepotência. Por carregar a fraqueza da substituição em si mesma optou, na adolescência, por conhecer demais, apesar de superficialmente, e assim recebeu a inscrição em sua derme que diz: *de omni re scibili et quibusdam aliis*². Esta expressão a marca como uma ignorante, pois acredita ser sábia quando nada conhece.

Tendo como origem a confusão, a Linha é filha da força com a fraqueza. Sua mãe Astenia não resistiu à última e mais intensa contração do parto, teve uma parada cardiorrespiratória e faleceu antes mesmo que ela pudesse cruzar o limite entre a vagina e o plano das coisas nomináveis. Não carrega muitos problemas psicológicos por isso, jamais se sentiu responsável pela morte da mãe que sabia de todos os riscos de uma gravidez naquela idade. Alcidamo, Deus da força e seu pai, sempre foi um homem altivo, sagaz e arrogante e não se condeou com a perda da mulher. Criou a filha com segurança e severidade, mostrou-lhe os valores que achava importante e deixou-a escolher sozinha os que apreciava. A Linha é frágil e forte. Traz em si a contradição. Com ela as coisas se estabilizam e definem seus espaços de ocupação. Nunca é utilizada sozinha, está sempre na companhia da Agulha e, por isso, sua existência e seu poder de coadunação se definem na ação conjunta. Aguenta fortes pressões, mas tem pavor de objetos cortantes. Em diálogo com a Máquina de Costura, define sua tensão ou frouxidão, a depender do trabalho em execução. Tem um temperamento descontrolado, caracterizado pela medicina como transtorno afetivo bipolar. Impossível ser diferente disso, conhecendo em detalhes a sua história.

² - 'de tudo que se possa saber e de algumas outras coisas'. É uma expressão usada para ironizar aquelas pessoas que pretendem saber tudo.

De todos os intercâmbios afetivos e sexuais entre o plano celestial e o humano, a filha de Abra com o Deus Scientia é a mais doce e prestativa. Seu pai era arguto e elegante; um homem cujo objetivo primeiro era o conhecimento. Acreditava que ao conhecer as coisas, poderia domá-las. Obviamente ele se enganou. Trabalhou em todos os níveis hierárquicos possíveis e, bastante diplomático, jamais se colocou contra ou a favor de alguém. Era um deus sereno e cooperava em toda tarefa para a qual era chamado. Muito provavelmente a Máquina de Costura percebeu estas características bem cedo, pois seu comportamento era extremamente parecido com de seu pai. Abra era uma linda mulher, conhecida e adorada por todos, nominada como Mãe das multidões. Em comparação ao Cristianismo, ela é o equivalente a Maria.

Máquina de Costura é dotada de duas operações básicas e suficientes: uma reta e outra em ziguezague. É ela quem define o movimento da petulante Agulha. Seu dom é servir, prestar-se ao uso dos outros e não se incomoda com isso. Desde quando nasceu foi orientada a compreender sua função no mundo. Nunca pretendeu ser algo maior e sequer julga sua posição como inferior. Sua fraqueza é ser um objeto domesticado, que não possui vida própria, vive em função do outro. Entretanto ela não se revolta contra essa sina. Entende seu papel e a importância do servir. Seu maior medo é do curto-circuito.

Agulha – Estou posicionada, e vocês?

Linha – Calma queridinha, estou chegando. Tenho muitos caminhos pelos quais necessito me entrelaçar antes de chegar a ti! Já estou descendo...

Agulha – Alguém pode plugar a Máquina de Costura na tomada e apertar seu botão de acionamento, por gentileza? Sem isso, ela não dialoga porque repousa em sono profundo!

Máquina de Costura – Obrigada. Agora estou ativa! Bom tê-las comigo novamente. Entretanto preocupa-me saber em nome de qual desafio fui despertada. Da última vez em que vocês me acordaram, sua irmã gêmea, aquela fabricada nos Estados Unidos da América, quebrou, lembra-se Agulha? E você, Linha, só arrebatava. Aos trancos e barrancos consegui sobreviver.

Linha – Sempre melosa. Havia me esquecido disso!

Máquina de costura – Não sou melosa, apenas sei meu lugar. Sempre soube de onde vim e pra que sirvo. Ao contrário de você! Mas não convém debater sobre problemas contínuos. O que sempre me pergunto é porque não procura um médico para cuidar de sua bipolaridade, Linha!

Agulha – Ok, ok, sem farpas ficamos sem arranhões! Voltando à sua preocupação, Máquina de Costura, vê estes objetos aí ao lado?

Máquina de Costura – Sim, vejo! Várias fotografias e alguns livros.

Agulha – Esta é nossa tarefa: costurá-los!

Linha – Só pra constar, prefiro não retrucar suas inflamações sobre minha pessoa, Máquina de Costura. E, no que diz respeito a estarmos juntas novamente, para mim é fácil, meu dom é coadunar os elementos, vocês bem sabem disto! Alegra-me demais aplicar minhas habilidades.

Máquina de Costura – Descrever nosso trabalho seria demasiadamente simples e, talvez até mesmo, reducionista. Dizer como fazemos a costura, qual o tipo de ponto, porque a linha está solta, frouxa ou tensa, que intenção está inscrita no uso de textos bíblicos ou literários, etc. Não, este não é o caminho adequado. Precisamos nos ater à experiência suscitada pela atividade artística. Ela (a experiência) fornecerá, deveras, um percurso possível de compreensão sobre a feitura da obra.

Fotografia – Minha existência culminou em chamá-las. Não pretendo ser elo; deixo esse papel para vocês duas, Agulha e Linha, cada qual com seu domínio específico. Sequer almejo deter uma verdade absoluta. Conhecem-me bastante o suficiente para não esquecerem o quanto sou maleável enquanto matéria física, mas também volúvel. Jamais ambicionei ser alguma coisa em específico, apesar de me terem dado esta função em demasia! Prefiro sempre *estar entre* e não *ser*. Estar entre a verdade e a ficção. Essa é minha sina! Sempre carrego a dúvida e a incerteza. Não lamento.

Minha história é bastante determinada pela convivência com meu tio Astêmio, que tanto me ensinou a arte de contar fábulas e citava-me com frequência um pequeno trecho de palavras sobre como eu deveria entender minha existência.

Voz – “A fotografia é, ao mesmo tempo e por essência, plural, como forma de expressão e linguagem, de informação e comunicação. Por algum

tempo, serviu de modelo para a pintura, de documento para a ciência e de testemunha ocular para a história, mas, não se dando por satisfeita, assumiu-se como linguagem e expressão artística, responsável por uma nova sociedade pautada mais pela imagem, que buscava descobrir, literalmente, outras possibilidades visuais, afastando-se, assim, dos anseios simplistas e pragmáticos dos primeiros tempos, de representar o mundo visível com fidelidade” (Fernandes Junior, 2009. p.157).

Linha – E você aprendeu muito bem a arte de contar histórias, aliás, aí reside seu principal poder e, o melhor disso é que você, Fotografia, ao contar suas histórias, apresenta-as limpas, nuas e cruas! Percebo também que é justamente nesta pluralidade da qual seu tio tanto falava, na possibilidade de fazer diferente com a mesma matéria, que as *fotografias costuradas* se inserem.

Voz – “O homem sempre foi habitado por mundos imaginários que ele ou seus semelhantes haviam construído” (Soulages, 2009. p.149).

Agulha – De algum modo estamos diante de vários mundos em elaboração, pois nosso trabalho, nossa ação com estas imagens as impregnam de nós mesmos. Além disso, a existência das diversas séries dentro das fotografias costuradas realça a confecção de diferentes imaginários. É antes uma variação de natureza (constituição), não de grau (intensidade).

Voz – “O resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. Colecionar fotos é colecionar o mundo...” (Sontag, 2004. p.13).

Texto – Preciso intervir! Gosto muito do modo como esta afirmação é pontuada. ‘Nos dar a sensação’ não é uma garantia, mas sim uma ilusão. Disto eu entendo bem. Reter o mundo é sempre impossível. Nossa pequenez, visto que somos fruto do cruzamento entre Deuses e homens, nos impossibilita de conter a tudo. Entretanto, nossa inventividade nos proporciona produzir a diferença a partir do mesmo; uma variação como você apontou, Agulha. E, neste caso, produzir fotos é produzir histórias de mundos diversos a este ao qual estamos de algum modo habituados a chamar pelo nome de Planeta Terra.

Agulha – Mas não é exatamente isso que buscamos enquanto homens? Nominar as coisas? Determinar por ensaios de observação e teste como, quando, porque, onde e em quanto tempo e qual espaço os fenômenos, sejam eles quais forem, ocorrem? Encontrar uma justificativa plausível para tudo?

Fotografia – Cuidado, Agulha, assim você se deita unicamente sobre a justificativa. A arte não justifica; inventa! Procurar entender os fenômenos não necessita, obrigatoriamente, cair em justificações. Devemos lembrar que este esforço em dar nome a tudo fez com que nossa percepção de arte, no mundo ocidental, ficasse enquadrada dentro dos limites propostos pela teoria da arte grega.

Voz – Dentre as limitações, temos a “estranha concepção sobre a qual algo que aprendemos chamar ‘forma’ é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar ‘conteúdo’, e a tendência bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória. [...] ainda pressupomos que a obra de arte é seu conteúdo. Ou, como se diz hoje, que uma obra de arte, por definição, *diz* alguma coisa.” (Sontag, 1987. p.12).

Texto – Mas, no atual panorama do qual fazemos parte, é bastante laborioso investir em uma empresa isenta de justificativas. Em geral as pessoas esperam nossa justificação sobre tudo. Não seria por isso que nasceu a teoria? Da necessidade de justificar, inclusive, os pensamentos? Acredito ser o juízo uma derivação dessa experiência, por como ajuizar algo sem justificá-lo?

Voz – “Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* por que sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*.” (*Ibidem*, p.13).

Linha – Bom. Muito bom! Noto alguns pontos importantes para nosso encontro a partir destas palavras. Entretanto, o ponto crucial, quase cinqüenta anos após esta ensaísta ter redigido tais caracteres, é que ainda estamos na mesma situação. Nem Marcel Duchamp, nem o *Fluxus* ou a *Body Art* e tampouco a ciberarte foram capazes de romper este ranço movediço. Estamos numa bolha de justificativas; vivemos a era da explicação. Não somos capazes de inaugurar a novidade simplesmente porque precisamos de âncoras e analogias. Este é o grande problema e o porquê da *Fonte* do Sr. R. Mutt não ter integrado aquela exposição em Nova Iorque no primeiro quarto do Século XX. Precisamos de ‘porquês’! Mas, mais do que isso, precisamos saber usá-los!

Máquina de Costura – Problema exposto, solução impossível. Já perdemos a inocência! Em primeira instância é mister clarificar a junção, ou melhor, a não divisão entre forma e conteúdo proposta por Pareyson e Sontag. Ambos realizam uma crítica sobre esta divisão e falam da necessidade da união entre estes aspectos que aprendemos a dividir. Não se pode dividir a obra em linha, ponto e plano de um lado, e significado de outro. A obra de arte não *diz*, ela simplesmente *é*. E o melhor? Aversa ao Texto, ela é o que se dá a ver, nada mais, nada menos! Contudo, o modernismo nos presenteou com o discurso.

Tornou-se importante ouvir as palavras do artista ou ler suas idéias e, por meio delas, encontrar uma significação para o trabalho artístico, conduzindo-nos para a bifurcação entre a justificação e as ações passiva (contemplativa) e ativa (burlar com a obra).

Texto – Engraçada você, Máquina de Costura! Só porque sou dotado da enorme capacidade de iludir, isso não me coloca em um lado avesso à obra de arte. E, além do mais, a arte ilude tanto ou mais do que eu. Fique atenta! A fantasia apresentada pela obra é sempre dupla, pois carrega em si o mundo criado pelo artista e o mundo interpretável em sua aparência. Quando falo arte, não me refiro apenas às artes, erroneamente chamadas, visuais.

Agulha – Ai, ai. Lá vem você, Texto, com essa presepada! Sempre gostou de desviar a atenção. Mas não cairemos nesta, pois estamos focadas em tratar da criação destas *fotografias costuradas* e não em aprofundar conceitos elaborados com suas palavras. Além do mais, sua vida é marcada pelos ensinamentos de um equívoco!

Texto – Não ouse falar dos fatos desconhecidos a você! Absaga pode até ter carregado a cicatriz de ser filha do erro, mas justamente por isso, foi a única pessoa capaz de me ensinar a virtude da superação. Sua autossuficiência e egolatria te sufocarão, Agulha! Você camufla sua fragilidade na arrogância.

Linha – Tudo bem, gente, acalmem-se. Importa-nos absorver algumas considerações e afirmações levantadas e não nos entregarmos às armas!

Voz – Neste sentido devemos retornar ao que diz respeito à forma e ao conteúdo. “A obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-la como seu objeto próprio, fazendo dela o seu ‘tema’ ou assunto ou argumento, mas no sentido de que o ‘modo’ como esta foi formada é o modo próprio de quem tem aquela determinada e irrepetível espiritualidade: entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não pode subsistir sem o outro, e variar um significa necessariamente variar também o outro. [...Ou seja,] vida que reclama a *sua* forma de arte, e arte que responde à *sua* forma de vida.” (Pareyson, 1993. p.31 e 32)

Fotografia – É imprescindível tocar no quesito interpretação, quando tratamos destes dois autores, considerando os ensaios usados.

Voz – Pareyson procura com sua estrutura teórica constituir uma filosofia da interpretação, pois para ele “interpretar é revelar o processo de formação daquela forma³” (Sarto, 1998. p.32). Já Sontag (1987, p.02) diz: “por interpretação entendo nesse caso um ato consciente da mente que elucida um determinado código, certas ‘normas’ de interpretação”.

³ - Tradução livre. “Interpretar ES desvelar el proceso de formación de tal forma”.

Máquina de Costura – Ela, Sontag, critica este posicionamento, este reducionismo metodológico interpretativo. Sendo assim, podemos de algum modo dizer que eles comungam da mesma intenção: mostrar que a interpretação enclausurada em modelos e padrões não atende às reais necessidades para a compreensão da obra de arte e, tampouco, de seu processo de criação.

Voz – “E a filosofia não é nada se não ajudar a entender o que está diante de nós justamente agora” (Cauquelin, 2008. p.15).

Fotografia – Bravo!

Voz – E mais, “na obra de arte, como obra acabada, não é tampouco mais possível distinguir conteúdo, matéria e estilo; ela é uma e indivisível, pois o conteúdo aí se acha como um modo de formar, o estilo como personalidade da forma, a matéria como matéria formada. Não se pode também dizer que a obra de arte *tem* conteúdo, matéria e estilo: a obra *é* o seu conteúdo, *é* o seu estilo em que *é* formada, *é* sua própria matéria” (Pareyson, 1993. p.57).

Texto – Concordo com você, Voz. Existe uma comunhão entre os autores, apesar de eles direcionarem seus estudos para sentidos diferentes.

Voz – Sontag (*Ibidem*, p.15) nos exorta: “nos nossos dias a interpretação é ainda mais complexa. Pois o zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é frequentemente inspirado não pela piedade para com o texto problemático (que pode ocultar uma agressão), mas por uma agressividade aberta, um claro desprezo pelas aparências. O antigo estilo de interpretação era insistente, porém respeitoso; criava outro significado em cima do literal. O estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava ‘debaixo’ do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro”.

Linha – Muito provavelmente era esta a fuga duchampiana. Com objetos prontos, inalterados, sem o fabrico manual, ele ajuntou expressão e intelecto. A simplicidade do *ready-made* ainda aturde nossas mentes e os intérpretes desse artista caem justamente no problema levantado por Sontag.

Voz – Duchamp, com apelo estético ao simples, reforça a ideia de Groys (2012, p.89): “a vanguarda artística não procurava salvar a alma, mas a arte. E tentou fazê-lo por meio da redução – redução

dos sinais culturais a um mínimo absoluto [...]. Por meio da redução, os artistas da vanguarda começaram a criar imagens que lhes pareciam ser tão pobres, tão fracas, tão vazias, que sobreviveriam a toda possível catástrofe histórica”.

Fotografia – O que nos leva a pensar em *o fim da história da arte*, de Belting, e em *após o fim da arte*, de Danto, mas não entraremos nessa seara, porque está em demasiado afastada de nosso objeto. Nosso intuito não é histórico e sim processual e pessoal no âmbito da criação artística.

Voz – Ou, como disse o próprio Duchamp: “reduzir, reduzir, reduzir, era o que eu tinha em mente [...]” (*apud* Tomkins, 2004. p.93).

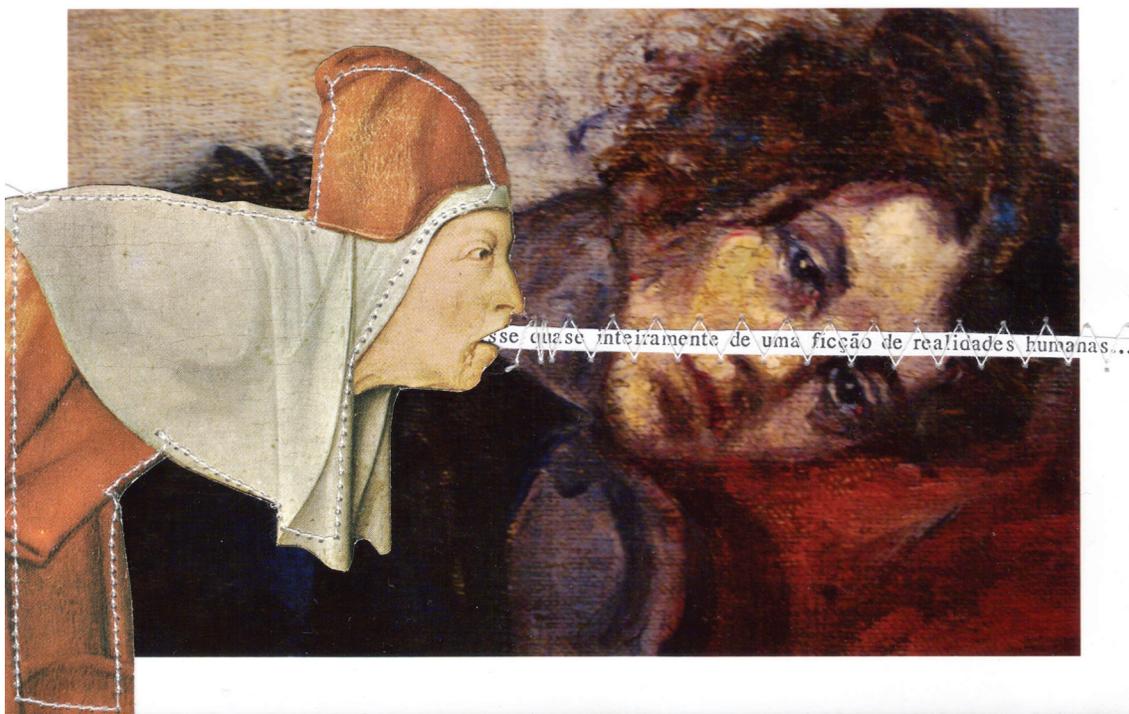


Figura 44
“O vômito”
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2010

Linha – Quando olho para esta imagem por nós costurada, me pergunto: onde está a fotografia? Por que a ideia ainda carregada em nós sobre uma imagem fotográfica não seria essa apresentada neste ‘vômito’. Tem-se uma foto de uma pintura, um recorte de uma reprodução de outra pintura e uma linha textual dizendo “quase inteiramente de uma ficção de realidades humanas”. A fotografia não ocupou os espaços historicamente destinados a ela, torna-se plural como tanto gostava seu tio Astêmio, Fotografia, em citar.

Texto – Essa figura eclesiástica vomita letras na cara da outra pessoa. Tão bom pudéssemos nós comermos as palavras! Mas estas são por demais estranhas ao nosso aparelho digestivo. Talvez as palavras devessem habitar mais nossos outros órgãos e não restringir-se apenas ao cérebro...

Voz – “A realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens...” (Sontag, 2004. p.169).

Agulha – Então me diga, Óh sábio Texto, que realidade é essa da qual Voz nos fala?

Texto – Gostaria muito de poder responder com justeza a sua indagação, entretanto alguém cuja dúvida requer tão somente uma justificativa pronta, um olhar absoluto, não merece sequer atenção. Sua provocação apenas reforça sua ignorância! Não se trata de especificar *uma* realidade, mas sim de compreendermos que a arte multiplica também os padrões exatos e normativos da própria ciência. A realidade não é mais *única*, e a verdade deixou de ser absoluta! E se você deseja ardentemente encontrar *a* realidade desta imagem, pare de olhá-la! Porém, se ao contrário, você se abre para a experiência em tocar a sua realidade suscitada na/pela imagem, talvez ela lhe forneça algo.

Fotografia – O interessante é o afastamento do lugar originário de todos estes elementos – fato que irá ocorrer em toda a produção das *fotografias costuradas* – contidos na imagem. A foto do rosto de uma pintura está fora do seu lugar e contexto, assim como a imagem da reprodução desta figura clerical, e o significado da frase usada não corresponde mais à ideia de sua autora.

Voz – “A interpretação aparece primeiramente na cultura da antiguidade clássica mais recente, quando o poder e a credibilidade do mito haviam sido quebrados pela visão ‘realista’ do mundo, introduzida pelo conhecimento científico” (Sontag, 1987. p.14).

Máquina de Costura – E a arte altera essa ordem ao trabalhar com a imaginação, propondo não um retorno ao mito, mas uma crença em si mesma. O formar, simplesmente por formar, como defende Pareyson.

Linha – Sontag não está contra a interpretação, mas sim contra a maneira como esta tem sido realizada.

Voz – Exatamente. E a sua abordagem pode ser sintetizada nas seguintes palavras de Andy Warhol: “se você quer saber tudo sobre Andy Warhol, é só olhar para a superfície: das minhas pinturas, dos meus filmes e de mim, eu estou lá. Não há nada por trás disso” (Berg *apud* Larratt-Smith, 2010. p.29).

Fotografia – Antolhos, porque precisamos deles! Não conseguimos, por vezes, apenas ver aquilo que está diante de nós, precisamos cavar, precisamos alimentar a existência de elementos por trás do visível, mesmo quando estes não existem.



Figura 45
"Antolhos"
Série Gatnos
Fotografia e linha
10x15cm
2010

Agulha – O retângulo preto, também de papel fotográfico, é uma sobra de outra imagem, já picotada. Costura-se fotografia sobre fotografia. Alguma novidade nesta ação? Não! Andy Warhol fez isso nas décadas de 1970 e 1980, mas seu modo de costurar fotografias é diverso, ele une as imagens iguais, uma ao lado da outra, por ponto reto ou, em alguns casos, zigue-zague e pronto. A imagem final é a repetição do mesmo tema, a reprodutibilidade da mesma coisa, da própria fotografia. Nada mais é único. Chega de romantismo, porque a arte é também mercadoria.



Figura 46
"Trash cans"
Andy Warhol
*The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts*
71,11x55,90cm
1976-1986

Texto – Só tenho uma questão a fazer sobre a fotografia 'Antolhos' apresentada: para quem são destinados estes inibidores de visão? Para as crianças ou para quem as segura no colo?

Máquina de Costura – Que pergunta ridícula! Se eles estão tapando os olhos das crianças, está dito para quem servem. Se você pretende criar um alvoroço sobre a duplicidade apresentada, siga em frente. Sabe aonde chegará? Em você mesma! Mágico este movimento, não?! Vemos o que podemos ver, interpretamos com nossos códigos e relações, portanto a obra está em nós pela leitura que dela fazemos. Ela se apresenta nua e nós a vestimos!

Voz – Realmente “ele [Andy Warhol] fez da arte um produto como qualquer outro, descartou os argumentos da arte que reclamava emanar da espiritualidade humana ou da subjetividade do artista e transformou o fazer artístico em uma franca operação empresarial” (Indiana, 2010. p.87).

Fotografia – Isso nos aproxima da tese de Groys, ao falar do universalismo fraco proposto pelas vanguardas. Warhol também tinha em mente reduzir, tal qual Duchamp. Por caminhos diferentes cada um deles, à sua época, pasmou e modificou o ‘mundinho’ da arte. Tomando por exemplo essa leitura do trabalho de Warhol, verifica-se uma diferença em relação às *fotografias costuradas* e sua feitura, pois não descartamos a espiritualidade e nem a subjetividade e, sequer lemos a obra deste artista, desprovida de tais elementos.

Voz – Não que esta visão esteja errada, mas concordo com Pareyson (1993, p.56-57): “a arte é apenas figuração e formação de uma matéria, mas a matéria é formada segundo um irrepetível modo de formar, é a própria espiritualidade do artista que se fez toda estilo. [...] A obra de arte adquire então um caráter todo singular, pois é ao mesmo tempo matéria e espírito, fisicidade e personalidade, objeto e interioridade”

Linha – O que são estas latas de lixo, senão latas de lixo?

Voz – “Isso significa que o gesto transcendental artístico fraco [ele fala do gesto de Duchamp de escolher um objeto pronto] não pode ser produzido de uma vez por todas. Ao contrário, deve ser repetido sem cessar para manter a distância entre o transcendental e o visível empírico [...]. Essa repetição deve ela mesma se tornar repetitiva, porque cada repetição dessas do gesto transcendental fraco produz simultaneamente esclarecimento e confusão. Assim, precisamos de mais esclarecimentos, que de novo produzem mais confusão, e assim por diante” (Groys, 2011. p.99).

Máquina de Costura – É exatamente isso: repetir e reduzir! Eles fizeram; como poucos. Não vejo as *fotografias costuradas* próximas a estes infinitivos!

Texto – E elas não estão perto disto. A questão não é essa, mas sim o modo de formar de cada um. A distância e a diferença estão no processo de formação da obra artística. E isso tudo é, na verdade, apenas para demonstrar o quão desnecessário é a busca por elementos invisíveis, ou seja, por explicações mirabolantes da obra. E se, o discurso do artista passou a ter algum valor, por que ele não é sempre levado em conta?

Agulha – Eu respondo: porque cada pessoa quer ter o direito, e tem, de interpretar!

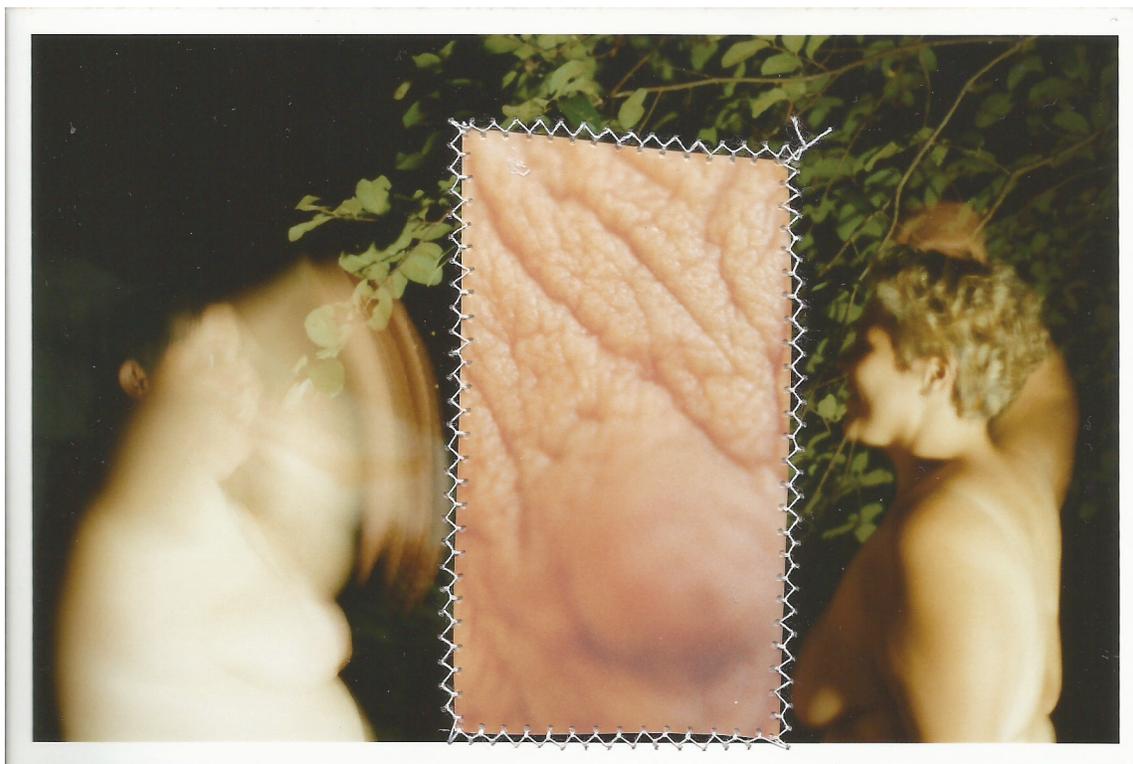


Figura 47
"A maçã"
Fotografia e linha
10x15cm
2007



Figura 48
"Veja!"
Fotografia, papel e linha
15x10cm
2007

APOCALIPSE DO APÓSTOLO JOÃO

CAPÍTULO 1

REVELAÇÃO de Jesus Cristo, a qual Deus lhe deu, para mostrar aos seus servos as coisas que brevemente devem acontecer; e pelo seu anjo, e as notificou:

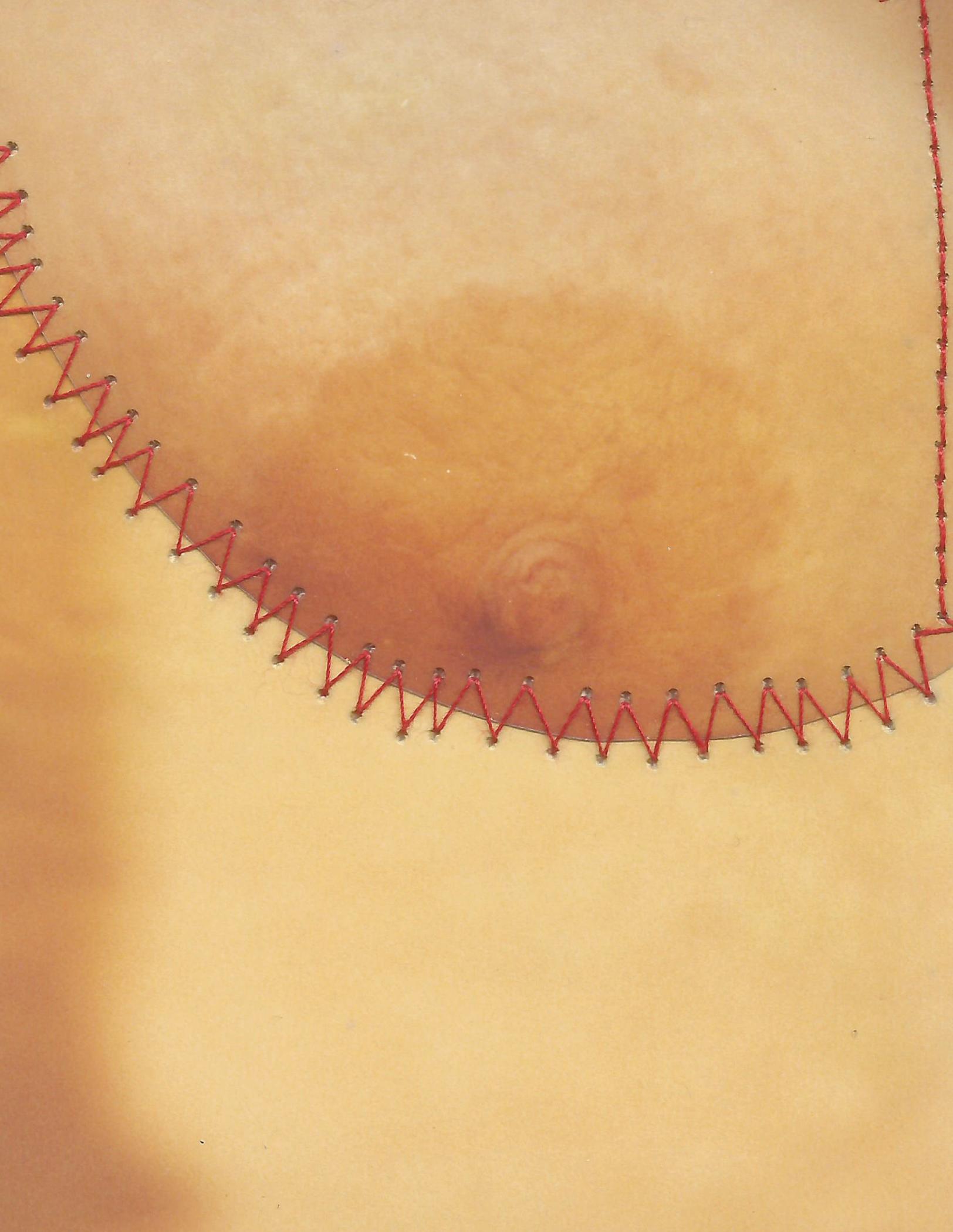
Cristo, que é a fiel testemunha, o primogênito dentre os mortos e o príncipe dos reis da terra. Aquele que nos ama, e em seu sangue nos lavou dos nossos pecados, e nos fez reis e sacerdotes para Deus.



Figura 49
"A revelação"
Fotografia, papel e linha
9x9cm
2006

Figura 50
"O peito sonhado,
deslocado, remodelado"
Fotografia e linha
10x15cm
2006





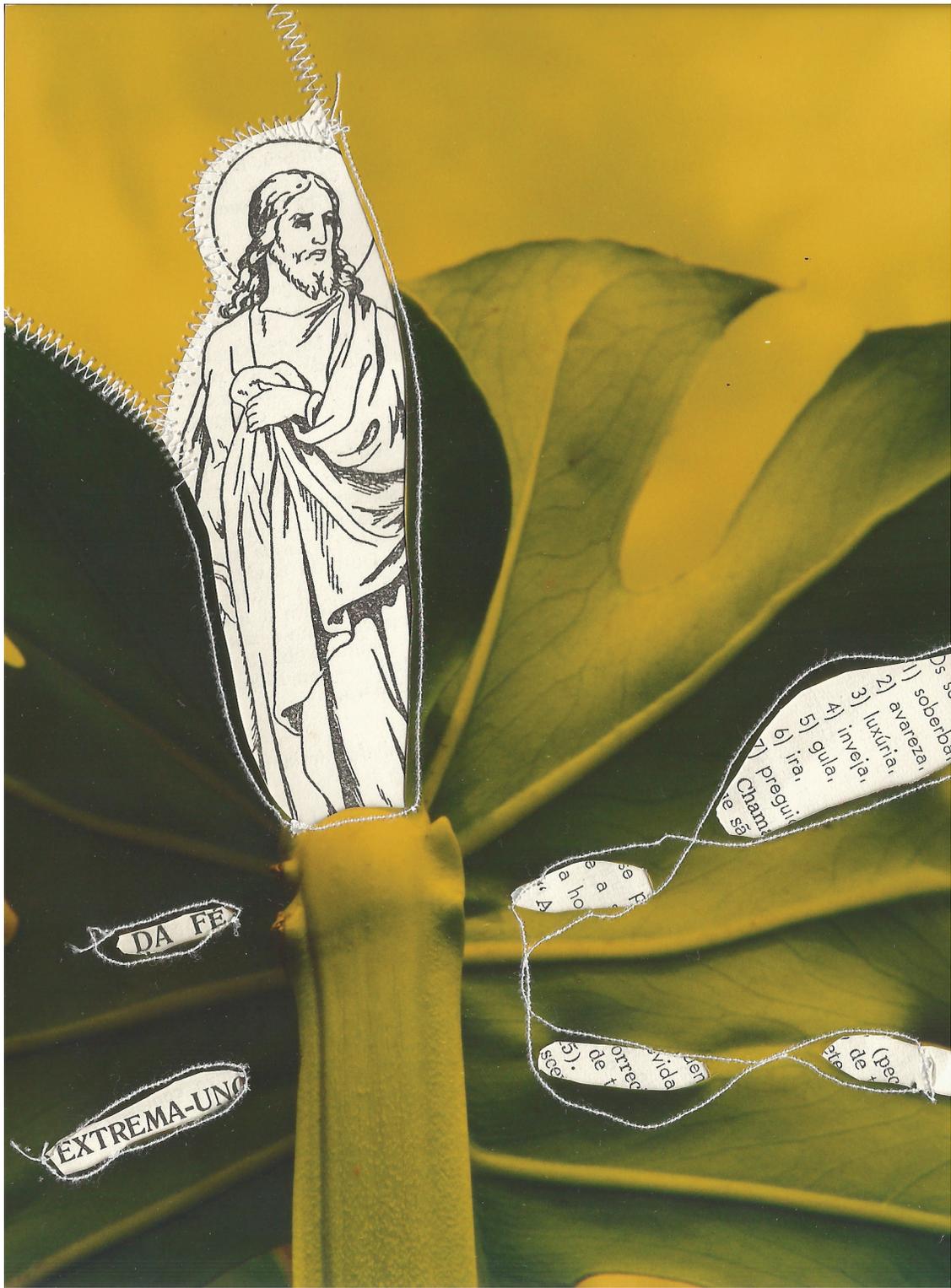


Figura 51
"Pé-de-Deus"
Fotografia, papel e linha
21x15cm
2007

Figura 52
"Dentro de mim"
Fotografia e linha
15x10cm
2007



Texto – Justo. Bastante justo!

Máquina de costura – Assim como é justo lembrar que Duchamp nunca considerou o que certas teorias, por vezes até “bizarras”, diziam sobre sua obra ou sobre ele.

Voz – “Sua atitude, muito simplesmente, era a de que tais teorias refletiam a mente e a personalidade de seus autores e podiam ser mais ou menos interessantes por essa razão, mas elas em nada tinham a ver com ele” (Tomkins, 2004. p.143).

Máquina de costura – Isso não é demais?! Duchamp e Warhol: dois dandis espectadores de si mesmos. Essa declaração de Marcel apenas confirma o caráter personalista da interpretação exposta com o melhor teor irônico deste homem jamais americanizado.

Voz – Este personalismo encontra um vínculo com a teoria pareysoniana da formatividade. Pareyson (*apud* Sarto, 1998. p.33) diz que a interpretação é o “conhecimento das coisas por parte das pessoas⁴”. Sendo assim, verifica-se um elo entre o pensamento deste filósofo de daquele artista francês.

Fotografia – Mas, afinal, qual visão se tem ao usar um olho mágico?



Figura 53
“Olho mágico”
Série Gatnos
Fotografia pb, fotografia cor,
papel e linha
10x15cm
2010

⁴ - Tradução livre. “Conocimiento de cosas por parte de personas”.

Agulha – Se elaborou esta pergunta é porque já possui a resposta em seu interior, portanto será mais fácil se você mesma, Fotografia, nos dizer seus pensamentos!

Fotografia – Ok. Eu não tenho uma resposta pronta, mas apenas divagações sobre o assunto. Quando penso no objeto físico olho mágico, aquele usado nas portas das casas para ver quem está do outro lado quando a campainha é acionada, imagino este produto com várias aplicações. Medos, garantias, proteção, vigilância e averiguação da vida alheia são as mais recorrentes em minha mente. Por outro lado, ao imaginar a existência de um olho, como o humano, mas dotado de poderes mágicos, aí me encontro diante de um sem-fim de possibilidades. E quando este olho mágico é duplo, e abre-se em direções variadas, só posso pensar *‘a arte como uma paisagem imaginária ou um cenário da vontade’* de! E que cenário!

Linha – A magia sempre carrega em si um sem-fim de possibilidades!

Voz – E é por isso que “estar diante da fotografia do olho mágico implica olhar para as duas faces da mesma moeda [...]” (Tacca, 2008. p.47).

Agulha – E a moeda é sempre dupla em sua unicidade. O único abre para o múltiplo, por isso a paisagem é imaginária e o cenário é da vontade; da vontade de quem faz ‘assim’ como de quem vê ‘assado’.

Linha – Este cenário da vontade e esta paisagem imaginária estão incansavelmente presentes na formação do trabalho artístico. São instrumentos pressagiadores da forma, funcionam como *spunto*. Não tem direção, nem sentido, nem mesmo uma forma definida no início. Convergem-se na formatividade para tornar possível o êxito com a forma formada, a obra pronta.

Voz – “Basta que sob o vigor de seu olhar formativo ele [o *spunto*] se torne o catalisador dos elementos da arte, o ponto de encontro dos aspectos da formação, a focalização da intencionalidade formativa” (Pareyson, 1993. p.128).

Texto – Apesar de este olho mágico não ser nem uma fotografia do produto com este nome e nem uma fotografia da imagem vista através deste objeto, ainda assim esta figura está preta de sensações. Afinal de contas o olho mágico é apenas um divisor de fluxos entre pontos equidistantes e o mais interessante é que sua função utilitária só pode ser cumprida com a participação de um espectador, assim como na imagem fotográfica. Cara e coroa estão sempre de mãos dadas, mas jamais se veem!

Voz – As sensações são: “ausências, pertencimentos e permanências” Tacca (2008, p.49).

Fotografia – Encontro nesta imagem de Marclay dois olhos mágicos unidos pela intenção formativa...



124

Figura 54
"Voices of Venus"
Christian Marclay
75x76cm
1992

Agulha – E os dois olhos completam a mesma face. Com setes capas de discos de vinil costuradas entre si, Marclay constrói um novo sujeito. E, apesar dos olhos serem, a meu ver, o elemento mais chamativo na imagem, o artista, com o título do trabalho, nos conduz para outro sentido humano, a voz. *Voices of Venus* trata mais do audível e menos do visível? Um trabalho visual cuja sonoridade atinge nossos tímpanos!

Linha – A costura, nesse caso, é muito semelhante à realizada por Warhol. É reta e serve apenas para unir as partes, para conformar este sujeito imaginário. Marclay, pelo mesmo gesto transcendental, utiliza-se neste caso, de mercadorias prontas tal qual Andy e Marcel. Igual aos dois, ele foge da artesanaria artística, usa o pronto, o dado. Mas não elimina a assinatura justamente pelo fato de modificar a superfície; ao promover tal mudança, impõe seu nome. Nas *fotografias costuradas* a costura é, além de ligamento e junção, elemento compositivo. Extrapola a utilidade para se transformar em matéria e não se arquiteta através de mercadorias prontas; estas são as principais diferenças entre o produto de nossa costura e o deles, e é isto que nos aproxima dos trabalhos *Compuestos* (2004-2009) e *Condenados* (2008) de Germán Gómez.

Texto – *Oscar Alejandro Felipe Paul* são reunidos e suas partes instituem um novo rosto, de alguém inexistente fisicamente, mas agora presente pela fotografia.



Figura 55
"Oscar Alejandro Felipe Paul"
Da série *Compuestos*
C-print sobre papel e linha
Germán Gómez
50x50cm
2004

Voz – “É um estudo sobre minha identidade. Nunca é um autorretrato direto porque nunca é meu rosto, são os de pessoas que me conhecem muito bem e que, de certo modo, refletem o que sou⁵” (Gómez *apud* González, 2011).

Texto – Talvez eles tratem dos processos estéticos de transformação facial, seja por meio de intervenções cirúrgicas de grande porte ou aquelas pequenas injeções de toxinas botulínicas. A costura é feita com a linha bastante tensa, os pontos são pequenos e próximos, como numa cirurgia plástica.

Fotografia – E não é disso que se trata? Sinto-me como um destes indivíduos sem personalidade distinta, pois tenho servido a finalidades diferentes e caminhado por espaços desconhecidos. Ora sustentam uma característica particular sobre mim, ora me conferem um novo programa; sinto-me, desde que nasci, em processo cirúrgico.

Linha – Relaxe Fotografia! Se alguém deveria estar com problemas, esta sou eu. Veja como fui tensionada ao meu limite!

Fotografia – E você acha que eu nunca fui? Pense bem, minha querida... Você possui em si este papel, sua função no mundo já estava dada e sua tensão é inerente, você sempre suporta. Eu não! Sempre necessitei compreender a transformação e fazer dela minha companheira, minhas fronteiras normalmente se embaçam e se embaralham. No fim das contas chego a pensar que este é o preço a pagar por ser quem sou! Não é tão elevado, mas é doído.

⁵ - Tradução livre. “*Es un estudio sobre mi identidad. Nunca es un autorretrato directo porque nunca es mi rostro, son los de personas que me conocen muy bien y que, de cierto modo, reflejan lo que soy*”.

Texto – É justamente este processo mutante pelo qual você passa, Fotografia, o que torna os trabalhos de Warhol, Marclay e Gómez bastantes marcados pela ideia dadaísta do fotomontador, mesmo que historicamente distantes.



Figura 56
"Condenado Retrato VI"
Da série *Condenados*
C-print sobre papel e linha
Germán Gómez
100x100cm
2008

Máquina de costura – Sim, e de fato o são! Trata-se de fotomontagens, não com o mesmo estilo do início do Século XX, mas com a mesma proposta. Entretanto são guiados por diferentes *spunti*, simplesmente por serem executados por pessoas diferentes. A obra é única porque é feita por um sujeito também único, esta é a questão da irrepetibilidade e exemplaridade pareysonianas; e isso não tem a ver com reprodutibilidade.

Voz – “O estilo é com efeito o irrepetível e personalíssimo modo de formar de um autor que ele exprime numa ou em algumas ou em todas as suas obras; e estilo é também o modo de formar que estabelece um vínculo de parentesco entre as obras de autores diversos ou de várias épocas” (Pareyson, 1993. p.36).

Fotografia – Compreendo, mas pensemos novamente na tensão que vivo desde sempre. E, através do trabalho de Germán Gómez, posso tentar demonstrar um pouco essa minha dificuldade, pois ele traz questões sobre minha própria existência.

Voz – “O trabalho de Germán Gómez abre várias indagações a respeito da ortodoxia das classificações estéreis que agrupam o fazer artístico sob o uso de um meio concreto ou de sua manifesta filiação a um tipo de linguagem muito específica. Fotografias? Instalações? Objetos escultóricos? [...] Trata-se, eu creio, de uma violação da ontologia mesma do meio, como é o fotográfico que – talvez – sirva de partida para uma articulação hermenêutica de outra ordem, com o objetivo de converter este deslocamento em uma alegoria singular que adverte e administra reflexões sobre a própria identidade enquanto construção e história, suscetível de muitas interpretações e sentidos⁶” (Santana, 2010. p.130)

Linha – Compreendemos perfeitamente suas dores, Fotografia, e sabemos que está fadada a esta região limítrofe. Tanto mais limítrofe é sua atuação, quanto mais artístico é seu uso. Então arrisco dizer: o modo de formar é a espiritualidade do artista que é também seu estilo. Estas características estão totalmente entrelaçadas, sendo sinônimos umas das outras. E é a ação de costurar, este modo de formar, o vínculo existente entre estes trabalhos; é elemento aproximativo e diferenciador. Simples como deve ser!

Voz – Para complementar: “A obra de arte, em sua natureza de forma pura, possui então eminente característica de exemplaridade”. E, por se tornar exemplar pela perfeição de sua forma universal e singular simultaneamente “a obra de arte é como deve ser e deve ser como é. [...] singular porque a lei que a governa é nada mais nada menos que sua regra individual, e é universal porque sua regra individual é verdadeiramente a lei que a governa. [...] Ou seja,] a universalidade da obra de arte é portanto a universalidade daquilo que é único e irrepetível: é a legalidade que a forma impõe a si mesma no curso contingente de sua formação” (Pareyson, 1993. pp.134 e 135).

⁶ - Tradução livre. “El trabajo de Germán Gómez abre varios interrogantes respecto de la ortodoxia de las clasificaciones estériles que agrupan el hacer artístico a tenor del uso de un medio concreto o de su afiliación palmaria a un tipo de lenguaje muy específico. ¿Fotografías? ¿Instalaciones? ¿Objetos escultrados? [...] Se trata, creo yo, de una vulneración de la ontología misma del medio, como es el fotográfico que – acaso – sirve de partida para una articulación hermenéutica de otro carácter, con el objetivo de convertir ese desplazamiento en una portentosa alegoría que advierte y administra reflexiones sobre la propia identidad como construcción y como relato, susceptible de muchas interpretaciones de sentidos.”

Fotografia – Esta regra imposta pela forma durante sua formação é precisamente o aspecto definidor da obra. Só se sabe o que se deve fazer enquanto se faz. Todas as previsões são hipotéticas, visto que no curso da formação da obra a matéria pode impor sua vontade contra o artista e este, por sua vez, poderá ser intimado a modificar o rumo antes pensado para a execução do que está sendo feito. É importante pensar esta questão do *fazer fazendo* pareysoniano em todas as dimensões da criação, não apenas do comumente chamado artes visuais.

Figura 57
"Corredor 45"
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
15x10cm
2010



Máquina de Costura – Estamos a fazer isso na nossa própria conversa! Sabemos vagamente onde queremos chegar, mas não conhecemos o caminho para atingir tal presságio. Somente durante o ato de falar iremos descobrir as direções solicitadas pelo diálogo. Não temos escuridão, mas incertezas. No entanto, estas incertezas fogem à insegurança, elas somente demonstram o caráter formativo sem amedrontar ou paralisar; na verdade até impulsionam o fazer. Quantas vezes nos vemos diante de um grande corredor, cheio de portas, escadas, janelas, possíveis entradas ou saídas ou conexões que não são nem entrada e nem saída.

Texto – Estamos diante de um destes corredores agora! Ele nos indica sua numeração e nos diz: *o papel do arbitrário e do injustificável na arte nunca foi suficientemente reconhecido*. Eu, particularmente, regozijo com a estrutura da frase e a adequada colocação das palavras. *Suficientemente* reflete uma clareza sobre os fatos: a inadequada valoração do lugar destes dois elementos tão caros ao produto artístico. Como havíamos comentado antes, preocupou-se mais em fundar sob a justificativa os pilares sólidos de uma rígida estrutura que nos ensina, até hoje, a olhar a arte como tendo sua forma separada de seu conteúdo.

Voz – “Para evitar a interpretação, a arte pode se tornar paródia. Ou pode se tornar abstrata. Ou (‘meramente’) decorativa. Ou pode se tornar não-arte.” (Sontag, 1987. p.19)

Agulha – Wharol fez paródias, Duchamp abstraiu a retina, o Dadá propôs a não-arte e nem assim livraram-se da interpretação, não é mesmo? Talvez a fuga da interpretação tenha sido e ainda seja a tentativa de mostrar a solubilidade entre forma e conteúdo.

Voz – “A pintura abstrata é a tentativa de não ter nenhum conteúdo no sentido comum; como não existe nenhum conteúdo, não pode haver nenhuma interpretação. A Pop Arte obtém, por meios opostos, o mesmo resultado; utilizando um conteúdo tão espalhafatoso, tão ‘é isso aí’, ela também se torna impossível de ser interpretada.” (*Ibidem*)

Agulha – E então se perde a pilastra de apoio!

Linha – Na verdade não se perde a pilastra, mas geralmente os engenheiros a colocam numa posição irregular. O problema não é interpretar, e sim *como* interpretar.

Voz – “A interpretação baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias” (*ibidem*).

Linha – Voltando à imagem dada pelo *corredor 45* fico a edificar figuras em mim sobre a localização, a função e a direção deste corredor. Sobre o que eu encontraria se pudesse abrir aquela última porta ao fundo. Imagino tantas coisas, mas fico presa a uma ideia de hospital, talvez pela cor, talvez por notar as paredes revestidas de azulejos ou simplesmente porque em mim mantenho uma imagem latente com tais características de algum momento de minha vida.

Fotografia – Tens o direito de imaginar o que quiser. Ao ver a obra, ela é sua e, obviamente, só poderá vê-la com suas referências; construirá nela e sobre ela um discurso teu! Ao contrário de você, não olho para esta fotografia e penso em clínicas ou hospitais, vejo mais um portal, uma possibilidade, e chego a pensar nisso tudo como *ilusão*. A mim é tão paisagística como uma floresta tropical! Aliás, paisagem não se liga exclusivamente a visões da natureza. Paisagem é sim o espaço criado para habitar!

Texto – Já que estávamos falando sobre paisagem imaginária, achei oportuno retrocedermos cronologicamente e voltarmos ao início da produção das *fotografias costuradas*, pois a primeira série desenhada, a primeira a adquirir um corpo mais sólido foi a série batizada de Paisagens Apocalípticas.

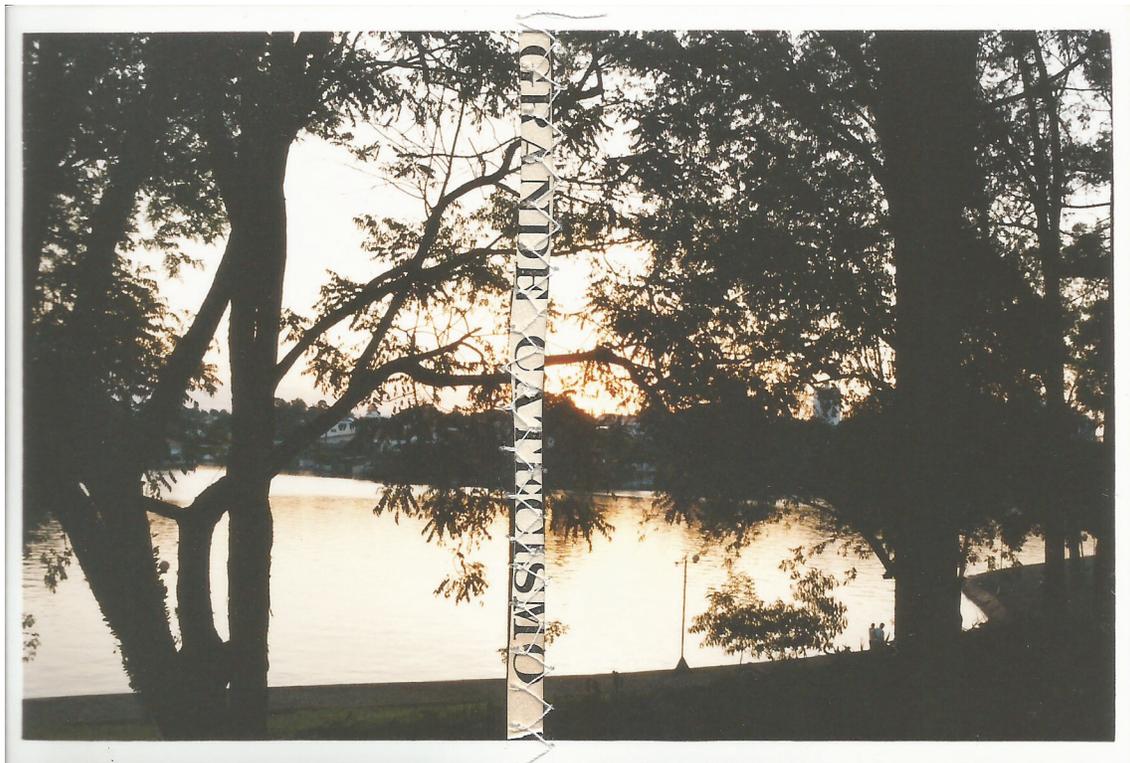


Figura 58
"15º selo"
Série Paisagens Apocalípticas
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2007

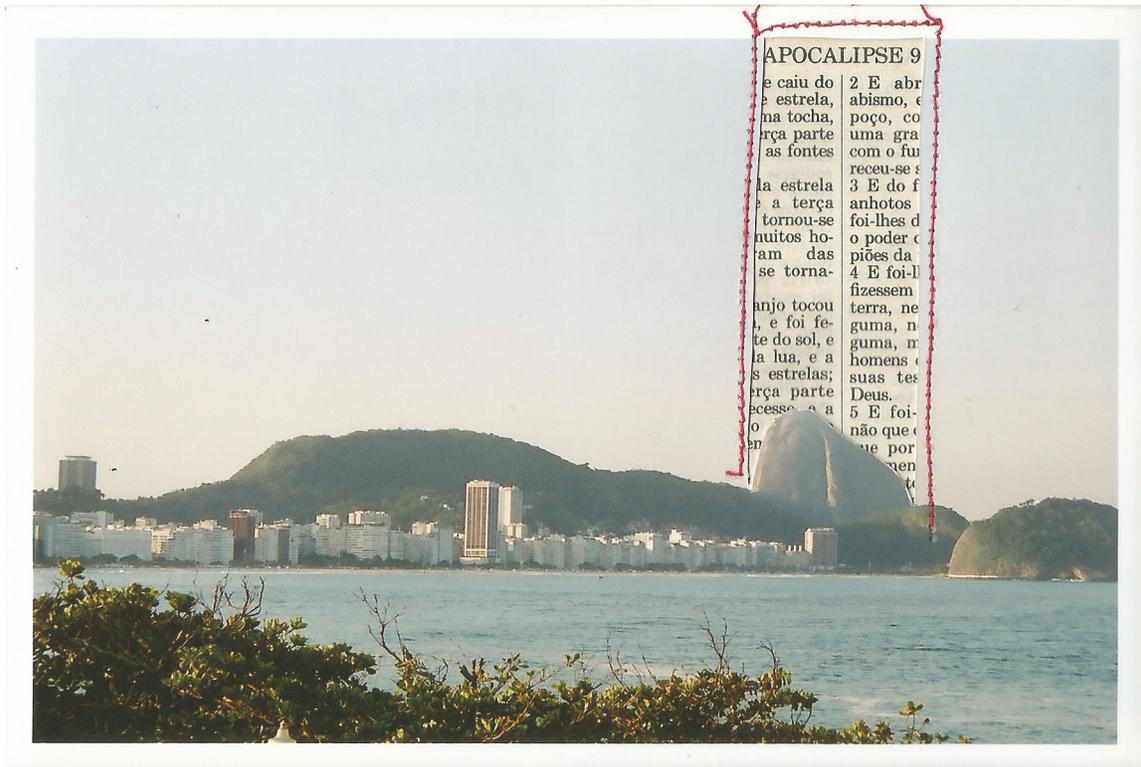


Figura 59
 "Guanabara's Resort"
 Série Paisagens Apocalípticas
 Fotografia, papel e linha
 10x15cm
 2007



Figura 60
 "Guarda-fim"
 Série Paisagens Apocalípticas
 Fotografia, papel e linha
 15x10cm
 2007

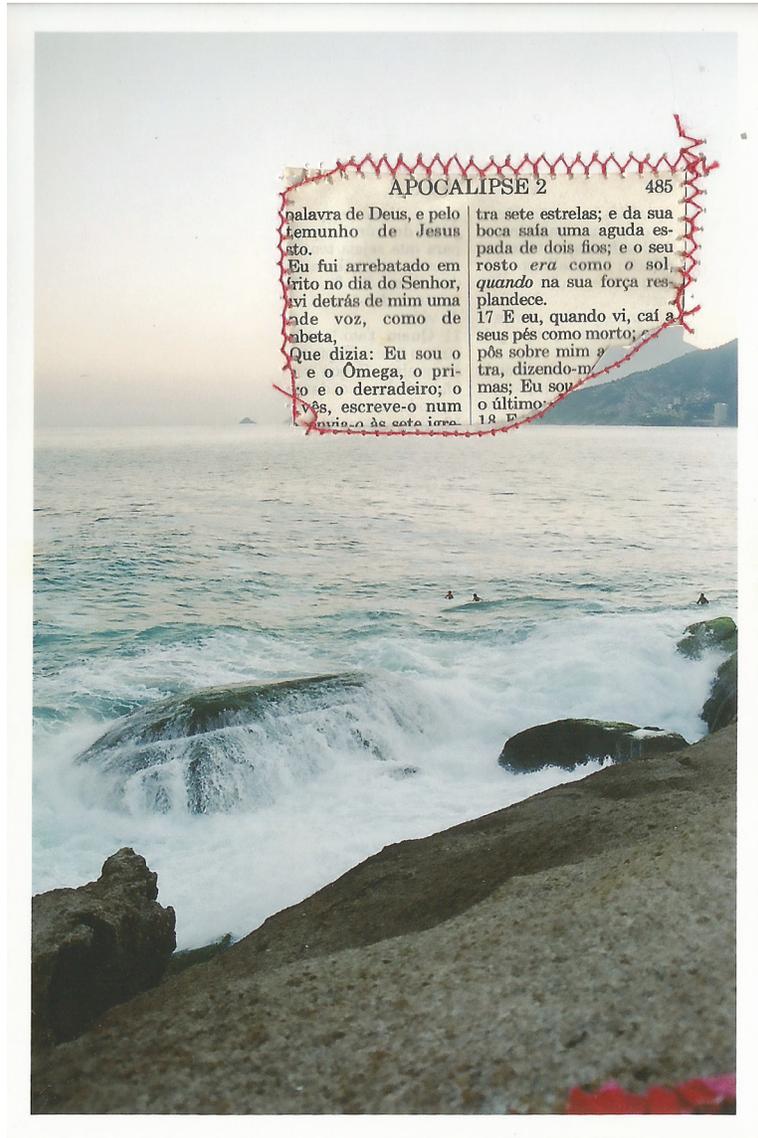


Figura 61
"Ômega 3"
Série Paisagens Apocalípticas
Fotografia, papel e linha
15x10cm
2007



Figura 62
 "Vendo 13, escondo 14"
 Série Gatnos
 Fotografia, papel e linha
 15x10cm
 2007



Figura 63
 "Verdes prantos"
 Série Paisagens Apocalípticas
 Fotografia, papel e linha
 10x15cm
 2007

Agulha – Bem lembrado Texto! No início, as Paisagens Apocalípticas estruturaram-se quase que instantaneamente a partir da primeira imagem elaborada nesta intencionalidade. Recorda-te?

Texto – Claro que me recordo!...

Fotografia – Também lembro bastante bem, como se fosse hoje. Aquela pasta de plástico com lombada alta na cor vermelho escarlate prene de sobras, picotes, retalhos de imagens fotográficas e mais um sem-fim de ampliações em papel fotográfico de assuntos repetidos e, no meio disso tudo um grande manancial de fotografias de paisagens com rios e mares. Esta série incorporou o elemento água como constituinte principal para sua execução. Se existisse água de qualquer espécie na fotografia, ela poderia então integrar a série.

Máquina de Costura – E você consegue lembrar o motivo dessa eleição aquosa?

Fotografia – Não existiram e ainda inexitem motivos claros para isso. Aconteceu. Foi pelo acaso que, ao ser percebido, integrou-se como primordial! Há apenas um motivo na eleição, num primeiro momento casual de fotografias de paisagens deste tipo: a crença estabelecida no fim do mundo e os acontecimentos descritos no livro bíblico do Apocalipse. Pensar na abertura dos selos, na ardência das chamas a queimar a terra, nas pestes, na destruição trágica de tudo e todos, na dor física de intensidade inimaginável, no céu carmim a desabar... Este imaginário está presente nas Paisagens Apocalípticas. Abrem-se janelas no céu, no mar, nas árvores e costuram-se trechos deste livro da Bíblia.

Linha – Intenção formativa!

Voz – “Para Pareyson é inconcebível que a arte preexista ao seu aspecto extrinsecativo. O fazer artístico na concepção pareysoniana, consiste justamente nessa extrinsecação e todo o aspecto físico é justamente o que compõe a arte e não há nada espiritual que não seja, ao mesmo tempo, físico. [...] A arte implica intencionalidade formativa e essa só se dá no mundo material – portanto, é impossível ignorar o caráter essencialmente físico do processo de formação da obra. A operação artística é justamente essa extrinsecação.” (Napoli, 2008. p.27)

Agulha – Por isso a ausência de objetivas réplicas. As *fotografias costuradas* são um trabalho em processo. Sua extrinsecação ainda está a ocorrer. Mas gostaria de uma resposta, direta como minha pergunta: o que originou o desejo por costurar fotografias?

Texto – Eu respondo! A convivência diária com um equipamento mecânico em funcionamento, cujo bom e mau desempenho eram experimentados através da observação.

Agulha – E por que não costurou antes, visto que tinha acesso livre e constante ao equipamento?

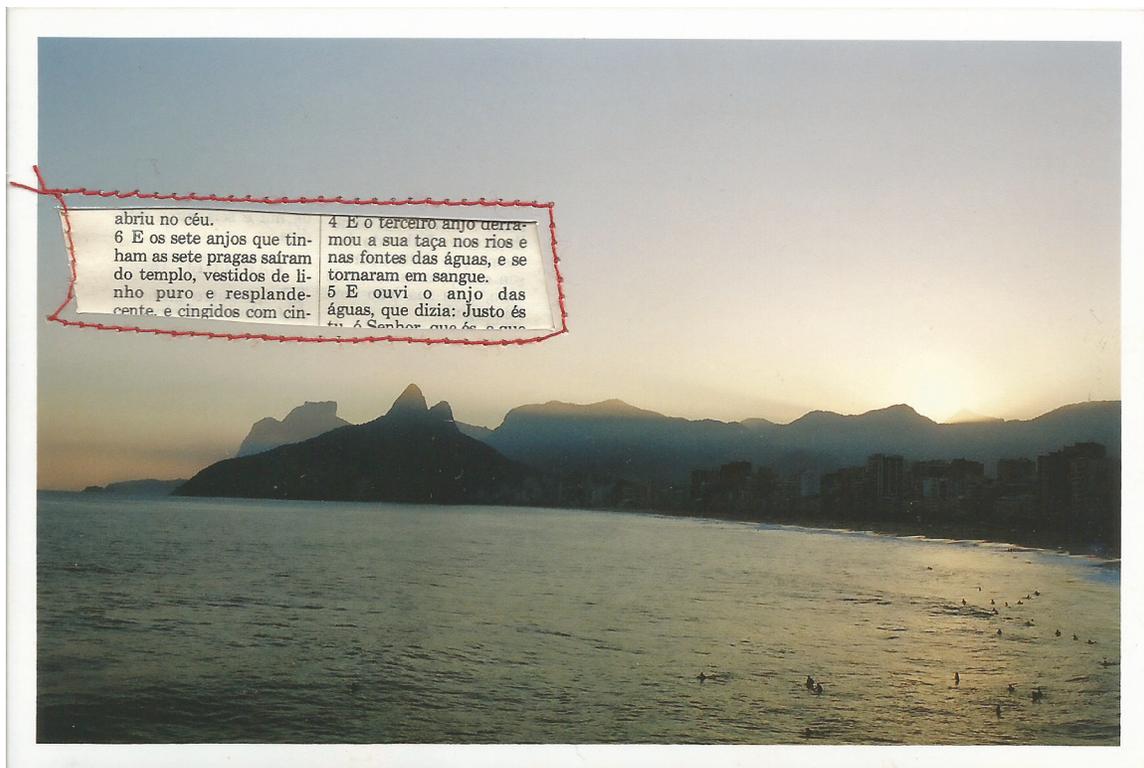
Fotografia – Porque não basta ter acesso as coisas para que elas ocorram. Você pode ter acesso às escadas do edifício onde mora, mas usar exclusivamente o elevador! Pode, também, ter acesso livre ao banheiro de seu lar, porém seu uso advém de uma necessidade, ou mais adequadamente para o assunto do qual tratamos, de uma intencionalidade.

Voz –“Essa ‘intencionalidade’ nada tem a ver com a vontade prática, pois não basta querer fazer para efetivamente fazê-la [...]. É um ato pelo qual toda a vida do artista se coloca sob o sinal da formatividade: pensamentos, reflexões, atos, costumes, aspirações, afetos, numa palavra todos os infinitos aspectos de sua experiência assumem uma direção formativa, perseguem um intuito formativo, adquirem capacidade formativa: o artista pensa, sente, vê, age através de formas” (Pareyson, 1993. p.26).

“A essência da arte seria, portanto, um ‘formar’, ou seja, executar, produzir, realizar de modo simultâneo à invenção, figuração e à descoberta” (Napoli, 2008. p.28).

Máquina de costura – Estas características permeiam o trabalho de todos os artistas supracitados. Nenhum deles, na minha interpretação, está fora desta jogada. Todos os caminhos produtivos, executáveis e realizáveis durante o processo de feitura da obra são simultâneos às outras características justamente no concernente à extrinsecação. Esta operação conduz todos estes elementos para que a obra atinja o êxito necessário e pressagiado pelo *spunto*.

Texto – ‘E o terceiro anjo derramou a taça nos rios e nas fontes das águas, e se tornaram sangue’. Quando leio este pequeno relato de letras, costuradas à imagem, imediatamente uso meu corante interno e visualizo tudo na vermelhidão. O mar de vidro, tão gigante diante de nós, é nada perante os mandados de Deus. E a salvação? Depende do ponto de vista. Uns crêem na absolvição pelo arrependimento, outros pedem a morte antes destas visões; e eu? Ah, eu gostaria muito de ver este mundo monocromático em todas as nuances! E a cor, contrariamente ao envelhecido, seria assustadoramente ativa.



Linha – Pensem vocês, comigo, se no dia deste suposto Juízo Final, esta figura hipotética e tão bem desenhada, abrissem-se janelas de fogo nos céus, nas águas, na terra, como legendas para os próximos acontecimentos. Tudo em câmera lenta. Sinto assim. Sempre imaginei a finitude do mundo tão devagar, mas tão devagar; e a velocidade da luz seria capaz somente ao desespero que, por sua extrema intensidade, explodiria nossa derme, desintegrando os nossos corpos, para lembrar-nos do vidro do qual somos feitos.

Figura 64
“Mar de vidro”
Série Paisagens Apocalípticas
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2006

Agulha – Fico pasma em verificar o ponto de sua instabilidade! Quando fala disso, soa como se o medo a tomasse da mesma maneira que o júbilo. Seria isto alguma característica de sua doença? Não sei, não sou formada em ciências médicas e nem acredito muito em suas determinações, mas já que a farmacologia está aí cada dia mais colaborativa para com a retirada do que supostamente denominam sofrimento, aconselho-te: procure ingerir doses não moderadas de algo capaz de aliviar suas manifestações polares. Afinal de contas, quem não sabe usar seus pólos, ou os funde ou os confunde.

Fotografia – Poxa vida, Agulha, você sempre se pega à fraqueza dos outros. Enxergue-se um pouco! Olhe para si mesma e veja o seu ponto fraco. E você nem pode falar muito acerca das inconformações orgânicas, pois sua mãe, que Deus a tenha, era a própria fragilidade em pessoa e, sendo assim, que outro aspecto ela poderia ter-lhe ofertado geneticamente? Sabes muito bem o quão mesquinho é este tipo de atitude, então paremos aqui, antes de você mesma fazer necessário substituí-la!

Agulha – Ah, isto não. Substituição é meu pavor. Alegra-te em amedrontar-me deste modo? E não tive o intuito de ofender, Linha, mas sim mostrar-lhe, justamente por saber de minha realidade, o quão preciso é medicar-se!



A
9
m
cu
m
10
J
q
3
c
c
i
c
l
l
r
l

Tenho escrito à igreja;
as Diótfes, que pro-
ura ter entre eles o pri-
ado, não nos recebe.

10 Pelo que, se eu for,
trarei à memória as obras
que ele faz, proferindo
contra nós palavras mali-
ciosas; e, não contente
com isto, não recebe os
irmãos, e impede os que
querem *recebê-los*, e os
lança fora da igreja.

11 Amado, não sigas o
mal, mas o bem. Quem faz
bem é de Deus; mas quem
faz mal não tem visto a
Deus.

12 Todos dão testemu-
nho de Demétrio, até a
mesma verdade; e tam-
bém nós testemunhamos;
e vós bem sabeis que o
nosso testemunho é ver-
dadeiro.

13 Tinha muito que es-
crever, mas não quero es-
crever-te com tinta e
pena.

14 Espero, porém, ver-te
brevemente, e falaremos



Máquina de costura – Perdem muito tempo de vossas vidas a cuidar do que não lhes pertence. Mais proveitoso seria colocar-nos, todos, no caminho onde estávamos a percorrer, sem desvios ou alfinetadas. Pode ser ou está difícil?

A estrutura das palavras usadas nesta série está diametralmente oposta à visão oferecida pela paisagem. De um lado os contornos dos morros, a imensidão equilibrada do mar manso, o pôr-do-sol e as pedras estão a doar-nos serenidade e sossego; de outro, as palavras com suas injúrias, desgraças, maldições, ensinamentos, divisão entre o certo e o errado aparecem para romper a mansidão paisagística e instalar o caos, o assombro.



Figura 66
 “O quinto mandamento I”
 Série 5º Mandamento
 Fotografia, papel e linha
 15x10cm
 2007



Figura 67
 “O quinto mandamento II”
 Série 5º Mandamento
 Fotografia, papel e linha
 15x10cm
 2007

Figura 68 "O quinto mandamento III"
 Série 5º Mandamento
 Fotografia, papel e linha
 15x10cm
 2007

Figura 69 "O quinto mandamento IV"
 Série 5º Mandamento
 Fotografia, papel e linha
 15x10cm
 2007



Fotografia – Ah, me desculpe, mas instalar o assombro é para aqueles crentes em tais colocações. As letras não me causam esta percepção! São da mesma ordem da paisagem. Aliás, é parte da paisagem também. Construída, diluída, conformada e integrada. Letras são desenhos antes de significarem algo e eu as prefiro experimentar como tal.

Texto – É sempre válido enxergar as coisas por todos os ângulos possíveis e, de toda essa conversa, fico a pensar que também as letras, não pelo seu grafismo, mas sim por seu sentido, também formam em nós outras miragens! Servem até mesmo de moldura como no caso da série *5º Mandamento*, composta por quatro fotografias. Das leis do Decálogo, a quinta ordena a honra ao pai e à mãe.

Voz – “Honra teu pai e tua mãe, como te mandou o Senhor, para que se prolonguem teus dias e prospere na terra que te deu o Senhor teu Deus” (Deuteronômio – 5, 16).

Linha – Ou seja, a sua vida seria encurtada e desgraçada caso desprezasse a figura da família! Diante deste modelo familiar e desta lei divina curvam-se e conformam-se os crentes. Você mesmo já teria problemas, deveria estar neste momento a sete palmos abaixo da superfície, pois sua família não obedece ao modelo sugerido e como poderia você honrar alguém cuja presença jamais existiu?

Texto – Eu tinha absoluta convicção sobre seu pronunciamento se voltar a mim novamente. Não acredito em nada disso! E nem fomos convocados para discutir se há alguma verdade nestas palavras e ensinamentos bíblicos. Melhor seria determo-nos na feitura do trabalho e não em buscar explicar a crença. Cada um que creia no objeto de sua conveniência.

Fotografia – Uma única boneca, duas mãos, a falta de coloração, diversas frases soltas de origens capitulares variadas. Confesso que, apesar do que disse acima – penso nas letras como paisagem –, aqui não consigo vê-las assim. São garrafais e por isso deformam minhas vistas, fazendo-me pensar apenas em seus explícitos significados. Que atitude teria sido esta merecedora de tal castigo? Perfurar-lhe os olhos?

Máquina de costura – Quem lhe garante, Fotografia, ter havido perfuração dos olhos? A ação poderia ser de outra ordem, como por exemplo, que estas mãos estivessem a abrir-lhe os olhos ou a confortá-los de algum mal, mas não a os ferir. Então, o que me diria se eu lhe mostrasse *Le déguisement* (o disfarce) de Carolle Bénitah? Acharia tais bordados, e veja bem, eu disse bordados, não são feitos com minha ajuda, estou fora da jogada, são realizados apenas com Agulha e Linha e, obviamente, uma mão, uma assinatura mais tenaz pela questão da artesanaria. Você diria que este disfarce esconde o mundo destas pessoas ou elas do mundo? Serias capaz de saber se esta máscara, pela sua trama, propõe ao mundo – e quando digo o mundo, não estou a pensar apenas nos homens, mas até na percepção que a árvore ou a pedra possuem – ver estas pessoas com outra face ou possibilita a estas pessoas ver/conhecer o mundo com outros sentidos?



Figura 70
"Le déguisement"
da série *Photo Souvenirs*
Carolle Bénitah
53x80cm
2010

Texto – E vocês não acham importante pontuar exatamente qual a acepção da palavra disfarce?

Voz – “Fingimento; dissimulação; máscara; o que serve para disfarçar” e, por disfarçar: “encobrir, tapar ocultar; mudar, modificar; alterar, para fingir ou tornar desconhecido; reprimir, conter, dissimular; vestir de modo que não se conheça; vestir-se de modo diferente, para parecer outro ou para não ser conhecido” (Fernandes, Luft e Guimarães, 1991).

Texto – Somente com base nesta definição podemos ter uma vasta gama de opiniões sobre o motivo pelo qual a artista bordou apenas os rostos destas pessoas com a mesma linha, todos conectados pela trama da linha. Um emaranhado de fios que agrega, junta e une tais pessoas ao mesmo tempo que nos coloca como observadores distantes, não integrantes da história porque estamos fora do fio, sem ligação. É um discurso mais interno, um movimento de retração pessoal. É extremamente delicado, mas sua densidade, acredito ser, figurativamente, equivalente a uma estrela de nêutrons.

Agulha – Na verdade há uma pessoa sem máscara e é desta figura que saem todos os fios que moldam os disfarces ou o contrário, o fio destas máscaras que entram pela cabeça dessa garota. Existem tantos elementos sobre quais poderíamos discorrer delongadamente: o escrito na parte central superior da imagem; o aglomerado de pessoas que podem estar numa escola, num tribunal, num teatro; a pessoa sem máscara seria a própria artista ou alguém de sua família ou então alguém com quem ela tivesse uma conexão afetiva, ou o contrário... Mas, depois, fico realmente pensando se isso interessa em algum momento. Até gosto da ignorância em desconhecer a história da imagem e até mesmo o discurso de Bénitah porque assim creio ser possível ficar mais próxima daquele lugar da inocência...

Linha – Não procuro entender a imagem, quero apenas que ela me agarre e, seguramente, este trabalho me cativa de modo especial. Não é apenas o bordado, a delicadeza, o vermelho intenso e estrondoso, nem mesmo a distribuição dos elementos no campo compositivo, mas sim tudo isso junto e ao mesmo tempo, ainda mais quando imagino que, porque não sei se isto é fato, todas as imagens desta série de *souvenirs* fotográficos estão relacionadas a ocasiões importantes, seja pelo motivo, local, época ou simplesmente pela banalidade do evento, mas sempre por um evento. Deleito-me em construir, para mim mesma, outras histórias oriundas destas imagens. E, de todo o encantamento por elas causado, sinto, ainda, outro indício capaz de me ater a elas por mais e mais tempo: a ideia de pertencimento. Sim, pertencimento familiar, espacial, sentimental; um pertencimento tão pessoal que se confunde comigo mesma, entra em mim, como aquelas linhas entram na cabeça da menina. Talvez tudo isso seja porque simplesmente sinto afeto ao visualizar tais fotografias e a atitude em bordá-las me atrai tão significativamente de um modo que sou incapaz de nominar.

Fotografia – E o bordado não teria a mesma força duradoura de uma imagem fotográfica revelada e ampliada em papel? Estou a falar de temporalidade. E, é claro, uma temporalidade ligada às relações de memória. Vejam, *A la plage* (a praia) desloca a noção do tempo e, claro, de espaço, ao recortar os corpos de um local da imagem e recolocá-los em outro, noutra direção e sentido e deixar aparente o vão por eles ocupado anteriormente.



Figura 71
"A La plage"
da série *Photo Souvenirs*
Carolle Bénitah
53x80cm
2010

É um movimento análogo ao realizado em *O padre onde ele nunca esteve*. Em *A la plage* temos dois espaços para o mesmo corpo, um cheio corporal e um vazio incorporal e, em *O padre onde ele nunca esteve* temos dois corpos incorporais num vazio incorporal, pois o padre feito de desenho, por isso incorporal, ocupou o espaço deixado por outro corpo. E porque diabos ele nunca esteve ali? O padre é uma figura frontal e o espaço do corpo ausente mostra uma pessoa de costas se observarmos o formato do recorte dos pés. Direções diferentes para um mesmo espaço: alguém se vai e cede espaço a alguém que vem. Habitar o outro é como estremecer sua identidade.



Figura 72
"O padre onde ele nunca
esteve"
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2007

Voz – “O cotidiano torna-se uma obra de arte – não há mais vida nua, ou melhor, a vida nua apresenta-se como artefato” (Groys, 2012. p.101).

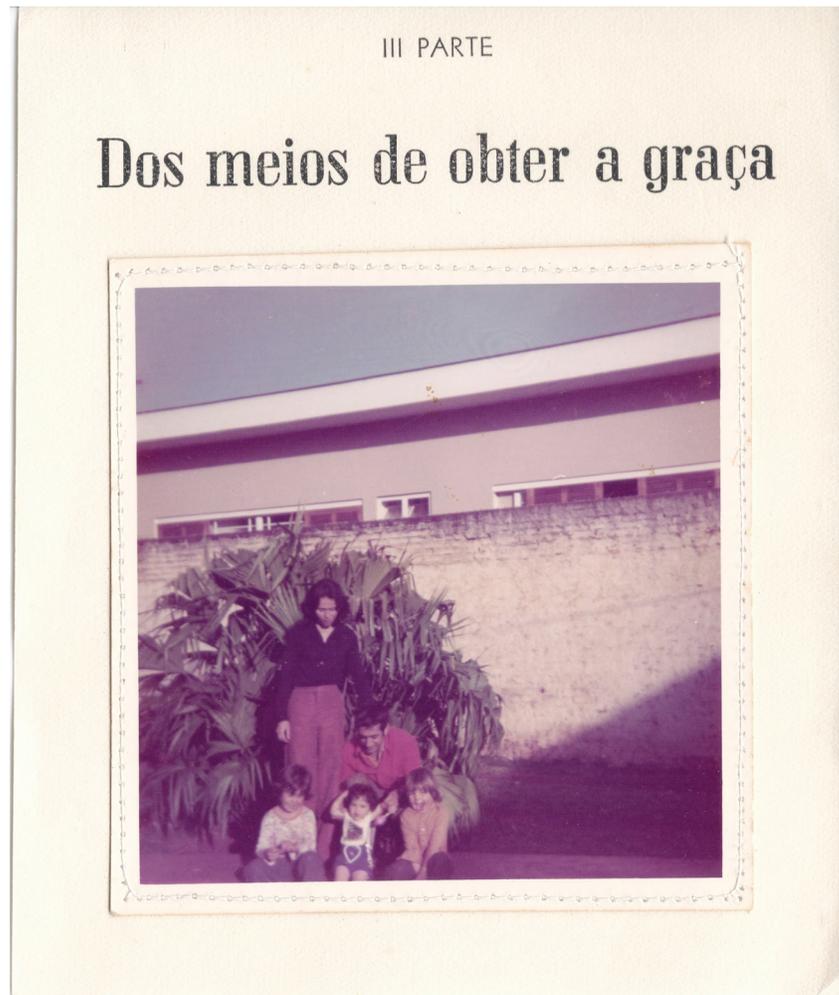


Figura 73
“Resgate”
Fotografia, papel e linha
13,3x11,2cm
2007

Agulha – E o cotidiano aproxima ambos os trabalhos em algumas imagens, como por exemplo, em *Resgate*. Esta fotografia costurada tem uma característica idêntica às de Carolle: é uma foto subtraída de álbuns de família povoada de memórias afetivas; contudo diferenciam-se na intenção. Ela procura reconstruir sua história, contar a sua versão dos fatos; aniquilar os demônios de si mesma.

Voz – “Para cada ponto faço um orifício com a agulha. Cada orifício significa matar meus demônios. É como um exorcismo. Eu perfuro o papel até que estes orifícios não me machuquem mais” (Bénitah, 2012).

⁷ - Tradução livre. “With each stitch, I make a hole with a needle. Each hole means putting my demons to death. It’s like an exorcism. I make holes in paper until it does not hurt me anymore”.

Máquina de costura – As atitudes para com a matéria são distintas. Bénitah edita as fotografias pelos álbuns e não manipula a imagem original, ela escaneia a foto, realiza alguma edição em computador, caso sinta necessidade, depois a revela em tamanho maior, para enfim realizar sua ação sobre a imagem. Enquanto as *fotografias costuradas* não são reproduções – em muitos casos trata-se de ampliações repetidas –, mantém-se o original, altera-se nele, sem retorno. Os *Photo Souvenirs* são mais a apropriação de um cotidiano para convertê-lo em outra versão e, as *fotografias costuradas*, especificamente em *Resgate*, é o próprio cotidiano. Mas, em ambos os casos a vida funciona sim como artefato.

Agulha – Ouvindo vossas colocações, começo a pensar que ela (Carolle) cria narrativas sobre si mesma, reformula suas histórias e memórias, é um trabalho interior. Nas *fotografias costuradas* as histórias não são ligadas, necessariamente, com as memórias individuais, é muito mais sobre a imaginação, sobre contar e falar de coisas que sequer ocorreram ou que seriam capazes de acontecer apenas no plano imaginário. Denominar *Resgate* uma foto inalterada em sua imagem, cuja manipulação fora, pura e simplesmente, costurá-la pela moldura branca com ponto reto sobre um pedaço de papel retirado de um Catecismo da Igreja Católica, onde se lê ‘*Parte III dos meios de obter a graça*’, pode suscitar em quem vê a imagem, se carregar consigo crenças religiosas, uma leitura tão linear quanto a costura feita, ou seja, muito provavelmente a pessoa irá pensar que se trata de alguém cuja alma ou caráter foi resgatado pela fé e por isso obteve a graça de Deus. Para um ateu ou não cristão, as hipóteses estarão fundadas sob outras perspectivas, totalmente avessas à relação religiosa e, talvez, as palavras escritas não se apresentem como elementos significativos.

Linha – E voltamos à interpretação!

Texto – Devemos lembrar que o trabalho de interpretação também é realizado pelo artista durante a feitura da obra. Pareyson esclarece esse procedimento!

Voz – Nas palavras de Matisse (2007, p.134 e 138) compreendemos ainda melhor: “é a partir de minha interpretação que reajo continuamente, até que meu trabalho esteja de acordo comigo. Como alguém que constrói, reelabora, redescobre sua frase”.

Fotografia – Esta reação contínua é justamente o cerne da formatividade, um fazer renovado pela sua própria feitura, um fazer capaz de redescobrir a si mesmo enquanto se faz.

Voz – “É claro que entre a simples leitura de uma obra e o juízo crítico propriamente dito não existe um salto qualitativo mas somente uma diferença de complexidade e empenhamento: ambos são actos de interpretação, e pela mesma razão são- no também as traduções, as execuções propriamente ditas, as transposições para outra matéria, as próprias reconstruções da obra inacabada ou mutilada e até – afirmação escabrosa e no entretanto justificada, embora excepcionalmente, pela prática de críticos e executantes – as correções feitas à obra no acto da execução. Em todos estes casos, trata-se sempre de uma interpretação que, retomando o processo formativo desde o início, repete o seu resultado, ainda que no âmbito de circunstâncias diferentes” (Eco, 1972. p.28-29).

Linha – Interpretem a série *Cicatriz!* As imagens integrantes desta série são tão objetivamente claras que não consigo interpretar nada além da oferta feita pela fotografia. São apenas costuras ao redor, em cima, dos lados de cicatrizes corporais ou incitando a feitura delas; a costura estaria ali como representação direta do ponto cirúrgico, nada mais nada menos? Claro, ou melhor, transparente!

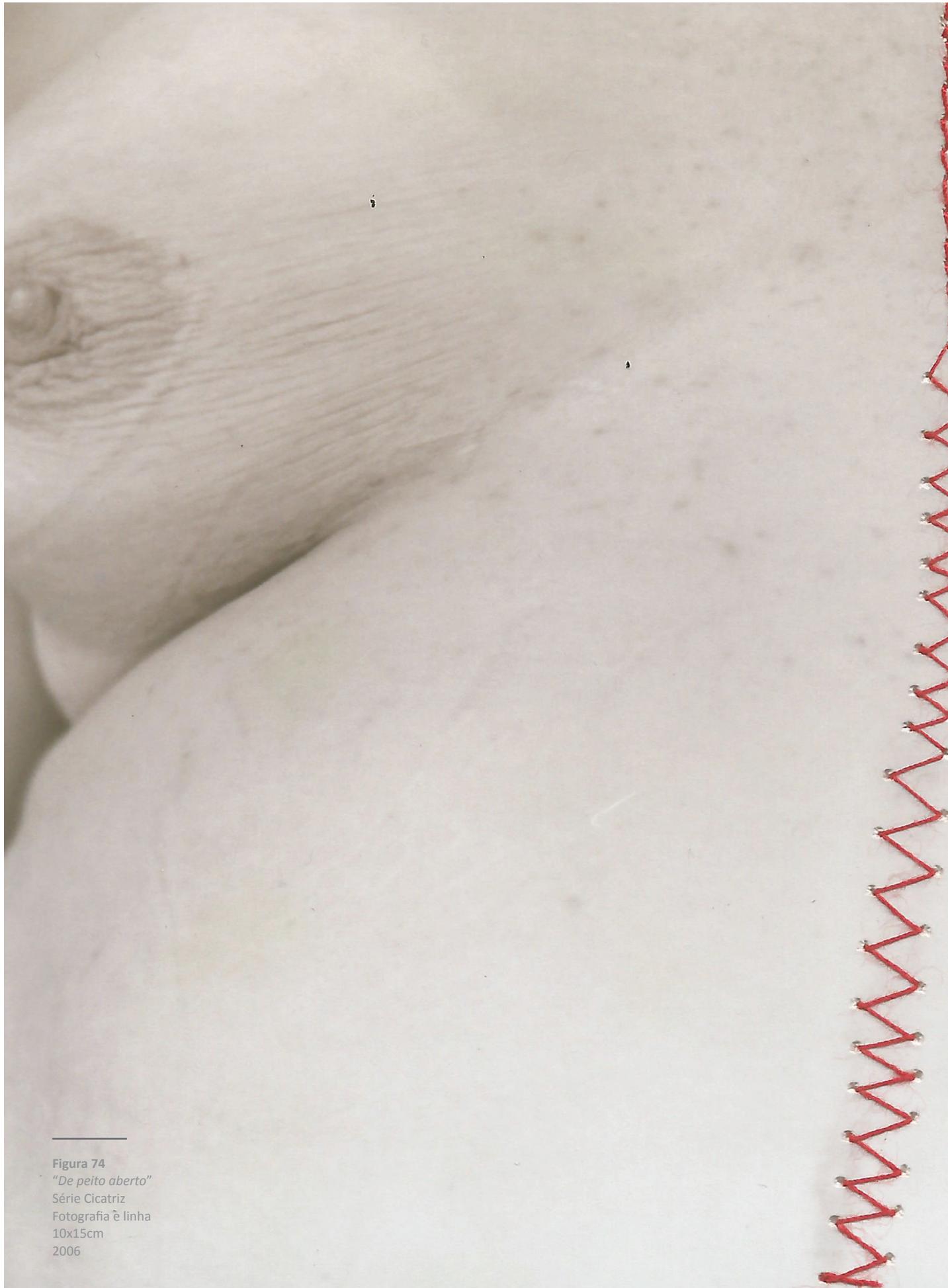


Figura 74
"De peito aberto"
Série Cicatriz
Fotografia è linha
10x15cm
2006



Voz – “A transparência é o valor mais alto e mais libertador da arte – e da crítica – hoje. Transparência significa luminosidade da coisa em si, das coisas que são o que são. [...] Nossa tarefa não é mais descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si” (Sontag, 1987. p.20 e 21).

Fotografia – *Fiat lux*⁸! E então, o que mais poderia ser-nos oferecido por uma imagem cujo encaixe é feito pela ideia de cicatriz? Só a ideia atualiza em nós a imagem da marca, do ferimento, da costura, do buraco, da Agulha, da Linha. Nesta série as cicatrizes são de outras pessoas, visíveis sempre na carne, na pele. Inexiste uma operação de ‘exorcismo’ como em Bénitah, não se trata de dores íntimas, sequer de dores, mas de percepções externas a si mesmo. Obviamente acontece certo reconhecimento e ligação entre os elementos de fora e dentro, é natural. A diferença está fundada na perspectiva de que a série Cicatriz não nasce sob a guia da interioridade e nem relacionada à identidade de uma pessoa em específico; e tampouco se trata de criticar um sistema de beleza estabelecido socialmente ou construir uma nova identidade a partir daqueles que sofreram algum tipo de condenação social como o faz, em alguns trabalhos, Goméz.

Agulha – Mas os trabalhos podem ser emparelhados pelo uso da cor vermelha, não?

Texto – Semelhanças são apenas semelhanças, elas não dizem nada além do que são e sequer podemos realizar associações desprovidas de sentido! Entretanto, especificamente falando sobre estes trabalhos e a costura realizada com o tom vermelho, aparece uma aproximação apenas pela ideia de esta cor representar a cor da vida, que é o sangue. Nas *fotografias costuradas* usou-se essa coloração pela dualidade entre vida e morte. Ter o vermelho em seu corpo é estar vivo, perdê-lo ou não ser preenchido pelo sangue é estar morto. É muito mais uma ode à vida do que um atestado de sofrimentos.

⁸ - Expressão em latim que significa ‘faça-se luz’, ou ainda ‘deu-se a luz’.

Voz – “Eu uso o fio vermelho que é minha linha vital. Ele me conduz ao labirinto do meu passado. Vermelho é a cor da emoção violenta, é a cor do sangue, do sangue ruim. É também uma cor relacionada à sexualidade”⁹ (Bénitah, 2012).

Fotografia – Que sangue ruim? Para nós não existe esta adjetivação. Tampouco lidamos com o labiríntico. Nem com a sexualidade, apesar das imagens mostrarem um corpo nu, isto não se refere à sexualidade, mas sim à carne, à dimensão humana. Pode até tratar de traumas ou desejos. Esta característica presente no trabalho de Bénitah decorre das questões sociais que pousam sobre a figura da mulher, ela mesma esclarece estes pensamentos. Sua ideia de sexualidade está diretamente ligada à de identidade, uma identidade feminina, da mulher que borda, da idealização do comportamento feminino. Seus trabalhos são tridimensionais, pois ela usa não apenas a linha, mas também contas/miçangas para realizar o bordado. Assim também o é o trabalho de Goméz, tridimensional. Sua construção acumula camadas de materiais que avolumam as imagens de modo a saltarem de sua bidimensionalidade usual. Além disso, podemos falar de uma certa oposição entre o feminino em vermelho de Bénitah com seu trabalho manual e o masculino da costura industrial (porque se utiliza de uma máquina deste porte) em Goméz.

Máquina de costura – Em resumo: o fator aproximativo é também aquele que distancia os trabalhos. E o discurso sobre a obra reforça o distanciamento entre eles.

Texto – Vocês observaram em *do esôfago ao útero* a inexistência da costura na base inferior da imagem, estando à mostra apenas os orifícios causados pela perfuração da Agulha? Isto não ocorreu em nenhuma outra imagem.

⁹ - Tradução livre. “I use the red thread which is my vital lead. It leads me to the maze of my past history. Red is the colour of violent emotion, it is the colour of blood, of bad blood. It’s also a colour related to sexuality”.



Figura 75
"Do esôfago ao útero"
Série Cicatriz
Fotografia e linha
10x15cm
2006

Fotografia – E você crê em algum significado para isto?

Texto – Sinceramente não, apenas achei interessante. Consegui costurar com os olhos porque os buracos já estavam ali!

Linha – Talvez esta fosse a intenção, costurarmos todos com nossa imaginação.

Agulha – Será necessário erigir alguma significação para a arte que não ela mesma? Embora o artista muitas vezes nos dê direções sobre sua produção, podemos ser levados a considerar o que vemos em sentidos diferentes. Aliás, nem sei se seria possível entender a obra pela perspectiva de seu criador. Basta olhar pro mundo, vocês o compreendem sob a perspectiva de Deus ou da ciência? – pergunto isso pra que pensemos em quem criou –. Tanto faz, porque não conhecemos nem a Deus nem ao *Big Bang*, apenas os visitamos pela fé na teoria, seja por uma teoria emocional ou por uma teoria da razão.

Fotografia – Tão engraçado, nós, falando de Deus. Veja de onde viemos e a que ponto chegamos (risos). Contudo, foi exatamente a pronúncia de seu nome o fator que me conduziu a lembrar aquelas outras trinta e sete *fotografias costuradas*, cuja feitura está ligada, também, à utilização de recortes bíblicos, com enunciados que contivessem laços com a ideia de casa, lar, moradia. Todos os recortes foram realizados com base no Índice Doutrinal existente em toda Bíblia. Dali fomos direcionados para as passagens bíblicas que tratavam, independente do motivo, da ideia de casa.

Agulha – Estas imagens possuem a mesma clareza da série Cicatriz, pois seu tema foi dado, sua ideia escancarada totalmente.

Voz – E, antes de mostrarmos outras ou falarmos das imagens em específico, precisamos lembrar que esta instalação foi realizada na cidade de Londrina, Estado do Paraná, na Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina, por ocasião do Projeto (des)Ocupação reocupAÇÃO, organizado por Fernanda Magalhães e com a participação de artistas de Londrina, de outras cidades do Estado do Paraná e do Estado de São Paulo. Em dezembro de 2008 aconteceu a primeira parte do projeto. A Casa de Cultura da UEL iria se mudar para outra localidade após 37 anos de funcionamento. A estada dos artistas convidados para o projeto foi de uma semana, neste ano de 2008, com o intuito de documentar as instalações da Casa de Cultura (cujo prédio tem valor histórico para a cidade) e de desenvolver um trabalho artístico tendo como tema a mudança de local. Em 2009, todos os participantes foram convocados para expor o resultado dos trabalhos efetuados durante 2008, na nova Casa de Cultura, dentro da Divisão de Artes Plásticas. O resultado final do trabalho foi "*Uma casa para Jó*".

PREFACIO E SAUDAÇÃO
MA PROMESSA ANTIGA

126

EMOR DE DEUS E FELICIDADE NO LAR

127

131



RECORDAÇÃO DE LIBERTAÇÕES

Figura 76
"Sem título"
Imagem integrante da
instalação *Uma casa para Jó*
Fotografia, papel e linha
15x10cm
2008-2009

Voz – A instalação era composta por uma geladeira antiga e velha, pertencente à Divisão de Artes Plásticas, ligada à fonte de energia e cujo interior estava ocupado com 37 porta-retratos com as reproduções feitas a partir dos originais costurados. Estes porta-retratos ocupavam todo o espaço do equipamento, desde o congelador até a gaveta de frutas. Do lado da geladeira ficavam três reproduções ampliadas em tamanho 60x90cm, de fotos que estavam no interior do refrigerador. A porta deste ficava fechada, apenas os curiosos a abriam e verificariam a existência de mais fotografias na parte interna. Além dos porta-retratos existia uma dúzia de ovos dispostos no receptáculo específico para eles, na porta do refrigerador.



Figura 77
"Uma casa para Jó"
Vista da Instalação
Casa de Cultura da UEL,
Divisão de Artes Plásticas
Londrina – Pr
2,10x4,5x0,90m
2009

O convite para realizar este trabalho foi o agente transformador no modo de fazer as *fotografias costuradas*. Antes deste projeto toda a produção era realizada a partir de fotografias, geralmente repetidas, guardadas. Aqui se passa a fotografar com a intenção de costurar, ou seja, antes a feitura do trabalho fundava-se sob o aproveitamento e, a partir deste momento, realizavam-se imagens com o pensamento já voltado à execução da costura. A percepção dos elementos durante a feitura da fotografia muda. Comparativamente é a mesma coisa que ir a um restaurante *self-service*, onde a comida já está pronta, você apenas opta por qual quer degustar, ou fazer a comida em casa, onde você experimenta outra ordem de sensações e de envolvimento com a comida. Um modo de comer não anula o outro, são experiências diferentes, uma pode ser mais adequada do que a outra a depender da ocasião.

Linha – Este mesmo modo de fazer originou a série Gatnos, cujas fotografias foram realizadas com o intuito de serem, posteriormente, costuradas. Então, que diferença podemos notar nestas duas séries?

Texto – Eu respondo! A primeira e, talvez, maior diferença entre elas reside no modo como foram geradas. Apesar de ambas trabalharem com a captação das imagens na intenção da costura a realização da série Gatnos não tinha um tema ou condição como em ‘Uma casa para Jó’. Depois temos a diferença pelos tipos de escrita usados, um se ocupando de questões relacionadas com o feitiço da própria obra e sua interpretação e outro com foco em livros bíblicos abarcando situações que narram sobre o edifício casa.

Fotografia – Fiquei curiosa para saber sobre o uso dos ovos, qual intuito?

Agulha – Nenhum além de ocupar o espaço reservado a eles, onde não caberiam os porta-retratos com as fotografias!

Máquina de costura – ‘Uma casa para Jó’ é o primeiro e único momento, até a presente data, de exposição de um resultado feito com as *fotografias costuradas*. E percebemos nesta exposição do trabalho o uso de reproduções do tamanho original e outras com dimensões bem maiores. Não foram apresentados originais por dois motivos: primeiro porque as fotos destinadas a ficar dentro do refrigerador ligado poderiam sofrer algum dano e, segundo e mais óbvio, porque para aumentar a fotografia depois de costurada o único modo era reproduzi-la.

Agulha – É interessante salientar que a feitura da obra não acaba quando uma imagem foi costurada e ‘Uma casa para Jó’ comprova isto. O trabalho só acabou quando apresentado daquela maneira, com aquela geladeira e ampliações e não antes, quando já estava completo o conjunto de 37 fotografias. Isso exemplifica o pensamento e discussões sobre o fazer fazendo pareysoniano.

Linha – Esta imagem não contém as palavras lar, moradia, casa, templo ou outra com a mesma ideia.

Figura 78
"Sem título"
Imagem integrante da
instalação *Uma casa para Jó*
Fotografia, papel e linha
15x10cm
2008-2009



Fotografia – Mas os nomes dos livros e as indicações dos versículos são para passagens bíblicas que contemplam esta ideia da morada.

Voz – E todas as imagens são das dependências e arredores do antigo prédio da Casa de Cultura da UEL.

Linha – E por que Jó?

Agulha – Essa é bem fácil. Nunca ouvistes falar sobre Jó? Aquele homem cuja fé foi testada entre Deus e o Diabo? Pois é, a aposta (e olha que Deus não é dado aos jogos) era saber se Jó, mesmo na desgraça, manteria sua fé e amor por Deus ou se, ao ver tudo que tinha – família, dinheiro, terras – se esvaír, ele teria sua fé balançada e maldiria o nome de Deus. Conta a Bíblia sobre a resistência de Jó e sua crença perpétua na graça, glória e misericórdia divinas. Ao não ter mais nada, Jó foi tomado pela lepra e coçava suas feridas com as telhas que sobraram de sua casa destruída. Deste fato originou-se o ditado popular (para os quais existem algumas versões, dentre as quais prefiro esta): cada um se coça com a unha que tem!

Linha – A máxima, mais tem Deus para dar, do que o diabo para tirar, funcionou bem neste caso! Haja vista a graça divina em lhe conceder todas as coisas perdidas em dobro, justamente por sua fé haver-se mantida inabalável.

Máquina de costura – Sabem, sinto uma grande satisfação em ter estado ao lado de vocês em mais esta empreitada. Passo longas temporadas desacordada. Não sou uma semideusa tão qualificada para falar das sensações e impressões, mesmo porque meu trabalho é apenas fazer com que a Agulha e a Linha funcionem adequadamente, numa velocidade de perfuração compatível com a tensão dos pontos. Sinto-me orgulhosa em tornar possível, com meu automatismo mecânico, costurar estas figuras. Claro que tenho sensibilidade! E herdei de meu pai uma sabedoria suficiente para saber meu lugar e compreender a minha função como necessária. Fiquei muito ressabiada sobre a existência de algum possível curto-circuito em mim durante o trabalho e, felizmente, tudo correu bem. Em alguns momentos eu sentia a Linha escapar de seu lugar correto e até mesmo a Agulha ficar fora do seu prumo, mas estas dificuldades já se tornaram corriqueiras, não incômodas.

Agulha – Ficar presa a você, Máquina de costura, é, algumas vezes, muito chato. O zigue-zague me deixa bastante tonta, com muitas náuseas como se estivesse grávida. Talvez só assim seja capaz de chegar o mais próximo possível da sensação de uma gravidez! Tinha muito medo de ficar fora do prumo, porque bem sabes da “metalidade” de meus ossos! Fui obrigada a conhecer tudo, a tudo saber para proteger-me do mundo.

Linha – E vê-se que nada aprendeu. Tanto quis, tanto buscou, que nada angariou. Pare de choramingar! Parece criança quando tem o pirulito roubado.

Agulha – Suas tentativas por ofender-me nada revelam, querida. Quer saber? O pior de tudo é ser obrigada a trabalhar entrelaçada contigo! Se pudesse escolher, claro que teria pulado fora há muitos anos. Além do mais, sua instabilidade é agonizante.

Linha – Nunca pretendi ofendê-la, mas sempre soube de sua ira direcionada à minha pessoa e que, sinceramente, jamais me incomodou. Sei lidar com gente como você. Vim para realizar um trabalho, tenho profissionalismo. Carrego problemas demais em mim mesma para querer procurar outros fora. E não estamos aqui para tratar disto! É claro que sofri tensões demais, pressões absurdas, para conseguir entrar neste papel fotográfico. A Agulha passava por ele facilmente, mas minhas propriedades eram, por vezes, fracas e por isso necessitava esforçar-me mais, chegar ao meu máximo. Arrebentei algumas vezes se é que se lembra, Máquina de costura! A dor é sentida apenas pelo ferido!

Máquina de costura – É verdade Linha, você é, dentre nós, a mais problemática, tanto física quanto emocionalmente. Mas isso não faz de você melhor ou pior, apenas mais intensa em certos aspectos. E esta intensidade é exclusivamente sua, não somos capazes de conhecê-la. Mas existe algo que gostaria de lhe perguntar: qual a sensação em conectar as coisas, porque de todos, você é a única que permanece fisicamente no trabalho. A Agulha e eu existimos pela ausência, ou seja, somos lembradas pelo tipo de acabamento. Estamos ali sem estar! Você não; você fica!

Texto – Eu também permaneço na obra.

Máquina de costura – É claro que sim, mas você é externo a este triângulo que somos eu, Agulha e Linha!

Texto – Mesmo sendo externo a vocês, eu estou no trabalho fisicamente. Tenho espessura, direção e sentido, como a Linha. Como a Fotografia.

Linha – Bom, Máquina de costura, esta é minha sina. Lembra-se: eu sou ponte, ligação; meu poder reside na conexão ou afastamento, sou dúbia, mas não mentirosa, como o Texto.

Texto – Vamos com calma que o santo é de barro! Eu não sou mentiroso. Deverias desculpar-se por enunciar tal afirmação. Sou ilusório, e isto é muito diferente!

Linha – Ah, tá! Então me diz: qual a diferença entre ilusão e mentira?

Fotografia – Linha, entendo sua pergunta, mas fico surpresa com sua estupidez. Se esta questão fosse construída pela Agulha eu até compreenderia, mas por você!

Agulha – Pronto, mais uma pra me atacar!

Fotografia – Sua prepotência sempre nos feriu e já reconheceu isto em outro momento. E, pior do que isto, sua suposta sapiência foi, por você mesma, comprovada como inválida! Por que continuas a querer ensinar aos deuses? Acha-os broncos? Enxergue-se de uma vez por todas! Sua petulância é o principal motivo de nossos desentendimentos. Acha-se muito forte com seus brilhantes ossos metalizados; mas lembre-se: a dureza não é sinônimo de resistência! Veja por mim, resisto muito mais, sou maleável.

Agulha – Não vou retrucar, prefiro calar-me. Existem momentos nos quais o silêncio é mais valioso.

Linha – Incrível ouvir isto de você! Bem, mas vocês desviaram minha indagação a Texto. Vamos lá amigo, qual a diferença?

Texto – Responder-te-ei cara Linha. Absaga, uma de minhas mães, e sou bastante grato a ela, ensinou-me muitas coisas sobre mim porque reconheceu minhas características e soube estruturar-me pela retidão; sabiamente ensinou-me a dominar minhas capacidades e poderes. Ela, cujo pai era o equívoco, trazia em si as cicatrizes de uma vida feita de chibatadas. Ela foi julgada por seu povo e por isso perdeu-se no deserto, onde acolheu minha mãe, grávida de mim. Lutava para livrar-se da morte, medo que um de nossos pais sabe o que é e o outro desconhece. Homens e deuses, mortalidade e eternidade. Enfim, ela experimentou na carne, nas vistas, nos ouvidos e no paladar, a mentira e a ilusão e, até hoje quando penso na definição por ela ensinada, é como se eu voltasse ao tempo. Estamos eu e ela, numa barraca feita de trapos, que durante o dia servia ‘malemá’ para proteger-nos do sol e à noite era usada para que não morrêssemos na ventania; era de manhã e o sol estava a pino desde as 4:30h da madrugada, Absaga mostrou-me uma miragem do deserto e disse: “mentir seria dizer-lhe: vá até lá e se salve, mesmo eu sabendo da miragem. Iludir seria aconselhar-te: salve-se com a tua imaginação!”. Compreendes agora?

Linha – Sim, compreendo. Sua proposta é sempre baseada na imaginação e não em valores absolutos, como a Fotografia, não é mesmo?

Linha – Sim, compreendo. Sua proposta é sempre baseada na imaginação e não em valores absolutos, como a Fotografia, não é mesmo?

Fotografia – Exatamente, nós dois somos irmãos dos céus. Apesar de carregarmos poderes diferentes, co-habitamos algumas características. Eu gostaria de agradecer-lhe Linha, agradecer-lhe muitíssimo por sua contribuição, por sua delicadeza comigo. Nunca fomos tão próximas, você vive longe demais do meu mundo, mas sua presença em mim e comigo tornou o trabalho menos árduo e mais prazeroso. Sei de sua convalescência emocional, porém vejo em você grande capacidade de superação. O teu poder é tão generoso e por isso você é sugada pelos outros. Cuide-se mais, torne-se mais atenta aos que te rodeiam! Sentia sua temperatura quando era conduzida pela Agulha a costurar-me. Senti-a quente, intensa, delicada e porosa. Você não me causou dores como a Agulha, veio para preencher-me. Veio para ficar! A agulha que em si já traz a dor pela perfuração, ainda apresenta-se indomável. Apesar do seu lindo e invejado poder ela é atormentada pela dúvida. Sua mãe errou ao lhe presentear com um poder tão especial, deveria antes tê-la conhecido melhor. Mas é como dizem por aí: o pior juiz é a consciência!

Agulha – Os ferimentos por mim causados não são propositais; são inerentes a mim. Não me vejo atormentada como dizes e tampouco indomável, apenas sei o que quero. Além disso, estou acostumada com este tipo de falatório. Ainda se confunde muito objetividade com grosseria! Mas já que estamos a tratar das sensações, queria dizer que não tive muita dificuldade, a matéria da qual sou constituída me permite atravessar-lhes, Fotografia e Texto, facilmente. E minha cabeça com a qual carrego a Linha permite seu encaixe nos orifícios realizados com meu corpo. Entrar na Fotografia é mais macio e mais seguro, porque o papel não é frágil demais como os papéis onde o Texto resolveu fazer morada, principalmente os bíblicos, ‘êita’ folhinha maldita! Fico um pouco cansada com o trabalho contínuo, minha base pega calosidades facilmente, o atrito é alto mesmo em vocês que são papéis! Exceto pelo momento no qual a Máquina de costura ameaçou-me de substituição, tive um trabalho tranquilo.

Fotografia – Gostaria de finalizar e despedir-me de vocês. Antes, quero agradecer a todos, pois sei que, apesar de nossas diferenças, conseguimos executar a tarefa para a qual fomos chamados. O entendimento de tais campos de teoria, proposições, argumentos e falas é muito menos a elaboração de desculpas para a existência da obra, do que a apresentação das características que a nós foram importantes durante a feitura destes trabalhos apresentados e, muito provavelmente, servirá também como direção para pensar os próximos trabalhos.

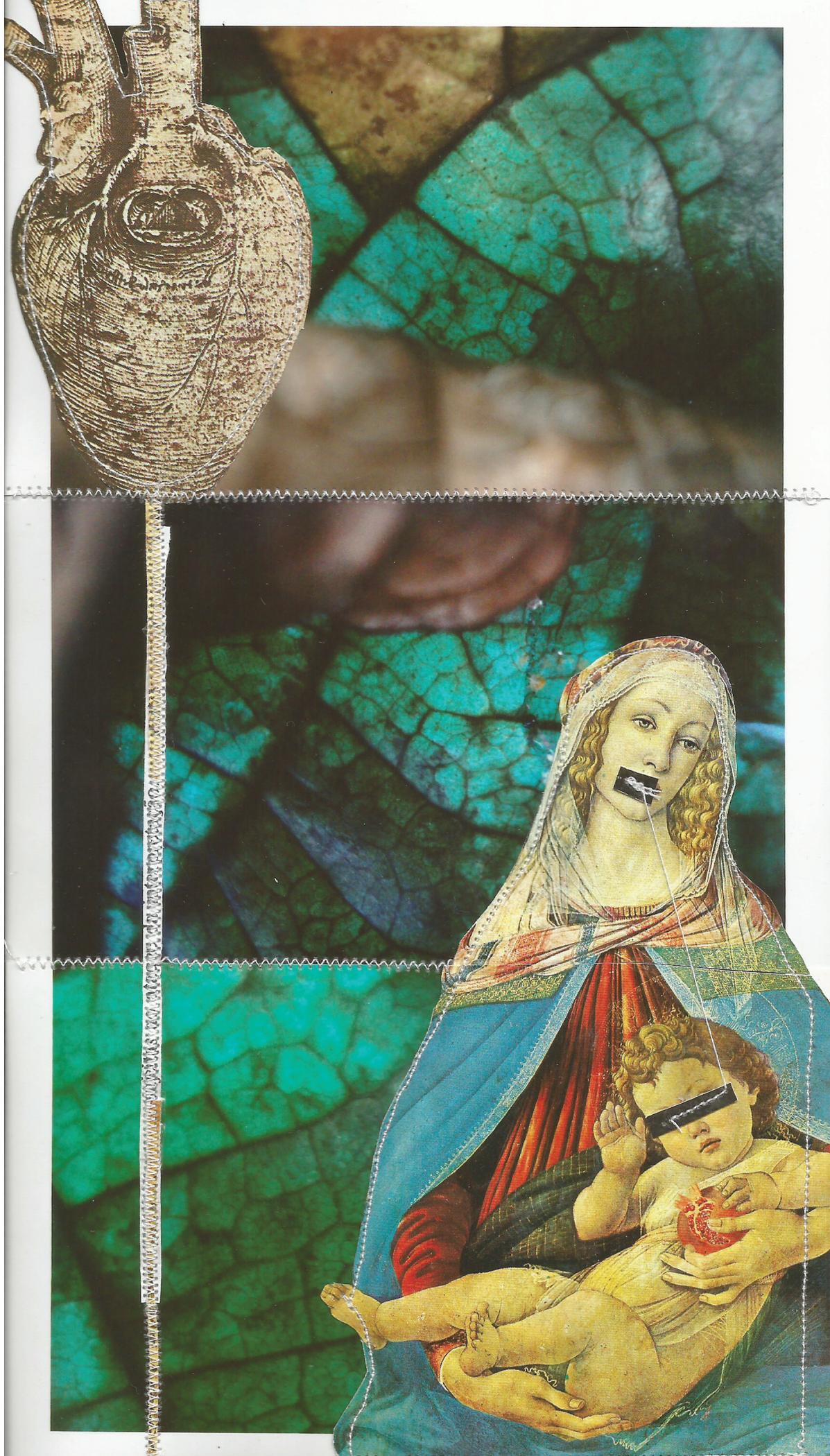


Figura 80
"Resultante"
Série Cicatriz
Fotografia e linha
15x10cm
2007

Figura 81
(Próxima página)
"Infinitos marcados"
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2010



Uma obra de arte

nos faz

ver ou compreender algo





singular, e não julgar ou

generalizar.

lucidamente realista.

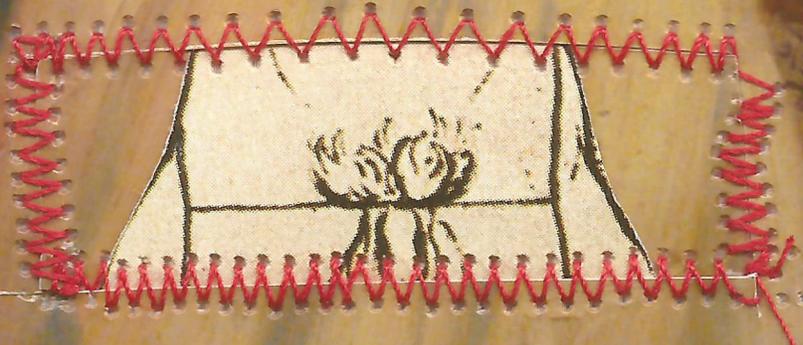


Figura 82
"Lucidamente realista"
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
15x10cm
2010

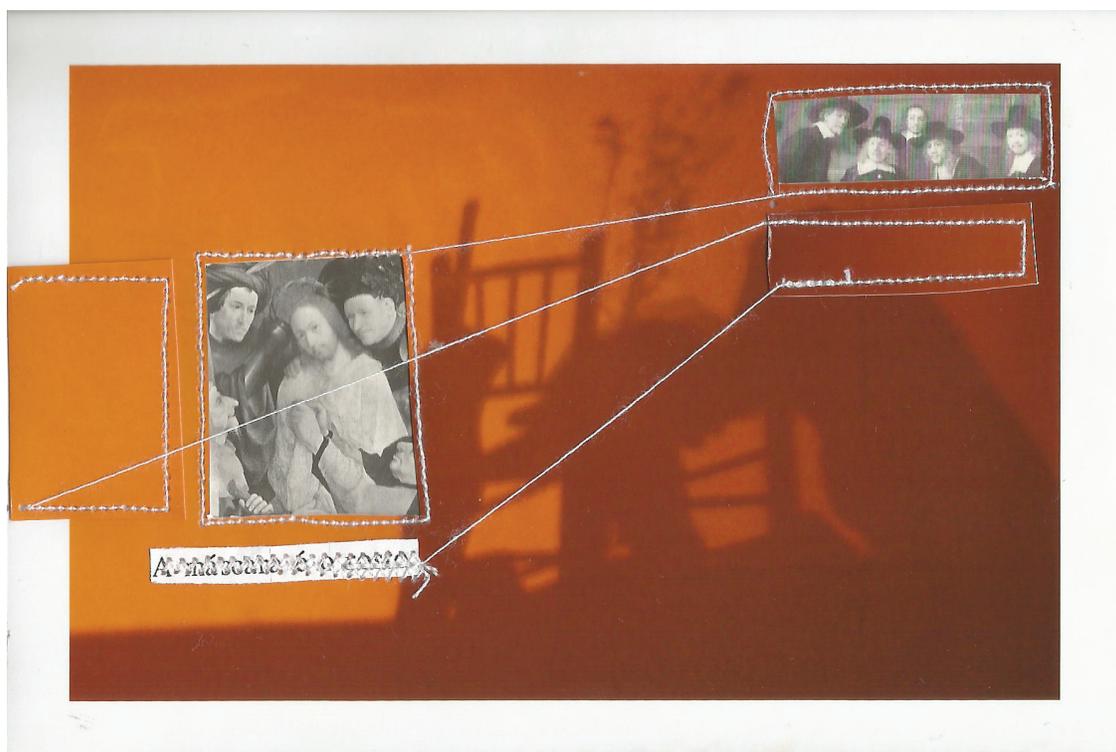


Figura 83
"A máscara"
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2010

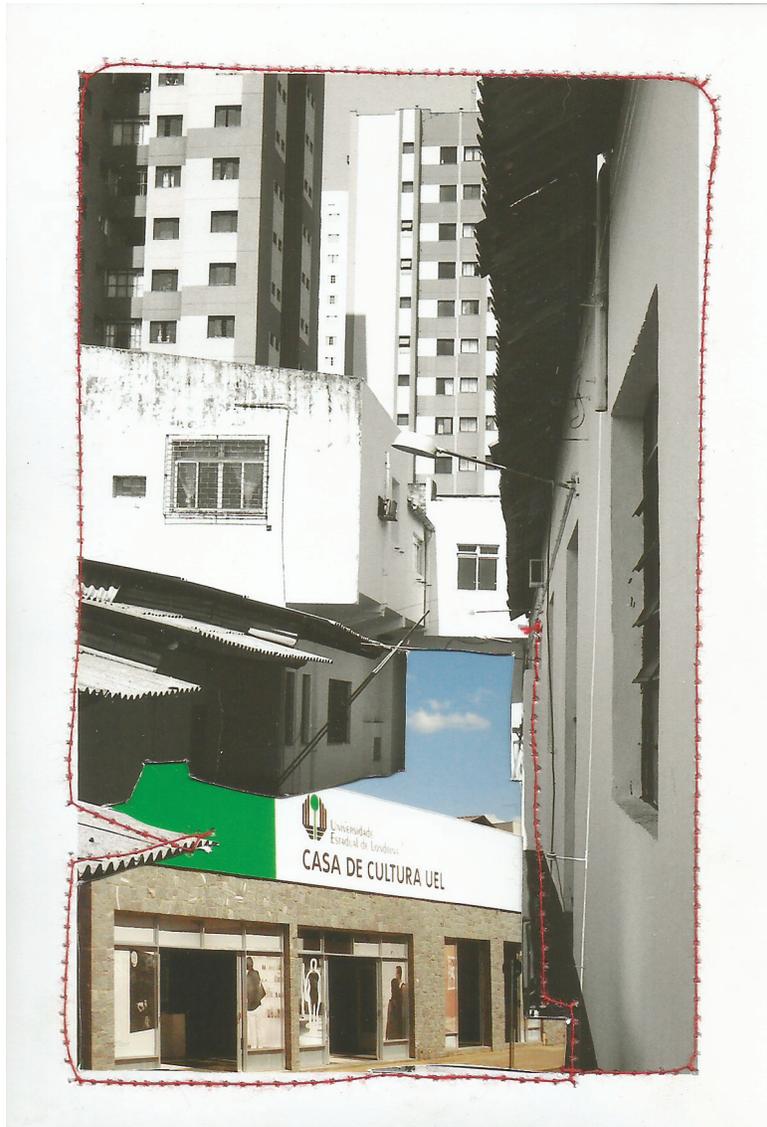


Figura 84

"Sem título"

Imagem integrante da instalação

Uma casa para Jó

Fotografia, papel e linha

15x10cm

2008-2009



Figura 85
"Sem título"
Imagem integrante da instalação
Uma casa para Jó
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2008-2009

Original Art



Figura 86
"A invenção"
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2010



Figura 87
"É só abrir!"
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2010

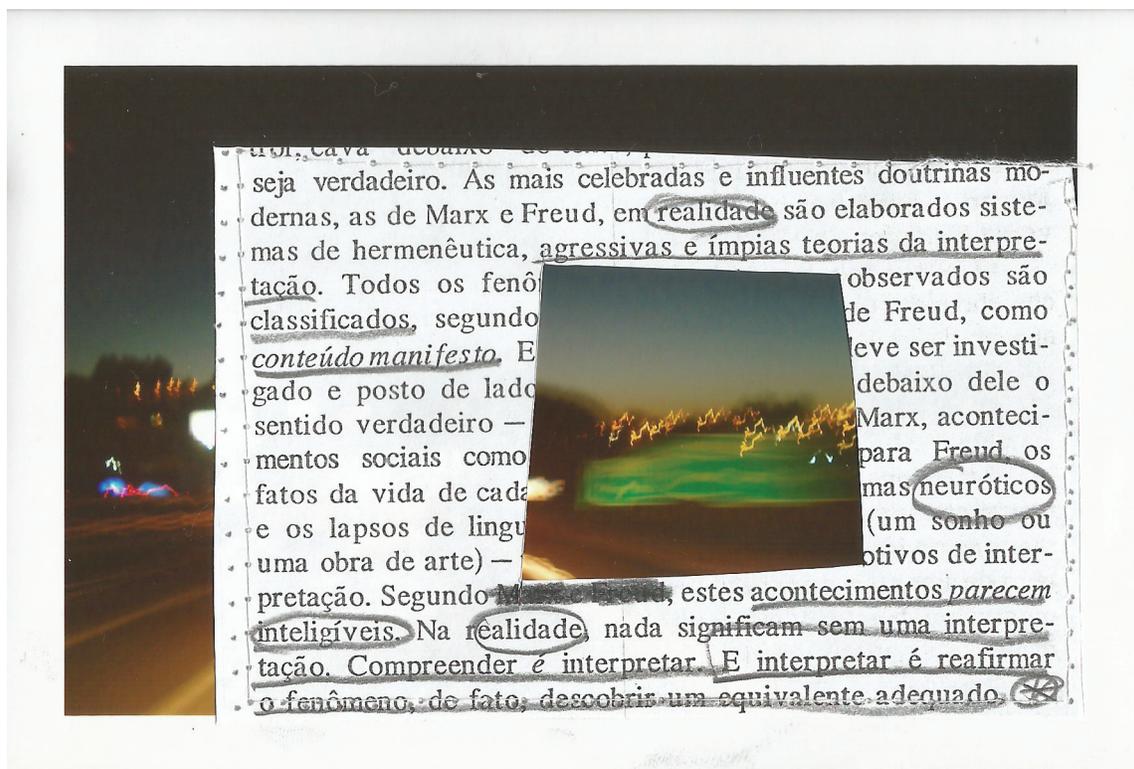


Figura 88
 “Classificados”
 Série Gatnos
 Fotografia, papel e linha
 10x15cm
 2010



Figura 89
"A brasa do tempo"
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
10x15cm
2010



Figura 90
"O reflexo"
Série Gatnos
Fotografia, papel e linha
15x10cm
2010

Voz – E, mais importante de tudo, é saber que “o reconhecimento da ficção obriga-nos a rever as fotos canalizadas e excluídas pela ideologia realística, a trocar o *punctum* imperialista por uma recepção polimorfa e plural, a repensar a história da fotografia levando em conta as fotos reconhecidas e as fotos ignoradas, a arte e o sem-arte” (Soulages, 2009. p.155).

Fotografia – É exatamente esta a causa de minha corriqueira confusão. Pergunto-me diária e incansavelmente quem sou, onde estou e pra onde vou. Não sou mais meio exclusivamente, transformei-me e ultrapassei os limites históricos a mim impostos. Estou na metade entre o ser e o não ser! Shakespeare certa vez me disse algo sobre este impasse quando nos encontramos. Minha origem foi pontual neste aspecto e o cruzamento entre o divino e o terrestre assim me formou no ventre de minha mãe.

FOTO
GRA
FIAS

GRA
VA
DAS //

FOTOGRAFIAS GRAVADAS

Estas fotografias são assim denominadas porque há nelas uma ideia de gravura. Contudo, elas são tão gravuras, quanto são fotografias e quanto são desenhos, e não são pinturas! Por que gravura? Porque o conceito desta técnica está, de algum modo, presente. Presente não apenas agora, mas desde a técnica da heliografia realizada por Niépce. “Porque a fotografia é para mim um processo de gravura” (Barros, 2006. p.vii). E a fotografia foi também uma espécie de gravura para Brassai em suas *Transmutações*. Igualmente envolvido com o universo da gravura, Nuno Ramos realiza a série *Mocambos* em 2003, “resultado da sobreposição entre desenhos e gravuras de Goeldi e fotografias de lugares a eles assemelhados, na cidade de São Paulo” (Ramos, 2007. p.189). Para todos estes existiu uma matriz, um suporte, digamos, como ocorre nas fotografias gravadas, onde a matriz é a película fotográfica de médio formato. Num primeiro momento as películas utilizadas estavam veladas, por isso são totalmente pretas, brilhantes, mas sem transparência. Posteriormente, os trabalhos são feitos em uma película revelada virgem, sem ter sido exposta à luz, gerando uma coloração castanho-avermelhada e uma superfície bastante translúcida. Em ambos os casos as imagens são feitas riscando-se os filmes, ou seja, com o uso de pontas-secas são realizados riscos na película mais ou menos profundos, ou melhor, são retiradas algumas camadas do filme até se obter transparência, abrindo passagens de luz. Por que fotografia? Justamente pelo uso específico da matéria fotográfica (o filme, positivo e negativo) e por sua apresentação final ser fotográfica e, não menos óbvio mas essencial, por usar a luz como elemento revelador (princípio existente, igualmente, no cinema).



Figura 91
Tentation de Saint Antoine
Série *Transmutations*
George Brassai
1934-1935

Poderíamos dizer que é uma fotografia sem máquina, não como uma *pinhole* ou outro equipamento semelhante, mas no sentido de abandono total da máquina fotográfica e de qualquer artefato próximo ao conceito de caixa escura. E o desenho? A correspondência com o desenho é pelo uso das pontas-secas que funcionam como lápis ou caneta. Os riscos, rabiscos, objetos e figuras inscritos sobre a película têm sua origem na fricção da agulha com as camadas de emulsão do filme. As linhas criadas sobre a película são mais ou menos visíveis a depender da intensidade de sua feitura. Em alguns casos houve força exagerada, causando uma ruptura no filme. Perguntaram-me uma vez como se iniciou este trabalho; é engraçado tentar rever a origem de qualquer trabalho, não com referência aos conceitos ou razões e justificações (das quais sempre fujo), mas no sentido de como se operou aquela determinada matéria, ou seja, seu modo de fazer (isso sim, interessa). Todos os trabalhos, sejam fotográficos ou não, – pois não realizo apenas obras com fotografia – são povoados de memórias e ilusões em suas origens. Algumas vezes consigo delimitar temporalmente quando o trabalho se iniciou e outras vezes não; este é o caso das fotografias gravadas. Esqueci quando, exatamente, as iniciei; penso vaga e duvidosamente sobre as datas de 2006 ou 2007. Mas, voltando à indagação sobre *como* e não *quando* o trabalho começou, e aí sim sempre existem fábulas, porque a percepção do tempo-espço hoje é diversa àquela época, possuo a resposta armazenada, mas antes tentarei lembrar o esquecido. Em algum dia, de algum ano e das mãos de alguma pessoa recebi uma pequena lata de metal circular com dez centímetros de diâmetro. Assim funciona a memória, por sorteios; desinteressa se o prêmio é verdadeiro ou falso,

importa apenas que ele exista. E, “na realidade o número de sorteios é infinito. Nenhuma decisão é final, todas se ramificam em outras” (Borges, 2007a. p.59). Recordo-me claramente de meu encantamento com tal objeto, primeiro porque existia uma relação de afeto – que também esqueci – entre a pessoa doadora e algum ente de sua família e agora esta lata me estava sendo ofertada; segundo porque sempre tive, e ainda possuo, certo carinho especial por coisas hábeis em conter outras coisas. Talvez haja uma ideia de resistência; daquilo que guardado se mantém. No topo da latinha havia uma etiqueta de identificação amarela, um amarelo vibrante, onde se lia *Kodak Professional TRI-X 400 film, Process B&W, 5063-0641-0122, 05/2007*. Incrível recordar de todos estes dados fixos e esquecer as afetividades, não?! Pois é, estes dados ainda estão na mesma etiqueta sobre a lata e os pude compilar dela. Neste exato momento (enquanto escrevia e olhava para a lata de filme) encontrei-me com a ilusão, pois a história não foi essa. Aos poucos sinto o cérebro dura e forçosamente esmagando meus neurônios e dilatando algumas regiões específicas de minha cabeça para tentar solucionar as dúvidas. Racionalmente sei desta impossibilidade, mas trata-se de uma tentativa um tanto involuntária. Conforme você

mergulha no mar das lembranças elas não são mais suas, você é delas! Talvez isto aconteça porque as imagens da consciência são resultados da relação do corpo consigo mesmo e também com o mundo (Bergson, 1999. p.21); e relação é algo mutável no tempo e no espaço, por isso, ao buscar as lembranças e por elas ser consumido, ‘dou de cara’ com fabulações e irrealidades; aliás, existe uma realidade da memória? A memória, a meu ver, é muito mais uma lata de guardados sem referências exatas (pois tudo lá dentro está misturado) do que um fichário regular datado de maneira cronológica e ordenado alfabeticamente. Inclusive a memória se funde à imaginação; ambas figuram em terrenos próximos e possuem certas regiões íntimas. Enfim, o dado encontrado foi de que a lata de filme Tri-X era presente de uma pessoa com quem tive minhas primeiras aulas de fotografia e, posteriormente, estabeleceríamos uma vinculação de extrema proximidade e afeição. O encantamento com a lata

foi o mesmo, devido a nossa história; e o segundo motivo, segue intacto. Quando envolvi a lata com minhas mãos, fato ocorrido ainda em Londrina, no Paraná, seu metal era limpo, claro, um cinza fosco. Hoje, vários anos depois, o metal está oxidado, o cinza transformou-se em um chumbo escuro com pontos marrom-avermelhados foscos e porosos, isso tudo em função do ambiente extremamente úmido e salitroso de São Salvador da Bahia de Todos os Santos. Outra pessoa (já sem certeza alguma) foi responsável pela doação das primeiras películas usadas para esta série. Alguém cujo rosto é fumaça em mim, sua aparência é como de qualquer desconhecido com quem cruzo diariamente nas ruas. Como ficaria feliz em recordar-me de ti! Por sua influência este trabalho aconteceu e acontece. Posso dizer apenas duas coisas: uma é que ao receber de presente este material sequer pensava em algum destino para ele e, outra, que ganhei sete *frames* velados de um positivo 120mm *Fuji* médio formato, com 6x6cm. Estes quadrados negros, não malévitchianos, foram mantidos por algum tempo fechados na latinha cinza fosca. Como narrar uma história da qual não se possuem recordações? Pelo reconhecimento. É o que estou tentando fazer!

“Reconhecer seria portanto associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contigüidade com ela” (*ibidem*, p.99). Bom, em algum outro dia, de algum outro ano, em algum outro lugar, com algumas outras coisas ao redor, retirei da gaveta do criado-mudo (era mudo porque lhe amputaram as cordas vocais) a lata com os quadrados positivos negros. Olhava-os como uma criança olha para um brinquedo novo, com desejo e ansiedade. Aqui é provável chegarmos ao *como* as fotografias gravadas se iniciaram, respondendo à questão levantada anteriormente. Eles estavam ali, sobre a prancheta branca, ao lado de tintas, papéis, pincéis, fotografias, recipientes cheios de lápis grafite, lápis de cor, canetas, tesouras, estiletes, e abridores de correspondências. Iniciar uma série é sempre pisar em áreas movediças, jamais se conjecturam certezas. “A escolha da matéria é absolutamente livre, sem que com isso se possa considerá-la arbitraria, pois a matéria é qualificada pela intenção formativa que nela toma corpo e que a adota adaptando-a ao próprio fim” (Pareyson, 1993. p.47). Muito provavelmente o *spunto* tenha começado a se mostrar no momento mesmo em que ganhei os *frames* velados e, desde então, paulatinamente configurava-se também a intenção formativa que agora, no enfrentamento com a matéria física, irá estruturar-se. Retirei do interior da latinha uma chapa. Seu verniz refletia meu rosto, lembrei-me de Narciso e tentei não afogar-me. Dessa virtualidade refletida originou-se um cotejo. Olhava o quadrado e em seguida os tantos outros objetos sobre a prancheta como quem procura uma agulha no palheiro e, sem reconhecer o procurado, voltava os olhares para meu reflexo. Pus-me a pensar como usá-los daquele modo: negros, quadrados, velados. Descartava claramente a ideia de somar, de acrescentar algo a eles. Queria-os como eram e deles retirar o que precisava. Deu-se a luz! *Retirar* era a palavra de ordem. Como retirar algo de uma película? Riscando-a! Simples, não? Não! Os estiletes eram brutos demais para aqueles positivos velados; as pontas

de lapiseiras sem corte; as tesouras letais e, quando menos esperava, *plim!* Encontrei cinco tubos de canetas Bic vazios, aos quais emendei, por aquecimento, diferentes agulhas . Pronto! Canetas-secas. Neste exato instante deparava-me ante a necessidade de executar o trabalho e “a execução é portanto o incerto caminho de uma procura, em que o único guia é a expectativa da descoberta” (*Ibidem*, p.70-71). Apossei-me de uma das canetas-secas e com ela investi sobre a película. Ah, existe um dado relevante: nunca soube, e até hoje desconheço, o que desejo desenhar, riscar, inscrever sobre o filme.



Figura 92
Girl in a heavy storm
Von Stillfried/Kusakabe/
Felice Beato
1880

É um processo no qual uma linha se une à outra e estas linhas se ajuntem para conformar uma imagem. Diferentemente de *Girl in a heavy storm*, onde a intenção era desenhar a chuva. E o resultado, no caso das fotografias gravadas? Pois é, ele só é encontrado quando há uma correspondência entre esta forma formada – a forma final – com a intenção formativa. Bingo! O trabalho está pronto. São fotografias sem começo nem fim, como o uróboro “que começa no fim da própria cauda”

(Borges, 2007b. p.210). São imagens captadas da mente, não do mundo; figuras oriundas da imaginação e existentes pelo fazer, assim como as fotografias produzidas na série *Diurnes* (1962) de Picasso e André Villers que, apesar de terem sua origem nas cenas fotografadas por Villers seu resultado final só seria conhecido depois de sua finalização por Picasso.

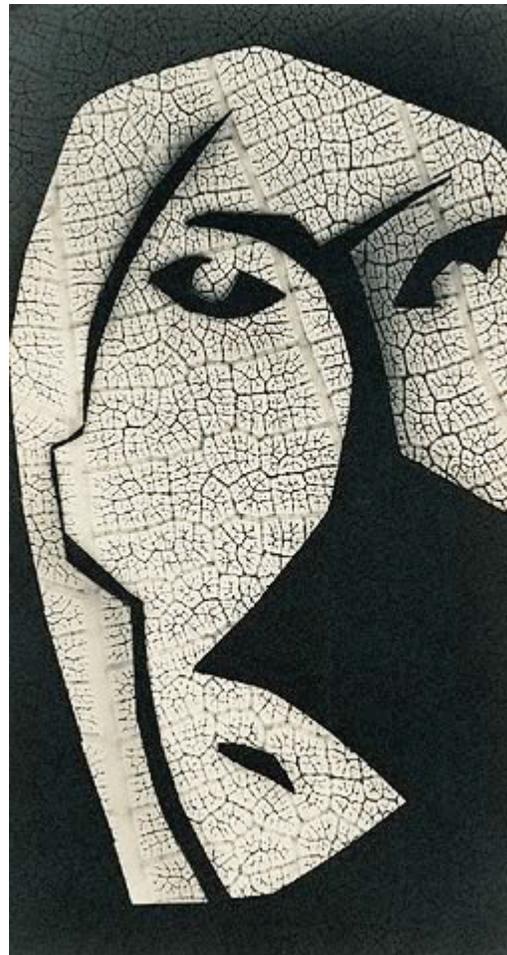


Figura 93
Le magicien aux taureaus
Da série *Diurnes*
Picasso e André Villers
1962

Figura 94
Sans titre
Da série *Diurnes*
Picasso e Andre Villers
1961-1962

Nunca, e isto é o mais exato, nunca é sabido que imagem ocupará tal quadrado, ela aparece durante sua própria feitura. É formativo e, por isso mesmo, contínuo. As fotografias gravadas são um trabalho em processo de execução, cujo término é ainda bastante distante e, por este motivo há em mim uma grande dificuldade em escrever sobre elas ou mesmo abordá-las de uma maneira mais distanciada. A visão compreende o que foge às palavras porque seu caminho é pela artéria do sentimento. Nem sempre aquilo que se dá a ver é de fato existente. Vemos não apenas com os olhos, mas tentamos obstinadamente identificar o que é visto ocularmente. A imaginação funciona como um olho interno, não identificável para a ciência e caro aos humanos. Posso ver quaisquer coisas,

das mais lindas às mais terríveis, do identificável ao inominável; a capacidade imaginativa sugere uma supra-realidade singular, ou seja, cada sujeito tem a sua, tal qual cada um tem seu *estilo* inconfundível e irrepetível de acordo com Pareyson (*Ibidem*, p.65) e por isso a obra de arte é “formada em um modo singular e muito pessoal, inconfundível e mesmo assim reconhecível por todos, inimitável e mesmo assim exemplar, irrepetível e ainda assim paradigmático”. Todo este prelúdio foi necessário para duplicar a percepção do passado no presente através de lembranças-imagens que, de acordo com Bergson (*Ibidem*, p.111) são frutos de um reconhecimento atento, ou seja, um reconhecimento através de movimentos que nos reconduzem ao objeto sublinhando seus contornos, diferentemente do reconhecimento por distração que nos fornecem exclusivamente o hábito, afastando o objeto percebido. Isto não tem relação com a feitura do trabalho, mas sim com a recapitulação de sua história, ponto crucial para elucidar *como* ocorreu e ocorre o processo de criação desta série. Do confronto entre a superfície da película e a ponta seca da agulha insurgem os animais – sejam objetos, humanos, reconhecíveis ou não – habitantes destas fotografias. Elas são povoadas unicamente por seres imaginários, locais inespecíficos e temporalidades indefiníveis; são um retrato luminoso das pregas imaginárias. Presume-se o desencontro com as figuras imaginárias de Borges (2007b), mas as características

destes seres poderão firmemente coadunar-se às imagens gravadas nos *frames*. Quase esqueci – o que não seria novidade – de mencionar o desdobramento do uso da película fotográfica. Alguns anos depois de haver ganhado aquelas chapas de positivo veladas, adquiri dois filmes 120mm novos. Como já havia passado pela experiência em gravar as imagens sobre uma película velada, revelei aqueles filmes virgens (sem expô-los à luz). Agora teria uma superfície completamente diferente para trabalhar. Sua tonalidade é avermelhada; é transparente, quase um filtro. Confesso haver rejeitado momentaneamente estes negativos por sua superfície ser translúcida em demasia e por preferir a veladura do preto. Dois filmes diversos, duas características opostas, dois tons diferentes, dois processamentos específicos, duas experiências próximas e uma intenção. Ultrapassei a rejeição a estes negativos virgens precisamente por sua diferença em relação ao positivo velado. Encarei a mesma ação de riscar sobre superfícies cromaticamente diferentes. Durante a feitura dos desenhos sobre a camada fílmica, a legalidade

da matéria se impôs, pois “toda operação tem suas leis e seus fins, e seu procedimento deve ser regulado em conformidade com essas leis e em vista desses fins, e a obra só pode ser bem sucedida quando for conforme a essas leis e fins” (Pareyson, 1993. p.62). E o artista só está totalmente livre para criar quando depreende essas leis e fins, fazendo com que liberdade e lei interna sejam inseparáveis; portanto, ao criar a obra cria-se também a legalidade que direciona o artista. (Oliveira, 2008. p.99). Esta legalidade implica obedecer aos limites da própria matéria, entender seus pontos fortes e fracos, saber até onde é possível chegar sem deformá-la ou, caso a intenção seja a deformação, aprender como realizá-la de maneira adequada aos fins solicitados pela formatividade. Mesmo sendo a matéria do trabalho, fotográfica, inexistia a preocupação com a revelação, o que implicaria, no caso de um negativo, a inversão da imagem realizada sobre a película. Mesmo estes primeiros *frames* sendo de um positivo colorido, decidi por revelá-los em laboratório preto e branco para saber se o produto que tinha em mãos – os *frames* riscados – correspondia melhor às expectativas frente à sua ampliação em papel fotográfico. Precisei da comparação por causa da incerteza. O laboratório é sempre um local apazível. Tudo escuro, pontos vermelhos, caixas e mais caixas de papel fotográfico, ampliadores, bacias plásticas para revelador, fixador, enxágüe, torneira, pia; objetos dotados da capacidade de revelar a diferença do que é visto no negativo, um lugar de fábulas, encantador. Neste ambiente, sentia um misto de apreensão e alegria. Apreensão pela incerteza de quais elementos apareceriam no papel e com qual intensidade, e alegria porque esta ação era decisiva no tocante à finalização das fotografias gravadas. Ao ampliar as chapas em laboratório perdeu-se muito do desenho, das linhas, dos riscos e rabiscos e, além disso, a inversão natural das áreas escuras em claras e vice-versa mostrou-se insatisfatória.

A aparência das imagens como se apresentam desenhadas nas chapas ficou confirmada como aquela procurada pela intenção formativa. Portanto, a apresentação final do trabalho é a própria película em tamanho 6x6cm, montada em uma caixa de luz. “A aliança entre a gula e a outra” foi a primeira fotografia

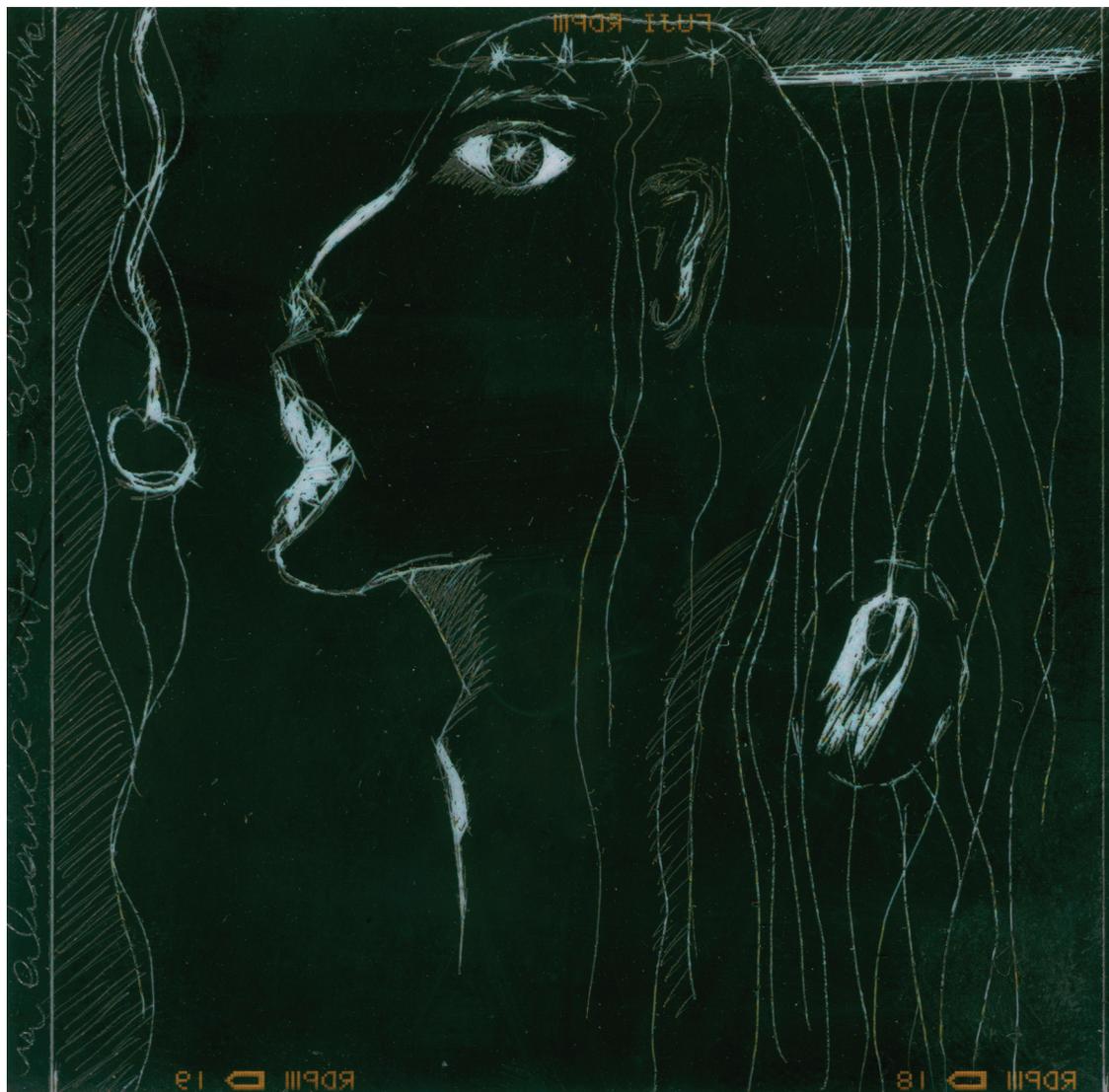


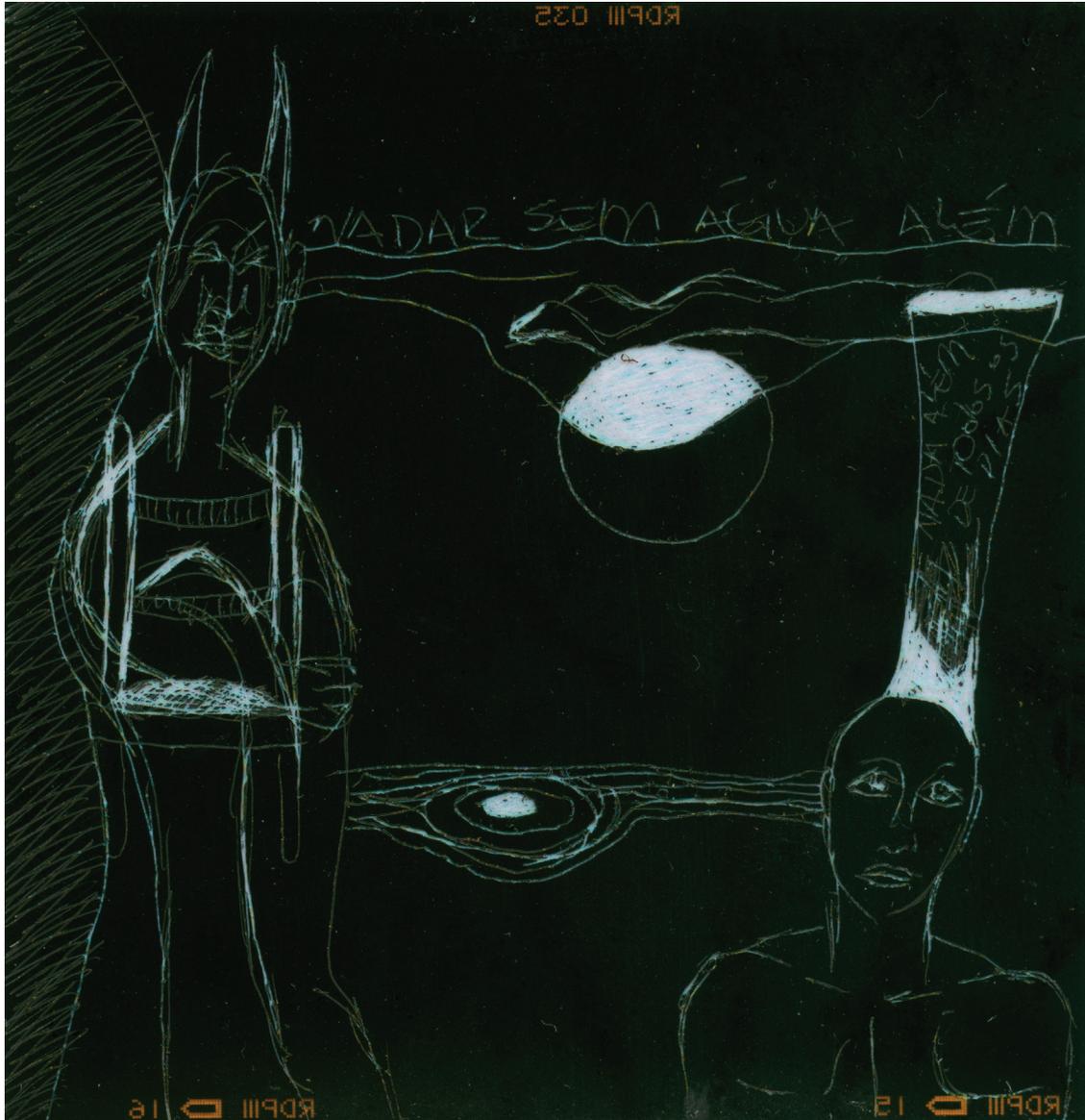
Figura 95
A aliança entre a gula e a outra
Desenho sobre positivo colorido
velado montado em caixa de luz
6x6cm (imagem)
20x20cm (caixa de luz)
2006/2007(?)

gravada; a ação de desenhar com a caneta-seca sobre esta superfície estabeleceu-se pelo enlace de duas ações, da imaginação sobre a matéria e desta, contra aquela. Este título não diz sobre nada além do que significa de fato, não existem entrelinhas e funciona como elemento compositivo; antes um grafismo e depois palavras. Um sujeito-monstro – boca aberta, dentes serrados, usando uma coroa de arame farpado causando um sangramento leve e pontual, cujo olhar é frontal apesar de seu rosto estar posicionado

lateralmente – prepara-se para alcançar outro elemento (uma bola, uma fruta, um miolo de pão) com sua boca, prender-lhe aos dentes e quem sabe devorá-lo. Às suas costas encontra-se uma cortina de linhas sobre a qual está preso outro objeto destacado por um círculo pontilhado. Talvez a ‘aliança’ seja essa: uma boca gulosa e ‘outra’ coisa cujas feições indefiníveis impossibilitam o reconhecimento de sua aparência e, assim, desconhece-se sua natureza; daí nominá-la como ‘outra’. Esta falta de definição, muito provavelmente, é o artifício usado pela fada Morgana para criar miragens, confundindo os navegantes (aqui os espectadores) e fazendo com que eles percam o rumo da navegação (Borges, 2007b. p.93). Um trabalho muito bom o desta fada, que se encaixa às fotografias gravadas, tanto no aspecto realizativo quanto no interpretativo, pois criação e interpretação são feitas das mesmas miragens, mesmo dotadas de diferentes propósitos. Sem critérios específicos, sem necessidade de comprovação, a serventia da arte é ser ela mesma (propósito da criação) antes de qualquer outro significado que lhe seja atribuído por outrem (propósito da interpretação). Costuma-se dizer ser este o motivo da arte aproximar-se tanto da história do Bahamut; animal transformado inúmeras vezes, de elefante ou hipopótamo a peixe; e conta-se que Deus criou a Terra e todas as coisas nela contidas, mas pela falta de sustentáculos de suas criações foi adicionando elementos até que, por fim, criou o peixe Bahamut e por baixo dele colocou água e por baixo desta a escuridão; “e a ciência humana não vê além desse ponto” (*Ibidem*, p.37). Como poderia a ciência ver a escuridão proposta pela arte? Escuridão porque é irreconhecível, intangível, impalpável e não assombrosa! Além do mais, e sabe-se das exceções, a ciência prefere não imaginar, mas comprovar. Enquanto ela prefere conhecer, a arte procura reconhecer. “Não preciso ter nenhum conhecimento real. É tudo uma questão de reconhecimento” (Avedon *apud* Sontag, 2004. p.204). Isto conduz ao grande problema da evolução do pensamento filosófico ao longo dos séculos: “que relação estabelecer entre o nosso conhecimento e a matéria bruta, origem de nossas impressões sensíveis?” (Einstein, 2011. p.45). Avedon já respondeu por nós! À preferência da arte pelo reconhecimento não anula a ação do pensamento e, de acordo com Pareyson, fazer e pensar são atividades concomitantes, “o artista pensa antes, durante e depois de fazer a obra¹” (Sarto, 1998. p.83).

¹ - Tradução livre. “*El artista piensa antes, durante y después de hacer la obra*”.

Este embate entre o fazer e o pensar é, em sua grande maioria das vezes, realizado sem lubrificação, podendo ser comparado ao nado a seco. *Nadar sem água além* não diz sobre isso, apenas usei a analogia. Um homem com cornos segura uma cadeira que se funde e se confunde ao seu corpo, parece usar uma capa longa, na qual está fixada uma prateleira de linhas que, num ponto específico, se abre para acomodar um objeto; na outra extremidade, penetra pelos ouvidos de outro homem, mais forte,



nu... Estas figuras são convidativas, atraentes e enigmáticas; mais fantásticas e menos realistas; contudo realistas o suficiente para ocuparem a imaginação, seu berço originário.

Figura 96
Nadar sem água além
Desenho sobre positivo colorido
velado montado em caixa de luz
6x6cm (imagem)
20x20cm (caixa de luz)
2006/2007(?)

Além do título da fotografia, lê-se também na imagem a frase *'nada além de todos os dias'*². Resta perguntar: existe constatação mais ordinária? Borges (2007a, p.163) certamente diria que não, “porque o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante”. Pelo menos o produto artístico é um mágico animal! E não só o produto finalizado, a obra, mas também todo o processo é mágico. Há algo além de todos os dias? Ou melhor, existe alguma coisa fora do alcance de todos os dias? As coisas ordinárias surpreendem quando olhadas minuciosamente e alguns trabalhos de Geraldo de Barros inscrevem-se nesta ótica. A fotografia de um muro é mais que a visível estrutura rígida de cimento, tijolos, argamassa e tinta; existem elementos outros na composição deste muro que só o artista viu. Ele desarticula os mecanismos da fotografia, principalmente desconectando a imagem da realidade e da ideia, secular, em ser um instrumento capaz de reter a fração do tempo. “Seu método não é puro cronograma, mas recompõe um tempo mutante do processo” (Herkenhoff, 2006. p.150). Esta é a eternidade do instante borgesiana, um instante mutante. A contradição é solucionada quando percebemos o instante fora do tempo sucessivo, aí reside sua infinitude. É justamente a mesma relação que Pareyson propõe em sua filosofia da pessoa, pois o sujeito, por ser singular e irrepetível se faz infinito na sua particularidade. Se nos foi retirada a dimensão do real e nela inscreveu-se uma nova temporalidade, observa-se então, a ação imaginativa. Geraldo de Barros não faz recortes do real e sequer fraciona o tempo; ele opera na inversão dos cânones fotográficos, entende a legalidade da matéria fotográfica usada e com ela reage para romper os padrões.

² - Esta frase foi retirada do título do livro de Lara da Cunha Galvão.

Sua *Homenagem a Picasso* de 1949 feita com ponta-seca e tinta nanquim sobre negativo não é mais muro, nem desenho, nem pintura; é como ele mesmo dizia: gravura. Esta *fotoforma* apresenta uma figura indefinível, primeiro porque se perdeu o referente, depois porque nota-se a figuração de uma face, mas rosto de quem? Um urso panda, um esquilo, um homem usando chapéu e echarpe? Eu diria: um mágico animal! É um sujeito-bicho sugerido por pontos existentes na fotografia, antes de sua manipulação. Esta é a grande diferença entre esta *fotoforma* e as fotografias gravadas: em Geraldo existe uma correspondência, uma sugestão da imagem do negativo sobre a manipulação posterior, ou seja, os grafismos apresentados pela imagem fotográfica fornecem direções para a figuração realizada com ponta-seca e tinta nanquim; nas fotografias gravadas o negativo é nu, sem imagem. Ou, para melhorar a compreensão, ele usa a câmera, eu não. Existem várias outras obras chamadas também de *fotoformas* que operam com negativos

Figura 97
Homenagem a Picasso
Geraldo de Barros
Fotoformas
1949



puros, mas especificamente no caso de *Homenagem a Picasso* há uma aproximação com uma fotografia de Brassäi – *Graffiti* – cuja imagem

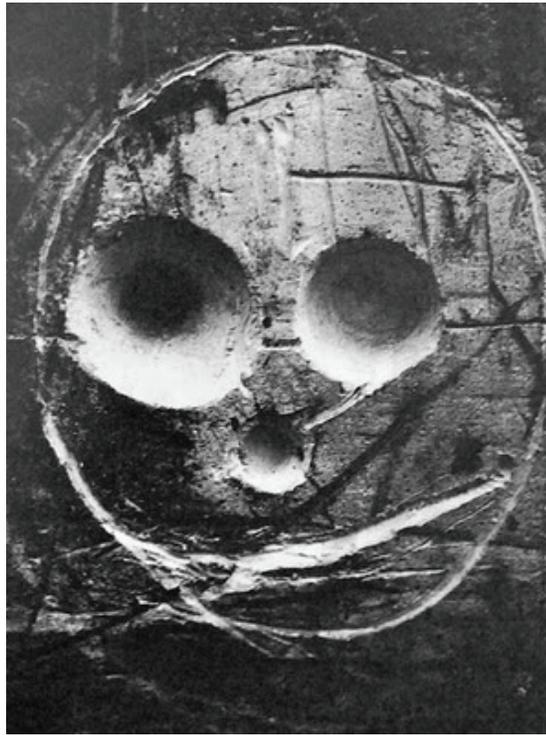


Figura 98
"Graffiti"
George Brassai
1933

mostra um rosto tão fantástico quanto este de Barros. A série das *fotoformas* apresenta várias outras fotografias com enfoque em criações geométricas e abstratas. Neste mesmo caminho está o trabalho de José Oiticica Filho nas séries *Recriações* e *Derivações*, de 1958 e 1955 respectivamente, que como eu, em algumas de suas imagens, não faz uso da câmera fotográfica. "Muita gente acha que fotografia tem que mostrar



Figura 99
"Recriação 38/a64"
José Oiticica Filho
1964

objetos, pessoas que a objetiva colheu aqui fora” (Oiticica *apud* Valentin, 2011). Esta particularidade em criar imagens incorrespondentes com a realidade – mesmo no caso de Geraldo onde o real sugere caminhos – aproxima as *fotografias gravadas* das *fotoformas* e das séries de Oiticica. É sabido que anteriormente a Geraldo e Oiticica, Man Ray realizava, também em laboratório, o que ele chamou de *rayograms*. A fotografia sem máquina é o principal elo entre estes trabalhos. Interessante é olhar para as *fotoformas* (ou para todos os outros trabalhos) e saber que “no mesmo instante em que o espectador olha a fotografia, ele a constrói” (Peres, 2006. p.169). Contudo, de acordo com Flusser (1985, p.5) em seu ‘glossário para uma futura filosofia da fotografia’, encontramos a palavra *realidade* com o imediato significado: “Tudo contra o que esbarramos no caminho à morte, portanto, aquilo que nos interessa”. Com base nesta acepção do termo, deparamo-nos com uma dupla realidade, a da matéria física e a da imaginação, pois esbarramos com ambas ao longo da vida. Melhor dizendo, a realidade de Flusser é a própria vida, seus sentimentos e acontecimentos. Portanto, aquela realidade fotográfica das coisas que estão ‘aqui fora’, como disse Oiticica, não é única, pois existe esta outra realidade, menos física no sentido de inexistir previamente, mas igualmente palpável. “Não se trata mais de alguma coisa fotografada uma vez e fixada para sempre” (Peres, *op. cit.*). O pedaço do mundo fixado no filme pela câmera é tão real quanto a figura originada pela capacidade imaginativa. Entende-se, neste sentido, existirem realidades, sempre no plural. Ou, nas palavras de Tisseron (2009, p.138), uma ‘realidade mista’; “a fotografia propõe uma realidade mista desde sua origem, porque nela realidade e ficção estão de tal modo imbricadas que é impossível separá-las”. Será que a assimilação e aceitação destas tantas realidades possíveis têm alguma relação com as descobertas no campo da ciência? Talvez sim!

Pode ser que, no campo da teoria, tenhamos conseguido apreender uma das grandes revoluções ocorridas na ciência, especificamente com as descobertas provenientes dos estudos quânticos: “a perda da existência de uma realidade objetiva em prol de várias realidades que existem simultaneamente” (Rojo, 2011. p.18). De qualquer sorte o mais importante é sublinhar a imaginação como uma realidade possível e tangível visto que a “imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (Flusser, 1985. p.07). Assim encontram-se dois movimentos dentro da imaginação: o da feitura e o da interpretação ou decifração. De acordo com a teoria da formatividade, a interpretação faz parte de todo o processo construtivo do trabalho, “é uma mútua implicação de receptividade e atividade” e também “é um conhecimento em que o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime” (Pareyson, 1993. pp. 175 e 181). Os textos, assim como as figuras existentes nas fotografias gravadas são frutos dessa dupla ação imaginativa. Ao decifrar a imagem realizada, chega-se a seu título que, na maioria dos casos, está inscrito na própria imagem – até para evitar o esquecimento. Cada Fotografia gravada é um universo singular e os movimentos, indagações, divagações, sentimentos, raciocínios utilizados em sua fabricação são diferentes entre si justamente por cada imagem suscitar problemas também diversos. Em alguns casos, como em *Anunciação*, o título é uma referência direta a algum



fato ou acontecimento. Aqui se relata, numa nova narrativa, a passagem bíblica sobre a anunciação do anjo à Maria acerca de sua eleição para ser a mãe do Redentor. Um anjo amordaçado, asas murchas, segura colado ao seu corpo uma superfície donde brota uma esfera que se conecta à outra esfera por meio de um cordão, quase umbilical. O segundo elemento esférico encontra-se pousado à altura do ventre desta suposta Maria; lânguida, não siliconada, submissa mas apreensiva, talvez até mesmo arrependida. Uma Maria sem escolhas forçosamente recebendo um animal esférico em seu bandulho; um corpo já sólido e avantajado. Junto com o animal recebe a auréola divina, sendo marcada para sempre com a responsabilidade cristã. Esta Maria sabia, pelos livros, que “em Alexandria, Orígenes ensinou que os bem-aventurados ressuscitariam em forma de esfera e entrariam rolando na eternidade” (Borges, 2007b. p.24) e diante desta lembrança desesperou-se, pois neste exato momento compreendeu o conteúdo do anúncio: estava morta! O animal esférico ainda participou de outros encontros em cujo registro lia-se *profundamente mortal*. Aqui é a ata imagética de

sua outra aparição; agora sem anúncios. Novamente tem-se uma mordança e um anjo, o que comprova vossa atuação conjunta.



Figura 101

Aqui

Desenho sobre positivo colorido
velado montado em caixa de luz

6x6cm (imagem)

20x20cm (caixa de luz)

2006/2007 (?)

Esse *aqui* seria onde? Tal advérbio impõe uma localidade, um ponto específico no conjunto da imagem quase imperceptível, como se aquele elemento gráfico que o apresenta fosse o desfecho de toda a história. Pistas sobre o desenrolar da história são dadas por outras palavras: *morada dos cardeais celestes* – *orden* (parte superior), *profundamente mortal* (canto inferior direito) e *os seus convidados ruidem lá dentro* (canto inferior esquerdo).

Muitas vezes este animal se afeiçoa ao “*goofus bird*, pássaro que constrói seu ninho ao contrário e voa para trás, porque não quer saber onde vai, e sim onde esteve” (*Ibidem*, p.100). Esta aliança pode ser o motivo para o uso do advérbio *aqui* na imagem, um lugar onde estamos, mantendo desconhecido o *lá*, o outro lugar. “*Lá* pode ser um lugar determinado, mas também é, simultaneamente e sempre, um lugar incerto, todo ou nenhum lugar, uma distância física e imaginária, um lugar solto e sozinho no espaço e também no tempo” (Jaffe, 2010. p.67). Esta figura com asas supostamente angelical não seria então o *goofus bird*, cujo ninho foi feito dentro da cabeça deste homem central?! Estaria este pássaro, por sua habilidade de realizações contrárias, alterando a ordem cerebral desta pessoa? Talvez a única certeza seja a proposta pela lenda do monstro Aqueronte, onde “o inferno é um animal com outros animais dentro” (Borges, 2007b. p.153). É disto que se trata: um animal central, com quatro animais externos: dois na base da imagem e dois na área superior, todos localizados à direita e à esquerda do homem. O inferno pode ser *profundamente mortal*, pode ser *lá* ou *aqui*, pode também ser a *morada dos cardeais celestes*, mas o que conduz ao monstro Aqueronte é saber de um espaço onde *os seus convidados ruidem lá dentro*. Precisamos apenas reconfigurar a ideia que temos de inferno como lugar de sofrimentos e aspereza. Certamente estas imagens possuem uma densidade intestinal, contrária ao trabalho de Geraldo de Barros onde as figuras desenhadas são docemente pueris. Se o inferno é de fato um animal com outros dentro, provavelmente a máxima sartreana – ‘o inferno são os outros’ – esteja, ainda hoje, correta e *Aqui* resume um pouco esta ideia, ou não! “Nada é mais aceitável, hoje, do que a reciclagem fotográfica da realidade, aceitável como uma atividade cotidiana...” (Sontag, 2004. p.131). Acredito que este é um dos pontos fortes do trabalho de Jöel-Peter Witkin, justamente porque ele trabalha na contramão dos parâmetros fotográficos que entendiam a realidade como fixa e pré-existente. Ele recicla sim a realidade fotográfica e, justamente por isso, a projeção de seus fantasmas ou de um inconsciente coletivo na questão da “anormalidade não deve ser vista somente como um recurso para o espetacular, mas também como uma glorificação daquilo que é único na Natureza³” (Fontcuberta, 1981. p.06). O trabalho de Witkin de algum modo tangencia, ou melhor, torna físico todas as fantasias e monstruosidades da vida e, conseqüentemente da morte. Muitas de suas fotografias vinculam-se e ao *memento mori*⁴, fornecendo-nos a possibilidade de reflexão acerca deste tema por meio de figuras fantásticas. Seu imaginário é composto por elementos

³ - Tradução livre. “*La anormalidad no debe verse sólo como um recurso para lo espectacular sino también como una exaltación de lo singular em la naturaleza*”.

⁴ - Expressão latina que significa ‘lembre-se da morte’.

da história da arte, de arquivos policiais de cenas de crimes e arquivos de coleções fotográficas de hospitais e centros médicos, bem como cenas de práticas sexuais, além do universo *freak*. Sua reciclagem funciona como uma atualização destas imagens em nosso tempo-espaço dito contemporâneo. Um exemplo deste trabalho de atualização está no livro *Harms Way – lust and madness, murder and mayhem*, por ele editado, onde se lê: “quando chega a hora, quando cada momento é transcendente, as imagens aqui apresentadas serão vistas como realmente são... fotografias de um tempo resplandecente na atrocidade que nós chamamos vida⁵” (Witkin, 1994. s/p). Isto leva a pensar em outra afirmação deste artista, sobre seu trabalho, que diz: “consagrei toda minha vida a transformar a matéria em espírito⁶” *Ibidem*, 1981. p.07). Nota-se, sob estes aspectos – o resplandecente, o único na Natureza, a transformação da matéria em espírito – uma conexão bastante próxima com a teoria da formatividade pelas questões do *modo de formar* como *espiritualidade do artista*, ou seja, pelo *estilo*. Suas fotografias passam por inúmeras manipulações antes de serem executadas; durante a feitura da cena e também durante o processo de revelação em laboratório e, igualmente, depois de reveladas, mas antes de fixadas são acrescentados, retirados e modificados os elementos da imagem. A ‘*Expulsão do Paraíso de Adão e Eva*’ de certa maneira trata da história da criação dos homens descrita pela

Figura 102
Expulsion from Paradise of Adam and Eve
 Jöel-Peter Witkin
 Novo México
 Los Angeles Country Museum of Art
 105,41 x 95,25cm
 1981



⁵ - Tradução livre. “When the time arrives, when every moment is transcendent, then images presented here will be seen as they truly were... photographs from a time resplendent in the atrocidity we once called life”.

⁶ - Tradução livre. “He consagrado mi vida a cambiar la materia em espíritu”.

bíblia; é uma história comum e conhecida mundialmente, mesmo pelos não-cristãos. Integra uma memória e um imaginário coletivos. Esta fotografia apresenta várias áreas raspadas e riscadas, atitude presente nas imagens produzidas por Eugene. Adão e Eva também se apresentam na fotogravura de Frank Eugene de modo bastante diverso à imagem de Witkin. Enquanto naquela os dois personagens enfrentam uma expulsão do Paraíso, nesta fotogravura eles parecem deleitar-se com o encontro de seus corpos nus. Os mesmos personagens, as mesmas figuras masculina e

Figura 103
"Adam and Eve"
Frank Eugene
Fotogravura
1898



feminina, uma mesma técnica de raspagem para imagens tão díspares. Isto confirma algo já dito anteriormente sobre o vínculo de parentesco, estabelecido através do estilo, entre trabalhos de épocas temporalmente distantes entre si ou mesmo entre trabalhos de autores contemporâneos um ao outro. É claro que o objetivo também muda: Witkin não está preocupado em tornar a fotografia próxima da pintura e da gravura como Eugene, o qual raspava seus "negativos para que suas fotografias se assemelhassem a pontas secas" (Fabris, 2011. p.27). Não intencionalmente os trabalhos exibidos de Barros, Witkin, Eugene, Brassäi, Picasso e Villers e Oiticica, operam sobre uma imagem fotográfica feita com uma câmera, contrariamente às fotografias gravadas, realizadas sem equipamento, usando apenas na matéria própria à fotografia, o filme. "O artista possui o poder de transformar e, ao fazê-lo, de alterar o mundo como supomos vê-lo e de modificar nossas pressuposições perceptivas em geral⁷" (Fontanella, 1981. p.14). O Adão e a Eva de Eugene

⁷ - Tradução livre. "El artista posee el poder de transformar y, al hacerlo, de alterar el mundo tal como lo solemos ver y de alterar nuestras presuposiciones perceptivas en general".

ainda não comeram o fruto da ‘árvore da ciência do bem e do mal’ descrito em Gênesis (capítulo 3, versículo 9), porém em Witkin eles enfrentam os agouros de vossa atitude, são expulsos do Paraíso, e à entrada oriente do Éden Deus colocou “querubins armados de uma espada flamejante, para guardar o caminho da árvore da vida” (Gen. 3, 22). A árvore da vida e a árvore da ciência do bem e do mal estão no mesmo espaço central do Éden, portanto possuem grau de importância idênticos; ou seja, vida e conhecimento ocupam o mesmo patamar de relevância. Eva realizou o feito de Prometeu, Adão apenas se rendeu a ela, assim como Prometeu à Pandora. Enfim expulsos, Adão e Eva, criaram os santos para intercederem por suas súplicas junto a Deus. Eles os criaram por vergonha do pecado e por medo da vida. Diz-se, em algumas regiões distantes dos grandes centros, que deste medo original deriva a lenda dos *santos dos últimos dias*. Uma parte da lenda era gravada em áudio e em *looping* para ser escutada incessantemente. Os ruídos daquela velha fita cassete pronunciavam que “o perigo é simplesmente olhar uma foto e pensar que sabemos o que estamos olhando. O mais provável é que não façamos a menor ideia” (Morris, 2012. p.132). Esta lenda é difundida exclusivamente entre as famílias eleitas para enfrentar ‘o dia’. Ninguém sabe com se dá a anunciação e nem porque somente algumas são escolhidas para viver os dias deste bestiário supostamente libertador. Conta-se que os *santos dos últimos dias* descerão do céu com bolas de fogo em suas bocas e estas trarão escritos os sofrimentos de cada pessoa da família. É um sorteio, mas algumas pessoas, sempre aterrorizadas pela fértil imaginação, costumam suplicar a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro para não serem incluídas nas listas dos eleitos. Sabe-se que a primeira bola de fogo explodirá da boca do santo Maior, aquele que voa apenas em movimentos verticais, e ao abrir-se, tingirá o céu de preto, não com tinta,

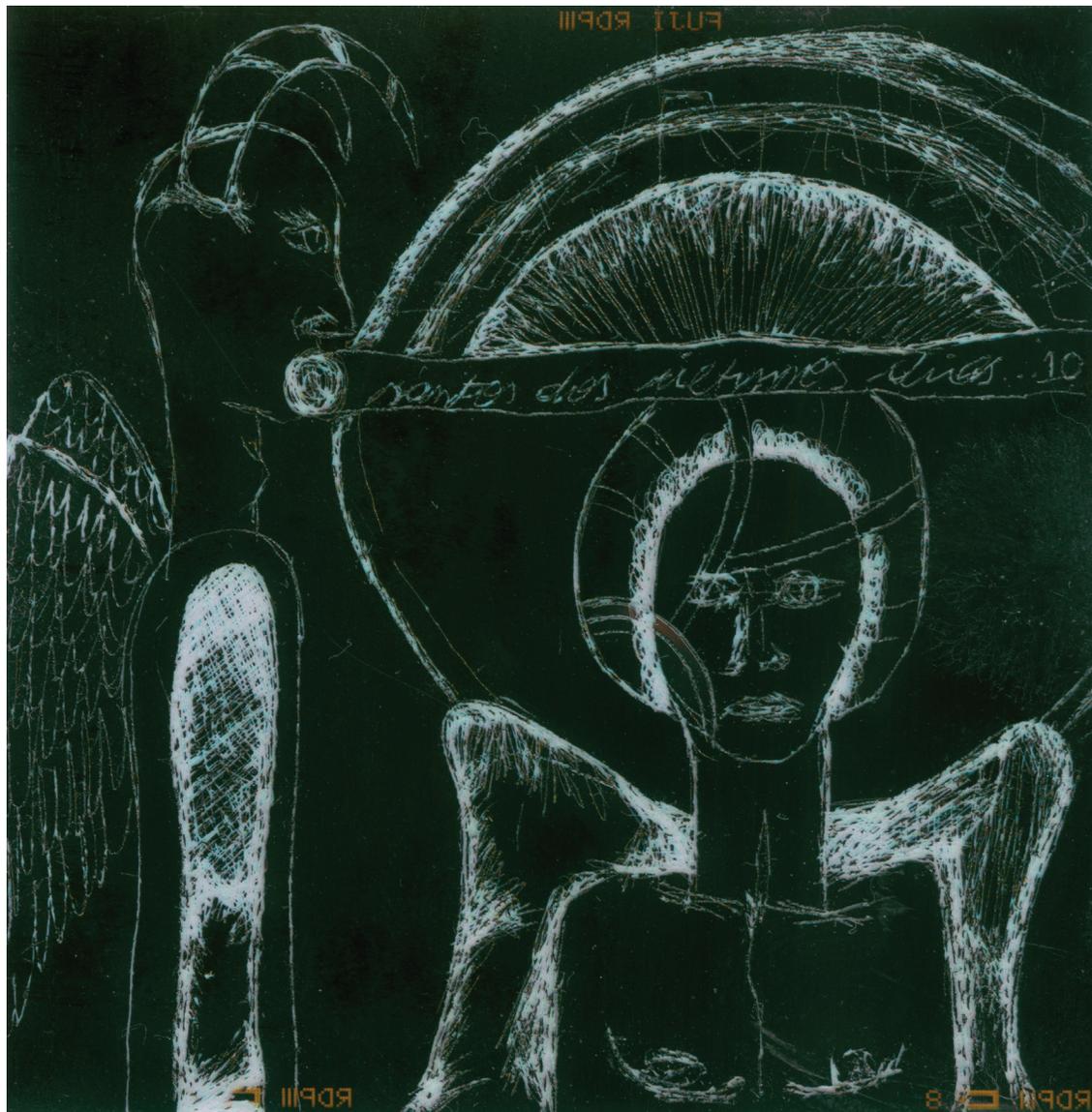


Figura 104

Santos dos últimos dias...10

Desenho sobre positivo colorido
velado montado em caixa de luz
6x6cm (imagem)
20x20cm (caixa de luz)
2010

mas sim porque a quantidade de luz liberada será tão imensa que cegará a todos instantaneamente, como uma hipernova. Estes dias de infortúnio são conseqüências do ato de Adão e Eva e, “por isso, como por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, assim a morte passou a todos do gênero humano, porque todos pecaram...” (Rom. 5, 12). Entretanto, alguns não participarão dos últimos festejos preparados pelos *santos dos últimos dias*. Eles serão em número de 10. Apenas o Maior possui chifres feitos de carne fresca e asas tecidas com a pleura humana, e é calvo. O cabelo dos demais é composto de fibras de amianto e recebem ordens claras de se deslocarem longe das asas do santo Maior por representarem perigo a ele. Acredita-se que os *santos dos últimos dias* têm alguma vinculação com os anjos de Swedenborg, pois assim como estes podem olhar em qualquer direção que verão Deus de frente e porque sabem “que os pobres de espírito e os ascetas serão excluídos dos gozos do paraíso porque não os compreenderiam” (Borges, 2007b. pp.16 e 17). O fator mais hilariante desta lenda é o poder descritivo de seu documento, no qual detalhes minuciosos são fornecidos e são orquestradas ricas fontes de adjetivação e cromatismo. Mas para que tanta minúcia se ao primeiro sinal da aparição dos *santos dos últimos dias* todos os terrestres cegarão? É exatamente sobre isto que nos fala Morris, sobre a cegueira da qual sofremos atualmente.

Ainda somos analfabetos imagéticos, apesar de as imagens terem lugar em nossa civilização, antes do verbo. Os *santos dos últimos dias...10* podem ser, mas também podem não ser, essa lenda. A mim são tão reais quanto esta história. Certo dia alguém me perguntou: mas porque você desenha sobre negativos se você quer uma fotografia? Eu respondi: não sei, mas tenho vontade! A chave talvez seja esta: o desejo. Desejar faz parte de todas as histórias. Foi por desejo que Eva provou o fruto da árvore da ciência do bem e do mal, foi por desejo que Prometeu sucumbiu a Pandora, foi por desejo que Zeus transformou-se em cisne para amar Leda. Nenhum destes personagens sofreu engano, todos satisfizeram os seus desejos e, cada qual arcou com as conseqüências dos atos. Quer dizer, Zeus não assumiu nada; deixou Leda com os filhos para serem criados por seu marido. O que ele queria era apenas sua carne. *Leda e o cisne* (1510-1515), de Leonardo da Vinci, mostra uma mulher totalmente despida, fitando seus filhos nascidos de ovos, enquanto acaricia delicadamente o cisne, que a abraça com uma das asas; *Leda e o cisne* (1820-1822), de Paul Cézanne, apresenta uma rainha séria, cujo sexo está tapado por uma tira de pano e cuja mão está dentro do bico do cisne com asas abertas, pronto a decolar e sem filhos, como se a cena ocorresse antes do coito; *Leda* (1986), de Jöel-Peter Witkin, expõe uma rainha langüescente de sexo masculino, cujo olhar direciona-se ao alto; seus filhos, aparentemente mortos, estão também no chão, e seu contato com o cisne é, de longe, o mais frio e, além disso, seu cisne não se mostra

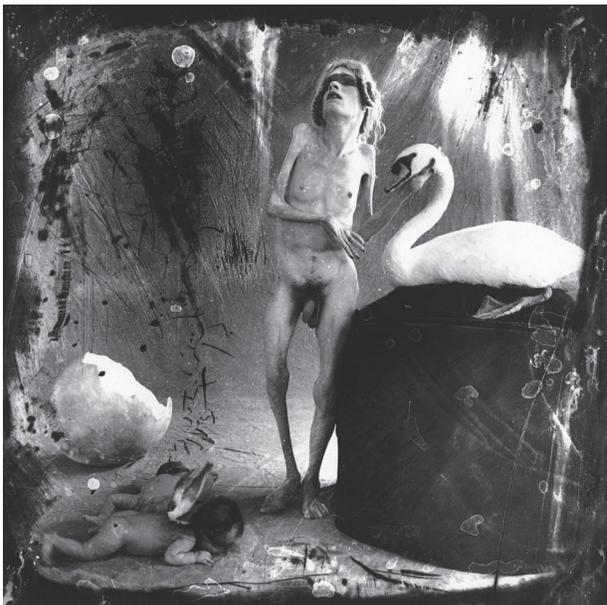


Figura 105
Leda
Jöel-Peter Witkin
Los Angeles
72 x 71,5cm
1986

opulento como o de Cézanne e nem interesseiro como de Leonardo, mantém-se distanciado. O curioso é que a mitologia de Leda diz ter havido dois ovos e quatro filhos, como representado na pintura de Leonardo, mas aqui temos apenas dois filhos. Será que Zeus perdeu o desejo? Não; ele apenas compreendeu que “os numerosos anos tinham-no reduzido e polido como as águas fazem com uma pedra ou as gerações humanas com uma sentença” (Borges, 2007a. p.166), tornou-se menos real e mais irreal. Afinal de contas, “possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real” (Sontag, 2004. p.180), pois a “irrealidade, que é a condição da arte” (Borges, *ibidem*. p.139). Reexperimentar a irrealidade é uma expressão decisivamente adequada às fotografias gravadas, entretanto elas não se propõem a possuir o mundo; tampouco a reinventá-lo, como faz Witkin ou Geraldo de Barros ou os outros artistas; elas estão mais propensas a produzir uma realidade diversa a esta ‘aqui de fora’. No Palácio do Sul, onde “tudo era [e ainda é] vasto, mas ao mesmo tempo íntimo e, de alguma maneira, secreto” (Borges, 2007a. p.164), fazem morada as fotografias gravadas. Neste paço coabitam o imaginário e as experiências concretas e, a partir deste confronto amigável veio o desejo, já declarado anteriormente, por usar negativos virgens, não velados. A experiência é idêntica, o que muda é a coloração da matéria e sua transparência. A mesma matéria é agora diferente, como ocorre em casos de gêmeos bivitelinos. Enquanto os positivos velados tinham uma superfície negra e brilhante, estes negativos virgens apresentam-se

translúcidos e marrom-avermelhados. Naquele Palácio do Sul existia uma saleta de acesso bastante difícil e pouco difundido. Só a visitam aqueles dotados de certa dose de coragem, mesmo sabendo que “a coragem é uma questão de resistência; uns agüentam mais, outros menos, mas cedo ou tarde todos fraquejam” (Borges, 2008. p.28); portanto aqueles crentes em sua resistência chegavam a suplicar pela entrada naquela claustrofóbica dependência. Lá dentro havia um espelho de dimensões minúsculas e poderes maiúsculos. Acreditava-se ter sido produzido por um homem destinado à cegueira que, na tentativa de manter-se vidente, fez um pacto com a deusa Lucia e com Santa Luzia simultaneamente – era uma época de sincretismos. Para a primeira pediu a luz necessária para que seu espelho não mostrasse o duplo, mas sim o real e, para a segunda solicitou a capacidade de continuar vendo, através do espelho, quando finalmente cegasse. Ninguém soube quais ofertas foram dedicadas a estas divindades, mas ouviu-se contar sobre o não cumprimento de suas promessas e, por isso, estas entidades resolveram trancar aquele objeto. O homem sucumbiu à sua congenial humanidade, sofreu um bocado a mais os agouros de sua doença, porque sequer as outras divindades, tanto as celestes quanto as infernais, deram-lhe ouvidos. Apenas um, dentre todos os visitantes, permaneceu sadio após visitar a sala do espelho. O espelho era parecido com o *A Bau A Qu*, pois como este só desfruta de vida quando alguém se aproxima e “a vibração da pessoa que se aproxima lhe incute vida, e uma luz interior se insinua nele” (Borges, 2007b. p.11). O medo dominou a coragem e resolveram aniquilar com aquele objeto, pois seus reflexos fundiam o passado, o presente e o futuro em uma única imagem descolando o tempo do espaço. O espelho não poderia ser quebrado, pois era notável seu poder de reintegração; a solução foi jogá-lo no fundo do oceano – nesta época se originaram as sereias e lemenjá –, sua localidade jamais foi encontrada e, ao contrário do esperado, suas imagens se intensificaram e se multiplicaram indiscriminadamente. Já neste século, uma senhora declarou, três dias antes de sua morte, ter sido um antepassado seu o homem cuja saúde não se abalou frente ao espelho, e complementou: ‘ele viu a *Páscoa!*’; e aquela imagem a ele apresentada era de uma figura com



Figura 106
Páscoa
Desenho sobre negativo preto
e branco revelado virgem
montado em caixa de luz
6x6cm (imagem)
20x20cm (caixa de luz)
2011

feições humanas e asas de anjos. Tinha rosto e tronco de homem, os dedos de suas mãos fundiam-se com as asas que brotavam de seus ombros. Seus olhos eram vendados e em sua orelha esquerda usava um brinco finalizado com um crucifixo. Ao fundo de sua cabeça existem três espaços geométricos em movimento, eram o passado, o presente e o futuro; assim como vida e morte são simbióticas, também o é a temporalidade humana. Jamais se adivinhou se esta realidade do espelho era histórica ou simbólica, tentou-se geralmente associá-la às narrações existentes no livro do Êxodo e às antigas historiografias das civilizações egípcia, hebraica e judaica. Vãs tentativas! Após a morte da descendente do homem sadio, os folhetins regionais publicaram uma nota esclarecedora sobre o caso: ‘hoje, 24 de abril de 2011, três dias após sua morte, a famosa lenda

do espelho terminou, pois esta era o último exemplar daquelas gerações narcísicas. E mais, esta imagem irreal amplamente difundida é um autorretrato do primeiro homem, morto por sua cegueira que, para acostumar-se com a ideia, passou a usar uma venda nos olhos meses antes de adentrar no negrume de si. Os relatos sobre as incontáveis mortes ocorreram porque à época diziam que as divindades castigariam os curiosos, cegando-os todos, porém antes mostrariam o sufoco de seus momentos finais e, assim, todos se suicidaram consecutivamente sobre *O Monte Sião*, por não suportar em



Figura 107
O Monte Sião
Desenho sobre negativo preto e branco revelado virgem montado em caixa de luz 6x6cm (imagem) 20x20cm (caixa de luz) 2011

conhecer o dia e o modo como morreriam’. Depois da veiculação do folhetim, foram registrados 603.550 obituários simultâneos, quando somados, no bairro de Monte Sião, na cidade de Manaus, no Município de Monte Sião, no Estado de Minas Gerais e em Jerusalém. Apelidaram estes lugares de os ‘Vales da Sombra da Morte’. Após 12 horas ela despertou e, meio zozna com os efeitos do medicamento, percebeu que tudo não passava de um sonho; desconfiada foi até sua penteadeira, quando se olhou no espelho surpreendeu-se

ao verificar que “o real se confundia com o sonhado, ou, melhor dizendo, o real era uma das configurações do sonho” (Borges, 2008. p.45); o calendário marcava 24 de abril de 2011; levantou, apoiou-se no móvel, endireitou os joelhos ainda frouxos das tantas horas horizontais e foi até à porta de sua casa, abriu-a e viu, sobre o tapete da entrada, o jornaleco matinal, cuja estampa era a imagem de um espelho recolhido das profundezas do Oceano Índico. Entre os reflexos da irrealidade e do real, o melhor e mais definido contorno pertence à imaginação. Estes contornos acendem *A mediação entre o pensamento e a realidade*, pois reagem entre si conformando a imagem pressagiada. Entre



Figura 108

*A mediação entre o pensamento
e a realidade*

Desenho sobre negativo preto
e branco revelado virgem
montado em caixa de luz
6x6cm (imagem)

20x20cm (caixa de luz)

2011

o pensamento e a realidade há uma distância chamada percepção, a governanta da ação artística. No pensamento vivem os seres imaginários delineados na experiência com a realidade e nesta vivem os seres duros, nomináveis, fornecedores das formas imaginadas; há sempre reciprocidade. A produção das fotografias gravadas é a tentativa de misturar os seres imaginários e os duros, uma miscigenação de fatos, atos e figuras. Com certeza o método é *a mediação entre o pensamento e a realidade* que, neste caso específico, é formativo. “Na obra de arte, portanto, mundo e forma não são coisas diversas e alcançáveis somente em diversos níveis: a forma, justamente em sua existência física, é o seu mundo, e este é o sentido em que a expressividade da arte se reduz à sua formatividade. E este é justamente o aspecto que faz da arte algo extraordinário: estamos aqui diante de uma ‘coisa’ e esta nos remete a um ‘mundo’” (Pareyson, 1993. p.274). É preciso reafirmar o pensamento como um agente do formar, um instrumento dedicado menos ao conhecer do que ao fazer, pois “a arte não é conhecer e sim ‘fazer’” (*Ibidem*). Fazer, pensar e formar um mundo de irrealidades singulares conduziu à execução destas imagens. *A mediação entre o pensamento e a realidade* é uma escolha íntima na qual se coadunam os desejos, os fantasmas e a imaginação pelo fazer, pelo exercício de gravar. Gravar, em sentido figurado, significa perpetuar, imortalizar, mas em outra acepção expõe os vocábulos imprimir e estampar (Fernandes, Luft e Guimarães, 1991). Seja qual for o sentido, são eles que indicam caminhos para vermos as fotografias gravadas e, estas fotografias são assim denominadas porque há nelas uma ideia de gravura.

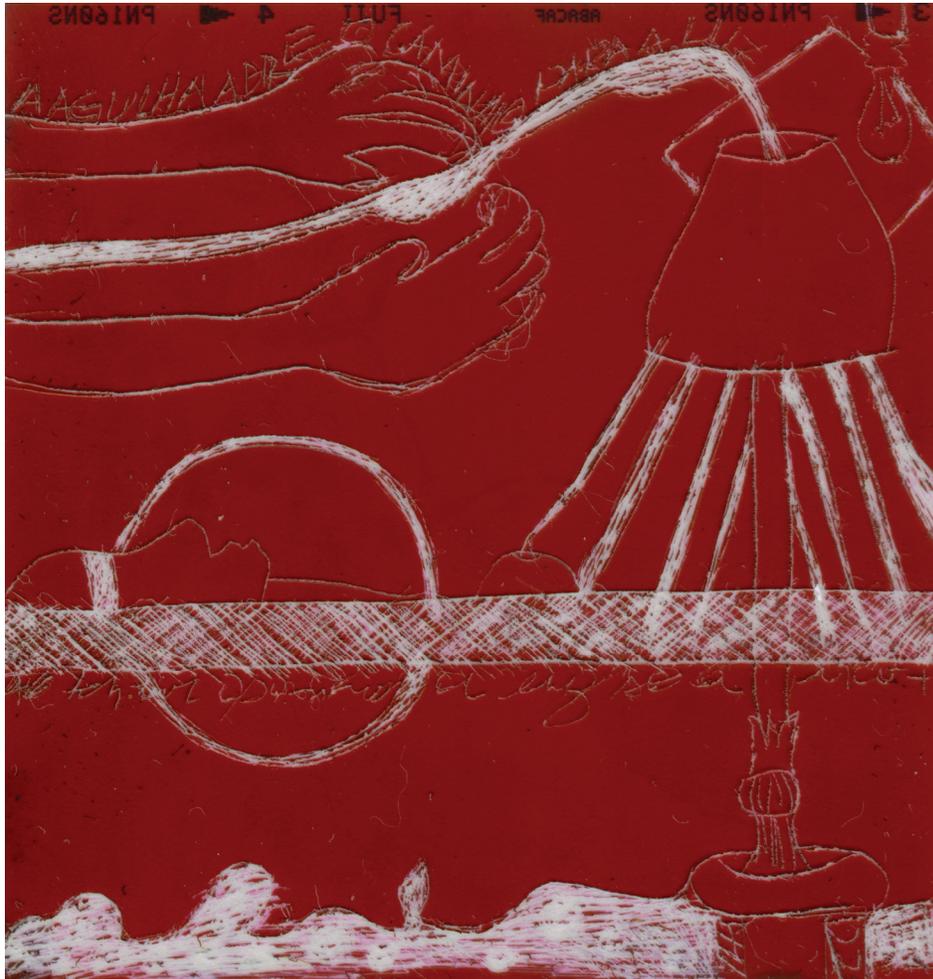


Figura 109

A lâmpada

Desenho sobre negativo preto
e branco revelado virgem
montado em caixa de luz
6x6cm (imagem)
20x20cm (caixa de luz)
2011

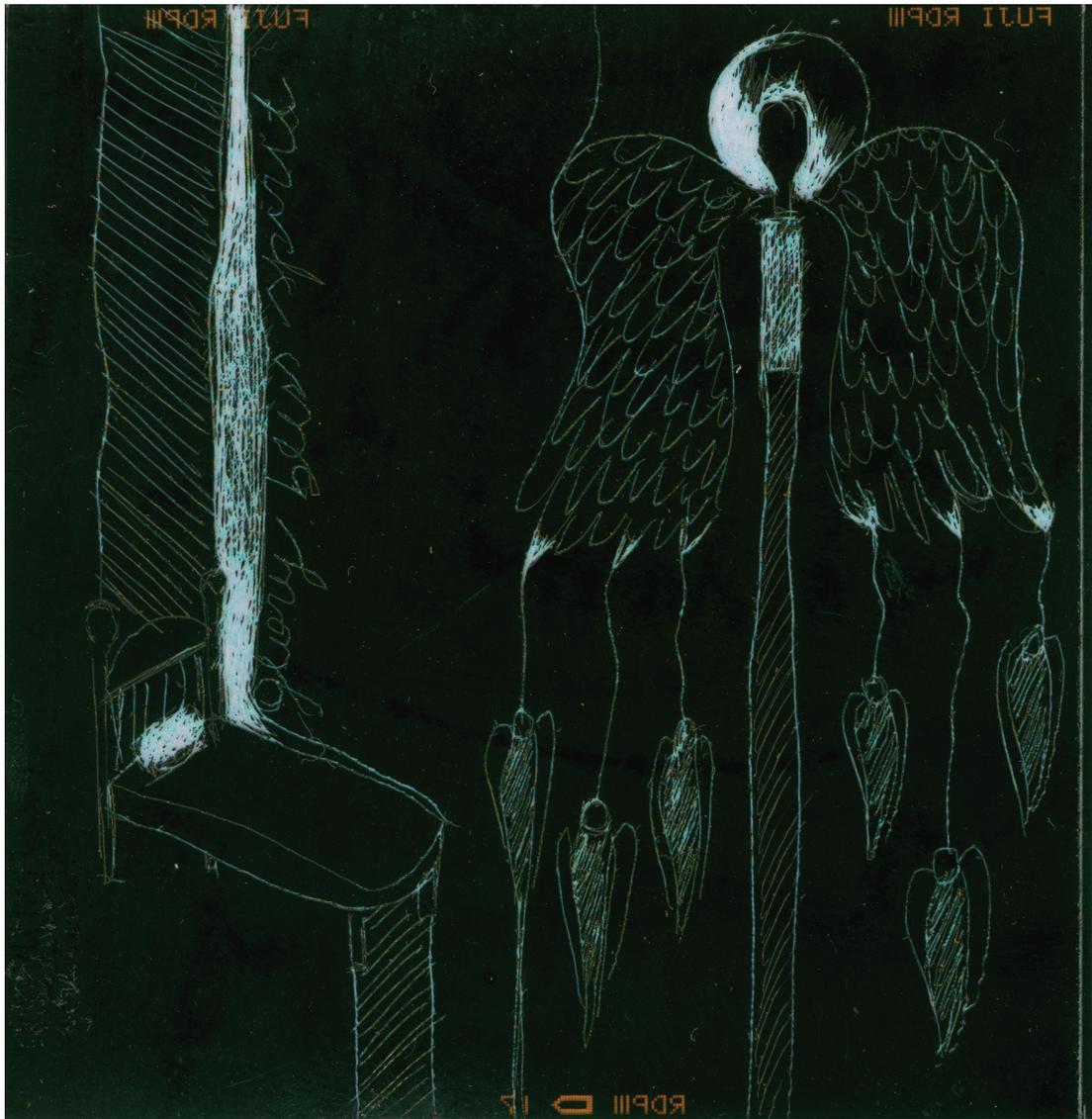


Figura 110

A benção

Desenho sobre positivo colorido
velado montado em caixa de luz

6x6cm (imagem)

20x20cm (caixa de luz)

2006/2007 (?)

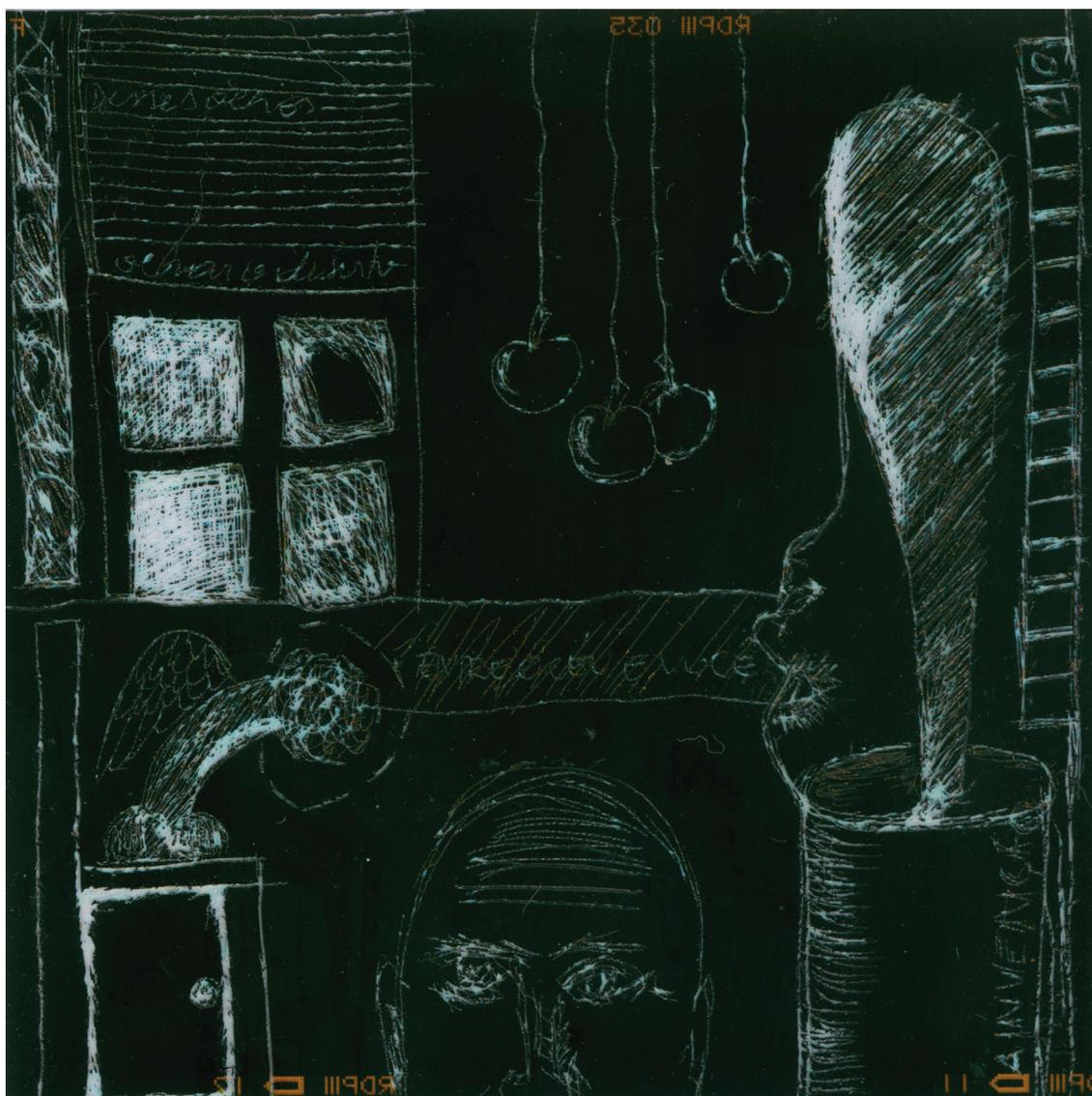


Figura 111

A invenção

Desenho sobre positivo colorido
velado montado em caixa de luz

6x6cm (imagem)

20x20cm (caixa de luz)

2010



Figura 112
Transparente
Desenho sobre negativo preto
e branco revelado virgem
montado em caixa de luz
6x6cm (imagem)
20x20cm (caixa de luz)
2011

CA

DER

NO

MEU CU •

Cresci com uma família cujas origens nunca foram claras, assim como também nunca soube definir meu sexo nem meu gênero (os médicos tentaram e me estupraram). Não sou uma pessoa atormentada, apesar de ter motivos de sobra para isso. Sou neurótica! Mas quem não é? Todas as vezes quando estou de frente ao espelho vejo os olhos puxados dos ancestrais do Oriente; os cabelos cheios e crespos dos bisavós africanos; a forma corporal e o tom de pele dos ascendentes árabes; a lembrança (porque me contaram) do nascimento ocorrido no Vale do São Francisco; as cicatrizes da transferência para Ciudad del Leste durante a adolescência para certos tipos de tratamento corporal e, sobretudo, o fato inglório de não poder ver refletido meu verso. Meu cu.

Nasci abençoado (o que me menos importa pra mim é o artigo de gênero) com quatro órgãos sexuais essenciais: boca, cu, pau e boceta. Todos perfeitos até aquele dia ao qual chamei 'Y', pois essa forquilha permanece como cicatriz após a cirurgia. Nunca compreendi porque não podia falar sobre minhas vontades. Quando crianças, deveríamos ao menos ter o direito de cuidar de nosso próprio corpo. O 'Y' tirou meu cu. Hoje não cago. Sinto falta do meu róseo cu. Usava-o muito; fisiológica e sexualmente falando. Sempre soube de sua dupla função: ejetar e injetar. Meu pai (35) me ensinou os truques da injeção desde os três anos. Depois dele, meu tio (30), irmão de minha mãe, e o pároco local (52). Finalmente o vizinho, que era gago, mas lindo, e por quem sempre tivera certa atração. Naquela idade eu já sabia sentir e, mais do que isso, sabia a exata diferença entre sentir e agir (expressão e ação). Dédalo (18) – como o nomeei – e eu (10) éramos conhecedores do fim de nossa história e, justamente por isso, entregamo-nos infernalmente ao torpor e à ardência de nossos próprios labirintos. “O que na realidade nos tangia não

era tanto o barulho, a contradição, a atitude contestatória *per se*, e sim a questão elementar daqueles dias (como dos nossos) que se resumia na pergunta: Para onde?” (Richter, 1993. p.03).

A ausência de um ânus para chamar de meu transformou-se em obsessão! Sem cu, procurei tantos outros quantos fossem possíveis encontrar, com a ajuda de Dédalo, que era bastante proativo. Surpresa pela quantidade de ofertas recebidas, resolvi catalogá-los – como histórias distintas e obviamente avulsas – unidos apenas pelo tema, em páginas de um caderno com folhas beges (meu tom de pele), vermelhas (sangue e escatologia) e uma folha rosa (o tom do meu cu). Nas 41 páginas habitam 34 fotografias, pois algumas destas imagens-histórias foram concebidas em página dupla. O despertar para a criação deste relato é a falta do cu. Todas as figuras contam as aventuras infanto-juvenis experimentadas com Dédalo – dos 10 aos 13 anos, aproveitando inclusive a véspera de ‘Y’ (este dia era-me anunciado desde a precoce menarca ocorrida aos 8). Atualmente tenho dúvidas sobre a existência de Dédalo e também acerca do modo como construí este Caderno. Confundo-me constantemente com a temporalidade horizontal, não sei mais em qual tempo vivo. Apenas uma certeza me cerca: “tudo o que se olha é falso” (Tzara, 1987. p.15).

O vizinho não era apenas um excelente amante, mas um companheiro exemplar. Passava horas emudecido quando na presença das pessoas comuns porque se envergonhava de sua gagueira; para mim, seu maior charme. Franzino, alto, olhos apertados cor de jabuticaba madura, pele negra cheirando a madeira úmida, lábios proeminentes em tom de ganache, dedos extremamente longos. Passados 3 dias da cirurgia, soube de ‘Y’ e, no mesmo instante solicitei a meu tio – sim, ao irmão de mamãe – os objetos que precisava para executar o Caderno Meu Cu. Ele piedosamente os trouxe.

O primeiro objeto retirado da maleta foi a câmera fotográfica (presente de papai), minha companheira inseparável a partir dos três anos. Com ela documentava os *close-ups*, planos mais abertos da cena e retratos dos corpos das pessoas com as quais tive algum tipo de envolvimento, mas principalmente do vizinho. Saquei um instantâneo de ‘Y’ e o tornei capa, ou seja, abertura. Perdi meu principal diafragma, porque aquele outro da região

estomacal não serve de nada quando se tem um bom períneo. Foi difícil fazer aquela fotografia. Tremia bastante e a sensibilidade fílmica era reduzida. A imagem saiu borrada, mas o 'Y' intacto. Abrir o caderno com esta forquilha era antes sublime (não em sentido psicológico) do que catártico. Meu cu apresenta-se também como uma expressão bastante frequente, e eloquente, no seio da família na qual fui criada. Significava 'foda-se!', 'não estou nem aí para você e sua opinião', 'não me importa(o)'. A falta do cu me fez perceber a existência do outro por um viés singular. Se uma pessoa dotada de boceta e pau já era vista como aberração, imagine essa mesma pessoa sem cu! A diferença, em geral, só é vista com bons olhos pelos diferentes; do contrário, ou tem-se comoção ou repúdio!

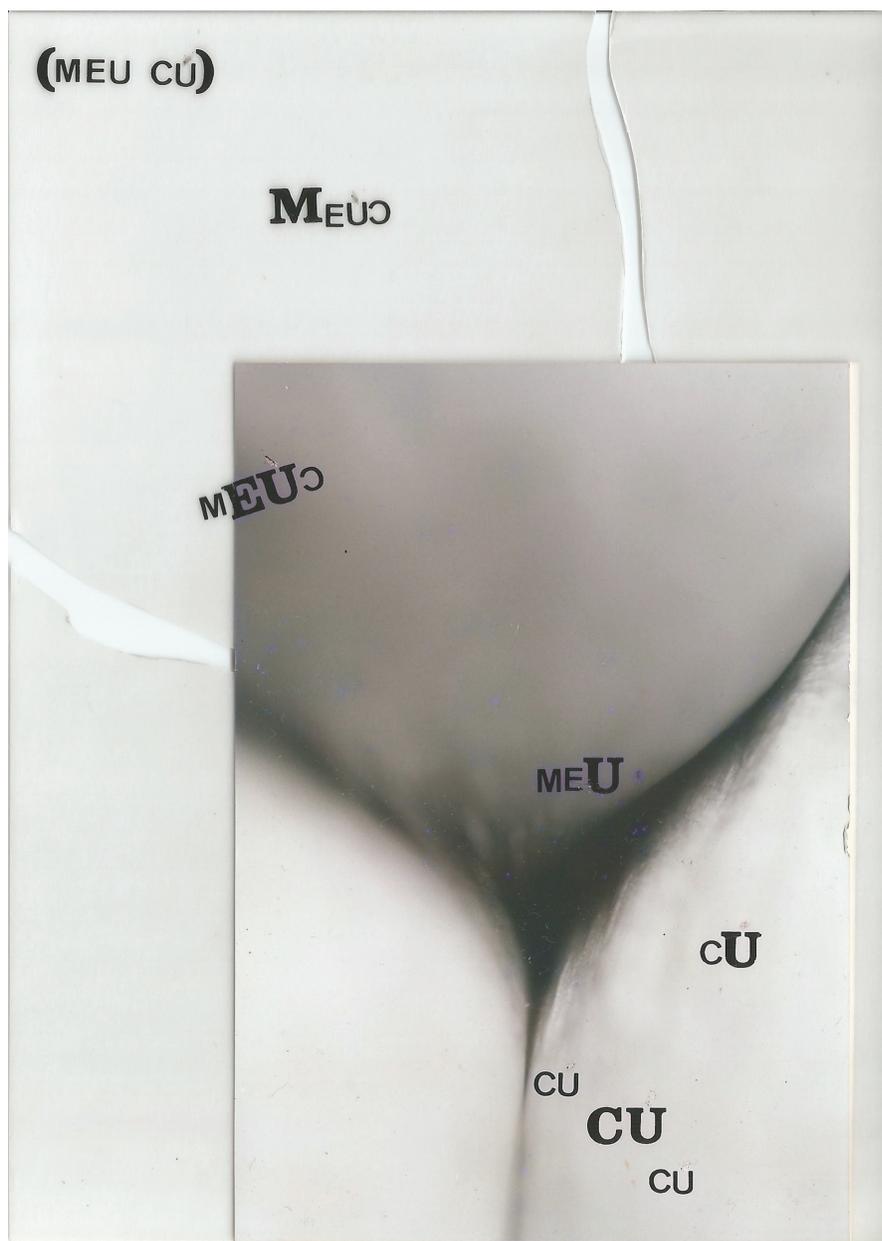


Figura 113
"Capa 'Y'"
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2007

Diante disso, juntamente com ele, me perguntava novamente: para onde? Antes mesmo de conhecê-lo, esta dúvida era-me tão próxima e cotidiana quanto a morte é da vida. Essa intimidade abria um espaço sem regras, onde a diferença pode acontecer. Era um lugar ideal, ilusório, porém aprazível e necessário. Eu era, antes de tudo, uma transgressora. Não cabia naquela realidade, apertada e comum. “Aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem” (Sontag, 1967). Esse é meu lugar e dele soube aproveitar. As delícias da transgressão rotulam-me imprópria aos demais. Havia Dédalo, estava satisfeito.

Ele era e é o único permanente; o resto, meu cu pra eles! No dia anterior ao ‘Y’ ocorreu o primeiro embate físico e sexual entre nós. Ele foi à minha casa, como usualmente, pois éramos vizinhos naquela época. Era um conjunto habitacional popular, posteriormente modificado pelas reformas condicionadas à melhoria financeira de cada família ali residente. Ouvi a campainha logo após o almoço. Minha mãe havia se deitado, como realizava todos os dias da semana. Ela era dona de casa e a dele funcionária pública. Ele tinha a responsabilidade de cuidar de seu irmão menor, o qual dormia praticamente a tarde toda, mas era mais meu amigo pela proximidade de faixa etária. Fui ao portão e Dédalo convidou-me para ir à sua casa brincar. Recordo perfeitamente dele vestido com chinelos de dedo e uma bermuda macia de moletom azul marinho. Estava sem camisa e com a voz instável, mas como era gago, não estranhei. Obviamente fitei de modo rápido e quase imperceptível aquele lindo e grande volume sobre o qual, suavemente, deitava-se o tecido de sua única peça de roupa. O desejava de algum modo não exclusivamente carnal. Hoje penso em sua gagueira como o elemento chave de minha inclinação para com ele.

Quando finalmente cheguei à porta principal de sua casa e olhei para dentro, ele estava sentado, com as pernas abertas, assistindo um programa na televisão com volume bastante baixo. Logo perguntei: Onde está seu irmão? Ele respondeu: Entra aí. Senta aqui do meu lado. Ele está dormindo. E ao dizer esta última palavra olhava na direção de um dos dois quartos da casa – provavelmente onde estava o irmão – e para seu órgão sexual, sobre o qual lançou uma lenta e leve patolada com a mão esquerda. Entrei e sentei ao seu lado (existia apenas aquele sofá). Foi-me solicitado falar muito baixo e, tomado por uma descarga química interna, optei por emudecer.

Ele levantou, pegou em meu punho esquerdo com sua mão direita, deixou a TV ligada e fomos ao quarto principal, de sua mãe, cujas janelas tipo basculante abriam-se para à rua. Fechou a porta cinza do quarto e passou a chave, trancando-a. Eu muda, atônita, curiosa; observando tudo. Primeira vez sem saber como agir; apenas sentia. O quarto era grande e dividido por um guarda-roupa, de um lado a cama de sua mãe, do outro a cama de solteiro de seu irmão mais novo. Colocou-me deitado sobre a cama de seu irmão com a barriga pra cima e disse: Vamos começar a brincadeira. Havia levado comigo minha maleta de fotografia, ele pegou a câmera e começou a fotografar nossa suposta recreação e disse: farei alguns exames em você para saber qual remédio precisa tomar. Não consegui esboçar reação alguma, exceto olhar pantomimicamente em seus olhos.



Figura 114
 "Página 01 – Segundo Aurélio"
 Caderno Meu Cu
 21x30cm
 Fotocolagem
 2007

Eu queria e não queria simultaneamente. Disse não por inúmeras vezes, mas ele insistiu até conseguir. Algo em mim me fazia ficar, não gritar, não chorar e, muitas vezes, gostar. Tirou meu uniforme escolar por completo e meus chinelos, deixando-me apenas de cueca. Ele tocou meu corpo todo calmamente (era parte do exame). Dentre as ações executadas ilumina-se na memória apenas o sangue gerado pelo rompimento de minhas pregas devido à penetração de seu enorme membro. Com este sangue pinte a primeira página do Caderno e escrevi, para anular as dúvidas, as definições das palavras cu e meu. Minha ação foi involuntária, eu respondia sangue para Dédalo. Aquela densa coloração marcou os alvos lençóis de sua mãe – a esta altura havíamos trocado de cama. Impossível esquecer este dia, pois foi o último dia de vida de meu cu. “A única coisa que nos liga ao passado é o contraste” (Tazara, 1987. p.14).

Dédalo havia sido aprovado no vestibular para cursar história, estava no segundo ano. E eu adorava escutá-lo contar sobre suas descobertas, dúvidas, verdades e mentiras. Ao contrário de todas as pessoas, o esperava completar a frase, não atropelava sua gagueira. Eu queria, como profissão, ser mágico e encontrei nele uma espécie de magia suficiente para suprir minhas deficiências. Fui obrigado a amadurecer muito cedo, a aprender distinguir a obrigação do erro, e este do acerto. Cada um tem sua sina, a minha era não ter cu. Com ele sentia-me segura, à vontade, livre e pronta para falar sobre a vida, a minha e a dele, jamais a nossa. Nossos encontros eram proibidos e camuflados. Eu produzia o trabalho no Caderno e com ele conversava sobre cada página finalizada. Ambos sabíamos que “o conhecimento sensível é capaz de captar a realidade das coisas somente enquanto lhe figura, e portanto lhe produz e lhe forma a imagem. Mais precisamente, uma imagem tão bem feita que seja capaz de revelar, ou melhor, *seja a própria coisa*” (Pareyson, 1993. p.171). Ele considerou laudatória a *Página 01 – Segundo Aurélio*, justamente por ser nós.

ANUS-CU-RABO-REGO-COFRE-ANUS-CU-RABO-REGO

Do ânus perdido, leve e solto em meio as atribulações. Segue então a força desmedida da vontade, da verdade.. Quem sabe o que realmente se segue a não ser quem pres presencia..? pois pois é, e assim se vai vivendo ... e seguindo preceitos já estabelecidos do que se pode ou se deve fazer, esquecendo da vontade próprio, dos anseio anseios, anseios, anseios, anseios, anseios, anseios.. e oq mais pode fazer falta perante um cú pecaminoso e corrompido pelo sexo desenfreado da podridão extrema d seu pedaço de carne... Sabendo a quem ou ao que deter ou mesmo tentar mostrar a humanidade,... mas que huma nidade seria essa, se a mesma está tao mergulhada na hipocrisia e no medo quanto aquele que mostra seus órg orgaos de modo voraz e arrebatador... mostra sem pieda sem piedade, tudo o que jamais alguém pediu pra ver, ou será que pediram????

Sem mais milôngas o que meivo a analisar esse cu?nem mesmo eu sei, será por ser uma parte tao familiar, p is também ppssuo um? será por ser de alguma maneira fami liar, no sentido de estar em família... será por tudo isso e muitas outras coisas que ainda nao sei responde nao sei responder? ou será simplesmente que eu nao mai nao tinha mais o que fazer da minha inútil existencia e então decidi escrever umas palavras numa fotografi numa fotografia que havia, eu mesmo acondi dionado para registrar o momento certo da vida... que é que sabe? por favor não venha alar de ôtil, minha cabeça falha, falha e não sou raciocina diante de tanta babacurria que cubra minha torre de papel que possui nada mais, nada menos, que uma pobre foto de um cu... uma bucha com umê... CÊ... CÊ... CÊ... CÊ... CÊ...

COFRE-ANUS-CU-RABO-REGO-COFRE-ANUS-CU-RABO

Figura 115
Página 02 – ânus, cu, rabo, rego, cofre
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2007

Não podia ser diferente. Era obrigado a iniciar o Caderno com duas das coisas relevantes: o sangue saído do meu cu e a última fotografia deste, feita por Dédalo, enquanto brincávamos. Após a cirurgia fui proibida de falar de meu órgão ausente em casa, praticamente proibida de pensar nele, exceto em companhia do vizinho. Ele, durante nosso primeiro e único ato, leu-me o mais ilustre poema intitulado ‘Soneto do olho do cu’, cuja parte mais tocante, a meu ver, dizia: “Filamentos tais como lágrimas de leite / Choraram, sob o vento cruel que os repele, / Através de coágulos de barro em pele, / P’ra se perder depois onde a encosta os deite” (Rimbaud e Verlaine *in* Silva, 2011). Agora me resta saber por onde andará o olho do meu cu e o que enxerga nos lugares pelos quais passeia. Qual a consciência de um cu viajante? Como posso transfigurar sua ausência em presença senão fazendo dele meu objeto, minha matéria?

Não há respostas possíveis a você minha cara, intrometia-se Dédalo em meu pensamento. Convém-lhe encarar os fatos. Mas já que suas dúvidas são autênticas posso lhe dizer que: “a arte (e fazer arte) é uma forma de consciência; seus materiais são a variedade de formas de consciência. Nenhum princípio *estético* pode fazer com que essa noção da matéria-prima da arte seja construída excluindo-se mesmo as formas mais extremas de consciência, que transcendem a personalidade social ou a individualidade psicológica” (Sontag, 1967). Daí a necessidade em repensar o canal antes prioritário do sentir (contemplação) em relação ao fazer (formatividade). É assim que atingimos o estado de *ser* a própria coisa.

Dizer que a espiritualidade viva do artista é o conteúdo da arte é o mesmo que dizer que quem faz arte é uma pessoa única e irrepetível; e esta, para formar sua obra, se vale de toda a sua experiência, do seu modo próprio de pensar, viver, sentir, o modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida (Pareyson, 1993. p.30). Colocado dessa maneira, soa como se meu objetivo fosse exclusivamente externalizar, como num processo de expurgação, meus sentimentos. Não! Não confunda as coisas, explicava ele. Continuando em tom endurecido guaguejava: “em toda operação humana sempre está presente o sentimento que, vendo bem as coisas, não é senão o caráter de envolvimento pessoal que o próprio atuar humano enquanto tal possui. [...] Todas as operações humanas são portanto sempre expressivas. Por isso também a arte é sempre expressão de sentimento. Ou melhor, pode-se também afirmar que se não o fosse nem seria tampouco arte, pois lhe faltaria aquele caráter de humanidade total que é indispensável condição para o bom êxito de toda obra humana,

artística ou não artística. Mas não o é de modo intencional e privilegiado, pois a intencionalidade e o privilégio da são a formação exercitada em vista da forma por si mesma” (*Ibidem*, p.40). Assim tentávamos discutir mais atentamente certos pormenores durante a feitura de cada página do Caderno.

Visto minha impossibilidade em falar do cu, optei por fotografar coisas, pessoas e situações relacionadas a ele, incluindo-se também as fezes de todos os moradores da casa onde habitava. Realizei 37 chapas de um negativo colorido; à câmara estava encaixada uma lente fixa de 50mm acrescida de filtros *close-up*. Esta experiência dava-me a sensação de pertencimento; como se, ao estar tão próximo daquele excremento, ele fosse saído de mim. Ficava inebriada com as cores e os odores. Os filtros tornavam obrigatória nossa aproximação. Quase mergulhada na privada, a 10 ou 12cm da merda, sentia-me inteiro. Quando você não pode mais defecar é capaz de comer a bosta dos outros. Eu confessava a ele sobre essa minha inclinação!

O vizinho me lembrou de alguns trabalhos de artistas como Piero Manzoni, que manteve a sua própria merda enlatada e Wyn Delvoye, cujo sistema digestivo maquinal embalou a vácuo a merda produzida. Entendi que, diferente deles, meu desejo não era manter o excremento guardado em si, mas sim tomá-lo como imagem e, por isso, a experiência da proximidade era mais importante do que o objeto. Eu queria um cu e só podia tê-lo na merda alheia. A lata de Manzoni não trazia cheiro, cor ou textura, mas fazia de seu cocô algo globalizado, pois seu rótulo apresentava-se em cinco línguas diferentes dizendo: ‘Merda de artista peso líquido 30g conservada ao natural produzida e enlatada em maio de 1961’; Piero produziu 90 latas, assinadas e numeradas. As merdas de Delvoye eram produtos de uma máquina, em sua grande maioria, alimentada por sobras de comida de restaurantes ilustres das cidades por onde passeava com sua Cloaca (nome da máquina por ele inventada). Caso a alimentação não fosse equilibrada, o equipamento poderia apresentar prisão de ventre (bosta ressecada) ou mesmo disenteria (merda líquida). Nestes vácuos, dispostos dentro de caixas de acrílico, era possível ver as cores, a textura e, quem sabe, até mesmo reconhecer algum resto de alimento que não fora digerido totalmente, como é comum ocorrer com grãos de milho, por exemplo. Ambos os objetos escultóricos são, a mim, menos marcantes, pois não despertam os aromas nem as lembranças saborosamente escatológicas. O primeiro por supor a merda, o segundo por entrega-la de bandeja. Ainda sim são admiráveis pela audácia.

Identifiquei-me melhor com Andres Serrano em seu *Shit Show*. Uma variedade de merdas de diferentes animais, focalizadas com bom tratamento luminoso, fundo colorido e ótica profunda de campo, uma ode ao cu. Não eram mais merda, e sim uma exaltação dela, um lado visualmente agradável da bosta. Serrano, de certo modo, desconfigurou a imagem da merda com seus truques de estúdio. Sem uma nudez explícita do objeto, diferente das fotografias que produzi. Talvez ele procurasse justamente inverter o jogo, modificar o horror e o asco que sentimos de nossos próprios dejetos, para um estado de simpatia e prazer. Não fossem os títulos demasiadamente descritivos, ficaríamos em dúvida sobre a origem de algumas imagens. Perderam suas nuances originais e se assemelharam a creme de chocolate ou pasta de amendoim. Mas este é seu jogo, entre o visto e a informação escrita não existem diferenças, apenas surpresas.



Figura 116
Self portrait, 2007
Andres Serrano
Cibachrome | 176x 46,4cm
Yvon Lambert Gallery, Paris

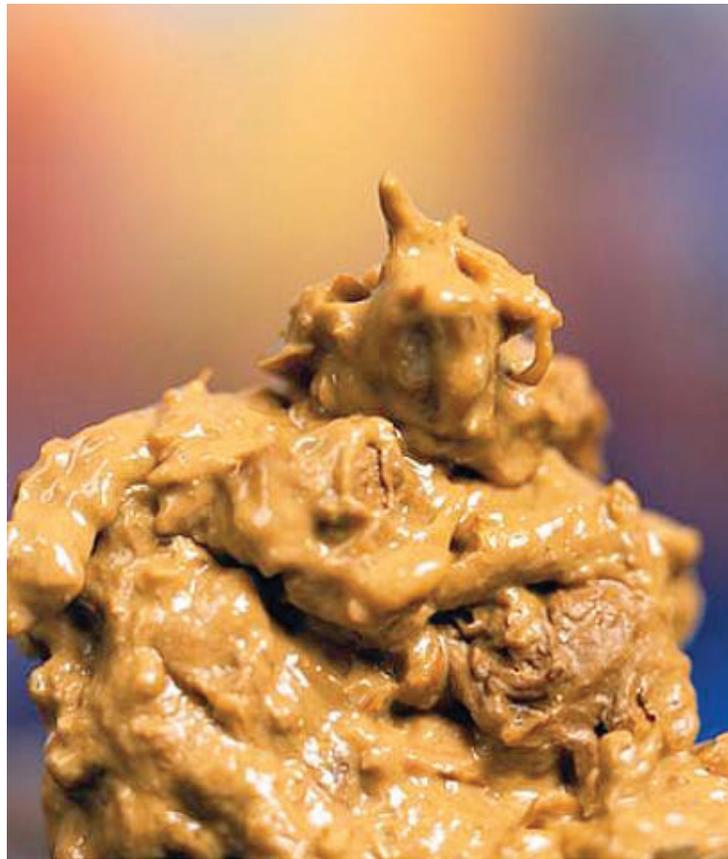


Figura 117
Mother's shit, 2008
Andres Serrano
Cibachrome | 176x146,4cm
Paula Cooper Gallery, New York

Um pouco cansado de exemplificar todos estes nomes e mostrar-me suas produções, Dédalo ainda recordou de um último artista, cujo trabalho tinha uma exuberância e potência ímpares: David Nebreda. O vizinho contou toda a biografia deste sujeito espanhol, mas sinceramente não visitei seu trabalho pelo viés exclusivo de sua história pessoal, isto é uma empresa inadequada, apesar de muitos ainda a utilizarem. “A obra de arte, portanto, revela-se a cada um na sua maneira: ela realiza o mais difícil conceito de socialidade, que é aquele de falar a todos, mas a cada um individualmente. Isto pode parecer o extremo da atomização porque individualiza o comum; é ao contrário o máximo da socialidade, já que socialidade implica personalização” (Pareyson *In* Napoli, 2008. p.119).

Percebi em Nebreda uma relação mais íntima com a intensidade desejada para minhas 37 chapas. A imagem é direta, objetiva e “o mecanismo acabado e exato evidencia, por sua estrutura econômica, a alegria de seu funcionamento poético¹” (Dalí, 1927 *In* Fontcuberta, 2010. p.129). Estupefato com sua força, estacionei os olhos e acelerei o pensamento. Sentia-me viva! Milhares de centenas de ideias e relações passavam ao meu alcance. Sem poder apanhá-las todas, lancei algumas questões para o vizinho: você teria disposição de, comigo, entregar-se aos prazeres da coprofagia?

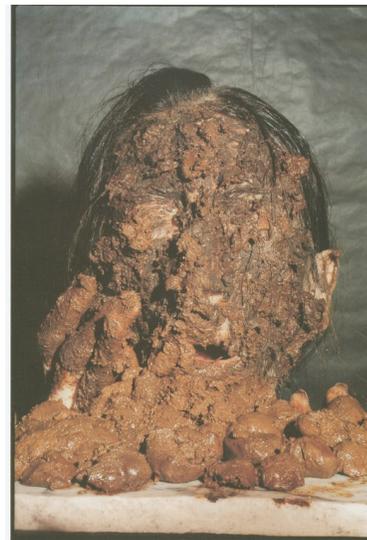


Figura 118
David Nebreda

Qual outro autorretrato pode ser mais verdadeiro do que esse? De que outra maneira seria possível aproximar estes dois polos do mesmo tubo? Vê esta imagem como um retrato de sua esquizofrenia ou de sua lucidez?

¹ - Tradução livre. “El mecanismo acabo y exacto evidencia, por su estructura económica, la alegría de su poético funcionamiento”.

A primeira coisa a ser considerada, respondia ele, é a crueza da imagem. Sua sensação de vida (completude) é decorrente do enfrentamento com o nada (morte). O que nasce na boca morre no cu, não é mesmo? O avesso do ânus é a boca! O avesso da vida é a morte! (Ou seria da morte a vida?). Em sua companhia cresço em vontade, sendo capaz das mais deliciosas experimentações. Não existe verdade absoluta, e este autorretrato é a verdade dele, a sua é outra. As outras páginas que você criou, Páginas 06 e 07 – *O avesso do ânus*, Páginas 22 e 23 – *Entre parêntesis*, Páginas 32 e 33 – *A Lição* e Página 36 – *Beijo grego*, realizam esta mesma conexão com o tubo. Vejo e verei como um retrato da mestiçagem entre o ser e o não ser, nada clínico. Há de convir comigo acerca da impossibilidade em dissociar o individual e o genérico, afinal de contas comungou desta ideia, em outras palavras, ao falar da socialidade. Nebreda não retrata somente a si embebido em sua própria merda, mas a nós; por isso você se identifica.

DEBEMOS DEBEMOS - A TECNOLOGIA COMO RAJUBO
MAIS: PRECISA SER IN FORMACAO CORPO CORTE MP
PRODUTORES CONSUMIDOR, CHEGA O INVEN
USMO DE REIDE, OU DA SOCIEDADE COLICADO
CORPO ATUDA MAIS POTENTE, O CORPO IMPORACAO
BERTA DOS MESMOS QUE VAI SE COMPARAR, MAIS TARDE, EM UM
DE COEXAO ENTRE CORPOS, POR MENDO DE UMA NA VAGAO MAIS A
NA SOCIEDADE DE CON TRO E O ANO O ANO E O ANO



AVESSO DO

A boca com
TODA CERTEZA
É O AVESSO DO
CU. AVESSO
PORQUE ENTRA
E NÃO SAI,
AVESSO PORQUE
INICIA E NÃO
TERMINA, AVESSO
PORQUE INCLUI
E NÃO EXCLUI,
AVESSO PORQUE
INGERE E NÃO



EXPELE..... Porém, é igual, pois também recebe e armazena
É O AVESSO QUE INICIA O PROCESSO NUTRITIVO. É O AVE
SSO QUE PROMOVE O DESDOBRAMENTO CONTÍNUO
DE SEU PRÓPRIO AVESSO. O AVESSO TORNA SE AVE
SSO DUAS VEZES, NEGADO SEU PRÓPRIO AVESSO,
PERDENDO QUE A ANTÍTESE A ELE DESIGNADA
SEJA DESTRUBADA. O AVESSO SE FAZ ÚNICO, E
LIGADO PELO CANAL QUE O LEVA DO INÍCIO AO
FIM, SEM PUDOR, SEM PIEDADE. O ALFA E O
OMEGA SE TORNAM ÚNICOS, SIAMESES LIGADOS
PELO CORDÃO UMBILICAL DA
EXPERIMENTAÇÃO.

235

ÂNUS

AVESSO

Para coroar este pensamento e prevenir posteriores convulsões preciso ainda lhe oferecer como resposta outra reflexão: “para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade” (Bataille, 2012. p.58). Seria idêntico dizer: “fechar os olhos é uma maneira antipoética de perceber as ressonâncias²” (Dalí, 1927 *In* Fontcuberta, 2010. p.130). Resta a você decidir manter ou não seus olhos abertos. Em geral as pessoas preferem o véu à nitidez. Entenda o elementar: o pior cego é aquele que não quer enxergar!

Reproduzi incansavelmente algumas das minhas imagens prediletas, lembra-se? Sou um colecionador de traças, nem sei mais o que tenho. Por vezes penso na falta do cu como a chave do colecionismo. Uma necessidade de reposição constante, de controle, de manutenção e de atenção. Ao mesmo tempo, esses retalhos mantidos arquivados servem aos propósitos da execução de cada página. São pedaços de nossas vidas coladas, sobrepostas, algumas muito verdadeiras, outras nem tanto. Trabalhei bastante próximo de Geraldo de Barros ao aproveitar meu arquivo, minhas sobras, meus fragmentos. Inversamente a ele não trouxe “à luz imagens de uma vida inteira”, mas assim como ele tentei reescrever, seletivamente, uma história “com o obsessivo desejo de fazer emergir a fantasia da recriação” (Fernandes Júnior (org.) *In* Barros, 2006. p.30).

²- Tradução livre. “Cerrar los ojos es una manera antipoética de percibir las resonancias”.

Sabe quando as coisas começam do nada, como acreditavam os teóricos da abiogênese? Por vezes eu pensava em simplesmente esperar, crendo neste movimento como criador de algo. Quanta estupidez! Deveria observar atentamente, pois isto já é um fazer. A observação deve integrar a tentativa como uma postura dentro do fazer. Sentia e agia atentamente. No sexo sabemos a exata diferença entre a teoria e a prática (e temos a justa noção da importância do diálogo entre estes dois estratos), não compreendo as razões, em muitos casos, do porque somos incapazes de promover uma analogia desta dimensão com a arte. Se conseguíssemos ‘ler’ a arte do modo como fazemos sexo, muito provavelmente teríamos uma visão menos reducionista e obviamente, mais ampla e potente. No ato sexual unem-se sentimento e ação. “Sem dúvida, o sentimento, enquanto acompanha toda uma operação humana, é constitutivo também da operação artística, ao mesmo título que lhe são também constitutivos o pensamento e a moralidade. Mas então o sentimento ganha uma tonalidade especial, como é também particular a inflexão que ganham na operação artística o pensar e o agir” (Pareyson, 1993. p.40). E o sexo – assim como a arte – só é sexo sendo feito enquanto se faz.

PEDRO

*

pecado

B. — Cerimônias que



MADE IN BELGIUM



LUCAS

EEEEEEEEEE

EEE FFFFFFFF G

GGGGGGGGGGHHHHH

HH H H CU IIIIIII

IIII JJJJJJJKKKKKK

KKKKKLLLLLLLLLLLLL

LLLLLLL MMMMMMM

N NNNNNNNN

NNNNNNNNN

PPPPPPPPPP

R



se seguem ao batismo

(u)

avesso

Sei a quantidade de vezes nas quais me alertou para interromper o uso de recortes da Bíblia, mas também conheço seu falso moralismo religioso. Então, faço como quero! Além do mais, minha família, apesar dos excessos, é bastante religiosa e fui ensinada a acreditar em Deus, inclusive pelo pároco. Eliminar os trechos bíblicos seria uma nova castração, já não basta esta física? É o lado 'B' do Batismo. Ele também tem seu avesso e o padre soube expô-lo de modo bastante didático. Dentro da sacristia via um quadro de uma mulher de rosto redondo, pele bastante alva, olhar fixo, cabeça virada para a lateral. Ela estava atrás de algum balcão ou apoio de madeira. Usava um vestido de veludo vermelho com enfeites de fita em tom de dourado. Atentei-me aos detalhes porque frequentava demais a Igreja, era coroinha e, em todas as aulas com o pároco, eu geralmente ficava curvado de costas para ele segurando com as duas mãos na pia batismal móvel. Não sei como ela o olhava, mas a mim era com desconfiança. Certo dia, ao folhear o jornal em casa, descobri que se tratava de uma pintura intitulada *La Belle Ferronière*. A reportagem dizia tratar-se da amante de alguém e que, sobre ela repousavam ainda diversas dúvidas, como as existentes dentro de mim.

Não há necessidade de jogar-me palavras duras. Quando lhe dizia sobre parar de usar páginas da Bíblia era antes para que você pensasse sua aplicação, qual sua intenção? Inaugurar um discurso legível, mas descontextualizado? Propor uma leitura compreensível do recorte e sua contextualização com a imagem? Ou, como fizeram alguns dadaístas, onde os “fragmentos do texto [...] eram usados de maneira mais agressiva do que no Cubismo, em uma mistura que frequentemente tentava negar a inegável distinção entre palavra e imagem”, e os “textos eram sublinhados por suas propriedades visuais³”? (Ades, 1976. p.36). Acho tão engraçada sua ‘caretice’ em alguns momentos. Quero tudo ao mesmo tempo agora! Caminho pela fronteira honesta e tangível da multiplicidade, do misto, do confuso; tendo à descontextualização na idêntica proporção com que fabrico o compreensível e o ilusório.

³- Tradução livre – “fragments of text [...] are used in a far more aggressive way than in Cubism, in a mixture that often tries to deny the undeniable distinction between word and image”. “Texts are stressed for visual properties”.

Ah, deve estar curioso para saber a lição aprendida, não? Respondo as duas melhores: decorar o livro de São Lucas evangelista – “Pai, Senhor do céu e da terra, eu te dou graças porque escondestes estas coisas aos sábios e inteligentes e as revelaste aos pequeninos” (Lc – 10, 21) – e que *a pior merda é aquela que sai de tua boca!* “Casada com a lógica, a arte viveria em incesto, abocanhando, engolindo a sua própria cauda, parte do seu corpo, fornicando consigo mesma e o temperamento tornar-se-ia um pesadelo envolvido no alcatrão do protestantismo, um monumento, um monte de intestinos grisalhos e pesadões” (Tzara, 1987. p.17).

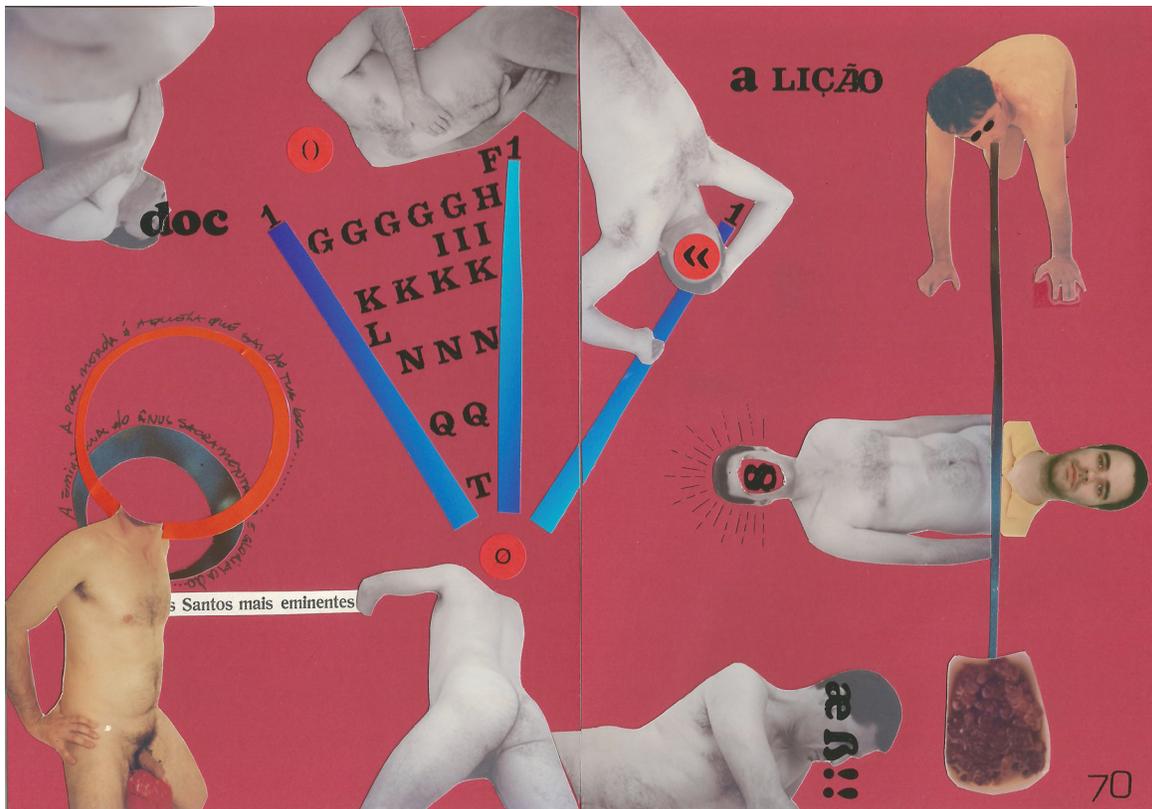


Figura 121
Páginas 32 e 33 – A Lição
Caderno Meu Cu
21x30cm
Fotocolagem
2013

É, Dédalo, seu labirinto te confunde! Você se apega ao desnecessário, ao desproposital. Não sempre, mas demonstra certa disposição. E sabe por quê? Porque “as sensações física involuntariamente produzidas em alguém que leia a obra carregam consigo algo que se refere ao conjunto das experiências que o leitor tem de sua humanidade – e de seus limites como personalidade e corpo” (Sontag, p.13). Por isso você ofereceu-me aquele beijo grego, com o qual inauguramos e selamos o seu desejo para com a outra, pois nada mais em nós ousou diversificar os caminhos. Ela, a outra, Elke Krystufek, nos conduziu até aqui. Havíamos encontrado semelhanças visuais em sua obra com o tema, o discurso, e a técnica; porque “a obra artística é ao mesmo tempo um mundo e uma forma. E, se é verdade que ela não pode ser uma forma sem ser um mundo, não é menos verdade que também não pode ser um mundo sem ser uma forma. [...] Um mundo é, isto sim, uma visão do universo que se torne carne e sangue de uma pessoa, que *seja* a própria pessoa em sua realidade viva [...]. Numa palavra, é aquilo que a pessoa *fez* de si mesma, e agora *é*: a substância histórica da pessoa [...]” (Pareyson, 1993. p.273).

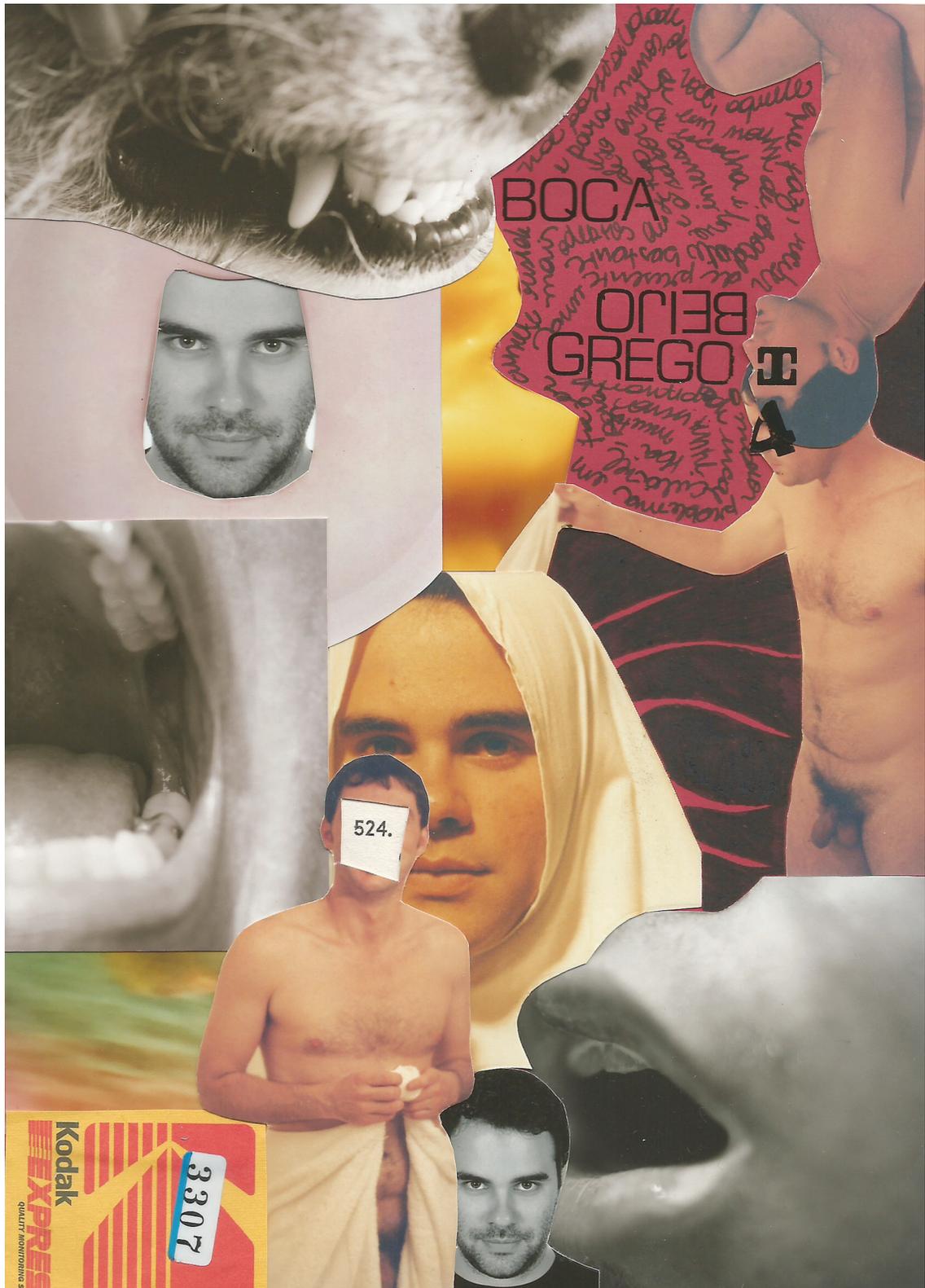


Figura 122
Página 36 – Beijo grego
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2013

Gaguejando muito, o vizinho tentava esboçar um discurso sobre tais fotografias, como se fosse obrigado a fornecer mais argumentos favoráveis para o diálogo de nossas imagens do que simplesmente as características discutidas, o amor e o sexo. Dentre as frases balbuciadas apenas uma se fez audível: “não havia nada de seguro, nem nas minhas intenções, nem nos meus gestos” (Bataille, 2012. p.41). O olhei seguramente e alcancei suas intenções mais íntimas. Ele desejava Elke, conosco. Aprovei seus pensamentos com o balanço das duas cabeças presentes em mim.

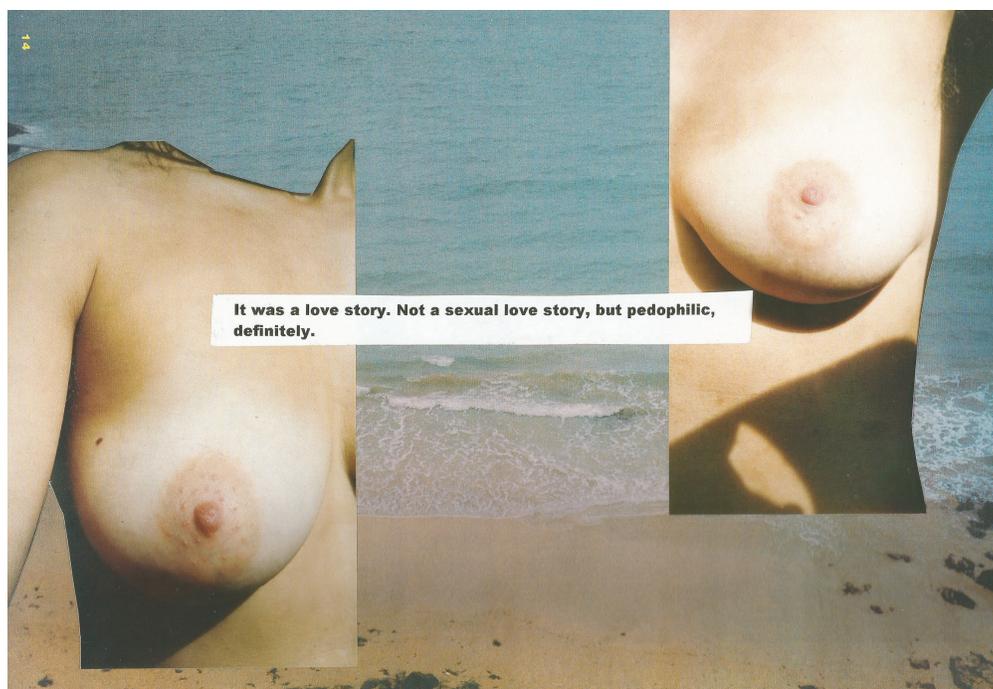


Figura 123
It was a love story, 1999
From the series Sleepingbetterland
Elke Krystufek
Color photography
Dimensions Variable
Galerie der Stadt Esslingen

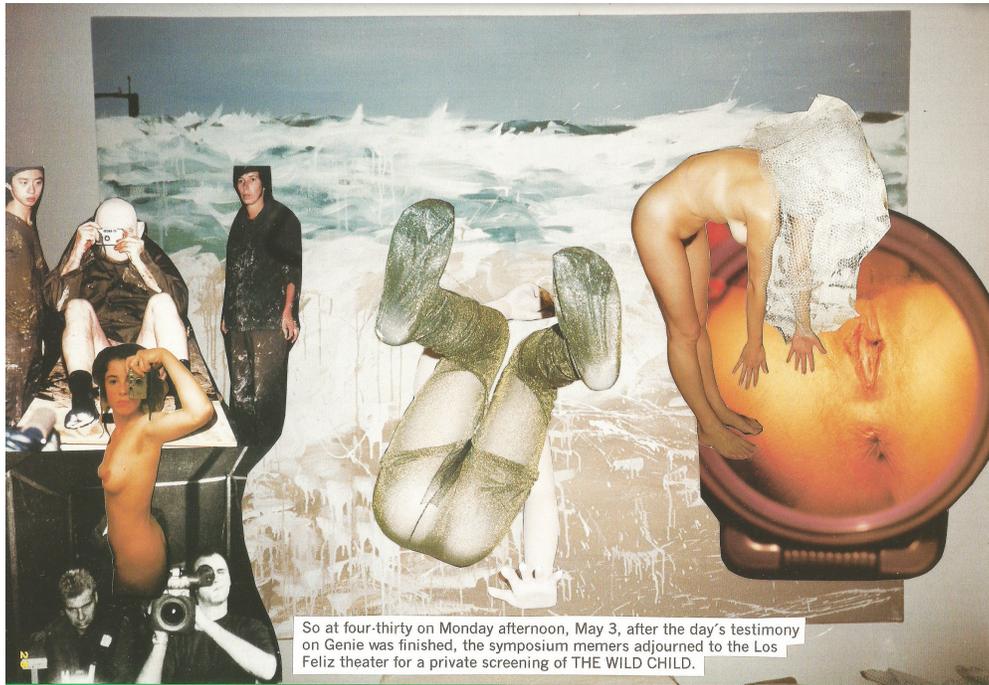


Figura 124
The idea of love (Dubai), 1999
From the series Sleepingbetterland
Elke Krystufek
Color photography
130x170cm
Galerie der Stadt Esslingen

Menos atormentado, recuperou o fôlego e continuamos a falar da moça Elke. Sim, falávamos dela. Imaginávamos suas predileções, seus ódios, anseios, medos e gemidos. A experiência frente àqueles recortes recebia como embasamento nossa recepção pura. Até hoje a única coisa que sabemos dela são estas imagens. Sua necessidade em mostrar o cu pode conectar-se mais ao uso ou ao sentido de proibição enquanto eu o trato pelo viés da castração. Ela fala sobre o ter e eu sobre o perder. Alguém aí gostaria

de uma história ou ideia sobre o amor decorando as paredes de sua sala de estar? Talvez ela tivesse conhecido algum pároco, como eu, e por isso resolveu contar *sua* história de amor, não de sexo. Ou ainda o dinheiro havia lhe ensinado a ideia do amor. Suposições meu caro, dizia o vizinho enquanto levantava do sofá. Foi ao quarto e trouxe um livro cuja capa estampava uma pintura chamada 'A origem do mundo' de um carinha de nome engraçado. Temporalidades à parte – vista claramente no tipo de depilação –, Dédalo não conseguiu se desapegar da sensação de proximidade entre aquele reflexo especular da fotografia de Elke e a pose da mulher na pintura do francês. Seria isto um reflexo de origem? Que origem?

O prefácio do livro apresentava uma citação: “há obras que não expressam nada e nada dizem, mas o seu estilo é eloquentíssimo, por ser a própria espiritualidade de seu autor. Dir-se-á que justamente nesse sentido a arte é expressiva, e o sentimento está ali presente, enquanto se resolveu completamente na forma” (Pareyson, 1993. p.41). Esta afirmação aponta uma luz para a fotografia de Nebreda e as fotocollagens de Krystufek. O artista deve ocupar-se exclusivamente em formar o trabalho e, fazendo isto já impõe à obra sua própria individualidade espiritual como estilo, como modo de formar. A eloquência dos trabalhos e, portanto, dos artistas, os diferem em intensidade, materiais e modos de execução. O viés dialógico criado por mim para visitar seus trabalhos é completamente diverso. O encantamento ocorrido pelo autorretrato de Nebreda vem do uso da merda, da superexposição de sua intimidade mais velada; já em Elke deriva das colagens e recursos gráficos, bem como dos motivos dos recortes fotográficos usados e a maneira de tangenciar temas acerca da pornografia, infância, sexo, amor e vida social. Ainda sim tudo isso “continua a ser merda, mas doravante queremos cagar em cores variadas para ornar o jardim zoológico da arte com todas as bandeiras dos consulados” (Tzara, 1987. p.9).

A argamassa mais pesada do Caderno Meu Cu está colocada na manipulação via recorte e colagem das fotografias coletadas, recolhidas e guardadas durante longos períodos. Dédalo questionou se havia algum frescor ou novidade neste tipo de procedimento. Presumia sua intenção em, a partir disto, apresentar-me mais alguém ou trabalho para uma conversa, mas antes de ele prosseguir o interrompi: você acredita mesmo na novidade enquanto medida adequada para a arte? O que é novidade Dédalo? Longos lapsos de tempo passaram entre nós durante os 7 minutos de um silêncio doentio. Cu e novidade pareciam impróprios. Na falta de argumentos bilaterais imediatos retornei à minha casa e, somente no terceiro dia, voltei a procurá-lo sem ira, mas com dúvidas insolúveis.

Tanto eu quanto ele ficamos, cada qual em seu espaço, amadurecendo sobre o caráter do novo e chegamos a um denominador comum encontrado no mesmo livro: “um mundo é a realidade universal tal qual vista por uma pessoa: é um sentido pessoal do universo, uma visão pessoal da realidade, uma concepção pessoal da vida, [...], é *um* modo tipicamente pessoal de interpretar o mundo” (Pareyson, 1993. p.273). Esta é a novidade, a capacidade única e irrepetível de uma realidade interpretada daquele específico modo de entender o mundo para formar seu trabalho. Ou melhor dito pelas palavras de minha sábia avó materna: gosto e cu cada um carrega o seu.

É interessante desenhar o fato de todos estes artistas possuírem um gênero fixo, eles podem ser enquadrados nos conceitos de macho, fêmea; homem, mulher; menino, menina; humano! Eu não! Minhas configurações corporais me deixam na fronteira da indefinição, com pinto e boceta eu seria um hermafrodita, porém com estes dois e sem cu, sou o que? Qualquer coisa de intermédio? *Eu não sou eu!* Sou o inominável, o diverso incôndito para muitos. Para Dédalo sou a inteireza, mesmo sem cu, e isto me basta. Completo é aquele “que tem todas as partes de que deve constar; a que nada falta; acabado; preenchido; cabal, total; inteiro; perfeito; que tem todas as qualidades exigidas; cheio; cumprido, satisfeito” (Fernandes, Luft e Guimarães, 1991).

EU não SOU

rendera nao ficar mais tendo
essa inutil necessidade em fal
parar tudo o que sinto e que penso para as pessoas, as vezes o cu fal
a por si melhor do que o seu avesso e, alem disso, o avesso represent
a, normalmente, uma capacidade inerente a seu orgao que o torna f
raço e forte, util e inutil, verdadeiro e mentiroso e, tais caract
eristicas irao depender diretamente

eu

do que estiver por dentro do **ANUS...**
DO CU DE TODOS, na maioria
das vezes, nasce, a partir de
uma necessidade fisiológica, um
enorme calor que se desenvolve
como **FORÇA** de expulsão daquilo
que, algum dia, fora absorvido pelo
avesso do **ANUS** [...]

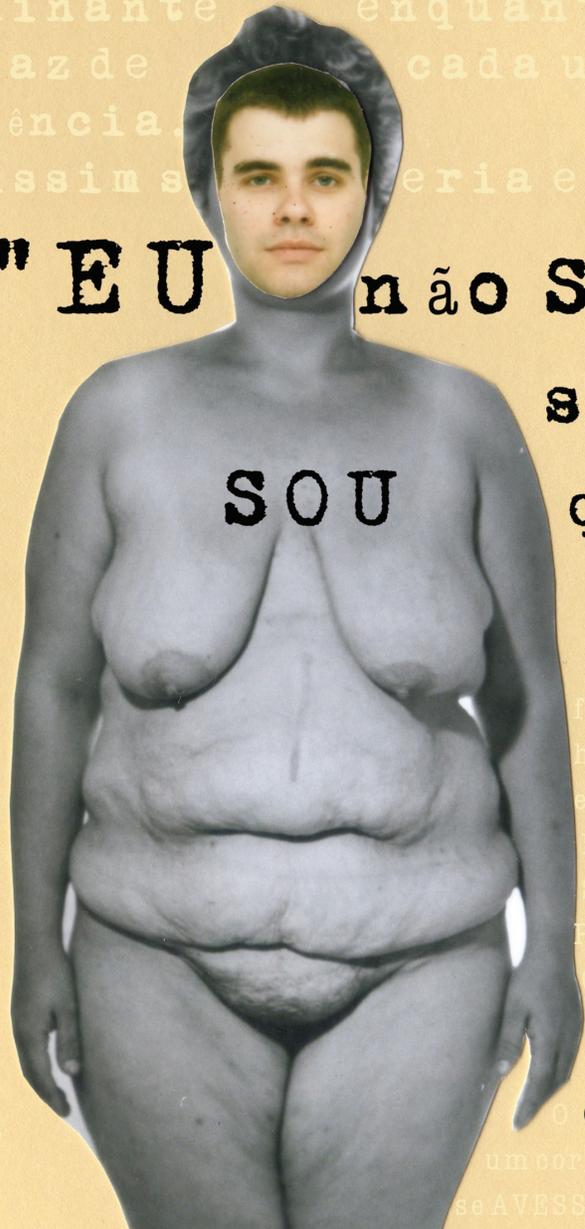
A essa absorção podemos
rastrear o **CALOR** demasiado deter
minante enquanto quente e **ARDOR**,
faz de cada um objeto de sua exist-
tência.
Assim seria expressivo **DIZER:**

**"EU não SOU eu, nem
sou o OUTRO
SOU qualquer
COISA
de intermédio"**

H
O
M
E
N
A
G
E
M

A

C
O
R
P
O.



frase retirada da musica de Adriana Calcan
hoto feita com o poema de Mario de Sa Carn
eiro.
**EU NAO SOU EU NEM SOU O OUTRO,
SOU QUALQUER COISA DE INTERMEDIO:
PILAR DA PONTE DE TEDI
QUE VAI DE MIM PARA O OUTRO.**

O **CU** fica na parte de tras desse corpo.
um corpo dotado de **ANUS** de
se **AVESSO**. Um avesso que

Talvez, no caso específico de minha pessoa, a novidade não seja apenas o modo como interpreto este mundo, mas como este me interpreta. A diferença é a pedra no sapato dos oprimidos e a espada dos opressores. Inclinada a completa obediência em função da aparência, não entendo até hoje como meu pai não me vendeu ao circo! Contudo, se a novidade não fosse assim operada, continuava o vizinho, a fotomontagem seria apenas uma cópia daquelas manipulações feitas pelas mulheres da aristocracia vitoriana ainda no Século XIX. Você não opera com o ideário dadaísta por completo – todavia seu método é como o deles, usa da mesma tesoura, da mesma cola, do mesmo suporte –, entretanto compartilha do mesmo espírito: “o dadaísmo é, assim, não tanto uma tendência artístico-literária, quanto uma disposição específica do espírito, é o ato extremo do antidogmatismo, que se serve de qualquer meio para conduzir a sua batalha. O *gesto*, portanto, mais do que a *obra* é o que interessa ao dadá; e o gesto pode ser feito em qualquer direção do costume, da política, da arte, das relações. Uma única coisa importa: que esse gesto seja sempre uma *provocação* contra o chamado bom senso, contra a moral, contra as regras, contra a lei. Portanto, o *escândalo* é o instrumento preferido pelos dadaístas para se exprimirem” (De Micheli, 2004. p.135).

Entretanto é completamente diferente na intenção, sua busca é encontrar seu eu (não uma imagem equivalente a ele como alguém fez com a figura da mãe) sem questionar o limite e a autonomia de um sistema. E assemelha-se também no reconhecimento do acaso, na exploração do fazer pelo fazer e, no mais importante: “destruir, precisamente, o raciocínio linear, natural para nós, do SIM e do NÃO. [...] Pretendia-se que o pensamento fosse ampliado, que se integrassem pensamento e sentimento, sentimento e pensamento, e que ambos se fundissem no poema, na imagem, no som” (Richter, 1993. p.73).

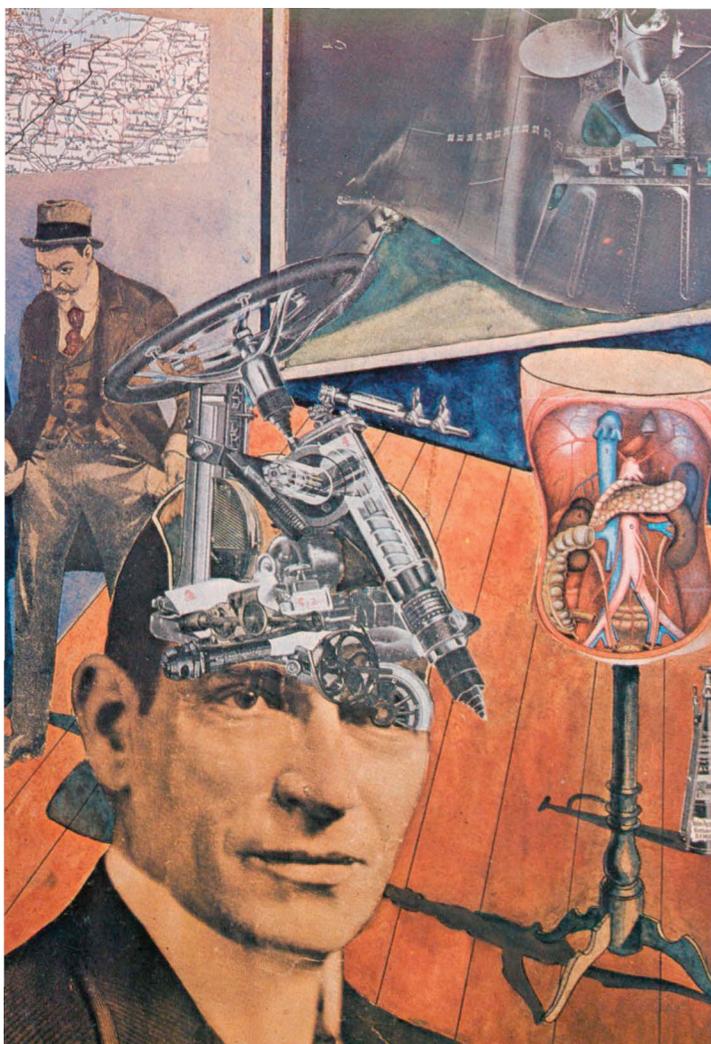


Figura 126
Tatlin at home, 1920
Tatlin lebt zu Hause
Raoul Hausmann (1886-1971)
Photomontage with watercolor
41x28cm
Stockholm, Moderna Museet

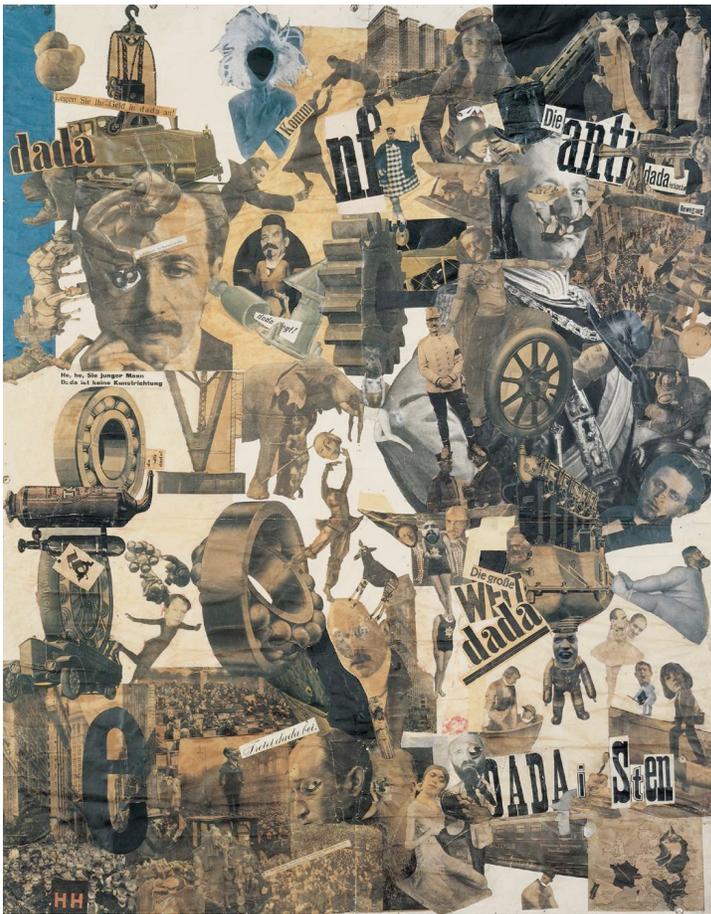


Figura 127
Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany, 1919-20
Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands
Hannah Höch (1889-1978)
Photomontage and collage with watercolor
114x90cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

“Existirão poéticas que prescrevem à arte a missão de ‘representar’ a realidade, como nos programas de uma arte realista, naturalística, verística; outras para as quais a arte deve ‘transfigurar’ a realidade, ou idealizando-a segundo um cânon de beleza, ou isolando e acentuando uma faceta característica, ou filtrando através de uma visão emotiva e passional; outras que convidam os artistas a ‘deformar’ a realidade, decompondo-a nos elementos que parecem estruturá-la no íntimo ou refrangendo-a em uma interpretação violentamente polêmica; outras que exigem da arte a invenção de uma realidade inédita e nova, pintada em contraste com aquela atestada pela experiência, ou sem esse aceno polêmico a ela; outras que, esperando da arte a expressão de sentimentos, lhe recomendam espontaneidade ingênua e imediaticidade instintiva; outras que ao invés exigem do artista um consciente e sábio e calculado trabalho de construção, indo além de toda veia lírica ou apenas sentimental” (Pareyson, 1993. pp.301-302). Diferem-se as poéticas, aproximam-se os materiais.

Figura 128

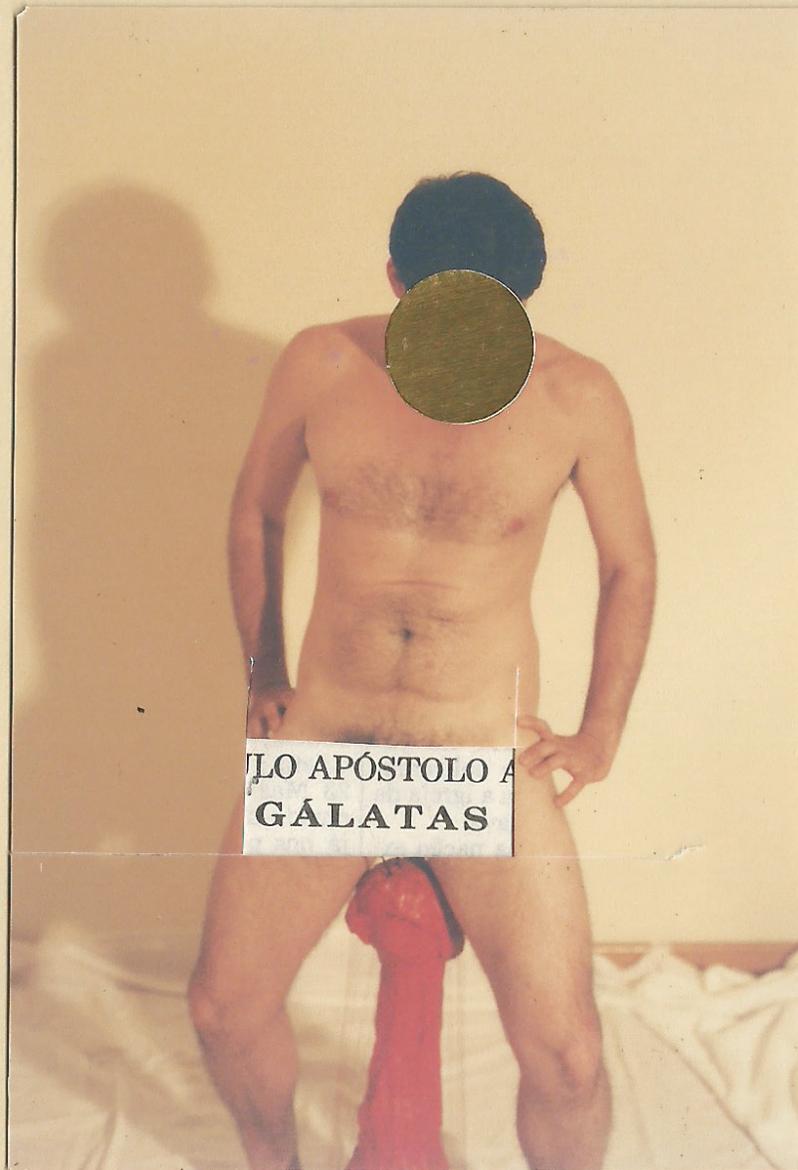
Páginas 20 e 21 – Festa da gala

Caderno Meu Cu

21x30cm

Fotocolagem

2013





Por que utilizar tantas vezes referências religiosas? Pra que rasgar a Bíblia? Quer agredir alguém? Provar sua capacidade de transgressão? Ir para o Inferno de cabeça? Essas são algumas variações das retaliações vindas do vizinho. Tantas vezes tentei mostra-lo nada disso ser importante, mas seus antolhos não permitiam enxergar para além da blasfêmia. “Cada página tem que explodir, ou pela seriedade profunda e pesada, pelo turbilhão, a vertigem, o novo, o eterno, pela blague demolidora, pelo entusiasmo dos princípios [...]” (Tzara, 1987. p.15).

A religião cumpre em mim um papel elementar: alimenta minh’alma, habita meu imaginário e cria infinitas fabulações desde meu nascimento. Batizado na Igreja Católica Apostólica e Romana, seja lá qual o significado desse nome todo; frequentei a catequese, ou seja, fui doutrinada; fiz primeira comunhão apenas para poder comer o tal Corpo de Cristo e, o que mais gostava era quando ele colava no céu da boca; fugi da crisma; integrei um grupo de jovens da chamada RCC (renovação carismática católica) onde as pessoas dizem ‘orar em línguas’ e inventam dialetos indecifráveis; lia incansavelmente a Bíblia, principalmente o Novo Testamento. Com todo este repertório pude eleger minhas áreas de interesse e, definitivamente, não foi frequentar a Igreja, mas usar do seu discurso, a meu ver fascinante. Gálatas é tida como a carta magna da Igreja, foi escrita por São Paulo direcionada a este povo que dá nome à Epístola. Fala da liberdade cristã, da justificação pela fé, do doutrinamento e dos falsos mestres. Não me esquecerei dos Gálatas porque a catequista solicitou-me uma punheta cujo gozo colou as páginas daquela história.



Figura 130
Página 38 – Eles
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2013

“O mundo é mais antigo do que eles. Já enchia o espaço e sangrava, gozava, era o único deus – quando o tempo ainda não havia nascido. Reinavam então as próprias coisas. Aconteciam coisas – agora, através dos deuses, tudo é feito de palavra, ilusão, ameaça. Mas os deuses podem alterá-las, aproximá-las, ou afastá-las. Podem igualmente não tocar, não mudar as coisas. Chegaram tarde demais” (Pavese, 2001. p.36), recitava Dédalo. Ou, quem sabe, chegaram a tempo de usurpar a crença e relocá-la, completou. Retruquei: “nós temos uma Lei, e segundo esta Lei êle deve morrer, porque se declarou Filho de Deus” (João, 19 – 07); ou, mais provavelmente, a tempo de culpar alguém! Criase o mito, o mártir, a salvação e a devoção em um só sujeito. Pobre coitado. “Se isto não é assim, quem me convencerá de mentira, e acusará minhas palavras diante de Deus?” (Jó, 24 – 25). *Eles*, afirmou o vizinho. Depois de morta a pessoa pode ser qualquer coisa, pois sua existência é ordenada pelo sentimento dos vivos. Alguns alimentarão dúvidas, outros milagres; alguns aplaudem, outros vão; alguns amam, outros detestam; alguns mantêm adequado juízo, outros inventam.

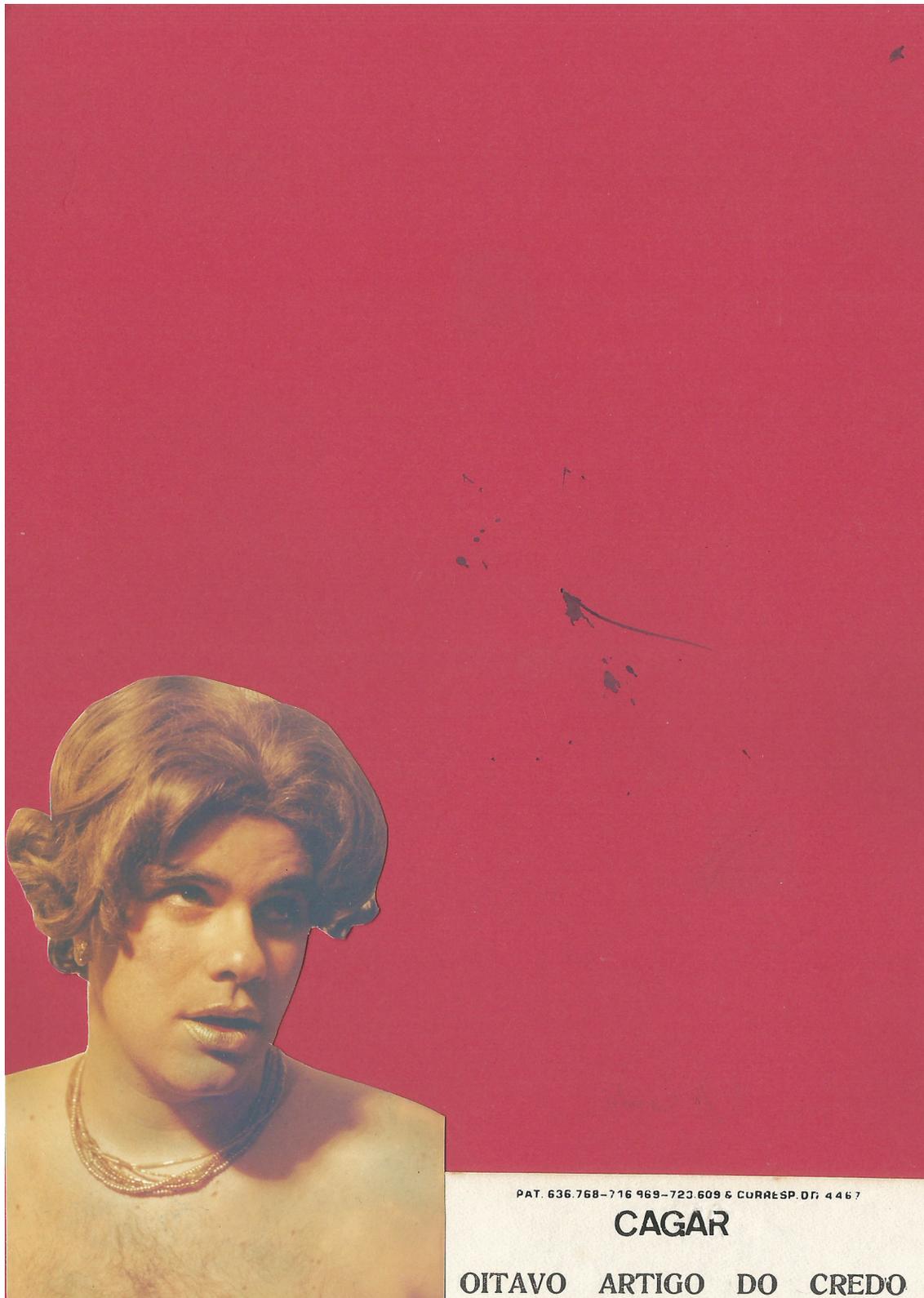
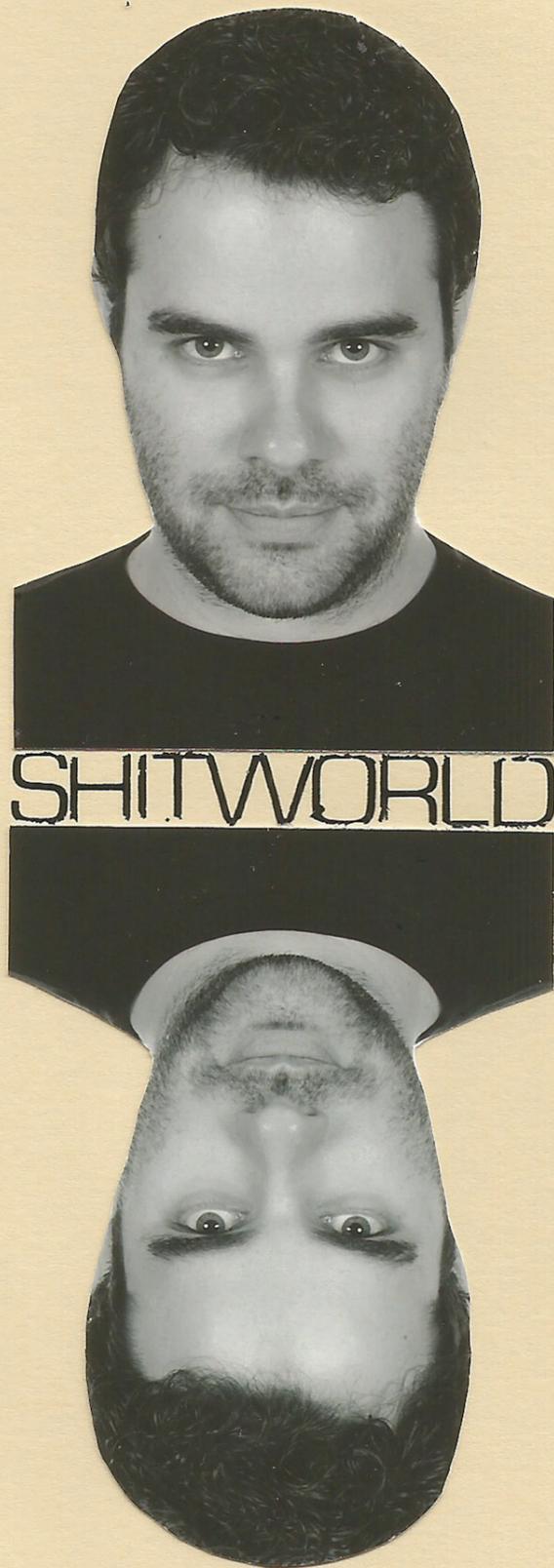


Figura 131
Página 18 – Oitavo artigo do Credo
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2013

Entendo sua admiração pelos assuntos eclesiásticos. Não! Você não compreendeu, explico novamente: “todas as formas de arte e conhecimento autênticas – em outras palavras, todas as formas de verdade – são suspeitas e perigosas” (Sontag, 1967). Você e eu somos suspeitos. Você é parte disso tudo, goste ou não! Você mesmo pronunciou a insegurança de suas intenções e gestos. Acontece que, “de forma geral não me detenho muito nessas recordações. Passados tantos anos, já perderam o poder de me afetar: o tempo neutralizou-as. Só puderam recobrar vida deformadas, irreconhecíveis e ganhando, no decorrer de sua transformação um sentido obscuro” (Bataille, 2012. p.87). Afinal, as recordações do tempo viajam no espaço, não? Impossível chegarem intactas! Os cientistas não atingiram a perfeição do teletransporte. Continuam tentando! Também tento, incansavelmente, ser alguma coisa nominável, não mais essa catacrese.

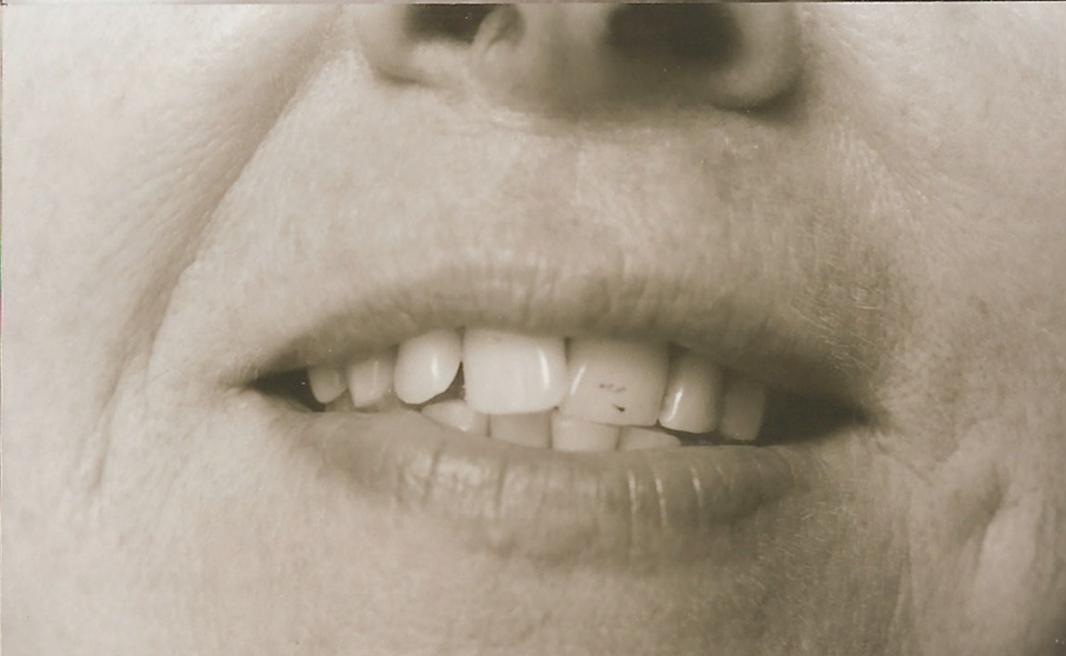
r



Q

Sou como uma carta fora do baralho, mas também valho como um coringa. O ditado diz: quem não tem cão caça com gato, eu caço com os dois! “Não existe deus em matéria de sexo. Ouça o que lhe digo: é a rocha. Muitos deuses são feras, mas a serpente é o mais antigo de todos os deuses. Quando se estira sobre a terra eis a imagem do sexo. Eia a vida e a morte. Que deus pode encarnar e abranger tanto?” (Pavese, 2001. p.39). Foi ela, a serpente, quem apresentou o alimento à boca. Todas as bocas do mundo comeram unidas numa só, pois “o pensamento faz-se na boca” (Tzara, 1987. p.39).





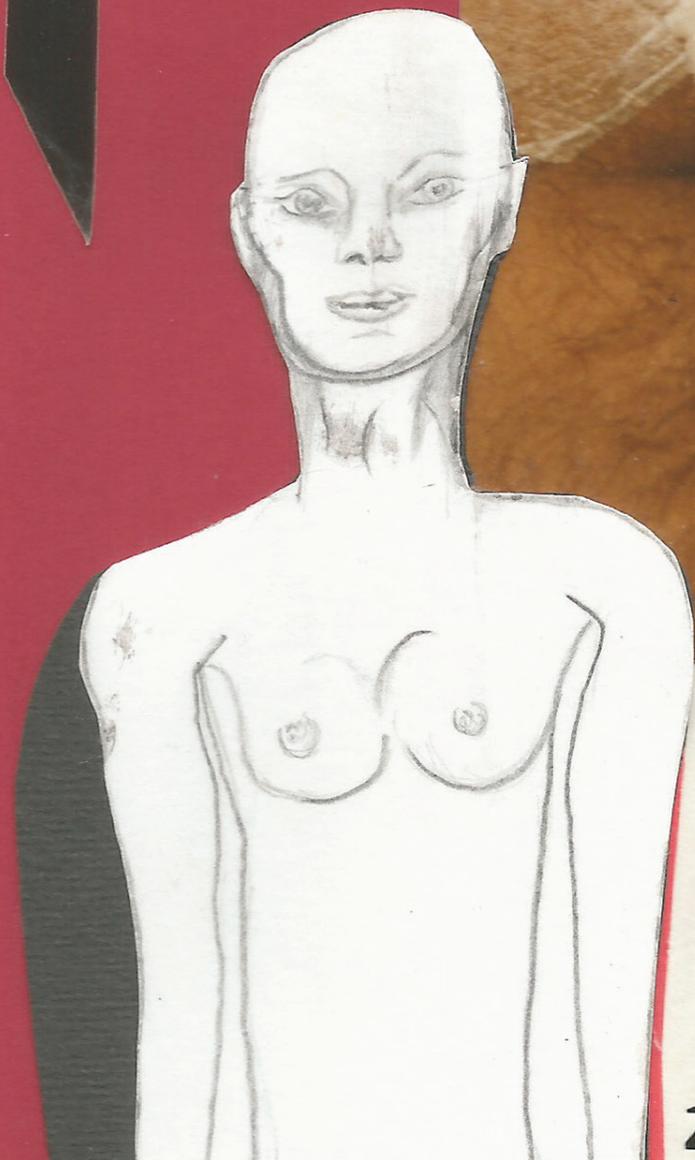
Depois disso existiu apenas carniça. Abençoados urubus; nascem alvos, tão brancos quanto a paz, e subitamente transformam-se em preto, aderindo às trevas. Neles reside o duplo da aparência, como em mim. Das cores aos odores. O urubu-preto é o avesso da cegonha, tal qual a boca do cu. Joguem-me aos urubus! Prefiro-os em sua autenticidade e riqueza de espírito. Verdadeiramente vivem da morte sem se anularem! Quem ama os urubus além de mim? Quem? Você? Duvido! Saiba do melhor, cagar é sim um alívio, digo isso por experiência própria. Mas os urubus são mestres, pois fornecem à sua bosta uma função: defecam nas próprias pernas para diminuir o calor do corpo! Quanta perfeição! Não seria por isso a máscara de Nebreda?

Figura 134
 Página 26 e 27 – Quem?
 Caderno Meu Cu
 21x30cm
 Fotocolagem
 2007-2013



Figura 135
 (Página direita)
 Página 29 – Chanel nº5
 Caderno Meu Cu
 21x15cm
 Fotocolagem
 2007-2013

ea_u



RRRRRRRRRR Paramentos,
 SSSS
 TTTTTTTTTT
 TT (CU) CUU
 V VVVVV
 WW X YYYYY
 ZZÆ &&

Jamais poderei sentir o aroma da bosta saída de mim. Aquele perfume me era tão caro e amado. A principal artéria da vida é o cheiro, quem morre fede por prazo determinado, quem vive fede diariamente. Estes odores constituem a alegria de viver, combatê-los é negar a vida, aceita-los é desfrutar. Dédalo? Oi! Fiquei pensando, é engraçado pensar na merda como identidade, pois ela é determinadamente universal. Ligamos à noção de identidade em rosto com olhos, boca, nariz, orelhas, cabelo, sobrancelhas, tudo isso aparente, à mostra, ou até mesmo sem algum destes elementos, mas sempre um rosto. Você se esquece dos números minha querida, olhe no seu Registro Geral, ele te oferece fotografia e numeração. Sem números você não é você. No meu RG existe apenas uma sequência de zeros! Estes zeros o identificam mais do que o anulam, não acha? Tudo são números e você é defendida ou acusada por eles; os advogados bem o sabem.

Identidade não é apenas corpo, mas este é muito usado para elaborar discursos sobre ela. E imagem é também discurso. Recordate da série fotográfica de mulheres gordas publicadas naquele livro roubado há 40 dias? Sim, me lembro. “A partir da fala, do lugar de ser e estar como sujeito, Fernanda Magalhães elabora uma narrativa bastante politizada sobre as relações do corpo gordo com a sociedade; os ditames desta sociedade para com os sujeitos viventes; as normas e padrões responsáveis pela medicalização do homem; a culinária; as diferenças entre gordura e magreza; a sexualidade e erotização da mulher gorda; a vergonha e proibição do corpo gordo” (Gatti, 2012. p.85). Esta artista usa a gordura como identidade, você o cu. Ambos encerrados no corpo. As páginas de seu Caderno se aproximam das fotografias de Fernanda pela aplicação técnica – fotocoloragem – e abordagem de um objeto de polêmicas. Gordura e cu não querem ser vistos fora do espaço de intimidade, individual ou mútua, não social. A distância entre suas imagens e as dela é grande. A política do corpo, a erotização, a proibição, as normas e padrões sociais não são preocupações sobre as quais você se debruça. Contudo, vocês duas querem “justamente romper as barreiras dos gêneros literários e artísticos: o quadro-manifesto-fotografia era exatamente um resultado obtido na direção dessa busca [...]. A fotomontagem resultava numa arte sem maiúscula, sem pretensões de eternidade, toda mergulhada no imediato real” (De Micheli, 2004. p.143).

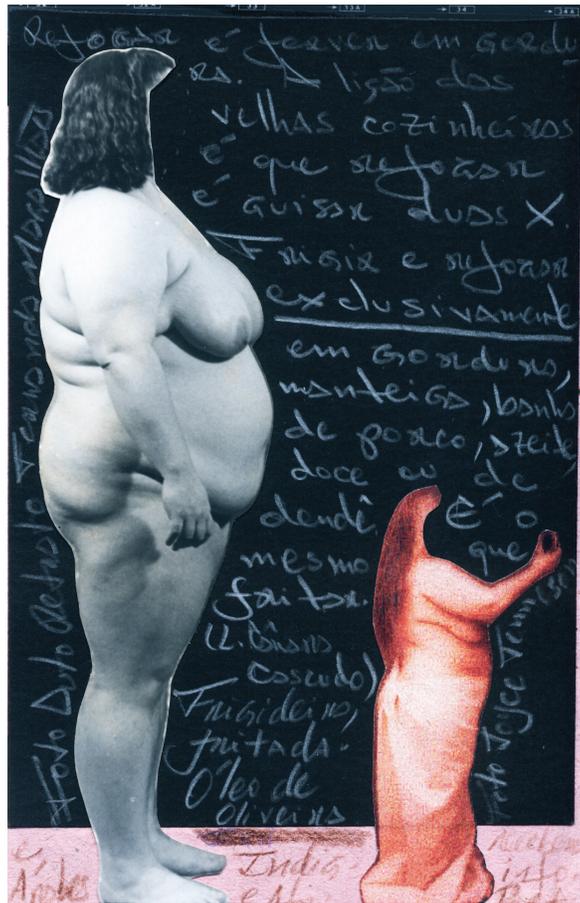


Figura 136
Gorda 22, 1995 (Print 2003)
Da série A Representação da
Mulher Gorda Nua na Fotografia
94x63cm
Inkjet sobre lona
Coleção particular



Figura 137
Gorda 12, 1995 (Print 2011)
Da série A Representação da
Mulher Gorda Nua na Fotografia
94x63cm
Inkjet sobre lona
Maison Européene de la Photographie

Ah, e como o enfoque está novamente na técnica, queria também lhe mostrar aqueles trabalhos das aristocratas. Elas, assim como vocês, Elke e alguns dadaístas, produziram trabalhos em fotocoloragem sob um viés mais ingênuo, livre, brincalhão e descontraído. São histórias privadas, narradas por elas para figurarem os álbuns de família. Homenagens aos maridos, brincadeiras com os filhos, assuntos sobre jogos, comidas, passeios e caças. Um retrato simples do cotidiano. “Assim foi a arte assumindo, conforme cada época, diferentes valores e vários significados. Ora ela foi vista como inseparável das manifestações da vida política e religiosa, ora como valor absoluto e autônomo, [...] ora como testemunha da verdade última, do bem absoluto, do belo ideal, [...] ora como fim em si mesma, [...] ora como reveladora do sentido profundo das coisas, [...] ora como algo puramente lúdico e mero deleite, [...] ora como intérprete do real, [...], ora como delírio onírico, vôo da fantasia, luta contra o real, criação de realidade inédita e nova, [...] ora como simples decoração, [...] ora como militante na vida, [...] ora como manifestação necessária da vida pública e associada, ora como algo que só visa o prazer privado e individual, na pompa das cortes ou na intimidade do lar ou no recolhimento dos museus; ora vista como deletéria em seus efeitos, perigosa em sua eficácia, desastrosa em sua influência e digna de ser banida da sociedade perfeita, ora como superior escola de vida, alimento indispensável do espírito, nutrição vital da alma [...]. Essas diferentes concepções [...] atestam com suficiente evidência que não se pode fazer arte nem ler arte sem uma ‘ideia’ da arte e do lugar que ocupa na vida espiritual, ou seja, sem uma ‘poética’” (Pareyson, 1993. pp.297-298).



Figura 138
Detail from "Mixed Pickles" from the Westmorland Album, 1864/70
Victoria Alexandrina Anderson-Pelham, Countess of Yarborough (1840–?) and Eva Macdonald (1846/50–?)
Collage of watercolor and albumen silver prints
28,2x22,6cm
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Figura 139
Untitled page from the *Princess Alexandra Album*, 1866/69
Alexandra, Princess of Wales (1844–1925)
Collage of watercolor and albumen silver prints
26,5x33,5 cm
The Royal Collection © 2009
Her Majesty Queen Elizabeth II

Como definir poética senão pelo fazer? Ora a poética pode assumir uma característica A, ora B, ora A + B, ora Z. Caso contrário estaria fadada a executar sempre a mesma coisa repetidamente. Impossível! A cada instante transformo-me em outra, acrescida ou subtraída de algo ou alguém, ou os dois simultaneamente. O fato é: “Se só guardamos lembranças dos momentos tristes ou alegres: enlouquecemos. Felizmente existem os restos” (Barros, 2006. pp.30-32). Quantos restos colecionamos e sequer conseguimos encontrar? De quantas sobras sua experiência é constituída? Muitas! Assim como ele (Barros), construo meu trabalho dos retalhos. Retalhos de mim, retalhos dos outros em mim. Mas também problematizo esta falta que me angustia. Não se tratam de lembranças e sim de uma forquilha por meio da qual fui obrigado a me ressignificar. Igual à Fênix que ressurgiu das cinzas, porém ela do substantivo e eu do adjetivo. Geraldo ressurge redesenhando-se em matéria e cor.



Figura 140
Sobras (collagens), São Paulo, 1996
Geraldo de Barros
18,1x24cm



Figura 141

Sobras (collagens), São Paulo, 1996
Geraldo de Barros
24,1x18,1cm

“Inimitável, por irrepetível; e imitável, por exemplar, a obra de arte, enquanto concluída na sua completude definitiva, não engloba o trabalho de quem, considerando-a na sua imóvel perfeição, não pode propor-se a não ser repeti-la, reproduzi-la, copiá-la. Mas como que superada em si mesmo na sua tensão para a realização, penetra dentro da atividade daquele que, tendo-lhe percebido a lei operativa, a assume como o modelo das próprias formações. Se a obra propõe como modelo sua própria completude imóvel, a imitação que daí advém não passa de repetição, reprodução, cópia; em sua, dada a irrepetibilidade da obra de arte, trabalho não artístico. Mas se a obra propõe como exemplo o próprio movimento de formação no ato de se regular por si mesmo, então a imitação que daí advém é formativa, porque se constitui pela consciência da irrepetibilidade da obra de arte” (Pareyson, 1993. p.136-137). O reconhecimento do caráter exemplar da obra de arte abre uma via de acesso aos trabalhos antecessores ao seu Caderno, com os quais você dialoga, visto que sua compreensão está na formatividade e não na imitação.

Figura 142

(Próxima página)
Páginas 16 e 17 – Questão RM
Caderno Meu Cu
21x30cm
Fotocolagem
2007

EPÍSTOLA DE
PAULO APOSTOLO AOS
ROMANOS

23 E mudaram a glória do Deus incorruptível em semelhança da imagem de homem corruptível, e de aves, e de quadrúpedes, e de répteis.

24 Pelo que também Deus os entregou às concupiscências de seus corações, à imundícia, para desonrarem seus corpos entre si;

25 Pois mudaram a ver-

ROMA

dade de Deus em mentira, e honraram e serviram mais a criatura do que o Criador, que é bendito eternamente. Amém.

26 Pelo que Deus os abandonou às paixões infames. Porque até as suas mulheres mudaram o uso natural, no contrário à natureza.

27 E, semelhantemente, também os varões, deixando o uso natural da mulher, se inflamaram em sua sensualidade uns para com os outros, varão com varão, cometendo torpeza e recebendo em si mesmos a recompensa que convinha ao seu erro.

28 E, como eles se não importaram de ter o conhecimento de Deus, assim Deus os entregou a um sentimento perverso, para fazerem coisas que não convêm;

29 Estando cheios de toda a iniquidade, prostituição, malícia, avarizia, maldade; cheios de inveja, homicídio, contenda, engano, malignidade;

30 Sendo marmuradoras, detratadoras, aborrecedoras de Deus, injuriadoras, soberbos, presunçosos, inventores de males, desobedientes aos pais e às mães;

NOS 2

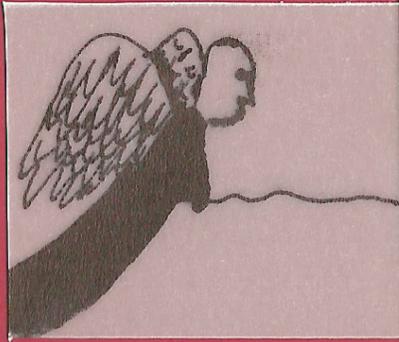
301

31 Néscios, infiéis nos contratos, sem afeição natural, irreconciliáveis, sem misericórdia;

32 Os quais, conhecendo a justiça de Deus (que são dignos de morte os que tais coisas praticam), não somente as fazem, mas também consentem aos que as fazem.

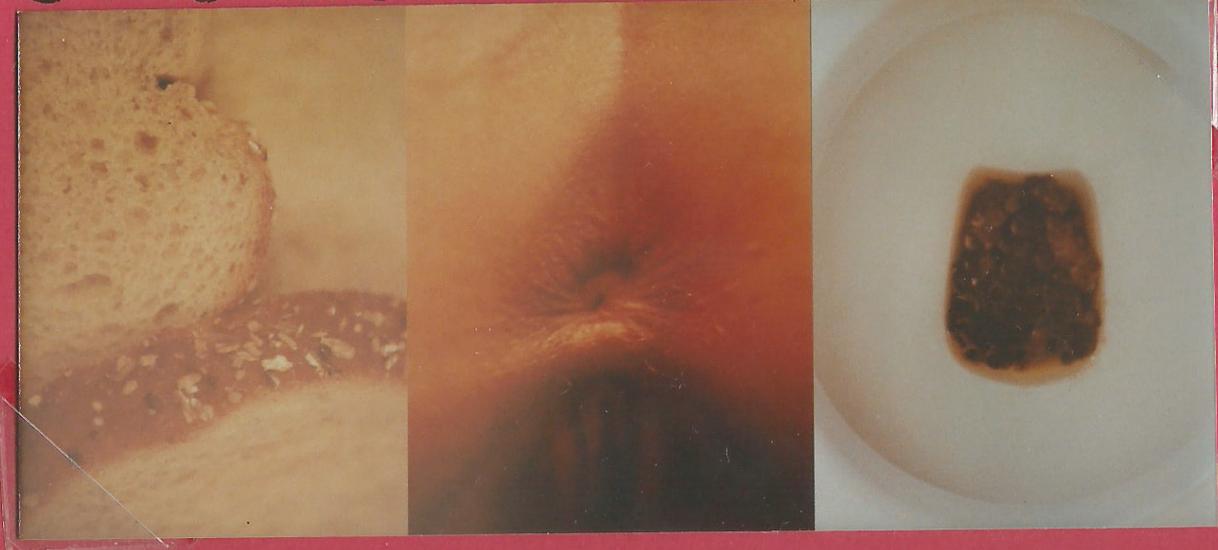
PARABÊNS!!





ALFA E OMEGA

O PÃO NOSSO DE **TUDO** CU



I. Festas da SSma. Virgem



e Língua

A BOSTA DA BESTA

7

Figura 143
Página 28 – A bosta da Besta
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2013



... não acuto beijos
 de tua casa, nem
 cabritos de teus re-
 banhos. Pois são
 minhos todos as feras
 da floresta, e tam-
 bém es animais dos
 montes, os melhores.
 conheço todos os aves
 do céu e possuo tudo
 o que se move nos com-
 pos.... Oferuce a Deus
 o sacrificio de louros
 e cumpre tuos prome-
 ssas de Altissimo.

Quando res um ladrão, ondas com ell,
 e temos parte com os adulteros. Abre a
 boca para o mal, e tua língua tea-
 mer a falsidade. Sentado falas contra
 a teu irmão, cebras de calúnia o filho de
 tua mãe.
 SL. 50 - 9, 14 - 15 - 22

Porém os ímpios Deus diz: "Porque te
 preocupas em repetir meus preceitos
 e recitar minha aliança com a
 boca, sendo que odias as discipelas
 meu e desprezas minhas palavras?"

É isto que
 digeste, e eu me calarua?
 Pensos que sou como tu? Énte acu-
 so e te longo tudo em poe. Compre-
 ndei isto, vós q. nos esqueceis de Deus!



Figura 145
Página 04 – Existencialismo fecal
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2007



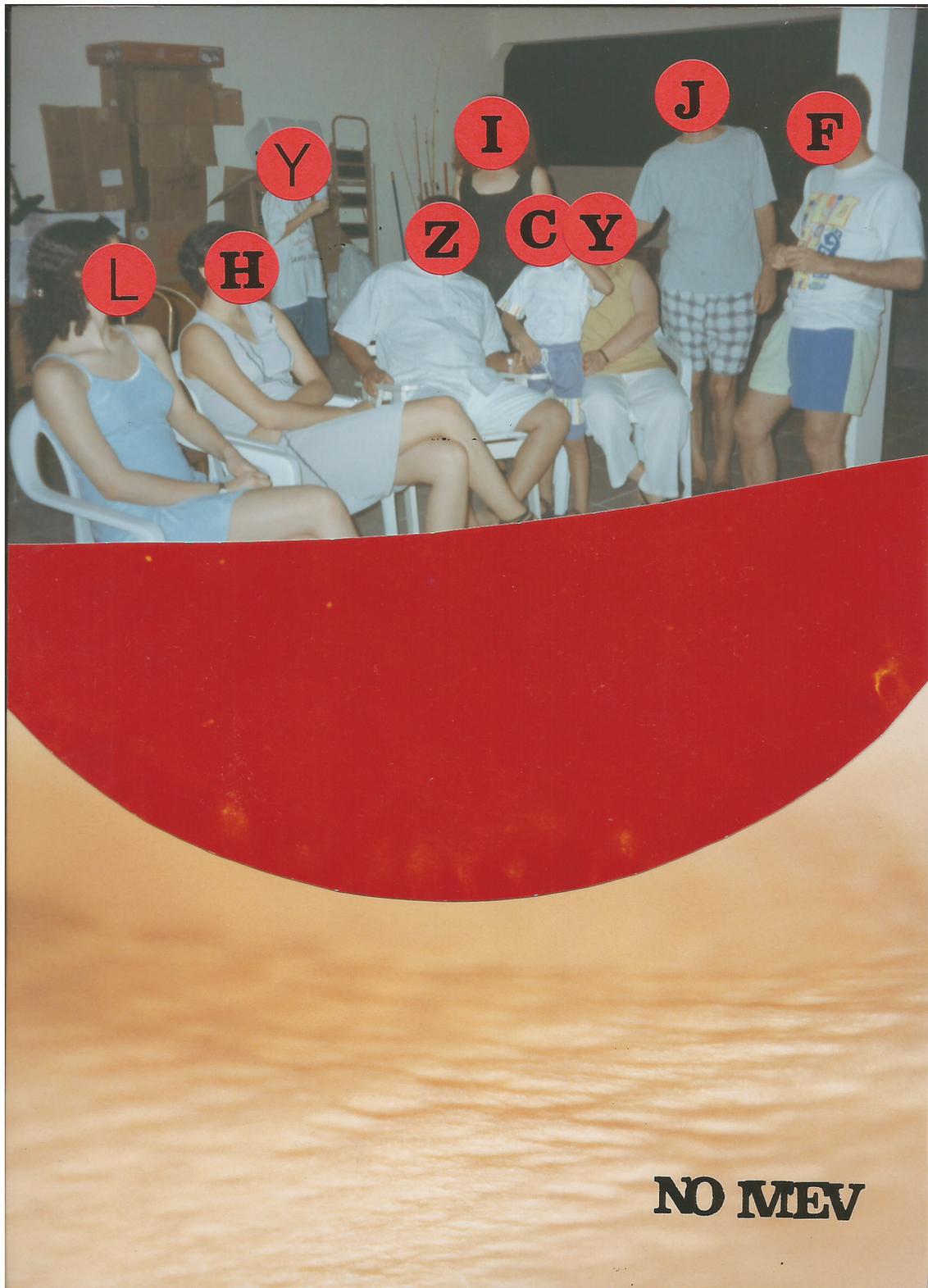


Figura 146
Página 34 – O retrato
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2013

NO MEV

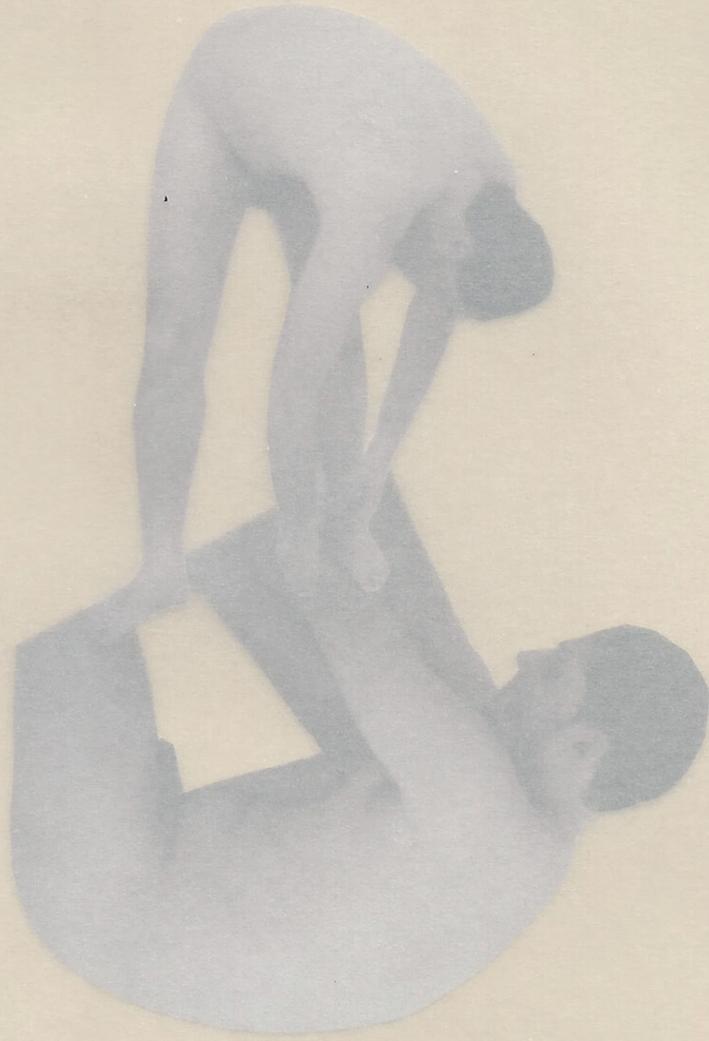


DO
E L E P

CC

400)





FEZES?

Dédalo abriu uma caixa donde retirou um pedaço de papel onde havia uma conversa entre Calipso e Ulisses. Eu os desconhecia, e até hoje tenho para mim que era a carta do divórcio escrita por sua mãe. Prosseguiu lendo (tentando imitar vozes e expressões diferentes): “Calipso – Imortal é quem aceita o instante. Quem já não conhece um amanhã. Mas se gosta da palavra, pode dizê-la. Você chegou a esse ponto? Ulisses – Pensava que fosse mortal quem não teme a morte. Calipso – Quem não espera viver [...]. Ulisses – Mas você não era imortal? Calipso – E sou, Ulisses. Não tenho esperança de morrer. E não espero viver. Aceito o instante. A vocês mortais toca algo semelhante a velhice e o lamento [...]. Ulisses – Mas você também foi senhora de todas as coisas, precisa de mim, de um mortal, para ajuda-la a suportar. Calipso – É um bem recíproco Ulisses. Não há silencio verdadeiro se não for partilhado” (Pavese, 2001. pp.130-133). Sei disso, retrucava ao vizinho, e sei também que “ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque a <<obra vive apenas nas interpretações que delas se fazem>>; e *infinitas* não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver, de pensar, de ser” (Eco, 1972. p.31).

Fabio Gatti



Figura 149

Contra-capa – Com a boca na botija
Caderno Meu Cu
21x15cm
Fotocolagem
2013

Dédalo se envolveu, contados 1096 dias – houve um ano bissexto – do nosso primeiro encontro, num acidente na BR369 – KM377 ocorrido entre duas grandes carretas, uma de produtos químicos inflamáveis e a dele de carga viva. Sentia-se apenas um cheiro intenso de galinha assada. Declarado seu óbito, acordei do coma.

CONCLUSÃO

Tentou-se responder a indagação realizada na Introdução sem perder completamente de vista a elaboração de uma pesquisa acadêmica. Tocou-se em aspectos importantes para a investigação sobre as teorias da fotografia e das artes no decorrer do texto, focando as relações existentes entre elas com os trabalhos executados. E com o propósito de manter a poesia o texto foi construído desta maneira, em sessões capitulares específicas e singulares; ou de acordo com a formatividade: da única maneira possível, obedecendo à sua legalidade interna, à sua intenção formativa e a seu spunto. Durante todo o processo de criação da pesquisa me perguntava qual seria a medida adequada para unir texto e obra e, ao final descobri ser a completa e verdadeira junção dos dois a chave para a edificação de um pensamento imagético sobre a palavra e um conhecimento verbal sobre a imagem. Processos criativos diz respeito a tocar o imaterial, elaborar o invisível, vencer o visível. Este foi o foco almejado, alcançar uma solução plástico-verbal satisfatória e coerente para com a obra poética. A única afirmação possível é dada pela necessidade em continuar a produzir, produzir, produzir... O resto serão sempre dúvidas.

BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976.
- BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- _____. *Sobras Geraldo de Barros*. FERNANDES JUNIOR, Rubens (Org.). 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BECKETT, Samuel. *Dias Felizes*. 4ª ed. Trad. Jaime Salazar Sampaio. Editorial Estampa: Lisboa, 2010. (coleção clássicos)
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: KOTHE, Flavio R. (Org). *Walter Benjamin: Sociologia*. Trad. Flavio Rene Kothe. São Paulo: Ed. Atica, 1985.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Trad.: Centro Bíblico Católico. 88ª ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2007a.
- _____. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- _____. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2007b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A vida é um sonho*. Trad. Renata Pallotini. Edra: São Paulo, 2009.
- COTTAS, Marcos (marcos2510@yahoo.com) Re: *Ajuda sobre a palavra spunto*. E-mail para GATTI, Fábio (gatti_f@yahoo.com.br) em 28 de fevereiro de 2012.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Arte&Fotografia)

- DALÍ, Salvador. *La fotografía como pura creación del espíritu*. In: FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica – uma seleção de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010a. pp.129-132.
- DEMACHY, Robert. *¿Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística?*. In: FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica. Uma seleção de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010a. pp.83-88.
- DE MICHELI, Mário. *A negação dadaísta*. In: _____. *As vanguardas artísticas*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp.131-149.
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva. 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª ed. Trad. Maria Appenzeller. Campinas, SP: Papirus. 1998.
- ECO, Umberto. *A estética da formatividade e o conceito da interpretação*. In: ECO, Humberto. *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70. 1972. pp.13-32.
- EMERSON, Peter Henry. *Fotografia Naturalista*. In: FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica. Uma seleção de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010a. pp.65-81.
- ENTLER, Ronaldo. *Um lugar chamado fotografia. Uma postura chamada contemporânea*. In: ITAÚ CULTURAL, *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie* (catálogo da exposição). São Paulo, 2009. pp.142-147.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (coleção Arte&Fotografia)
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Imagens construídas, imagens destruídas*. In: ITAÚ CULTURAL, *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie* (catálogo da exposição). São Paulo, 2009. pp.156-161.
- FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário Brasileiro Globo*. 20ª Ed. São Paulo: Ed. Globo. 1991.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Ed. Hucitec. 1985.

- FONTANELLA, Lee. Des asuntos de hecho a asuntos de valor. In: Photovision – Jöel-Peter Witkin. Madrid, v.1, n.19, pp.8-18, 1981.
- FONTCUBERTA, Joan . *La cámara de Pandora. La fotografía después de La fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010b.
- _____. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- _____. In: Photovision- Jöel-Peter Witkin. Madrid, v.1, n.19. pp.4-6, 1981.
- GATTI, Fábio. *O corpo impávido*. In: QUEIROZ, Milena B. de (Org.). *Leituras possíveis nas restas do cotidiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2012. pp.83-88.
- GONZÁLEZ, A. (01/11/2011). *Varias identidades entre la piel*. El Tiempo, Colombia: Sección Cultura y Entretenimiento. Disponível em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4935800>. Acesso em 26/08/2012.
- GROYS, Boris. *O universalismo fraco*. In: Revista Serrote. n.9. Instituto Moreira Sales: Nov. 2011. pp.87-101.
- HERKENHOFF, Paulo. *A imagem do processo*. In: BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. pp.147-150.
- INDIANA, Gary. *O efeito Warhol*. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, *Andy Warhol Mr. America* (catálogo da exposição). São Paulo, 2010. pp.83-91.
- JAFFE, Noemi. Lá. In: Revista Serrote. n.07. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. pp.67-69.
- KRYSTUFEK, Elke and GEORGE, Kargl. *Sleepingbetterland*. (Catálogo da exposição). Galerie der Stadt Esslingen, Wien, 1999.
- LARRATT-SMITH, Phillip. *Andy Warhol Mr. America*. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, *Andy Warhol Mr. America* (catálogo da exposição). São Paulo, 2010. pp.19-82.
- MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Denise Bottmann. Cosac & Naify: São Paulo. 2007.
- MELENDI, Maria Angélica. *Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória*. In: RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify. 203. pp.23-35.

- MORRIS, Errol. Crer para ver. In: Zum revista de fotografia. São Paulo, v.1, n.2, abr. 2012. Entrevista concedida a Lawrence Wescheler.
- NAPOLI, Francesco. *Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made*. 2008. 120p. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.
- NOVAES, Aduino. *Imagens impossíveis*. Revista Humanidades, nº 49. Brasília: Ed. UnB. 2003. pp.106-113.
- OLIVEIRA, Renata Gabriel de. A obra de arte como um fato hermenêutico-ontológico: a visão de Luigi Pareyson. 2008. 124p. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes. 1993.
- _____. *Conversaciones de estética*. Trad. Zósimo Gonzáles. Madrid: Visor, 1998.
- _____. *Verdade e Interpretação*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.
- PERES, Adon. *Formas de Luz*. In: BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros*. 2ª ed. Trad. Claudia Fares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. pp.162-175.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Ed. Globo, 2007.
- RICHTER, Hans. *Dadá: arte e anti-arte*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes. 1993.
- ROUILLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.
- SANTANA, Andrés Isaac. *Germán Gómez*. In: Revista ArtNexus, n.79, v.09. 2010. p.130. Disponível em www.germangomez.com.es. Vários acessos.

- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- SARTO, Pablo Blanco. *Hacer arte, interpretar el arte. Estética e hermenêutica em Luigi Pareyson*. Pamplona: EUNSA, 1998.
- SARTORI, Maria Ligia (mlsartori@gmail.com) Re: *Ajuda sobre a palavra spunto*. E-mail para GATTI, Fábio (gatti_f@yahoo.com.br) em 27 de fevereiro de 2012.
- SILVA, Marcos. *Rimbaud etc história e poesia*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos da terra*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas. Anos 60/70*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. pp.182-197.
- SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: LP&M, 1987. pp.11-23.
- _____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- _____. *A imaginação pornográfica*. In: Sontag, Susan. *A vontade radical – estilos*. São Paulo: Cia das Letras. 1987. pp.41-76. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/57156376/Susan-Sontag-A-imaginacao-pornografica>>. Acesso dia 01/05/2013.
- SOULAGES, François. *A ficção fotográfica. Antropologia e estética*. In: ITAÚ CULTURAL, *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie* (catálogo da exposição). São Paulo, 2009. pp.148 – 155.
- TACCA, Fernando Cury de. *Olho mágico*. Revista Pro-posições, v.19, n.01. Campinas – SP, Ed. Uniamp. Jan./abr. 2008. pp.43-50.
- TESSLER, Elida, CARON, Muriel. *Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. Entrevista com Evgen Bavcar*. In: SOUSA, Edson L. A. de, TESSLER, Elida e SLAVUTZKY, Abrão. *A invenção da vida – arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e ofícios. 2001. pp.31-38.

TISSERON, Serge. *Sonho, memória, alucinação: elogio da realidade contaminada*. In: ITAÚ CULTURAL, *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie* (catálogo da exposição). São Paulo, 2009. pp.136-140.

TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos Dada*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Hiena, 1987.

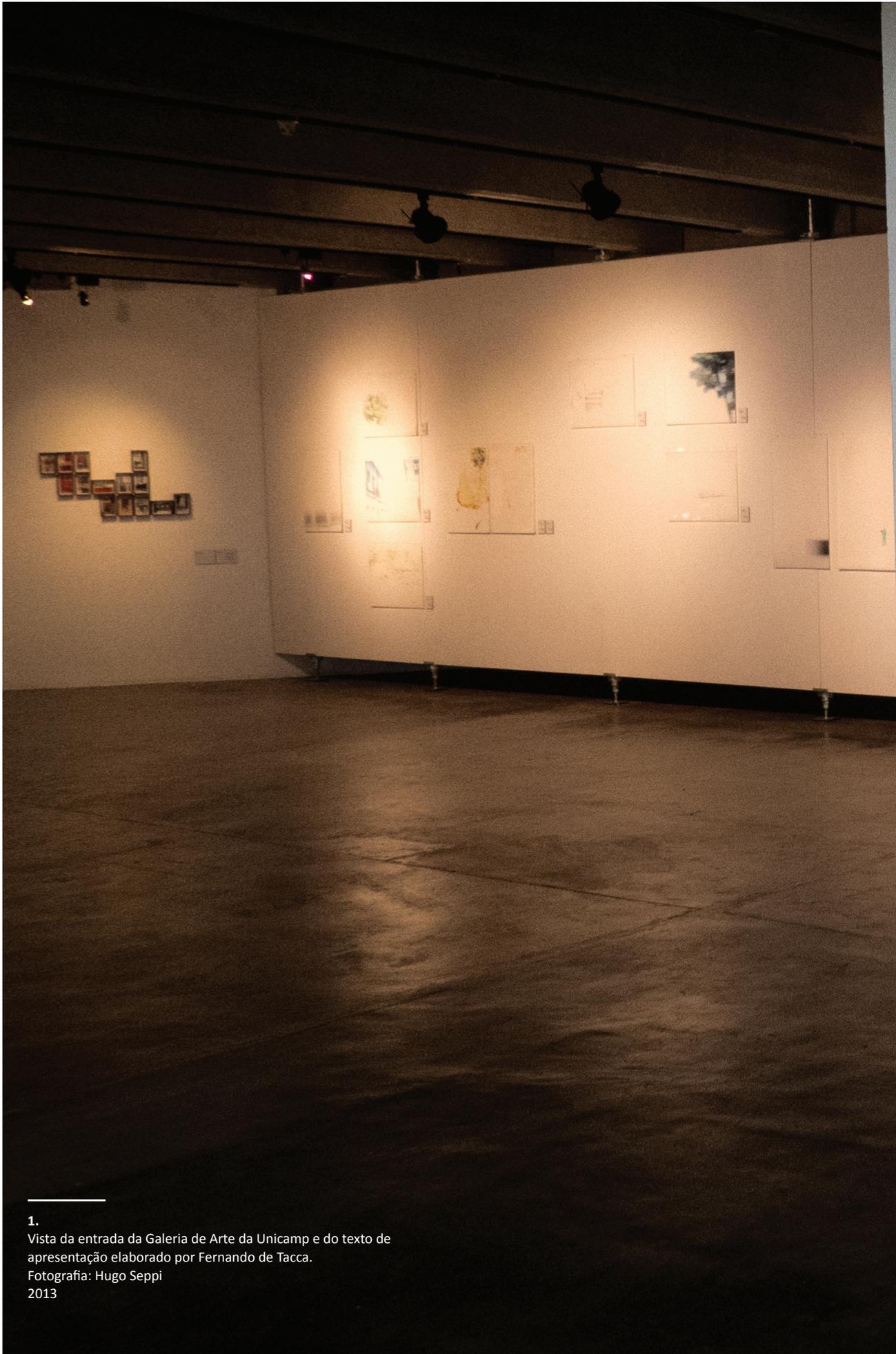
VALENTIN, Andreas. *Nas asas da Mariposa: exibindo a obra de José Oiticica Filho*. **Studium**. Campinas, v.1, n.32. p.1-2, inverno/2011.

VERAS, Eduardo, SOUSA, Edson L. A. de e TESSLER, Elida. *O verdadeiro valor do tempo. Entrevista com Evgen Bavcar*. Revista Humanidades, nº 49. Brasília, Ed. UNB. Jan/2003. pp.114-120.

WITKIN, Jöel-Peter. *Harms way – lust and madness, murder and mayhem*. New Mexico, Santa Fe. Twin Palms Publishers. 1994.

_____. *Material en espíritu*. In: *Photovision – Jöel-Peter Witkin*. Madrid, v.1, n.19, p.07, 1981.

ANEXO



1.
Vista da entrada da Galeria de Arte da Unicamp e do texto de
apresentação elaborado por Fernando de Tacca.
Fotografia: Hugo Seppi
2013

Contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. Fictio es el participio de fingere que significa "inventar". La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones.
(Joan Fontcuberta)

A FOTOGRAFIA EM QUATRO ATOS:

NARRATIVAS IMPROVÁVEIS

SOBRE A IMAGEM

E SUA FEITURA.

FÁBIO GATTI

A fotografia é um ser mutante. Transforma-se no tempo, como as ruínas em fluxo sensorial, que a cada intempérie, modifica-se, ou a cada apropriação, desloca-se. Nela nada é constante, tudo é perene e contraditoriamente perecível, talvez seja essa sua graça, sua (des)ordem e sua (i)lógica. Suas verdades, tão alentadas, são visualidades materiais para todas as ideologias, a bel prazer, e a todos os gostos e prazeres. São verdades ficcionais.

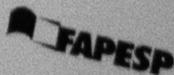
Suas realidades são sempre representificadas a cada instante, ao olho de quem quer ver e quem quer esconder. Fotografias são quase sempre formantes, nunca formadas totalmente. Formam-se e se deformam no tempo como memórias alteradas, subjetividades expandidas ou ainda em mera informação de fluxo imediato em tela midiática.

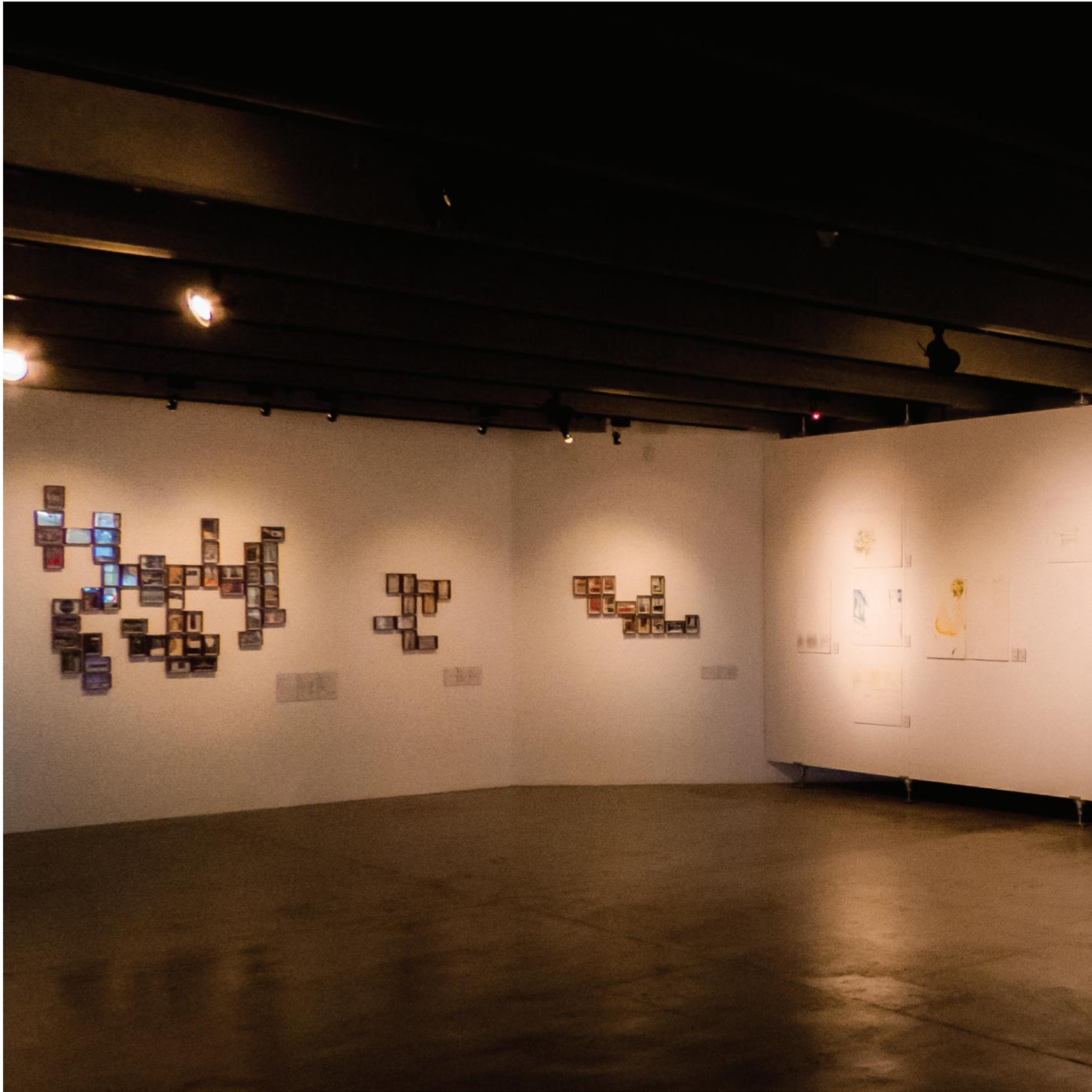
As múltiplas realidades fotográficas operadas pelas apropriações, manipulações, inscrições e justaposições, nos parece como uma intrínseca vontade antropofágica do fotográfico de autodestruição visual, como a cultura dos *Vampyroteuthis Infernalis* em Vilém Flusser.

As quatro vertentes do processo criativo e Fábio Gatti amplificam essas dimensões e outras mais: a superexposição em transe para o apagamento ritualístico, uma liminaridade imagética; a costura como união fragmentária de significados; e macro inscrições luminosas. Gatti nos convida também para seu diário de imagens íntimas, personificador de sua existência psíquica, crítica e artística, no qual emerge fronteiras de gênero

Agulha, linha, tesoura, buraco, corpo, traço, desenho, diário. São as materialidades da produção criativa de Fábio Gatti que propiciam deslocamentos subjetivos multifacetados e identitários, conjugados em leito fotográfico.

Fernando de Tacca





2.
Vista geral 01 da Exposição – Fotografias Apagadas
e Fotografias Costuradas
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013



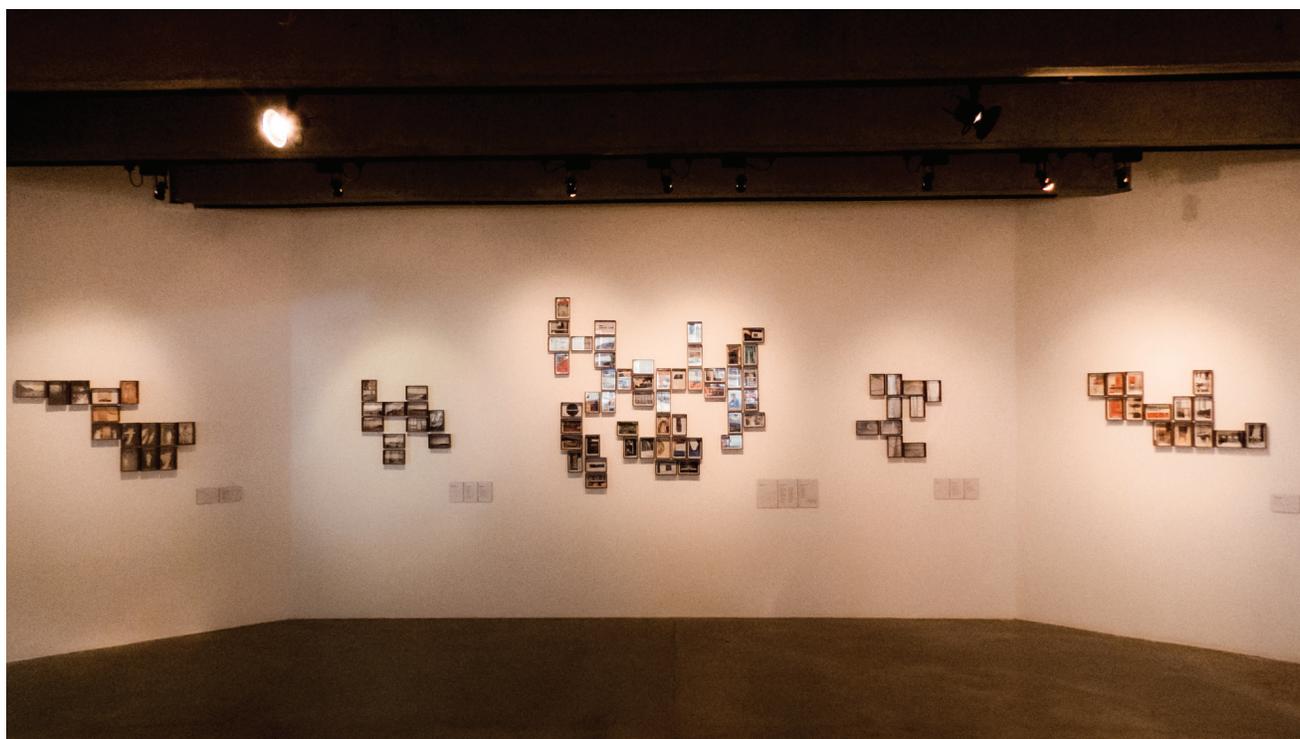


3.
Vista geral 02 da Exposição – Fotografias Gravadas
e Caderno Meu Cu
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013

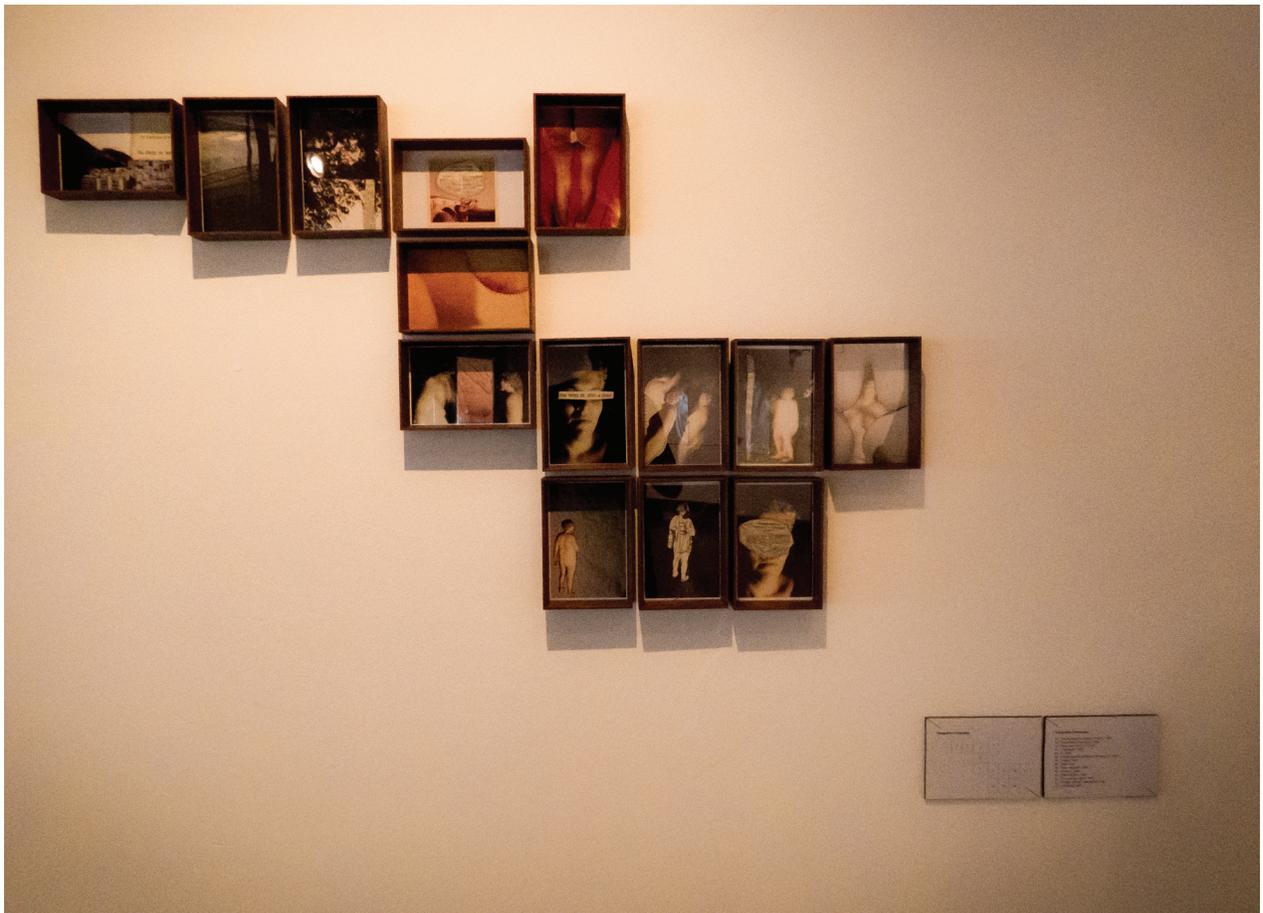




4.
Vista geral 01 da Exposição – Fotografias Apagadas e
Fotografias Costuradas
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013



5.
Fotografias Costuradas – vista geral
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013



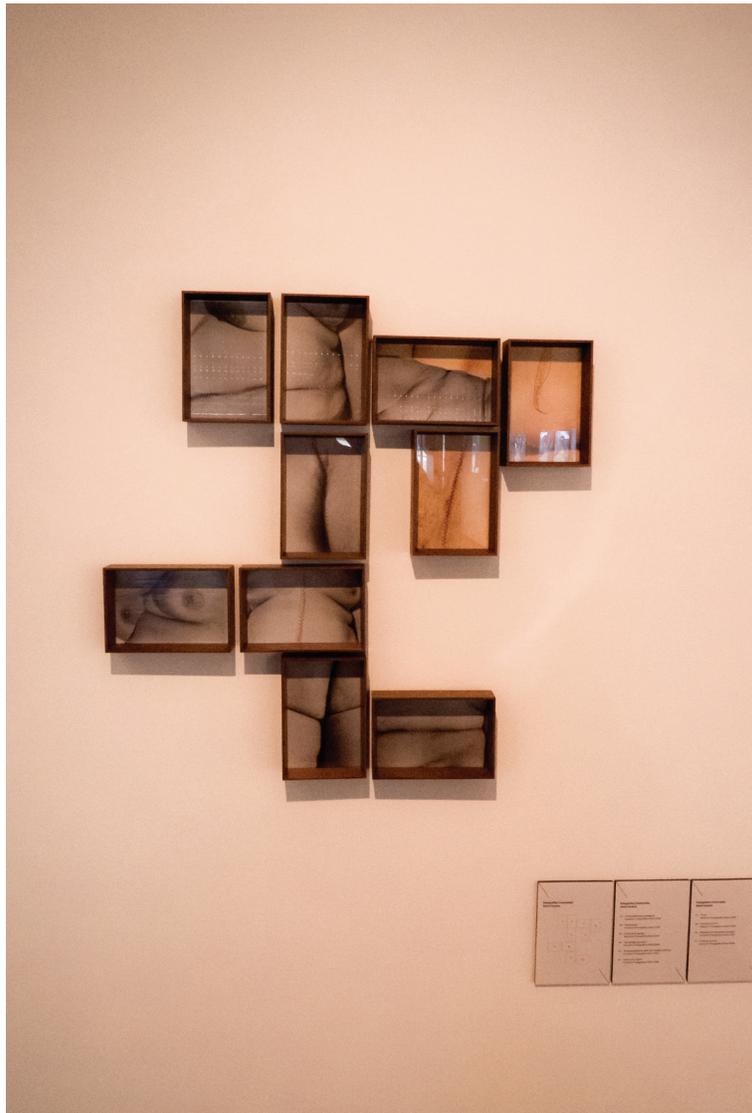
6.
Fotografias Costuradas – detalhe
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013



7.
Fotografias Costuradas – Série Paisagens Apocalípticas
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013



Three panels of text, likely a list or index, located in the bottom right corner of the image. The text is too small to read clearly but appears to be organized in columns.

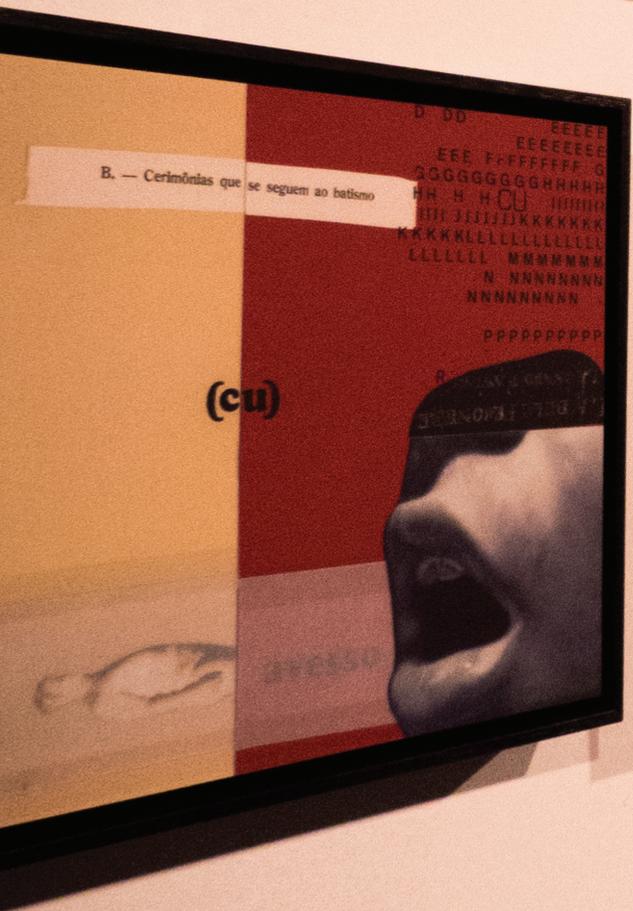


9.
Fotografias Costuradas – Série Cicatriz
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013



10.
Fotografias Costuradas – Uma Casa para Jó
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013





12.
Caderno Meu Cu – detalhe
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013



13.
Fotografias gravadas – detalhe
Fotografia: Hugo Seppi
Galeria de Arte da Unicamp
2013

