



REVISTA  
**APOTHEKE**

Revista do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina

ISBN 2447-1267

**V.6, n.1** (2020)

Fotografia e Arte Educação:  
da permanência à fluidez

# SUMÁRIO

<b>EXPEDIENTE</b>	<b>003-006</b>
<b>EDITORIAL</b>	<b>007-009</b>
<b>SEÇÃO TEMÁTICA</b>	<b>010</b>
A fotografia autoral como tradução de memórias e afecções subjetivas em diálogos compartilhados nas ações educativas no espaço cultural <b>Ana Paula Sabiá</b>	<b>011-026</b>
O ensino e a produção da fotografia artística: o caso do curso FIC de extensão do IFPB <b>Hélder Paulo Cordeiro da Nóbrega</b>	<b>027-039</b>
Fotografias feitas a mãos de escrita: uma poética do infravisual na Educação <b>Steph Lotus e Máximo Daniel Lamela Adó</b>	<b>040-055</b>
Os retratos, a terra e o que há acima e abaixo dela <b>Monique Burigo Marin</b>	<b>056-067</b>
Notas sobre a Teoria da Arte na fotografia de Jeff Wall e Thomas Struth <b>José Carlos Pereira</b>	<b>068-083</b>
Na era da imagem, a imagem perde seu poder: Fred Ritchin e os potenciais inexplorados da Fotografia <b>Cláudio de São Plácido Brandão e Monique Vandresen</b>	<b>084-092</b>
A Fotografia e o Sentir: Não vidência e multissensorialidade <b>Cristianne Melo e Ian Costa</b>	<b>093-105</b>
<b>SEÇÃO ABERTA</b>	<b>106</b>
O artesanal e o mecânico na série Silhuetas e Fantasmagorias de Manuela Siebert <b>Wagner Jonasson da Costa Lima</b>	<b>107-119</b>
Processos criativos na pintura contemporânea: da pesquisa à sala de aula <b>Priscilla de Paula Pessoa e Eluíza Bortolotto Ghizzi</b>	<b>120-131</b>

**ENSAIOS VISUAIS**

**132**

Fragmentos colecionistas  
**Tharciana Goulart da Silva**

**133-142**

**NOTAS SOBRE EXPERIÊNCIA**

**143**

Estúdios de pintura e os usos da fotografia pela estética e pela didática  
em pintura  
**Ph cavallari**

**144-152**

## **EXPEDIENTE**

A Revista APOTHEKE é uma publicação eletrônica de caráter acadêmico-científico, editada pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, relacionado ao Grupo de Pesquisa [Entre] Paisagens, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC). Com periodicidade quadrimestral, tem como propósito divulgar a produção de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que enfocam as relações entre Artes Visuais, Educação e Pintura, em diálogo com diferentes aportes teóricos, visando enriquecer a discussão interdisciplinar do conhecimento nas áreas de Artes Visuais e Educação. Publica artigos, ensaios, narrativas visuais, resultados de investigações baseadas nas Artes, resenhas, entrevistas e traduções. A revista tem como objetivo servir de veículo, não apenas para o conhecimento e as pesquisas já consolidadas, mas também para perspectivas inovadoras, tanto no que se refere à argumentação quanto à metodologia, e que se apresentam como alternativas aos modelos estabelecidos.

### **Universidade do Estado de Santa Catarina**

Reitor: Prof. Dr. Dilmar Baretta

### **Centro de Artes – UDESC/CEART**

Chefe de Departamento: Profa. Dra. Raquel Stolf

### **Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

Coordenadora: Profa. Dra. Jocielle Lampert

## **EQUIPE EDITORIAL**

### **Editora-Chefe**

Jocielle Lampert, UDESC, Brasil

### **Editores Associados**

Fábio Wosniak, UDESC, Brasil

Marta Cabral, Teachers College, USA

### **Corpo Editorial Técnico**

Fábio Wosniak

Marta Facco

Miguel Vassali

Tharciana Goulart da Silva

**Organizadores do volume 6, número 1, ano 6, Abril de 2020**

Pedro Henrique Villi Cavallari, UDESC

Tharciana Goulart da Silva, UDESC

**Conselho Editorial Nacional**

Ana Cláudia Assunção, URCA

Belidson Dias Bezerra Júnior, UNB

Christina Rizzi, USP

Claudia Zimmer Cerqueira Cezar, UDESC

Cristian Poletti Mossi, UERGS

Elaine Schimidlin, UDESC

Fábio Rodrigues, URCA

Fernanda Pereira da Cunha, UFG

Fernando Augusto, UFES

Lúcia Gouvêa Pimentel, UFMG

Luciana Gruppelli Loponte, UFRGS

Lucimar Bello Pereira Frange, PUC/SP

Marcos Villela Pereira, PUC/RS

Maria das Vitórias Negreiro do Amaral, UFPE

Maria Helena Wagner Rossi, UCS

Marilda Oliveira, UFSM

Olga Maria Botelho Egas, UFJF

Rejane Galvão Coutinho, UNESP

Rita Bredarioli, UNESP

Ronaldo Alexandre de Oliveira, UEL

Talita Esquivel, UFSM

**Conselho Científico**

Glória Jové, Universidad de Lleida, Catalunha, Espanha

José Carlos de Paiva e Silva, Faculdade de Belas Artes da

Marta Dias Pinheiro Cabral, Teachers College, Columbia, USA

Rita L. Irwin, British Columbia, Canadá

Teresa Torres De Eça, Universidade do Porto, Portugal

**Conselho de pareceristas**

**Revista Apotheke v.6, n.1, ano 6, Abril de 2020**

Adriana Suarez

Adriane Kirst Andere de Mello

Aline da Rosa

André Pitol

Anna Pereira de Carvalho

Fábio Rodrigues

Flavia Duzzo

Flávia Vasconcelos

Gustavo Cunha Araujo

João Paulo Baliscei

Juliano Siqueira

Karine Perez

Marcelo Forte

Márcio Diegues

Maria das Vitórias Amaral

Maria Irene Souza

Mário de Faria Carvalho

Máximo Adó

Olga Egas

Rita Bredariol

Ronaldo Alexandre Oliveira

Talita Esquivel

**Bolsistas**

Barbara Napolitano

Caio Villa de Lima

Gustavo Eger Sawada

Isadora Henslin

**Diagramação**

Caio Villa de Lima

Gustavo Eger Sawada

**Capa**

Miguel Vassali

**Contato**

Av. Madre Benvenuta, 1907

Itacorubi, Florianópolis / SC - (48) 3321-8300

Centro de Artes

Site do Estúdio de Pintura Apotheke:

<http://www.apothekeestudiodepintura.com>

E-mail: revistaapotheke@gmail.com

Apotheke e-periódico [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. v. 3, n. 2 (2016) – . – Dados eletrônicos. – Florianópolis : UDESC/CEART/PPGAV, 2015 -

Semestral

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/index>>.

Apotheke e-periódico (acesso em 01 agosto 2016).

ISSN: 2447-1267

1. Artes Visuais. 2. Arte - Educação. I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDD: 707 - 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UDESC

## EDITORIAL

A Revista Apotheke, em seu volume 6, número 1, aborda, como tema de seção **Fotografia e Arte Educação: da permanência à fluidez**. Neste volume, o objetivo foi traçar discussões, a partir de processos fotográficos, sobre a docência em Artes Visuais e suas questões contemporâneas.

Entre documento e processo, a construção da imagem fotográfica veicula pensamentos e questões nas Artes Visuais ao longo da história. Esse modo de registro é amplo e vai além de uma imagem final ou da câmera enquanto objeto. Nesse jogo de permanência e fluidez, a fotografia aborda questões voltadas a quem olha e a quem produz imagens, criando um processo vivo e demarcado por esses modos de ver.

A trama proposta com o ensino das Artes Visuais busca, neste volume, abordar práticas estéticas e interlocuções com o processo criativo docente e artístico, as quais refletem sobre a ação de fotografar e ensinar fotografia em seus diferentes âmbitos.

Professores, artistas e pesquisadores compartilham aqui suas práticas, construindo embates poéticos, didáticos e teóricos que permeiam o fazer e o pensar arte no âmbito de espaços culturais e escolares, como a universidade.

Ana Paula Sabiá (UDESC) apresenta o texto **A fotografia autoral como tradução de memórias e afecções subjetivas em diálogos compartilhados nas ações educativas no espaço cultural**. A autora discorre sobre parte de sua série fotográfica intitulada *Do porão ao sótão*, em que busca criar imagens, memórias e devaneios poéticos a partir de referências como Clarice Lispector e Gaston Bachelard. Ana Paula explora a relação entre a casa e o corpo como simbolismos, subjetividades e coletividades, a partir de justaposições que tramam arte, psicanálise e fenomenologia.

O texto de Hélder Paulo Cordeiro da Nóbrega, intitulado **O ensino e a produção da fotografia artística: o caso do curso FIC de extensão do IFPB**, aborda o ensino e a produção da fotografia artística no estado da Paraíba. O texto tem como recorte o curso FIC, de extensão em fotografia artística, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).

Steph Lotus (PPGEDU/UFRGS) e Máximo Adó (PPGEDU/UFRGS), no trabalho **Fotografias feitas a mãos de escrita: uma poética do infravisual na Educação**, abordam

conceitos e materiais trabalhados em aula a partir de uma proposta de Estágio Docência em uma disciplina voltada para a licenciaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A proposta se vale de exercícios de escrita e trabalha um viés poético, a partir de um visual fotográfico.

Monique Burigo Marin (UDESC), através de retratos e autorretratos de períodos históricos diversos, discute a permanência de temas como o tempo, os ciclos, os diferentes tipos de morte e de vida e a relação com a natureza, expressos em pintura e em fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Seu estudo se intitula **Os retratos, a terra e o que há acima e abaixo dela**.

O artigo **Notas sobre a Teoria da Arte na fotografia de Jeff Wall e Thomas Struth**, de José Carlos Pereira (CIEBA/FBAUL), aborda fotografias de Jeff Wall e Thomas Struth como meio para pensar as relações entre fotografia e outras artes, como pintura, escultura e arquitetura. A partir de dois estilos fotográficos contemporâneos, o autor compara diferentes modos de formar imagem e como esses modos retomam a pintura – ou a narrativa visual.

**Na era da imagem, a imagem perde seu poder: Fred Ritchin e os potenciais inexplorados da Fotografia** é um texto que deriva de visita ao International Center of Photography (ICP), em Nova Iorque, onde os autores Cláudio de São Plácido Brandão (UDESC) e Monique Vandresen (UDESC) tiveram a oportunidade de conversar com Fred Ritchin, pró-reitor emérito do ICP, e discutir o texto seminal, que completa três décadas em 2020, bem como os potenciais inexplorados da fotografia.

O texto de Cristianne Melo (UFCG) e Ian Costa (UFCG) expõe o artigo **A fotografia e o sentir: não vidência e multissensorialidade**, que compreende o ensino e a prática fotográfica junto aos alunos do Instituto de Educação e Assistência aos Cegos do Nordeste (IEACN), localizado na cidade de Campina Grande, Paraíba. A realização do projeto ancora-se na oportunidade de ampliar as pesquisas sobre acessibilidade e inclusão, bem como desenvolver recursos didáticos e metodológicos ao difundir a fotografia para pessoas com deficiência visual.

Na Seção Aberta, contamos com dois artigos. O primeiro, de Wagner Jonasson da Costa Lima (UNESPAR), aborda a relação estabelecida entre pintura e imagem técnica na produção da artista catarinense Manuela Siebert. O autor, por meio do texto **O artesanal e o mecânico na série Silhuetas e Fantasmagorias de Manuela Siebert**, investiga como essa associação interferiu no processo de elaboração e na visualidade dos trabalhos da artista.

O segundo e último texto, **Processos criativos na pintura contemporânea – Teoria e prática**, tem como objetivo fazer um levantamento das possibilidades da pintura contemporânea, enfocando o processo criativo de pintores em evidência no circuito de arte nacional. As discussões traçadas pelas autoras Priscilla de Paula Pessoa (UFSM) e Eluiza Bortolotto Ghizzi (UFSM) dialogam com a pesquisa e com o ensino na disciplina Oficina de

Pintura II, oferecida nos cursos de Artes Visuais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), em 2017.

Por fim, contamos com um Ensaio Visual e uma Nota de Experiência, ambos contribuição dos organizadores que realizam pesquisas referente ao tema deste volume. Tharciana Goulart da Silva (UDESC) apresenta, em seu ensaio visual **Fragmentos Colecionistas**, suas investigações artísticas referentes aos encontros entre a coleção e a técnica histórica fotográfica de cianotipia. Por fim, Pedro Henrique Cavallari discute as interações didáticas e estéticas entre estúdios de pintura nos estados do Paraná e de Santa Catarina. Seu texto intitula-se **Estúdio de pintura e os usos da fotografia pela estética e pela didática em pintura**.

Tharciana Goulart da Silva (UDESC)  
Pedro Henrique Villi Cavallari (UDESC)

EDITORES DE SEÇÃO



# Seção Temática

# A fotografia autoral como tradução de memórias e afecções subjetivas em diálogos compartilhados nas ações educativas no espaço cultural

Authorial photography as a translation of memories and subjective affections in shared dialogues in educational activities in the cultural space

**Ana Paula Sabiá<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Artista visual, fotógrafa e pesquisadora. Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos. Mestra em Psicologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP). Membro do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (CNPq/UDESC) e do Núcleo de Estudos em Fotografia e Arte (NEFA). Possui experiência profissional no ensino fundamental e médio na área de Artes Visuais e Fotografia. Participa ativamente da cena artística brasileira em exposições, mostras e festivais de fotografia, incluindo seleções, convites e premiações. Atualmente, desenvolve pesquisas a partir do corpo, surrealismo e auto-representação como estratégia de problematização crítica de temáticas que perpassam feminismos, identidades e auto-biografia. Portfólio visual disponível em: <http://www.anasabia.com> e @anasabia.as  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0031308428259339>  
E-mail: [anasabia.as@gmail.com](mailto:anasabia.as@gmail.com)

### **Resumo**

O presente ensaio apresenta parte da série fotográfica autoral intitulada “Do porão ao sótão” na qual busco traduzir e criar em imagens, memórias e devaneios poéticos a partir de referências na literatura de Clarice Lispector e Gaston Bachelard. Exploro a relação entre a casa e o corpo como simbolismos, subjetividades e coletividades a partir de justaposições que tramam arte, psicanálise e fenomenologia. A série, em questão, foi exposta em 2019 à públicos variados, de modo que as ações educativas propostas no espaço cultural também foram diversas. Para visibilizar alguns daqueles diálogos fotográficos, selecionei um grupo específico de idosas e idosos que visitaram a exposição e relataram suas memórias e afecções.

### **Palavras-chave**

Fotografia autoral; memória; objetos de afeto; casa-corpo; ação educativa.

### **Abstract**

This essay presents part of the authorial photographic series entitled “From the basement to the attic” in which I seek to translate and create poetic daydreams and memories from references in the literature of Clarice Lispector and Gaston Bachelard. I explore the relationship between the house and the body as symbolisms, subjectivities and collectivities based on juxtapositions that weave art, psychoanalysis and phenomenology. The series in question was exposed in 2019 to various audiences, so that the educational actions proposed in that cultural space were also diverse. To show some photographic dialogues, I selected a specific group of elderly women and men who visited the exhibition and reported their memories and affections.

### **Keywords**

Authorial photography; memory; objects of affection; house-body; education-al action.

**ISSN: 2447-1267**

## Fotografia e literatura: a criação da imagem como tradução de ser e estar no mundo<sup>1</sup>

Que a literatura é manancial infindável para a imaginação não é novidade. A tradução e complexidade dos perceptos e afectos por meio da linguagem escrita é oferta para criação em todas as artes. Através da literatura nos é dada a oportunidade de exercitar, entre outras coisas, a faculdade da imaginação e assim tornamo-nos co-criadores nos hiatos e nuances da estória escrita.

Clarice Lispector desde muito tornou-se uma das minhas grandes referências. Pelos tantos retornos à sua literatura em contextos temporais variados, percebo que tanto o entendimento quanto o aprofundamento dela se transforma cada vez que retorno à sua obra e a compreendo sob aspectos anteriormente não tocados.

Em 2010, fui introduzida ao conto 'Amor', do livro "Laços de Família" (1960), através da adaptação para a peça teatral "Ana-me", da Cia. Teatro de Senhoritas. Estava na primeira fila da platéia do pequeno teatro com a responsabilidade de fotografar a apresentação e, apesar da atenção dividida com o ato técnico, aquela peça me emocionou pois me reconheci como aquela Ana, uma das tantas personagens vitais de Lispector.

Alguns anos mais tarde, dessa vez como leitora, a experiência do conto chegou diferente daquela teatral. A começar pelo nome da personagem, igual ao meu, e toda a sequência da história, sua atuação dentro daquele núcleo familiar, sua origem e escolhas, seu contexto e afirmações, tudo ali me levava a identificar-me naquele mundo enfadonho, burguês e cego no qual Ana-personagem vivia.

A Ana de Clarice é uma dona de casa casada, mãe de dois filhos, acomodada, implacável ao manter, cotidianamente, a ordem de seu lar inalterada para evitar acasos inesperados, num certo dia se depara na rua com um cego mascarando chicletes. A simples visão de um homem cego que masca um chiclete abre uma fissura no enovelado psicológico da personagem onde, finalmente emerge, a consciência da negação de profundos desejos e frustrações; o evidente transtorno na tarefa de limpar e ordenar os objetos; a manipulação de uma tal realidade fictícia que exclui a própria vida e suas inerentes mazelas e injustiças. A ruptura psíquica, através da visão, se complementa com aquela física: os ovos que Ana carregava dentro da cesta de crochê, que ela mesma tricotara, se rompem com a queda da cesta. Todos a olham, alguns riem, logo tudo volta à normalidade, menos Ana, agora mais viva do que jamais se percebera.

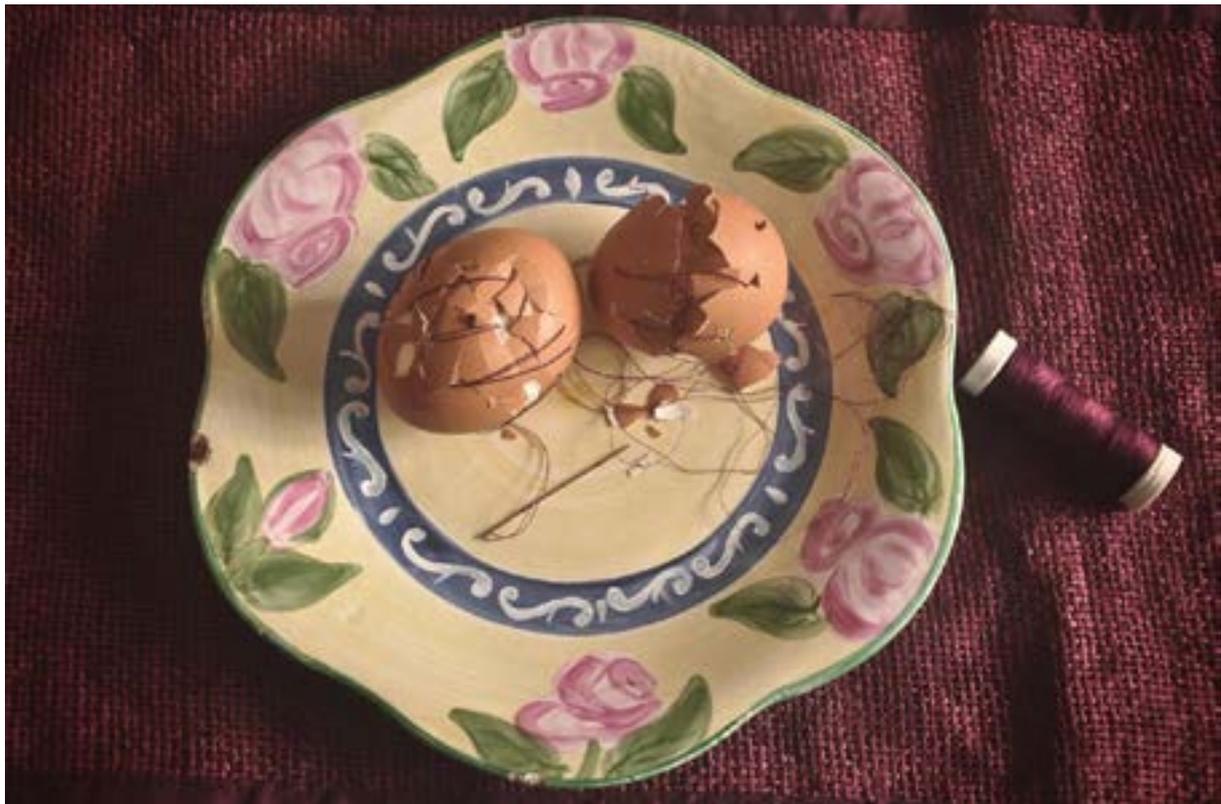
Algo muito perturbador nessa identificação era tão evidente que decidi iniciar uma série fotográfica guiada artisticamente na tradução daquela revolta. Compreendo a literatura clariceana totalmente corporal, sangue, suor, leite, fluidos, nervos, tato - corpo matérico - inseparável do intenso embate entre ideias, pensamentos e sensações

---

<sup>1</sup> Parte introdutória deste ensaio foi retirado da minha tese de doutorado intitulada "Eu e as Outras: corpo e surrealismo como articulações políticas na obra de mulheres fotógrafas", desenvolvida entre 2015-2019, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) sob orientação da Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>.Marta Lucia Pereira Martins.

em complexa subjetividade. Suas personagens não transcendem, elas são e estão em sua humanidade carnal no aqui e agora da vida concreta e efêmera.

Intitulada como o conto, a fotografia “Amor I” (Fig.1) foi a proposta de tradução dessa anterior passagem que considero o clímax do conto. Ana se rompera tal qual os frágeis ovos. Ou finalmente nascera para a vida fora da casca. Sua rede de proteção artesanalmente tecida não fora tanto eficiente para protegê-los do choque. O inesperado caos que Ana tanto buscava conter e empurrar para longe das horas, veio pela visão do cego: contraste da escuridão e da luz, da brutalidade e ternura, dos acordos e da violência, da mesquinhez e do amor.



**Fig.1.** Ana Sabiá. Amor, I (da série ‘Do porão ao sótão’). Fotografia digital, 2016.

Na fotografia, o frágil mundo-ovo que partiu-se não retrocederá à superfície lisa e hermética; assim como a vida que ali se aninhava não pode - nunca mais - retornar ao ovo-útero. A sutura é uma evidente tentativa fracassada de reatar estilhaços. Ovos apresentam sua superfície interdita tanto fora quanto dentro: o dentro, quando vivo, só vem para fora quando encontra em condições maduras para tal; o fora só entra, premeditada e imprevisivelmente, quando o invólucro é rompido. Em ambos os casos, impossível ser o que antes era. A costura tenta remendar e quanto mais se busca atar, mais a lisura se torna esburacada. O restauro torna-se gambiarra.

Por sua natureza inédita, a ação de costurar os ovos envolveu uma pesquisa em seu processo. Primeiro quebrei um dos ovos e com certa dificuldade e delicadeza - para abrir os orifícios a partir da agulha fina - ia alinhavando as cascas vazias. Ao término do cerzir as cascas desencaixadas imitavam o formato de um ovo em desengonçado e

precário equilíbrio. O segundo ovo, que foi cozido na esperança de manter o formato íntegro e facilitar a penetração da agulha com buracos mais uniformes, apresentou outros entraves com a casca que ia se soltando em pequenos triângulos irregulares e dificultando manter o padrão da emenda.

Costurar os ovos tornara-se uma performance. Conjuga uma ação com teor surreal e divertido ao perceber-me percebendo isso. Foi instigante imaginar a curiosidade de alguém ao presenciar essa ação se desenvolvendo. Mas eu estava só e não a registrei durante o processo. Só a realizei com verdade para mim mesma.

Terminada as emendas arrumei os elementos para compô-los na fotografia. Cada um ali está por um propósito: o tecido cor de vinho com largas tramas, tal qual um crochê, que cobre a mesa é da mesma cor da linha que costura os ovos. O prato que contém os ovos é artesanal pintado à mão. Apresenta flores com traços e cores delicadas aludindo à suposta feminilidade. A linha que costura os ovos ainda continua atada ao carretel e à agulha num emaranhado sobre o prato. E os ovos - a quantidade é fundamental - são apenas dois. Provoca pensar o dualismo do mundo e seus extremos, os duplos e suas diferenças, os casais e seus desencontros, o outro como reflexo de si.

Considereei a fotografia "Amor I" um autorretrato, tanto que compreendi que a partir das demais fotografias da série os elementos trabalhavam o conceito de auto-representação a partir da transfiguração do corpo como outros elementos, orgânicos e inorgânicos, junto à ideia de ruptura e suas consequências, em narrativas que se reafirmavam nas composições subsequentes.

Entre a fotografia de retrato e autorretrato vou alinhavando documentação e ficção que, afinal de contas, são as faces duais de toda história. O interesse foi discutir uma coletividade a partir de uma privacidade doméstica: a casa, os objetos, as pessoas que ali habitam, suas singularidades percebidas nessa estrutura. Os acontecimentos banais que permeiam a vida e sua finitude são fontes de inesgotável beleza e gravidade se aptos à percebê-los. O microcosmo doméstico carrega a complexidade macro a partir das relações, percepções e posicionamentos ali inscritos.

Neste contexto, essa série problematiza o habitat doméstico, a casa-corpo, e busca evidenciar as armadilhas, conscientes ou não, que permeiam nossas crenças e desejos de voltar no tempo ao constatar nossos equívocos, finitudes e chances de vida desperdiçadas. A ruptura do objeto espelha e dialoga com as rupturas íntimas de desejos, sonhos e ilusões. Os cacos podem ser tanto amontoados cortantes quanto possibilidades vindouras para novos encaixes.

## **A casa como corpo e o corpo como casa: do porão ao sótão**

Posteriormente intitulada "Do porão ao sótão", a série fotográfica fora realizada, majoritariamente, no interior da minha casa e por considerar, artisticamente, a afirmação deste trabalho na relação entre casa e corpo, o livro "A poética do espaço" do filósofo Gaston Bachelard figura-se como importante referência no diálogo com as imagens.

Bachelard busca, a partir da perspectiva fenomenológica, encontrar traduções e correspondências entre literatura e imagens onde o espaço privado da casa, o primeiro cosmos de qualquer pessoa, é analisado poeticamente:

[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa.[...] Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. [...] A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar na sequência de nossa obra, luzes fugidias do devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive só no dia a dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas da nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. (BACHELARD, Gaston. 1993, p. 25)

O corpo-casa e a casa-corpo são elementos relacionais caros, tanto na psicanálise quanto na arte como, por exemplo, nos trabalhos de Cildo Meirelles, Tunga, Adriana Varejão, Méret Oppenheim, Beth Moysés e Lygia Clark, só para citar alguns nomes. O corpo performa dentro e fora das imagens e se duplica entre corpo e objeto, assim como na Performance Art e na fotografia:

A imagem da "casa", re-significada na obra de arte, reflete sobre o "corpo individual" dentro do "corpo social": essa é uma reflexão de corpo em sua totalidade. O espaço da moradia representado tanto pelos aspectos arquiteturais internos e externos, quanto pelo mobiliário e objetos cotidianos, perpassa, além do conceito de "abrigo" ou, de "espaço privado", a idéia de um "espaço coletivo" primordial. A casa é o ambiente em que se processam os primeiros sentimentos de coletividade; o lugar onde se estruturam modelos de sociedade baseados na organização familiar. Assim, a casa constitui o espaço fundamental das experiências socializantes, e como tal estabelece uma metáfora poderosa do "corpo coletivo" ou, do "corpo social" – uma simbologia que se faz muito presente na arte contemporânea (VIEIRA, Dione Veiga, 2008, s/p).

À essa poética do corpo, tão seminal na arte moderna e tão visceral a partir do final dos anos 1960, com as novas práticas performáticas e o contexto de emancipação das mulheres, o prolongamento do corpo individual se desdobra conceitualmente em outras referências coletivas que ampliam o significado da obra.

Em 1968, Lygia Clark (1920-1988) apresentou no Brasil e na Itália sua obra "A Casa é o Corpo", instalação de grande importância na história da arte brasileira, que se constituía de uma espécie de abrigo plástico com duas entradas laterais para ser penetrada pelo público. No centro desse espaço-ninho, um labirinto. Lygia propõe com essa obra a reconstrução da experiência intra-uterina, um re-alocar essa casa-ventre da qual todos/as um dia já habitamos, o compartilhar desse corpo coletivo a partir de tomada de consciência, de emancipação criativa e resistência política através

da experiência artística?

Muitas das fotografias que compõem essa série continuam a interrogar e relacionar o corpo e os espaços da casa, ainda que a partir de elementos simbólicos. Em "Amor II" (Fig.2), fotografia constituída de montagem fotográfica que apresenta a mesma flor duplicada pela qual evidencio sua morte e uma possibilidade, ainda que irônica, de que esta possa ser reanimada ou ancorada com prendedores de madeira: humildes de sua matéria inerte, eles próprios pedaços de corpos mortos daquela que algum dia foi a íntegra árvore viva. A flor à esquerda já murcha sem viço, suas folhas pendem cansadas, suas flores perderam os tons. A mesma flor é colocada à direita desta vez toda contida e atada por artifícios externos que intentam fazê-la voltar a ser o que um dia foi. Similar aos artifícios cirúrgicos que esticam a pele flácida na promessa de driblar os sinais do tempo no corpo, que continuamente envelhece, na expectativa de distanciar nossa proximidade com a morte.



**Fig.2.** Ana Sabiá. Amor, II (da série 'Do porão ao sótão'). Fotografia digital, 2016.

Em "Amor III", o par delicado de xícaras de porcelana quebradas reconstituem-se em precária remenda através da grosseira atadura feita pela fita preta isolante. Aqui, a dupla delicada deixa de ser objeto utilitário como receptáculos aos líquidos, e transborda sentidos outros.

Os fragmentos pontiagudos e cortantes agora se remontam na esperança da unidade perdida tentando renovar a forma de outrora. Contudo, os inevitáveis veios foram abertos em frestas tortuosas e visíveis a olho nu. O reparo tosco é convenientemente gritante e invasivo, notam-se as pequenas lascas esquecidas apoiando-se desalojadas do todo. A suposta unidade original é um conjunto de dois diferentes e no colapso da fragmentação, agora evidente e sem disfarces, o quebra-cabeça perde as peças que os fazia perceberem-se enquanto unos. Os orifícios demarcam presença e os líquidos, na impossibilidade de recolherem-se no espaço de contenção, esvaem-se até a última gota.



**Fig.3.** Ana Sabiá. Amor, III (da série 'Do porão ao sótão'). Fotografia digital, 2017.

Em "Amor IV" (Fig.4), um sorridente casal de porcelana se abraça com olhares de intimidade e sarcasmo. A esposa permanece abraçada ao corpo do marido sem cabeça. Esta se encontra decapitada ao lado do corpo, ainda sorridente mas fatalmente fraturada. Um buraco negro se expõe em sua face oca. Trincos partem da fenda escura esquadrinhando todo o rosto.

O uso de louças antigas como auto-representação na minha fotografia está ligada à questões de memória e afeto com os objetos, seus usos e simbologias. Muitas dessas louças são heranças de minha mãe, avós e tias queridas. As reuniões familiares se fazem memoráveis pelo alimento, pelo cuidado e amor ao preparo dos

melhores sabores compartilhados nas mesas dos lares. O alimento que nutre o corpo físico mas também fortifica memórias, afeto e subjetividade. O pão que se reparte, do ensinamento cristão, à semente que se planta em terra fértil cresce e multiplica-se na bonança da partilha. O corpo é a ferramenta, a ação e a experiência humanas ao imemorial do tempo.



**Fig.4.** Ana Sabiá. Amor IV, (da série 'Do porão ao sótão'). Fotografia digital, 2017.



**Fig.5.** Ana Sabiá. Amor V, (da série 'Do porão ao sótão'). Fotografia digital, 2017.

Na fotografia "Amor V" (Fig.5) me transmuta, simbolicamente, em uma espécie de ninho inorgânico, sou objeto utilitário e decorativo que ainda que feito de cerâmica aconchego em meu "ventre" um peixinho dourado apenas morto. A assunção dos contrastes entre polos extremos e opostos como morte/vida, orgânico/inorgânico, sujeito/ objeto, masculino/feminino, íntimo/público, etc... são essenciais na minha poética fotográfica e na abordagem do corpo e da auto-representação.

De mesmo modo, os objetos que escolho fotografar transformam-se em possibilidades da imaginação ao aferir subjetividade e carne à sua matéria inorgânica, em escalas de valores e importâncias que tangem do individual ao coletivo considerando que comungam de um sistema compartilhado de mercadorias industrializadas;



**Fig.6.** Ana Sabiá. Estado de latência II, (da série 'Do porão ao sótão'). Fotografia digital, 2017.



**Fig.7.** Ana Sabiá. Lágrimas de diamantes, (da série 'Do porão ao sótão'). Fotografia digital, 2017.

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. (BACHELARD, Gaston. 1993, p. 23)

Travesseiros, como corpos (Fig.6), expõem suas vísceras que são feitas de penas, matéria orgânica de outros corpos. "Lágrimas de diamantes" (Fig.7) é o título da fotografia que apresenta um amontoado de vidro translúcido cortante e estilhaçado que seduz na chance de oferecer suavidade de nuvem ao toque mas, se assim o fizermos, possivelmente causará ferimentos.

Corpo, carne, ossos, sangue, leite, gozo, lágrimas e demais matérias palpáveis se corporificam e encarnecem os objetos de afeto, os objetos simbólicos e os objetos ordinários na tentativa poética de amalgamar a vida na arte e a arte na vida para remontar o documentário surreal de um passado, compreender o agora e semear para além.

## **Memórias em imagens: ações educativas no espaço cultural**

"Da exposição fica a lembrança de um passado que não tem volta. O que foi, evolui, se transforma. A infância, a adolescência e mesmo a velhice. Tudo na natureza tem início, meio e fim e nós somos parte dela. Não há volta, somente transformação. As cidades se modificam, o que foram nossas casas agora são prédios sem porões onde ideias na infância eram criadas e vividas. O que fica são as lembranças, fotos e gurizadas que (...) nos transportam a um passado inexistente." (escrita de visitante anônima/o na atividade de mediação do 'Grupo da Memória', na exposição "Do porão ao Sótão" na galeria do SESC Joinville, novembro 2019)

O fazer artístico é incompleto se faltar a oportunidade do encontro entre obra e público. Para a/o artista é uma felicidade se além do encontro acontece o diálogo; quando despertamos os afectos e reflexões para além dos nossos próprios. Considero que é aí que a arte vive e se atualiza, pois ao encontrar com o olhar do outro/a, suas impressões e percepções recriam e complementam a obra em interpretações múltiplas e subjetivas que alargam visibilidades e panoramas gerando um constante caleidoscópio de rearranjos.

A fotografia suscita, por sua própria especificidade imagética, a compreensão de proximidade ao assunto enquadrado que inaugura uma espécie de comunhão entre quem olha e o que alí se vê; uma tal interpretação de concretude que fortalece

a ideia de realidade e conjuga das inquietações humanas, como defende Bachelard;

Dizer que a imagem poética foge à causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, nem tampouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação. O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto, ela se enraíza imediatamente em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica. (BACHELARD, Gaston. 1993, p. 02)

Os conceitos e temáticas abordadas nesta série, que tratam, entre outros, da relação entre a casa e o corpo, a memória, a intimidade e a ressignificação subjetiva das experiências da vida, foram trabalhadas de diferentes maneiras de acordo com a diversidade do público que a visitou.

Em 2018, este trabalho foi selecionado no edital do *Projeto Rede Sesc de Galerias* para itinerar como exposição individual em duas cidades catarinenses<sup>3</sup>. No contexto dessas exposições, a série foi composta por cento e cinquenta fotografias em pequeno formato<sup>4</sup> nas quais a curadora da exposição, Juliana Crispe e eu, as organizamos em quatro categorias nomeadas “Gavetas”, “Ninhos”, “Miniaturas” e “Conchas” que as agrupavam, de modo a ver similitudes e diálogos entre umas e outras.

Além da curadoria cuidadosa no intento de mediar olhares na ampliação de afecções, destaco a relevância e compromisso de toda a equipe técnica de cultura do Sesc de Joinville, coordenada por Sandra Checruski e pelo retorno, através da redação de um relatório a mim dirigido, sobre as atividades de mediação com o público visitante da exposição no período em que esteve aberta<sup>5</sup>.

Segundo consta no relatório, o grupo da Educação Infantil vivenciou uma atividade sensorial com objetos que estão presentes nas fotografias da série, os quais foram colocados em uma grande caixa surpresa na qual as crianças

[...]experimentaram e descobriram através do tato as diferentes texturas de objetos como folhas, galhos, plástico bolha e porcelana; saborearam frutas e cheiraram os diversos odores relacionados às fotografias. Houve grande entrega por parte das crianças em vendar os olhos e participar dessa descoberta. (CÁCERES, B.E., CHECRUSKI, S.,2019, p.02).

Para as turmas de Ensino Fundamental do Sesc Escola foram realizadas atividades nas quais os alunos foram incentivados a materializar “suas percepções através do corpo, em um jogo que consistia na criação de uma imagem congelada relacionada

---

3 São Bento do Sul (agosto/setembro de 2018) e Joinville (entre os dias 11 de outubro e 30 de novembro de 2018).

4 Medidas entre 10x10 cm, 10x15 cm, 15x15 cm e 15x21 cm cada fotografia.

5 Em fevereiro de 2019 recebi por Correios um envelope remetido pelo Serviço Social do Comércio/SESC em Joinville, onde constava um “Relatório da Exposição” de três páginas com minúcias de todas as atividades e mediações junto ao público visitante da exposição, elaborado por Eric Cáceres e Sandra Checruski.

as obras presentes e criação de uma contação de história coletiva.” (ibid)

Em parceria do Sesc/Joinville com o grupo *Das Unbewusste* - Estudos em Psicanálise, foi realizado o módulo “Um olhar sobre a criação”, que integra o Projeto Arte, Cultura e Psicanálise<sup>6</sup>.

Contudo, a atividade de mediação realizada como o Grupo da Memória<sup>7</sup> foi aquela que, concretamente, chegou à minha casa. Do SESC, me foi remetido por Correios um envelope contendo um considerável amontoado de cartões-postais onde, na frente consta a reprodução em preto e branco da fotografia “Amor I”, e no verso pequenos textos escritos à mão e destinados à ‘Querida Ana’.

Cada postal escrito era a síntese pessoal de um sujeito singular a partir de suas impressões e afetos surtidos após conhecer cada fotografia do meu trabalho. E agora, então, acontecia novamente o entrecruzamento de linguagens: a fotografia, outrora referenciada pela literatura, era agora ressignificada e traduzida pela escrita do/a Outro/a.

Aquelas caligrafias individuais, ora vacilantes ora firmes, por vezes infantil ou escrita “de médico”, estremecidas ou arredondadas, assinadas ou anônimas, saídas diretamente de suas memórias afetivas, se correspondiam e contavam sua memórias pessoais;

Lembrei dos meus 9 aos 15 anos de idade. Hoje estou com 70 anos. Foi uma época maravilhosa da minha vida. Estudava interna em um colégio em Blumenau neste período. Nas férias ia para Ituporanga onde ficava a minha residência. Assim minha casa tinha um lindo sótão onde eu dormia. Era tudo muito aconchegante. Nos meus 15 anos recebi um linda festa e a maior surpresa foi receber um quarto todo novo e decorado neste lindo sótão. Assim foi uma época muito linda, muito abençoada e gratificante de minha vida. (Visitante anônima/o 1)

Nessa escrita, percebemos a casa como a norteadora das boas e aconchegantes lembranças de um período feliz, um devaneio de acolhimento e fantasia como apresenta Bachelard;

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. (BACHELARD, Gaston. 1993, p. 26)

A leitura daquele montante de cartões-postais foi emocionante principalmente

---

<sup>6</sup> “O encontro teve início com a apresentação dos projetos e dos psicanalistas André Luis Cabral e Paula Noquet, momento após o qual o público foi convidado a contemplar as fotografias, o qual foi seguido da leitura do conto de Lispector, como mote para a roda de conversa e intercâmbio com temas de interesse da psicanálise, como o luto e a angústia, e as possíveis leituras dos convidados e o público externo. A conversa contou com a participação de 14 pessoas, entre público em geral, mediadores e colaboradores do Sesc.” (CÁCERES, B.E., CHECRUSKI, S.,2019, p.02)

<sup>7</sup> Grupo formado por 55 idosos do Setor de Assistência do Sesc/Joinville.

por dois motivos. O primeiro, já mencionado, é que mesmo desconhecendo pessoalmente as autoras e autores daquelas cartinhas, conseguimos estabelecer uma comunicação afetiva que se deu por um disparador efetivo: as fotografias. O segundo motivo é o fato destes visitantes idosos, caracterizado como Grupo da Memória, fazer parte de um projeto institucional que fomenta atividades para o lazer, cultura e bem viver que busca ir na contra-mão do esquecimento, do tédio e da solidão que tristemente são infringidos à esse público em nossa sociedade.

Alguns relatos explicitam o fato de que aquela ocasião foi sua primeira visita em uma exposição de arte, "Esta exposição é a primeira que participo. Gostei muito" (visitante anônima/o 2); ou de suas lembranças de quando eram crianças:

Senti saudades dos tempos de criança da mesa dos bilros onde minha nona fazia as rendas do baú onde se guardava as roupas, lembrei da minha infância. (visitante anônima/o 3)

Recordação do passado e da infância. Boas e ruins.(visitante anônima/o 4)

[...] retrata o cotidiano de nossa vida no seu início ao ápice. Me vi dentro das cenas que a exposição traz com muita clareza. Vemos que o que morre nem sempre retorna na mesma maneira, sempre tem algo novo surgindo. Os acontecimentos do cotidiano muito se parece a muitas pessoas (...) retornei à minha infância até os dias atuais nas cenas da exposição. (visitante anônima/o 5)

Quando criança tinha boneca de louça me fez voltar ao passado. As florzinhas que a gente soprava e suas pequenas pétalas voavam. Já em outra época mais crescida, banheira de plástico que dava banho nos meus filhos. Outra lembrança, andando de barco no meio do lago o pássaro pousado em um pau que ficava fincado no lago, chamava bastante atenção. (visitante anônima/o 7)

[...] trouxe-me lembranças da infância, como a flor dente-de-leão a tangerina com seu cheiro e uma brincadeira que fazíamos de contar as sementes de cada gomo ou tentar adivinhar. Remeteu ainda quão bela é a natureza representada pelas plantas. Talvez não saberei explicar bem ao certo o que mais me chamou atenção mais com certeza houve um refletir sobre a vida. (visitante anônima/o 6)

## **Da vida, da morte, do renascimento e da transformação**

Como há muito debatido por teóricos da fotografia, é inerente nosso entusiasmo frente à imagem considerando sua qualidade de transitar entre morte e vida. É uma

ferramenta de captação da vida em constante fluidez, não obstante sua suspensão no instante que disparamos o obturador da câmera.

Ao ver uma imagem plasmada em fotografia sabemos que o que estivera frente à lente foi uma vida que não se repetirá jamais. Contudo, olhar para esse “rigor mortis” fotográfico é, simultaneamente, trazê-lo à vida pronta à novas oportunidades, sentidos e ressignificações, à exemplo de outros relatos de visitantes idosos na exposição:

[...] me impressiona observar as fotos de cacos, nos mostrando que independente de quantos cacos são quebrados, sempre existe a possibilidade de ser reconstruído um dia. (visitante anônima/o 8)

O que mais me impressionou foram as xícaras quebradas, peças faltando pedaços... é assim que acontece com nossos relacionamentos de amor e amizade... quando se partem... não ficam mais iguais, o inteiro fica sempre faltando um pedaço. Tudo que é da natureza: árvores e água, mares e rios nos confortam quando estamos tristes e decepcionados. A natureza é generosa. (visitante anônima/o 09)

Generoso e emocionante foi um outro presente que encontrei junto aos cartões postais a mim remetidos pelo Grupo Da Memória: um conjunto de porta copos feito em crochê de um delicadíssimo amarelo antigo, provavelmente saído diretamente de alguma gaveta de afeto de uma das queridas senhoras visitantes<sup>8</sup>.

A trama delicada do crochê, formando uma espécie híbrida entre flores e mandala, é concretude e devaneio. Fantasio as mãos que a teceu, sua notável habilidade técnica, a projeção de seu ideal de criação enquanto tecia e a materializava.

De modo análogo, na criação da série fotográfica “Do porão ao sótão”, em cada fotografia e todo elemento ali é como um ponto ou nó na trama da imagem: tem um propósito estético e simbólico, como afirma Bachelard “o devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica” (BACHELARD, Gaston. 1993, p. 25).

Os objetos e espaços de afeto, como a boneca, a banheira de plástico e o quarto de infância, as brincadeiras infantis de outrora, momentos felizes com os filhos pequenos ou o primeiro amor, os elementos singelos ou mesmos aqueles brutais do porão ao sótão - e vice-versa - atravessavam a superfície da minha fotografia para tatear ou perturbar aqueles e aquelas que se colocaram permeáveis ao diálogo.

Na possibilidade dessa linguagem, proporcionado pela imagem fotográfica, parece ser palpável tecer uma tênue linha que trama, sustenta e re-arranja a própria condição humana: o fazer estético e criativo, as subjetividades, as identidades, as culturas, os devaneios poéticos, as concretudes materiais na intermitente espiral da vida entre o aparecimento, o encontro, a criação e sua extinção.

A linha que conecta eu e a/o outra/o, eu e o mundo, eu e o contexto compartilhado

---

<sup>8</sup> Soube que foi uma senhora quem me presenteou, ainda que seu nome não me foi identificado. Contudo, gostaria de atribuir esse gesto à todas e todos daquele grupo.

se faz pelo amor e arte ainda que, por vezes, tal costura se faça disforme, dissonante e quase surreal, a exemplo de costurar ovos.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRAUNE, Fernando. **O surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

CÁCERES, B. Eric; CHECRUSKI, Sandra. **Relatório de exposição elaborado pela equipe técnica de Cultura do SESC Joinville**, 2019.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Trad. Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo. Ateliê Editorial, 2005.

JUNG, Carl Gustave. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SABIÁ, Ana Paula. Eu e as Outras: corpo e surrealismo como articulações políticas na obra de mulheres fotógrafas. **Tese de doutorado** vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC), 2019.

VIEIRA, DIONE VEIGA. **A projeção do corpo no contexto da obra** - uma reflexão a partir da instalação "A casa é o corpo" de Lygia Clark, in <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-projecao-do-corpo/2269>> visitado em outubro de 2018.

Submissão: **20/02/20**

Aceitação: **03/04/20**

# O ensino e a produção da fotografia artística: o caso do curso FIC de extensão do IFPB

Authorial photography as a translation of memories and subjective affections in shared dialogues in educational activities in the cultural space

**Hélder Paulo Cordeiro da Nóbrega<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Graduado em Cinema e Audiovisual (UFPB), aperfeiçoado em fotografia artística (IFPB), mestrando em Artes Visuais (PPGAV - UFPB /UFPE). Atua como fotógrafo artístico e diretor de arte para cinema.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1926911987569403>  
E-mail: [heldercinema@gmail.com](mailto:heldercinema@gmail.com)

### **Resumo**

O presente artigo trata do ensino e da produção da fotografia artística no estado da Paraíba. Tendo como recorte o curso FIC de extensão em fotografia artística do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB. Tal aperfeiçoamento é ofertado de forma gratuita, propiciando a acessibilidade de um público diversificado. A metodologia utilizada foi de um estudo de caso com uma pesquisa participante. O texto explana acerca do tempo atual, sem perder de vista a historicidade do ensino, aprendizagem e fluidez da arte contemporânea paraibana, com enfoque no ensino e na produção da fotografia artística.

### **Palavras-chave**

fotografia artística; artes visuais; cursos de extensão; ensino de fotografia.

### **Abstract**

This article deals with the teaching and production of artistic photography in the state of Paraíba. Having as a cut the FIC extension course in artistic photography from the Federal Institute of Education, Science and Technology of Paraíba – IFPB. Such improvement is offered free of charge, providing access to a diverse audience. The methodology used was a case study with participant research. The text explains about the current time, without losing sight of the historicity of teaching, learning and fluidity of contemporary art in Paraíba, with a focus on teaching and production of artistic photography.

### **Keywords**

artistic photography; visual arts; Extension courses; photography teaching.

## Introdução

Ao terminar a graduação em Cinema e Audiovisual na UFPB, no ano de 2016, sentimos a necessidade em continuar os estudos científicos que envolvessem o nosso desenvolvimento artístico e profissional. No início de 2017, objetivando obter uma maior aproximação acadêmica com as Artes Visuais ingressamos no Curso FIC de Extensão em Fotografia Artística do IFPB, campus João Pessoa, que ofertado de forma gratuita, tem duração de dois anos.

Para nós, enquanto discentes participantes, o curso passou a suprir uma carência em especialização na área da arte, na especificidade da fotografia, haja vista a inexistência de pós-graduações técnicas, no âmbito citado, no estado da Paraíba. Sendo assim, utilizando como metodologia, um estudo de caso com uma pesquisa participante verificando no curso aludido uma excelente oportunidade para quem deseja ingressar ou aprofundar seus estudos de natureza artística ou interessados em atuar na docência em fotografia.

Através da referida capacitação, obtivemos novos conhecimentos que dizem respeito a conceitos, história, pesquisa e bibliografias sobre as Artes Visuais voltadas para o aprendizado da fotografia, além de várias práticas. Tais ações culminaram com a melhoria das nossas competência e amplitude na área de atuação. Dessarte, tornou-se inevitável estabelecer relações afetivas e observacionais, em nossos encontros semanais nos quais verificamos a heterogeneidade do grupo aulista, formado por distintas classes sociais, faixas etárias, e níveis de formação.

Cada educando com sua especificidade, receptores de uma mesmo conteúdo que propiciou o descobrimento de nossas poéticas individuais. É importante ressaltar os resultados alcançados por ex-alunos, anteriores à turma da qual fazia parte, que iniciaram suas atividades artísticas no curso, uma vez que alguns ingressarem no campo da docência em fotografia contemporânea, enquanto outros foram premiados em concursos fotográficos profissionais a níveis regional, nacional e internacional.

Porém, diante da multiplicidade da fotografia enquanto fazer artístico, tendo em vista a pluralidade do alunato susodito, como ocorre o ensino e a produção da fotografia artística Paraibana através do curso FIC de extensão em Fotografia Artística do IFPB? Falamos em ensino e produção justamente porque a prática em fotografia está intrínseca ao seu aprendizado e ensinamento, nos quais técnica e poética, ou seja, o fazer fotográfico em si, se entrelaçam. Com este estudo, buscamos investigar os processos de ensino e produção em fotografia artística no estado da Paraíba, compreendendo seus processos de educação, produção, recepção e veiculação.

Ao identificarmos a questão norteadora, nosso primeiro passo foi averiguar as publicações a respeito do tema na base de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciências e Tecnologias (IBICT), foi quando verificamos a ausência do tema em trabalhos acadêmicos, no que diz respeito a fotografia artística na especificidade do recorte geográfico desse artigo.

Tendo em vista, a importância do trabalho com o ensino em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB para o contexto regional e local do qual fazemos parte, esta pesquisa se torna relevante por facultar a reflexão sobre o ensino e a produção da fotografia artística na Paraíba, com o estudo de caso voltado para curso supracitado, no que tange ao tempo, ao espaço e às transformações sociais e econômicas da era contemporânea.

Consideramos pertinente esta perquirição devido o formato do curso caracterizado por ser uma Formação Inicial e Continuada que já vem demonstrando seus méritos, em nosso país, enquanto política pública educativa, transformadora e inclusiva. Ademais a função social desse estudo, oportuniza, em seu contexto, o debate público sobre ações educacionais voltadas ao ensino e aprendizado em Artes Visuais, desmistificando a identificação dos institutos federais, como sendo um conteúdo mecanicista e tecnicista. A esse respeito, basta averiguarmos os dados qualitativos e quantitativos resultantes da culminância do Encontro Nacional de Professores de Arte dos Institutos Federais (ENPAIF), que vem acontecendo já há quatro anos.

Para Martins e Tourinho (2011) as necessidades e expectativas sociais são importantes, sobretudo no tempo atual, com advento das novas tecnologias abraçadas pela educação que envolvem o visual. “Eis que a proliferação das imagens, ao mesmo tempo em que resulta as novas tecnologias, é também motivada pela combinação de demanda econômica e necessidades humanas assentadas sobre novos arranjos sociais” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p.17).

## **Imagem e fotografia artística em um panorama sucinto**

Produzir imagens e refletir sobre Artes Visuais, no que diz respeito suas representações pictóricas, o que ela revela e como se expõe é sobretudo ler, e atribuir significado estabelecendo relações com produções de sentido (ARGAN, 1992). A arte é o resultado em termos de materialidade da criatividade e sensibilidade humana. Ela é algo que passa a possuir uma fisicalidade e por meio de sua visualização pode ser recusada ou apreciada.

Desde a Gruta de Lascaux, até chegarmos a era contemporânea o homem vem sempre reestruturando as imagens de si mesmo. Archer (2008) nos diz que o significado da obra artística não se encontrava propriamente em seu conteúdo, às vezes surgia do contexto em que ela existia. “Tal contexto era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais” (ARCHER, 2001, p.X).

Segundo Martins e Tourinho (2011) enxergamos o mundo por meio de filtros originados por nossas trajetórias e histórias pessoais circundadas pela nossa cultura, isso inclui nossas noções formas, cores, texturas, volume, luz, movimento, etc. A maneira como reconhecemos e utilizamos essas “especificidades é mediado por relações e categorias construídas, resultantes de nossa imersão no mundo da cultura”

(MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 60).

A relação entre arte e cultura são indissociáveis. Desde a sua origem, a arte vem influenciando e ao mesmo tempo retratando a cultura humana em todas as suas linguagens, nas artes visuais, por meio da escultura, pintura, ou a mais recente fotografia. Segundo Argan (1992), desde sua invenção, no ano de 1839, a fotografia vem enfrentando uma dicotomia entre técnicas artística e técnicas industriais no que diz respeito as tentativas de fotografia "artística" (ARGAN, 1992, p.78).

Para esse autor citado as transformações da psicologia da visão ocasionadas pela utilização generalizada da fotografia e a produção industrial das máquinas fotográficas influenciaram profundamente o desenvolvimento das correntes artísticas visuais. Grandes funções sociais que eram do pintor passam a ser protagonizadas pelo fotógrafo como retratações e ilustrações para revistas e jornais. A fotografia passou a ser a representação fidedigna da realidade, deslocando a pintura para um nível elitizado.

Bazin (1991) sustenta que a fotografia é a ocorrência mais importante na história das artes visuais. Pois em "sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética" (BAZIN, 1991, p. 25).

Nos dias de hoje, as informações disponibilizadas acerca da fotografia artística provêm de diversos estudos, um dos mais completos e escolhido como referencial para nosso texto é o livro *A Fotografia como Arte Contemporânea*, com autoria da pesquisadora Cotton (2010) que afirma estarmos "vivendo um momento excepcional para a fotografia, pois hoje o mundo da arte a acolhe como nunca o fez e os fotógrafos consideram as galerias e os livros de arte o espaço natural para expor seu trabalho". (COTTON, 2010, p.7).

Cotton (2010) classifica a fotografia artística contemporânea em oito categorias: 1ª-Fotógrafos criam estratégias, performances e eventos especialmente para a câmera, quando então realizam seus registros fotográficos. 2ª- As fotografias com narrativas de histórias construídas dentro de uma única imagem. 3ª- As fotografias "inexpressivas" que se referem a um tipo de fotografia artística marcada pela notória ausência de dramaticidade ou hipérbole visual. 4ª- Fotografias de objetos e temas considerados não legítimos a priori, dentro da ótica de um léxico artístico. "Graças a um ponto de vista sensibilizado e subjetivo, tudo que há no mundo real é um tema em potencial" (COTTON, 2010, p.9).

Na quinta tipologia, segundo a mesma autora, fotógrafos contemporâneos agregam um estilo informal e expressivo com foco em momentos da vida cotidiana, concentrado nas relações psicológicas e pessoais, como uma espécie de diário da intimidade humana. Ainda em acordo com Cotton (2010) na sexta tipificação há fotógrafos que chegam a locais de desastre ecológico e sociais após a ocorrência da destruição, desta forma a fotografia oferece alegorias das consequências dos desastros políticos e humanos.

Na sétima classificação, a autora susodita, aponta para fotografias que fazem

releituras de outras obras artísticas e manifestações pictóricas a exemplo de anúncios de revista e cenas de filmes. Levando em consideração que as fotografias podem ser compreendidas enquanto procedimentos de definição cultural (COTTON, 2010, p.191). Na oitava e última classificação, segundo a estudiosa, “diversos artistas contemporâneos exploram a natureza versátil e ambígua da fotografia, usando esse meio como apenas um dos componentes de sua prática multimídia” (COTTON, 2010, p. 226).

Desta forma, compreendemos a fotografia artística como uma multiplicidade de aspectos construtivistas, a exemplo do que fora apontado por Cotton (2010). Acreditamos que outros artistas podem se hibridizar, dentre essas tipologias elencadas pela estudiosa, da mesma forma que novos olhares podem surgir, tendo em vista o avanço das tecnologias digitais no que se refere aos seus dispositivos e suportes voltados e ou apropriados por artistas e fotógrafos para a produção da fotografia enquanto expressão artística.

## **A tradição do ensino das artes visuais em cursos de extensão na Paraíba**

Buscamos no passado reflexões que nos ajudam a entender o tempo atual, na especificidade deste estudo elencamos como protagonista comparativo o Núcleo de Arte Contemporânea NAC, tendo em vista a importância do seu pioneirismo na fruição e ensino da arte contemporânea na capital paraibana, por meio de ações de extensão universitária. Para Barbosa (2011) compreender o olhar histórico centra-se no hoje e revisita o passado pela via dos fragmentos da memória das personagens escolhidas. (BARBOSA, 2011, p.218).

Isso pode contribuir para se reinventar o presente de maneira mais reflexiva e crítica diante do desafio ensinar/aprender/ensinar arte no contexto do mundo em que vivemos, caracterizado por intensas transformações científicas, tecnológicas, políticas, artísticas e culturais. (BARBOSA, 2011, p.218).

Em acordo com Córdula (2004) a proposta de criar Núcleo de Arte Contemporânea – NAC surgiu no final da década de 70 do século passado, em ocasião de um seminário ocorrido no Museu de Arte Assis Chateaubriand, na cidade de Campina Grande na Paraíba. A propositura veio acompanhada da “ideia de núcleos de extensão e pesquisa” (CÓRDULA, 2004, p.13).

Segundo esse autor, participante ativo da implementação do núcleo, a maior preocupação foi a montagem de um modelo que contemplasse as necessidades existentes tanto no aspecto da produção de conhecimento relativo à arte contemporânea e a produção de eventos de natureza artística. Objetivando alcançar um público diferenciado dos compradores e colecionadores de arte, mas sim do que o autor classifica como “o público da arte mesmo, do fenômeno artístico como signo de conhecimento, objeto de fruição e fato cultural”. (CÓRDULA, 2004, p.15).

O NAC surgia das necessidades observadas no campo artístico e cultural, ao

mesmo tempo se voltava para a produção de textos e imagens que pudessem servir de material didático a fim de suprir as demandas dos “departamentos universitários afins e capazes também de serem publicados para subsidiar a comunidade acadêmica de informações a respeito da arte contemporânea”. (CÓRDULA, 2004, p.15).

Córdula (2004, p.18) destaca a presença prestigiosa de outros importantes artistas paraibanos para as artes visuais, a saber, Antonio Dias, projetaram o NAC para o cenário nacional. Segundo esse autor foi o NAC que “anunciou, no âmbito das universidades brasileiras, a possibilidade de incorporar a arte contemporânea nos currículos, na extensão e na pesquisa”. (CÓRDULA, 2004, p.20).

Segundo Gomes (2004) no que se refere a fotografia apresentada pelo NAC, o texto Roberto Pontual intitulado Tempo Fotográfico, originalmente escrito em 1980, revela-nos o núcleo tinha “todo um programa de apoio à fotografia, desde o estágio de produção em laboratório até a apresentação final ao público”. (GOMES, 2004, p.94).

No caso específico do NAC, é possível verificar, historicamente, desdobramentos positivos para a cena artística e cultural paraibana no que se refere a projetos de ensino oriundos de cursos de extensão universitária pública. No que se refere a educação baseada na cultura visual Nascimento (2011), nos orienta a “compreender que o presente é impregnado pelo passado, que continua a atravessá-lo continuamente”. (NASCIMENTO, 2011, p.219).

Com isso não estamos afirmando que há efetivamente uma ligação entre os dois projetos extensionistas. Mas, sim evidenciando uma tradição que se renova na cena artística, cultural que envolve o ensino e aprendizagem em arte contemporânea no estado da Paraíba.

## **O curso FIC de Extensão em fotografia artística do IFPB**

O curso FIC de extensão em fotografia artística do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB é ofertado gratuitamente ao público interessado, no campus João Pessoa, situado no bairro de Jaguaribe. Dividido em dois módulos, o curso tem duração de dois anos.

Ressaltamos que na capital paraibana existem outros cursos voltados para área do ensino da fotografia. Tais formações, incluem uma atenção à imagem fotográfica enquanto expressão artística, porém foi verificado que apenas o curso do IFPB é ofertado de forma inteiramente gratuita e com certificação de aperfeiçoamento emitida por uma instituição de ensino federal.

Desse modo, elencamos como prioridade, para nossa investigação, a qualidade do ensino, bem como sua disponibilidade e acessibilidade, não oneroso, para um público diversificado. Justamente por acreditarmos assim como Bourdieu e Bourdieu (2006) que a fotografia é “a única prática com uma dimensão artística acessível a todos e de ser o único bem cultural universalmente consumido” (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p.31).

A metodologia utilizada são aulas expositivas dialogais, com exercício prático que envolvem um planejamento em aula, por meio de discussões coletivas, nas quais há a escolha do tema, bem como o local a ser fotografado. Também é decido o suporte das imagens e o lugar expositivo.

Essa logística de produção, imbrincada a metodologia aulista, que propicia à apresentação do material elaborado pelo discente, no decorrer do curso, em formato de exposições. Dessa forma o educando pensa as imagens e sua relação com o público.



**Fig. 1.** Instalação famintos de Hélder Nóbrega realizada no NAC. Fonte: arquivos de Hélder Nóbrega.

Essas exposições, inicialmente ocorrem nos espaços apropriados ou adaptados no interior da instituição pública de ensino aludida. Ressaltamos que as exposições são de natureza coletiva, e englobam todos os partícipes. Destacamos também que tais ações exibidoras ocorrem em outros lugares expositivos fora da instituição, propiciando a inserção do estudante ao mercado.

Um dos exemplos que consideramos relevantes a fim de contextualizar essas ações culturais de âmbito expositivo concomitantes ao assunto deste recorte é a experiências expositivas com a historicidade da fotografia contemporânea paraibana, por meio de uma mostra coletiva desses educandos realizada no NAC, a exemplo da instalação “Famintos” de Hélder Nóbrega com suas fotografias colocados em pratos numa mesa posta.

Outrossim se dá na preparação do aluno para a iniciação científica, no qual o curso propicia momentos de elucubrações, acerca das produções artísticas do próprio alunato com enfoque para a produção resenhas, artigos e ensaios acadêmicos, apresentados em importantes eventos científicos, a nível local e regional, subsidiados pela instituição em questão. A exemplo do Festival de Artes do IFPB<sup>1</sup> e na Semana de Educação Ciência e Tecnologia do Instituto Federal da Paraíba<sup>2</sup>.

Esses eventos ocorrem uma vez por ano e fazem parte do calendário científico do nosso estado. Verificamos que a participação dos discentes nesses eventos educacionais tem impacto em seus currículos acadêmico.

Outro ponto importante de ser mencionado está no fato dos alunos matriculados no respectivo curso não precisam ter um equipamento fotográfico pessoal. A própria instituição disponibiliza equipamentos, que fazem parte de seu acervo, para os exercícios práticos, desde que acompanhados pela docente responsável pelo curso de extensão. O que facilita o acesso das pessoas de variados níveis sociais, ao universo do ensino e aprendizagem em artes visuais, na especificidade da fotografia artística.

Mencionar o dispositivo se faz necessário devido ao amálgama que envolve o fazer fotográfico em dois âmbitos, contemplados no projeto pedagógico do referido curso. O teor técnico, ou seja, o manuseio dos equipamentos, que compreendem às escolhas de angulações, abertura do diafragma, velocidade do iso, balanço do branco, utilização da regra dos três terços, etc.

Da mesma forma, o conteúdo artístico, que consta na escolha dos assuntos a serem fotografados e seu liame com a utilização das técnicas supracitadas com a finalidade de alcançar uma poética, em termos da elaboração da imagem artística, bem como sua produção de sentidos, levando em consideração o âmbito social e cultural

1 Matéria no site do IFPB com chamada para participação de trabalhos na Semana de Artes do IFPB.

Disponível em: <https://www.ifpb.edu.br/noticias/2018/10/festival-de-artes-do-ifpb-abre-inscricao-para-propostas>  
Acesso em: 04 jan. 2020.

2 Matéria do site do IFPB relatando exposições de artes, dentre elas a atividade do curso de fotografia artística da instituição. Disponível em <https://www.ifpb.edu.br/joaopessoa/noticias/2017/10/exposicoes-permanentes-da-semana-de-educacao-ciencia-e-tecnologia-estimulam-novas-formas-de-enxergar-o-cotidiano> Acesso em: 06 jan. 2020.

no qual esses alunos junto ao curso, objetos de nosso estudo, estão inseridos. Nesse sentido, destacamos o pensamento de Brites e Tessler (2002) quando afirmam que “a peculiaridade da arte como poética não pode ser dissociada de sua compreensão mais ousada de cultura” (BRITES; TESSLER, 2002, p.80).

Todas essas ações conjuntas reverberam na formação e inclusão de novos profissionais no vasto campo de atuação do universo fotográfico. Com esse estudo verificamos que além da atuação com fotografias de natureza comercial; a exemplo das fotos de casamento e aniversário; ensaios de moda etc.; discentes que passaram pelo curso, atuam no campo do ensino de artes como professores de fotografia contemporânea, o que demonstra o impacto positivo no mercado de trabalho ocasionado pela referida formação.



**Fig. 2.** “Arena” fotografia de Hélder Nóbrega. Fonte: arquivos de Hélder Nóbrega.

Concomitantes a estes fatos relatados, destacamos que houve o ingresso de ex-alunos ao universo das artes visuais. Educandos que conseguiram um destaque maior em exposições fotográficas a níveis local, regional, nacional e internacional. Formado pelo curso em questão, Rogério Junior<sup>3</sup>, foi premiado em concursos fotográficos de eventos a nível local como o “Mobilidade Urbana X Mercado Informal” realizado

pelo Ministério Público da Paraíba. Em nível nacional no “VI Simpósio de Gestão e Biodiversidade (SIGABI)”, realizado pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); e internacional do Festival Internacional de Fotografia – Brasília Photo Show.

Outros estudantes, tiveram fotos selecionadas para concorrerem a importantes eventos da área como o Concurso Olhares Inspiradores Canon de fotografia. A exemplo de Hélder Nóbrega, autor desse texto, com sua fotografia intitulada “Arena”<sup>4</sup>, o qual trabalha com estouros de luz em sua poética.

Com isso queremos enfatizar que o curso propicia aos seus educandos, um diálogo com o tempo atual, onde a imagem digital encontra outras possibilidades para a fluidez da fotografia artística, para outros meios de exibição, a exemplo da mídia televisiva, para além do espaço expositivo voltado para o público acostumado com a cena artística em museus ou eventos culturais similares que proporcionam exposições fotográficas.

Ademais quando se procuram por profissionais para atuarem no campo da docência em fotografia, um dos quesitos avaliadores levados em consideração pelas bancas examinadoras, são a desenvolturas do candidato com o campo artístico e profissional no que se refere a produção de sua própria fotografia, bem como a sua produtividade científica. Todas essas demandas são supridas pelo curso supracitado.

## **Considerações finais**

O método utilizado nesta pesquisa foi um estudo de caso com uma pesquisa participante. A escolha metodológica se deu prioritariamente, porque enquanto autor desse texto, já estava integrado ao curso e sendo assim familiarizado com o universo investigado, antes mesmo da ideia desta pesquisa surgir.

Desse modo, o estudo explanado foi elaborado através de minhas observações enquanto aluno participante, haja vista minha incorporação à escola o que a meu ver facilitou o desenvolvimento do processo, corroborando com meu raciocínio tenho Brandão (1981) ao estabelecer que entre os princípios gerais da pesquisa participante está o desafio de romper com as possíveis dissimetrias nas posições que envolvem as relações sociais colocadas entre perguntado e o entrevistador (BRANDÃO, 1981, p.55).

Ressaltamos que não houve gravação, nem um questionário padrão, apenas observações e alguns questionamentos pertinentes a exemplo de como uma fotógrafa, atuante na área de eventos, desenvolveu um olhar diferenciado em suas fotografias. E, em outro momento, questionamos outra aluna sobre sua inserção no campo da docência em fotografia contemporânea. Ambas associaram a concomitância entre o desenvolvimento profissional e a formação realizada no curso investigado.

4 “Arena” fotografia de Hélder Nóbrega exposta no site da Canon College Disponível em: <https://college.canon.com.br/concursos/fotos/54848> Acesso em: 08 jan. 2020.

Dessa maneira, conhecendo a estrutura física e filosófica da instituição, com o apoio do corpo discente e docente, já ciente deste projeto, fizemos a investigação, utilizando o método da pesquisa participante que segundo Gil (1991) “caracteriza-se pela interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas” (GIL, 1991, p.55).

Todo o processo de pesquisa foi feito de forma consciente por parte de seus partícipes que verificaram na propositura investigativa uma função social relevante para a área da fotografia. Corroboramos com nosso posicionamento Barbosa (2008) ao dizer que não acredita “em neutralidade na pesquisa e sim em desejo de conhecer melhor um determinado acontecimento, ou seja, contextos de sua complexidade” (BARBOSA, 2008, p.218).

A mesma estudiosa complementa o raciocínio citando Walter Benjamin em seu texto O Narrador ao dizer que o narrador tem sua marca pessoal como relator e como uma pessoa que foi diretamente envolvida nas ocorrências demonstradas.

Corroborando com nosso raciocínio trazemos também o pensamento de Brandão (1981) ao dizer que uma pesquisa participante deve ter no intermediário da investigação um tipo de pessoa que serve. Conhecedor da própria realidade, predisposto a “participar da produção deste conhecimento e tomar posse dele. Aprender a escrever a sua história de classe. Aprender a reescrever a História através da sua história”. (BRANDÃO, 1981, p.11).

A vista disso, buscando uma unidade entre teoria e prática, devido ao caráter participante da investigação, procuramos estabelecer diálogos com a história e os processos de criação em fotografia artística do estado da Paraíba. Para esse feito sempre utilizando de procedimentos a fim de resguardar a confidencialidade da informação dos participantes desta pesquisa, bem como assegurar sua privacidade levando em consideração a proteção da imagem, de forma que não cause prejuízo de nenhuma natureza aos partícipes.

Compreendemos o estudo como uma configuração de sentidos que propicia enriquecer o campo investigativo sobre o ensino e a aprendizagem em Artes Visuais, na especificidade da fotografia, fornecendo informações sobre os processos de produção da hodierna fotografia artística paraibana, que dialoga diretamente com os aspectos atuais, da arte e da cultura, propiciando a formulação um pensamento histórico e crítico.

Desse modo, o estudo destaca as relações entre tradição e contemporaneidade, abordadas pelo curso no qual desenvolvem-se trabalhos e pesquisas em fotografia, contemplando os meios tecnológicos e digitais, em processos híbridos, que em seu teor criativo envolvem uma ampla gama de possibilidades, estreitando as relações entre os suportes mais tradicionais e os mais expandidos, a exemplo das exposições subsidiadas em sites da web.

Quando observamos o ensino da fotografia voltada para diversos públicos, com seus resultados expressivos para o desenvolvimento profissional dos indivíduos, no que compete seus processos de produção tanto em imagens poéticas e artística quando as de natureza mais tecnicistas como as fotografias profissionais realizadas em eventos verificamos um status quo ao curso aludido.

Além de sua contribuição para o entendimento dos processos de ensino e fluidez em fotografia artística, no estado da Paraíba, acredito que esse trabalho embrionário será frutífero e capaz de servir como base para outros futuros estudos. Ademais, intrínseco ao texto consta um relato no qual evidenciamos uma demanda verificada acerca de uma pós-graduação lato sensu, na área da fotografia no estado da Paraíba, assunto que pode também ser pautado, com novos enfoques, por outras pesquisas vindouras.

## Referências

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Ensino da Arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAZIN, André. **O cinema ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire. **O Camponês e a Fotografia**. Curitiba: Revista Sociologia e Política, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BRITES, Blanca; TESSLER, Élide. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Maria Silva Mourão Netto, Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

NASCIMENTO, Erinaldo Alves do. Singularidades da educação da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.) **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.p. 209-226.

Submissão: **20/02/20**

Aceitação: **06/04/20**

# Fotografias feitas a mãos de escrita: uma poética do infravisual na Educação<sup>1</sup>

Fotografías hechas a manos de  
escritura: una poética de lo  
infravisual en la Educación

**Steph Lotus<sup>2</sup>**

**Máximo Daniel Lamela Adó<sup>3</sup>**

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Atua como artista Visual e fotógrafa, pesquisa Educação no campo das poéticas visuais. Mestranda em Educação na linha de pesquisa Filosofias da Diferença e Educação da Faculdade de Educação (UFRGS). Licenciada em Artes Visuais no Instituto de Artes (UFRGS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6699575165075694>  
E-mail: [stephannylotus@gmail.com](mailto:stephannylotus@gmail.com)

<sup>3</sup> Professor Adjunto no Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação e Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação e Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Coordenador o AtEdPo – Ateliê de Educação Potencial. Doutor em Educação (UFRGS). Mestre e Teoria Literária (UFSC) e Licenciado em Ciências Sociais (UFSC).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5778480459612105>  
E-mail: [maximo.lamela@ufrgs.br](mailto:maximo.lamela@ufrgs.br)

**Resumo**

O texto aborda conceitos e materiais trabalhados em aula a partir de uma proposta de estágio de docência em uma disciplina voltada para as licenciaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A proposta se vale de exercícios de escrita e trabalha um viés poético, a partir de um visual fotográfico. Procura-se entrar na arte literária com o fazer da fotografia para escrever com o ínfimo, como um fator mínimo, o infra de um cotidiano visual da docência. Ao tomar esse fazer em uma concepção com o fotográfico, teríamos algo como um *infravisual*, uma poética. Compreende-se com Barthes (2013) que a escrita envolve um gesto manual e esse gesto ele o chama de *escripção*, se dá na prática de uma escrita manu-corporal. E, com Valéry (2018) e Adó (2013), como uma ação transformadora do espírito. Por fim, e por vias fotográficas, afirma-se o trabalho docente ao especular sobre o fazer artístico da escritora Virginia Woolf. Nisso, observa-se uma potência que pode, (ao extrair desses estudos recursos literários) viabilizar a produção de uma escrita em Educação que seja, ela mesma, de tropo fotográfico. Ou seja, um pensamento fotográfico que se produz por uma poética do *infravisual*.

**Palavras-chave**

Docência; *escripção*; fotografia; *infravisual*; poética.

**Resumen**

El texto trata de conceptos y materiales trabajados en aula a partir de una propuesta de prácticas preparatorias para la docencia en una disciplina direccionada para las licenciaturas de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. La propuesta se vale de ejercicios de escritura y trabaja por una orientación poética, a partir de un visual fotográfico. Se busca entrar en el arte literario con el hacer de la fotografía para escribir con lo ínfimo, como un factor mínimo, lo infra del cotidiano visual en la docencia. Al tomar ese hacer en una concepción con lo fotográfico tendríamos algo como un *infravisual*, una poética. Se comprende, con Barthes (2013) que la escritura conlleva un gesto manual y ese gesto el lo llama de *scripción*; una práctica de escritura manu-corporal. Y, con Valéry (2018) y Adó (2013), como una acción transformadora del espíritu. Por fin, y por vías fotográficas, se afirma el trabajo docente al especular sobre el hacer artístico de la escritora Virginia Woolf. En eso, se observa una potencia que puede (al extraer de esos estudios recursos literarios) viabilizar la producción de una escritura en Educación que sea, ella misma, de tropo fotográfico. O sea, un pensamiento fotográfico que se produce por una poética de lo *infravisual*.

**Palabras Clave**

Docencia; *scripción*; fotografía; *infravisual*; poética.

**ISSN: 2447-1267**

## Uma escrita fotográfica na Educação

Este texto apresenta uma escrita com procedimentos que pensam a formação docente por meio de uma dimensão poética. Nesse sentido, relaciona certa noção de apropriação como o agenciamento de encontros que visam envolver uma mistura de linguagens e códigos em suas produções. A ideia de escrita fotográfica que tratamos neste texto experimenta uma docência, superposta à pesquisa, com atenção às unidades analíticas: aula, método e educador, naquilo que concerne às relações de mistura com e entre fotografia, literatura e educação. Com isso, pretende dar corpo a um pensamento que explore a educação em suas potências, experimentando situá-las nas fronteiras dessas práticas artísticas e, deste modo, nesse *artefazer*, agir em sua transgressão por meio de novas situações didáticas. (ADÓ, 2016;2013). Com relação a noção de apropriação, podemos afirmar uma afinidade diretamente justaposta ao processo de estudos especulativos na produção poética de Virginia Woolf, em sua potência fotográfica.

Estabelece, assim, o intuito de engendrar novas relações na tarefa de produzir aulas, entendendo a aula como “um lugar de *avizinhamentos*, um espaço de ruptura e transgressão pela inserção do descontínuo e da proliferação de signos provindos de lugares múltiplos” (ADÓ, 2019). Com isso, intui-se a produção de diferença autoral, envolvendo o pensar docente em sua complexidade contemporânea. Dessa forma, a fim de dilatar o conceito de docência para uma perspectiva fotográfica via abordagem de exercícios de escrita, viabiliza um processo de transformação de si, de produção de alteridade. Tais exercícios, como a escrita no dizer de uma latência literária, emergem como uma experiência antes da experiência e que ressoam como uma vivência docente na disciplina ofertada para cursos de licenciatura, junto aos exercícios propostos pelo projeto de estágio docente como parte integrante de uma pesquisa de mestrado.

Para tanto, propõe o trabalho de um pensamento fotográfico fomentado no exercício de *escriber* (CORAZZA, 2013) uma vida ficcional, ou melhor, procura trabalhar um pensamento fotográfico no próprio exercício da literatura usando a escrita como arte, e não como um método de *autoexpressão*, como nos alerta Woolf(2014), compreendendo literatura como “[...] o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever.” (BARTHES, 2013, p. 17)

Nesse contexto, apresenta-se exercícios experimentais, traduzidos aqui como uma dobra de pensamento em planos estritamente fotográficos. Assim, pode-se dizer de uma vivência poética docente, trazendo a noção de poética como pura e simples ação do fazer (o *poïen*), das artes e de ação transformadora para além de uma *autoexpressão*. Ou, simplesmente, tentativas de traduzir, na materialidade da escrita, gestos, potências e efeitos de uma aula. (VALÉRY,2018; ADÓ,2013; WOOLF,2014)

Articulando, portanto, o gesto da escrita exercitado com a arte fotográfica, desenvolve-se um ato docente, como uma câmera fotográfica acionada sobre o tripé: aula, método e educador. Se a fotografia é regida, em sua superfície, por um referente externo, (BARTHES, 1984) ao se misturar com um fazer literário feito à mão, trata sua

potência visual de modo a criar um novo índice de real que pode ser lido como poesia fotográfica e/ou como produção de alteridade de um real visual no cotidiano da Educação. Por essas vias, a Educação se afirma “[...]por aquilo que pode em ato, admitindo que sua constituição seja processual e constante.” (ADÓ, 2016, p. 7)

### Para pensar uma docência poética: um trabalho escriptual

Em 1973, Roland Barthes escreve para o instituto acadêmico de Roma um dossiê raro a respeito do fazer manual da escrita. Em fragmentos, o texto trata sobre o conceito de escritura, já muito trabalhado pelo autor, porém, afastando a ideia de estilo literário para aproximar a exploração da escrita à ideia de um fazer do corpo. Para isso, o autor escreve quanto a importância do saber do corpo: o saber fisiológico do corpo é muito mais do que sua própria fisiologia (BARTHES, 2002). Quer dizer que, como uma volta sobre si mesmo, Barthes critica seu próprio trabalho como escritor-professor ao dizer que usou metaforicamente esse termo [escritura] nos seus escritos dos últimos vinte anos, não atingindo a palavra em sua relação *manu-corporal*.



**Fig. 1.** Escripção Roland Barthes, disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/um-fragmento-do-discurso-amoroso-de-barthes/>. Acesso em 10.02.2020

Para Barthes a *escripção*<sup>1</sup> é o ato muscular de escrever ao traçar as letras (BARTHES,

1 Pela tradução para o português brasileiro, no livro: BARTHES, R. O grão da voz. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

2002). A escritura manuscrita que se faz no apertar, no acariciar uma superfície, no desenhar formas rítmicas. Como uma retomada para o corpo A *escripção* foca, portanto, no gestual, nas relações entre gesto escritural e o corpo do escritor-leitor. Barthes afirma conhecer de sua escritura, somente aquilo que conhece de seu corpo, uma cinestesia, a experiência de uma pressão, de uma pulsão, de um deslizamento, de um ritmo. Trata-se de uma produção e não de um produto, um gozo e não uma inteligibilidade (BARTHES, 2002). Seria um modo de fazer da escrita uma produção em oposição à escrita como produto. Um estado vivo da inserção do corpo na letra escrita. O lugar onde a letra manifesta sua natureza manual, artesanal, operatória, corporal e porque não dizer, selvagem (BARTHES, 2002).

Tensionando a atividade da escritura em suas relações entre o gesto escritural e o corpo como afetações à sua sensibilidade intelectual, Barthes diz se efetuar “Um acontecimento escritural” (BARTHES, 2002, p. 125). Tal acontecimento se exhibe no ato próprio de um cotidiano da docência, do dia a dia seja de um estudante, seja de um educador. Ou seja, colocar o peso do corpo no gesto de escrever sobre o papel faz parte da tarefa da pesquisa acadêmica intrínseca no ato docente.

Pensando assim, de forma parecida podemos focalizar a fotografia, ou melhor o fazer fotográfico inserido no campo da Educação? Talvez! Se consideramos o modo acelerado e ilimitado em que produzimos fotografias no cotidiano podemos especular a sua banalização, ou seja, uma atenção maior ao produto que a sua produção. Assim, um cuidado com o fazer fotográfico, a sua manualidade, procuraria chamar atenção para o gesto, esse fazer com o corpo e, ainda nesse sentido, um fazer espiritual. Especula-se que de algum modo o fazer fotográfico devolveria à escrita, também como imagem, a relação superposta entre corpo-espírito.

Para isso reivindicamos o termo espírito em sua acepção valeryana, ou seja, como intelecto. Como uma consciência de si ao modo de uma vontade de potência intelectual. Uma inteligência capaz de analisar o mundo exterior e o interior. (PIMENTEL, 2008).

Com objetivo de entrecruzar com Barthes e Valéry um fazer que se produz espiritualmente, uma poética. Como pretexto ou ilusão literária: um trabalho *escriptual*, como um trabalho do intelecto: uma escrita do fazer, do verbo. (VALÉRY, 1979) Um ato *escriptual*, é um ato que se projeta para além do corpo como uma imagem paradisíaca: “um cuerpo que levanta el vuelo” (BARTHES, 2002, p. 123) Por isso, pode-se afirmar o ato escritural como um ato *escriptual*, na invenção de um neologismo que dê conta de expressar o trabalho da *escripção*. Bem como apresenta Barthes, a escrita em oposição a uma estrutura linguística, seguindo a favor de uma *escripção*, expressada aqui como uma escrita do espírito.

Com isso, pergunta-se: podemos, a partir da *escripção*, perspectivar uma didática fotográfica que coloque em primeiro plano a atividade do espírito na formação docente?

Tal questionamento pode ser fragmentado em perguntas que, longe de serem respondidas, colocam-se como pequenos enquadramentos a fim de desenvolver

matéria para pensar o fotográfico<sup>2</sup> em prol de um ato *escriptual* como atividade de potência do intelecto. São elas: para onde apontar o olhar, ou como enquadrar uma *escripção*? Uma docência que trata o pensamento como fotográfico, pode-se dizer articuladora de uma didática que seja também fotográfica?

## Escripção fotográfica com Virginia Woolf

[...] imediatamente vemos – mas o olho da mente apenas por obséquio é um olho; é um nervo que ouve e cheira, que transmite frio e calor, que está ligado ao cérebro e estimula a mente a discriminar e a especular. (WOOLF, 2017b, p. 102)

Por uma questão de brevidade, podemos fincar nossos olhos afirmando ver uma coisa e no momento seguinte, essa coisa pode se tornar, diante nossos olhos, uma outra coisa. Assim também, em um mundo rodeando por imagens, um mundo imagético (visual), pouco se explora sobre a relação estreita que a escritora Virgínia Woolf manteve com a fotografia, mais ainda: de como ela usou dessa arte como método de escrita. Sabemos do peso de seus romances e contos, por exemplo, mas, ao entrar em contato com esses feitos, é da ordem do comum importar-se mais com sua vida e obra do que com os seus processos artísticos de criação na escrita.

Dessa forma, interessa estudar a sua poética, seus atos sensíveis de composição de seus livros, sem precisar acessar sua biografia. Dito isso, sugere-se ler Woolf como um livro de poesia visual e porque não dizer de poesia fotográfica. Suas escritas de tropo fotográfico são estudadas com objetivo de, a partir delas, exercitar a *escrileitura* e a *escripção*. Bem como podemos experimentar, a título de exemplo, através do conto: A marca na parede.

A escritora vê-lê-escreve seu mundo sensível como uma poesia transmodal (HUMM, 2017), que se faz ao mesmo tempo visual e fotográfica. Visual porque se apropria de temas das artes visuais para escrever literatura; fotográfica porque descreve a partir de fotografias e da própria visão de seus olhos, estados de alteridades do real. Virginia Woolf nos ensina acerca da arte fotográfica no fazer literário.

Vale lembrar que Woolf era sobrinha neta de Julia Margaret Cameron (1815-1879), fotógrafa que fez parte do movimento pictorialista, o momento em que acontece uma virada pictórica da fotografia (BRIZUELA, 2014), indício menos evidente na América Latina com essa nomeação, mas que se lastrou por diversos continentes. Com importância, abriu espaço artístico para atuação de mulheres, Cameron foi uma delas que muito íntima da literatura era próxima de escritores, a exemplo de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), mais conhecido pelo seu pseudônimo Lewis Carroll, com quem divide com Cameron a fama de fotografar Alice Pleasance

---

2 Philippe Dubois (2012) Usa o termo em um sentido mais amplo do que quando se fala de poético para se referir à poesia, ou seja, a fotografia como dispositivo teórico.

Liddell(1852-1934) para quem ele dedica a obra Alice no País das maravilhas de 1865. Para fins contextuais e não biográficos, vale observar que essa elite literária e fotográfica, parece anunciar um fazer das artes como processo de mistura para um conhecimento intelectual. É nesse viés que interessa para a Educação. Ou seja, como, a partir do trabalho de escritores como a Virginia Woolf, pensar fotograficamente exercícios de aula que contemplem um fazer literário?

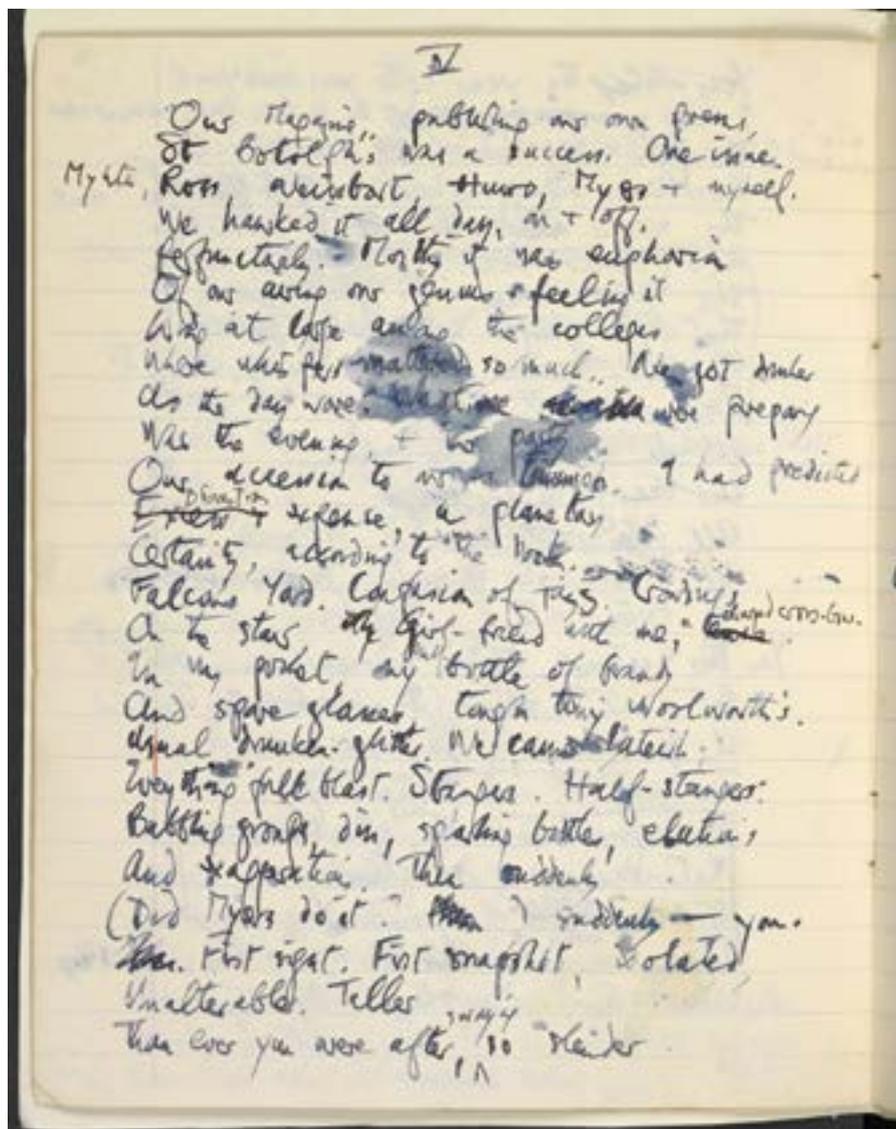


Fig. 2. Escrita Virgínia Woolf, disponível em: <https://blogs.bl.uk/english-and-drama/diaries/>. Acesso em 13.02.2020

### Exercício Infravisual: escrita fotográfica de observação

Para desbravar uma escrita em aula, faremos como em um exercício tradicional de desenho de observação em que se traça com a presença de um modelo vivo

diante nossas lentes oculares. Assim, em uma *de-scripção* (BARTHES, 2002) em notas, descreve-se em aspectos fotográficos, como se pudéssemos fotografar apenas com palavras ou como se pudéssemos desconstruir uma paisagem/retrato visual.

Suponha que o espelho rache, a imagem desapareça, e a figura romântica, com todo o verde das profundezas das florestas à sua volta, não esteja mais ali, restando apenas aquela carapaça de pessoa que é vista pelos outros. (WOOLF, 2017a, p. 19)

Com aspectos do fotográfico, traduzidos para uma escrita por meio da observação do visual, um educador pode produzir escrita poética ou fotográfica? Como efeito de comédia intelectual, um modo de escrever que:

[...] trava ações ordinárias e de escrituras do mundo habitual em relação às ações do Educador para com ele mesmo. Faz anotações do vulgar, do ínfimo, do mínimo no cotidiano, tendo o cotidiano como esse lugar em que se pode desencadear uma prática em que a vida possa ser traduzida como processo de criação. Pergunta-se, antes de qualquer coisa, quantos e quais gestos são necessários para escrever a palavra Educador; tudo isso com o intuito de estar impregnada das e nas formas desse espírito, para descrevê-lo como matéria própria a ser descrita. (ADÓ, 2013, p. 35)

Para escrever com um ínfimo, com um fator mínimo de um cotidiano visual docente; para enquadrar uma *escripção*, pode ser necessário especular o que se tem de infra se tratando de um enquadramento observado. A partir do que Georges Perec (1936-1982) chamou de *infraordinário*; e do que Marcel Duchamp (1887-1968) chamou de *inframine*, em uma concepção com o fotográfico, teríamos algo como um *infravisual*, uma poética. Para entrar na arte literária com fazer da fotografia seria como descrever, por exemplo, uma sobreposição de sombras que se projeta diante nossos olhos, mas que, na escrita, pode acentua-se mais como uma sensação e menos com a percepção do visual. Ou seja, sensações que mesmo estando perante nossos olhos, necessitam de tempo de observação para acessar um modo de ver. Quer dizer que um fator fotográfico se dá na íntima relação com a observação de um real visual. Ou seja, uma simples descrição de algumas sombras, pode se tornar matéria de uma escrita fotográfica.

Essa mistura, de uma arte com outra [fotográfica e literária], coloca em vista uma maneira de pensar a escrita para além do que estamos acostumados a fazer, como nos ensina Virginia Woolf no criar fotograficamente: "Assim, penso agora no fogo; na firme película de luz amarela sobre a página de meu livro; nos três crisântemos do jarro redondo de vidro em cima do console da lareira. (WOOLF, 2017a, p. 9)

Na descrição de uma cena limitada como fotográfica, anotar elementos técnicos de uma fotografia, tais como: enquadramentos em retrato, paisagem, oval ou quadrado. Luz[es]: direta ou indireta, artificiais, solar, difusa, dura, mista, contraluz, silhueta, meia luz; luz de recorte; luz de janela. Sombras, duras e difusas, coloridas, projetadas. Foco; granulação; linhas de perspectivas; ângulos, distorções, camadas/planos; profundidade de campo; nuances; tons. Cores diversas; pretos e brancos;

saturações, profundidade e brilho, matizes, gama, realces, relevos, texturas, reflexos, molduras. Efeitos produzidos com objetos ópticos, tais como: lentes diversas, filtros coloridos, cristais, espelhos, vidros etc.

Vejamos algumas das notas produzidas em aula transcritas como um texto corrido, seguidas de registros fotográficos dessas descrições:<sup>3</sup>

*Um efeito de luz sobre o rosto, o claro de um lado realça o vermelho de outro. Há vermelho sem o claro? aumento/expansão e diminuição/redução da perspectiva com a mudança de espaço/lente. Há realidade ou perspectiva? Um prisma como campo de possibilidades para um mesmo frame. Lados, cores, arco-íris, opaco, parede. O rosto refletido em si mesmo. Tem luz vinda do lado esquerdo, estou ao lado contrário à luz, vejo somente uma sombra ao lado direito do seu rosto. Por dentro de uma janela indiscreta, o jeito em que os olhos se movimentam ao passo em que todos na sala a enxergam, a enxergam? (janela indiscreta) O furo no queixo, que eu via, agora se mexe, vejo somente a sombra do rosto (sob a sombra) Com um filme fotográfico tudo muda, a lente muda o rosto parece mais pesado (o rosto). Cabelo cor de Sol se pondo, cor quente. Camadas de cores misturadas. Visto meu olhar com uma lente caleidoscópica.*



**Fig. 3.** Registro fotográfico I - caderno de descrições 2019, arquivo pessoal

<sup>3</sup> Exercitando a ideia de descrever fotograficamente um modelo vivo durante a aula produzimos algumas descrições, organizadas posteriormente em um caderno costurado à mão conforme registros fotográficos que seguem o texto. Para fins de exposição, escolhemos algumas descrições de autoria diversa: André Cristo, Beatriz Martignori, Cristian Silveira, Elza Nascimento, Gabriela Schwerz Machado, João Lentino, Maria Galant, Vitória Munhóz.

*Chão de madeira, meia torta, língua torta do sapato. Difícil capturar um frame que se movimenta. A imagem se repete cerca de vinte vezes. O enquadramento da pessoa se dá com metade do rosto como se enxerga "natural" e a outra metade através de uma espécie de pirâmide de vidro com estrutura metálica dourada. De uma maneira que uma das esferas triangulares cobre meia face. Em decorrência da espessura do vidro, a pele que já é pálida, fica ainda mais. O tom dos cabelos se altera para nuances mais claros. Meu posicionamento em relação a ela é como se comparado à um relógio: ela nas 12h e eu às 4h. Através de uma lente com texturas que remetem a um diamante, a face se multiplica em, aproximadamente 15 réplicas. O rosto que não aparece por completo, corta em parte o topo da cabeça. Mostrando principalmente o queixo que tem um risquinho no centro na diagonal; a boca, a maçã do rosto dando um certo ar de tédio pela falta de reação. Através de uma câmera fotográfica de rolo de filme,*



**Fig. 4.** Registro fotográfico II - caderno de descrições 2019, arquivo pessoal

*a modelo está viva num tom roxo. Toda atmosfera da imagem ficou roxeada. Talvez um pouco lilás até ou roxo super claro. Minha posição agora: eu em 10h e ela 12h. Devido uma luz forte que vem da janela, uma luz sobre ela também está forte. A câmera, por ser antiga dá reflexo em dois pontos: 1º como um círculo próximo ao peito e 2º como duas listas em formato de moldura no canto inferior da lateral esquerda. Reflexo bem definido em amarelo. Através de uma lente olho de peixe, a imagem se*

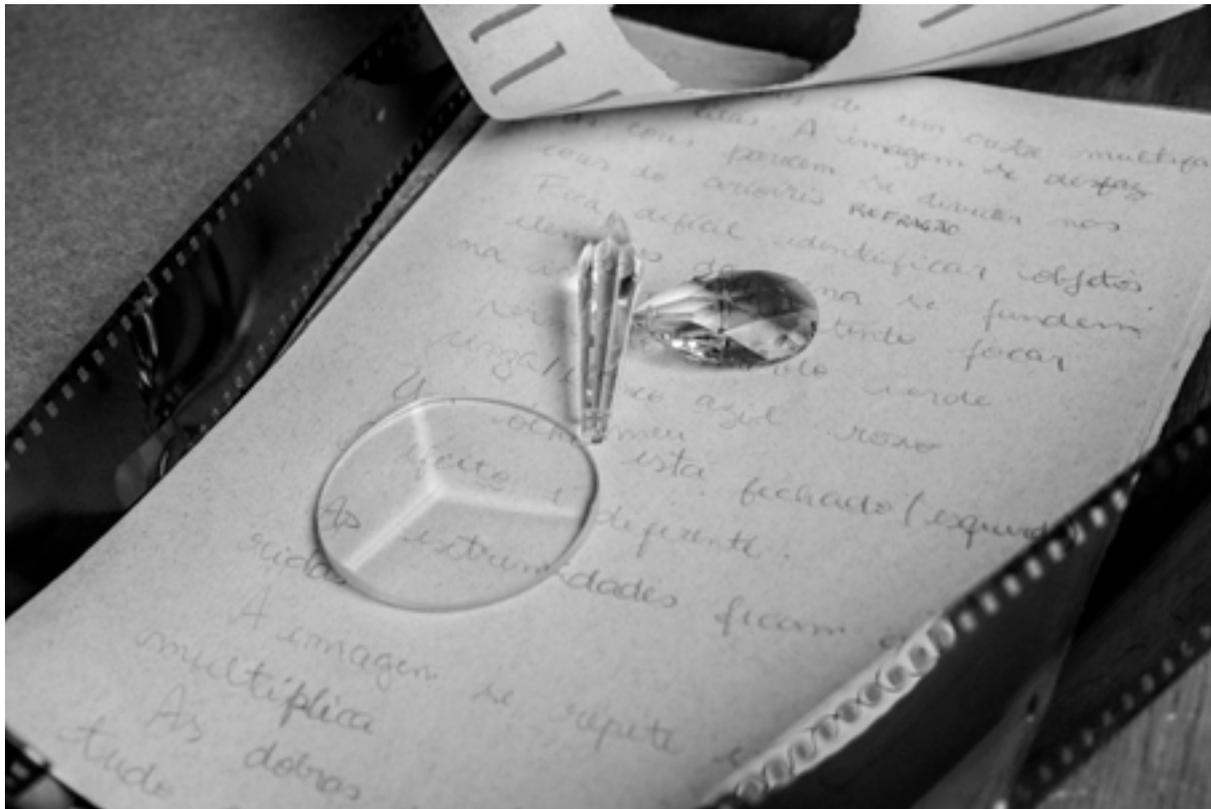
alastra, aumenta. A visão é ampliada. É possível enxergar todo corpo. Os pés cruzados, uma mão sobre a classe e a outra repousa na perna. Ela parece bem pequena daqui. Sensação de que metade da sala de aula cabe em uma lente. Olhando através de o que parece ser uma tampa: a modelo se divide em pelo menos três partes. A cabeça foi coberta de uma maneira que apenas as pontas dos cabelos na frente dos ombros apareçam. Reflexos difusos do olhar, levemente sorridente, tons cinzas, linhas curvas, recorte circular de onde está a imagem. Um fundo de garrafa existe, do lado direito uma linha reta obscura que escapa aos olhos. Recorte dentro do recorte da imagem. Encadeamento de padrões circulares e espiralescos para reforçar a leitura cíclica. O olho, a sobrancelha, as marcas do rosto, o cabelo, a moldura interna e suas pétalas. A luz da chuva que não cai e a cor do mormaço. O recorte do que aparece no rosto. Olhos de saudade feliz. Olhando através de um cristal multifacetado lilás, a imagem se desfaz, as cores parecem se dividir nas cores do arco-íris (refração). Fica difícil identificar objetos, elementos da cena se fundem na imagem que tento focar. Vermelho, amarelo, verde, cinza/branco, azul, roxo.



**Fig. 5.** Registro fotográfico III - caderno de escipções 2019, arquivo pessoal

Um olho meu está fechado (esquerdo) o efeito é diferente. As extremidades ficam coloridas. A imagem se repete e se multiplica. As dobras, tudo tem profundidade, tudo tem arco-íris. Vejo da cintura para cima e foco no canto direito da imagem para poder observar a figura (que se repete, mas em

frames diferentes, como se eu escolhesse um frame do frame). Fora do arco-íris as cores parecem “normais” como se não houvesse nada a frente de meus olhos.



**Fig. 6.** Registro fotográfico IV - caderno de descrições 2019, arquivo pessoal

Na trama de um texto escritural, os pensamentos fotográficos acima se projetam como o próprio aflorar da língua, transparecendo o limite entre literatura, escritura ou texto. (BARTHES, 2013) Ao analisar esse material poético, podemos sugerir que temos em mãos um método? Tratando-se de método, Barthes afirma que:

[...] se portanto o método intervém a título de procedimento sistemático, não pode ser um método heurístico, que visaria a produzir deciframentos e apresentar resultados. O método não pode ter por objeto senão a própria linguagem, à medida que ele luta para baldar todo discurso que pega: e por isso é justo dizer que esse método é também ele uma ficção: proposta já avançada por Mallarmé, quando pensava em preparar uma tese de linguística: “Todo método é ficção. A linguagem apareceu-lhe como instrumento da ficção: ele seguirá o método da linguagem: a linguagem se refletindo” (BARTHES, 2013, p.44. grifo do autor)

Essa linguagem que reflete a si mesma, neste estudo, diz de um pensamento fotográfico em decorrência de uma didática fotográfica, uma didática da invenção (CORAZZA, 2013). Como se pudéssemos agir fotograficamente com o espírito na formação docente.

## Considerações finais: a fotografia fora de si

A proposta de uma fotografia sem fotografia libera o meio daquilo que o caracterizou, ontologicamente, desde os seus múltiplos inícios no século XIX: a indexicalidade. (BRIZUELA, 2014, p. 187)

Outro estudo que vai ao encontro do tema fotografia e literatura, pode ser lido no livro *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Nesse livro a professora de literatura, cinema e artes visuais Natália Brizuela, afirma que nos anos 90 na crítica literária e nos estudos culturais, acontece algo que estava sendo verificado e muitas vezes expresso como a viragem para o visual. (BRIZUELA, 2014) Apontando para o fazer da fotografia na literatura, ao trazer a questão da indexicalidade das imagens, a autora questiona: o que acontece quando a literatura toca a fotografia? Soando como uma inversão dialética, a pergunta de Brizuela vai pautar um território extenso nessa quebra de limites entre arte fotográfica e arte literária. Onde e como acontecem as misturas dessas artes? Através de que gestos escritores e artistas experimentaram, ou seja, de que maneiras manusearam essas artes?

Após o surgimento da fotografia a literatura está fora de si (BRIZUELA, 2014) - eis sua tese de propósito duplo: por um lado explora a fissura que deixará a fotografia infiltrar-se no campo literário, e por outro a literatura no campo fotográfico.

Apesar de se debruçar sobre os aspectos fotográficos nas obras de vários escritores como: Juan Carlos Onetti (1909-1994) e Julio Cortázar (1914-1984), sua pesquisa tem foco nítido na obra do escritor mexicano Mario Bellatin, pois é ele quem, para Brizuela, vai misturar essas artes a ponto de produzir alteridade dentro do próprio campo: na arte de tirar fotografias sem fotografar – a fotografia liberta do índice passa a ser objeto de criação (BRIZUELA, 2014).

A literatura fora de si, segundo a autora, expressa uma abertura poética que na obra de Bellatin, direciona o exercício da escrita como arte. “A prática literária de Mário Bellatin é a da arte conceitual” (BRIZUELA, 2014, p. 193) A incorporação do fotográfico como meio para atividade da escrita. Depois da fotografia, [não do seu surgimento no mundo, mas sim da apropriação dessa arte por artistas escritores] a literatura está fora de si.

Mas, como nos apropriar desse estudo na atuação docente? Ou melhor, como podemos transpor essa ideia para trabalhar fotograficamente em aula? Aproximar esse pensar a uma poética do infravisual na Educação, por meio de uma escrita fomentada por um pensamento fotográfico, seria uma via inversa ao que questionou Brizuela, algo como: como acontece quando a fotografia toca a arte literária? Ocasionalmente algo parecido com uma ficção dentro de outra ficção e não somente a fotografia que toca um real, mesmo que esse real seja compreendido como ficcional, como pode ser lido no estudo teórico e na semiótica barthesiana (BARTHES, 1984). Assim, pode-se afirmar que só a ficção tem a força de saber algo, com certeza. A certeza não é a certeza propiciada por uma iluminação, por uma explicação detalhada. É a certeza que sabe que não se pode saber. Assim, fazer de tudo ficção, seria um efeito de linguagem. (BRIZUELA, 2014; ADÓ, 2013)

Através de obras que trabalham a escrita fotograficamente, faz-se possível uma outra indexicalidade que se afasta do “isto foi” barthesiano [tempo passado] para outra temporalidade: a do presente (BRIZUELA, 2014). Vestígios, trações indexicais que estão escritos ali não como face real do personagem, mas como signo da ficção, comenta Brizuela acerca do romance *Nove noites* (2002) de Bernardo de Carvalho “[...] a ficção não emerge da imaginação, mas da realidade; e a fotografia não é documento, mas ficção” (BRIZUELA, 2014, p. 27)

Com isso, ao pensar um pensamento fotográfico na Educação, misturado ao fazer literário, podemos dizer que essa fotografia feita a mãos de escrita está fora de si? Bem como tensiona Brizuela quanto à literatura?



**Fig. 7.** Registro fotográfico V - caderno de escripções 2019, arquivo da autora

Por fim, afirma-se uma espécie de escrita poética que se produz em uma especulação foto prismática combinada à apropriação de processos artísticos [como foi o caso com Virginia Woolf], deslocados para uma espécie de método ficcional. “[...] no espetáculo de uma sala de parede branca iluminada pelo fogo, o que ganharia eu com isso? Conhecimento? Matéria para mais especulação?” (WOOLF, 2017a, p. 25) Poderíamos na fala de Woolf, com Barthes(2013), ao produzir efeito de literatura, trapacear, ouvir e ver a língua fora do poder? A *escripção* pode se tornar uma ação do espírito na direção de uma transformação de si? Quais efeitos podem se produzir em sala de aula, ao expor essas escripções em uma leitura coletiva? De fato, a *escripção* manifesta um novo imaginário que é o do pensamento em que escrever quer dizer : eu penso melhor, com mais firmeza (BARTHES, 2004, grifo do autor) Explicitar uma

fala no grão da voz é mais do que uma tradução do imaginário do pensamento, pois a escriptção tem tempo diante de si “[...] para rodar sete vezes a língua na boca[...] ao escrever o que dissemos, perdemos (ou ganhamos) tudo aquilo que separa a histeria da paranóia.” (BARTHES, 2004, p. 3) escondemos tudo aquilo que nos põe em risco. Como se pode observar, diferente da *escriptção*, “a fala é perigosa porque é imediata” (BARTHES, 2004, p. 3) ela granula todo o furta-cor de nosso imaginário; ela expõe uma espécie de sabor sublingual, o nosso modo de pensar diante do outro que, nesse texto, foi exteriorizado como um ver-ler-escrever um mundo imagético visual a partir de um fotográfico *infravisual*.

## Referências

ADÓ, M. D. L. Educação Potencial: autocomédia do intelecto. **Tese de Doutorado**. Orientadora: Sandra Mara Corazza. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

ADÓ, M. D. L. **Tradução criadora na formação de professores – projeto de pesquisa**. UFRGS-DEC- Departamento de ensino e currículo, 2016.

ADÓ, M. D. L. [∞] ESPAÇO [Σ]. In: Sandra Mara Corazza. (Org.). **Breviário dos sonhos em educação**. 1ed.São Leopoldo: Oikos, 2019, p. 47-53.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. **Variaciones sobre la escritura**. [S.l.]: Paidós Iberica Ediciones S A, 2002.

BARTHES, R. **O grão da voz**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BRIZUELA, N. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Tradução de Carlos Nougué. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CORAZZA, S. M. **O que se transcria em Educação?** Porto alegre: UFRGS; Doisa, 2013.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papius, v. 14, 2012.

DUCHAMP, M. **Notas**. Tradução de Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1989.

FRANCA-HUCHET, P. **INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto**. ARJ Brasil, v. 2, n. 2, p. 40-59, jul/dez 2015.

HUMM, M. **Virginia Woolf e a Fotografia**. Comunicação e Sociedade, p. 375-385, 2017.

KRAUSS, R. **O fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PEREC, G. **Aproximações do quê?** ALEA, v. 12, n. 1, p. 178-180, janeiro-junho 2010.

PIMENTEL, B. **Paul Valéry Estudos Filosóficos Tese (Doutorado em Filosofia) Universidade de São Paulo**. São Paulo: [s.n.], 2008. 187 p.

VALÉRY, P. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**. Tradução de José Martins Garcia. Lisboa: Arcádia, 1979.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALÉRY, P. **Lições de Poética**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa. [S.l.]: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, V. **O sol e o peixe: contos**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

WOOLF, V. **A arte da brevidade: contos**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Submissão: **20/02/20**

Aceitação: **15/04/20**

<https://doi.org/10.5965/24471267612020056>

# Os retratos, a terra e o que há acima e abaixo dela

Los retratos, la tierra y lo que está  
arriba y debajo de ella

**Monique Burigo Marin<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes Visuais, na linha de Teoria e História das Artes Visuais, pela UDESC, com bolsa CAPES, orientada por Sandra Makowiecky. Graduada em Comunicação Social, com ênfase em Publicidade e Propaganda, pela UNIVALI. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5294996851445225>  
Contato: [moniqueburigomarin@gmail.com](mailto:moniqueburigomarin@gmail.com)

**Resumo**

Através de retratos e autorretratos de períodos diversos, verifica-se por meio de recurso didático comparativo a permanência de temas como o tempo, os ciclos, os diferentes tipos de morte e vida e a relação com a natureza expressos em pintura e fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros, como os já consagrados John Everett Millais e Francesca Woodman, mas também abordando a produção de artistas fotógrafas da região Sul do Brasil: Danny Bittencourt, Sarah Uriarte e Lilian Barbon, que se encontram em diferentes momentos de suas carreiras. Há um fio condutor entre as obras, que se relacionam, embora nunca tenham se encontrado antes. Acredita-se que existe forte ligação entre aquilo que se assemelha e, por este motivo, a escolha das imagens não se dá por acaso e julga-se necessário colocá-las em diálogo.

**Palavras-chave**

fotografia de autorretrato; retrato; autorretrato de mulheres

**Resumen**

A través de retratos y autorretratos de diferentes períodos, es posible verificar, a través de un recurso didáctico comparativo, la permanencia de temas como el tiempo, los ciclos, los diferentes tipos de muerte y vida y la relación con la naturaleza expresada en la pintura y las fotografías de artistas brasileños y extranjeros, como los conocidos John Everett Millais y Francesca Woodman, pero también en la producción de artistas fotógrafas del sur de Brasil: Danny Bittencourt, Sarah Uriarte y Lilian Barbon, que se encuentran en diferentes momentos de sus carreras. Hay un hilo conductor entre las obras, que están relacionadas, aunque nunca antes se habían encontrado. Se cree que existe una fuerte conexión entre lo que es similar y, por esta razón, la elección de las imágenes no ocurre por casualidad y se considera necesario ponerlas en diálogo.

**Palabras clave**

fotografía de autorretrato; retrato; autorretrato de mujeres

Uma imagem nunca está só; ela se apresenta junto com outras, invocadas por associação pela memória de quem observa. Olhar imagens realizadas em diferentes períodos históricos e estabelecer comparações entre elas, é um excelente recurso didático no ensino das artes. Diz Coli (2010):

Os historiadores da arte sabem, no entanto, que existe uma ligação forte entre coisas que se assemelham. A história da arte moderna afirmou-se com a fotografia, ou seja, com algo que reproduz um original. São as fotos de quadros, de estátuas, de edifícios, que permitem aos historiadores os estudos comparativos. Eles trabalham com imagens de imagens. Os grandes centros internacionais de estudos em história das artes possuem grandes mesas. Grandes mesas são necessárias e indispensáveis: sobre elas podem-se dispor várias fotografias e comparar. Comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre as imagens. [...] Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isto significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas.

Foi isso o que aconteceu ao encontrar com a pintura *The Vale of Rest*, ou *O Vale do Descanso* (Figura 1), feita por John Everett Millais em 1858 – finalizada em 1859 –, integrante da exposição *Preraffaelliti: Amore e Desiderio* (*Pré-rafaelitas: amor e desejo*), no Palazzo Reale de Milão, em 2019. Pensei em comparações e estabeleci algumas relações que deram origem ao texto.



**Fig. 1.** *The Vale of Rest*, John Everett Millais, 1858–1859, Óleo sobre tela, 1029 x 1727 mm. Fonte: Fotografia feita pela autora, no Palazzo Reale.

Olhar para este quadro, e dar tempo a ele, foi como sentir a terra caindo sobre o rosto, com seu cheiro úmido e seu gosto denso. Para Didi-Huberman (2018), é preciso

fundir-se à imagem para atingir sua profundidade, pois imagens não são fáceis de compreender e nem se revelam de imediato. É necessário implicar-se e fazer disso uma experiência.

Assim, as árvores não balançam, o verde perde a cor, as lápides estão vazias. A forma como o buraco se apresenta, na pintura, dá a sensação de que o observador está dentro dele. A quietude e imobilidade parece ser quebrada apenas pelo som da pá entrando no solo; ou também pelo arfar da freira que cava o buraco, parecendo muito concentrada e forte, com grandes e pesadas ferramentas. Essa representação era bastante moderna para a época de criação da obra, quando não era comum que mulheres fossem pintadas com características enérgicas e fortes, por isso foi muito criticada, embora o próprio Millais tenha dito que esta era sua obra favorita (FOWLE, 2019).

A força no olhar da freira que encara o espectador também é bastante notável, e parece ao mesmo tempo confrontar e convidar ao repouso que, com esperança, aguarda quem deitar na cova aberta. Sua postura parece indicar que aceitou a morte, ainda que o rosário em suas mãos lembre a fé cristã e a vida eterna da alma, seu olhar é aterrorizante como a própria morte pode ser. Esta obra faz pensar na imortalidade e na fugacidade da vida. No céu, o pôr do sol lembra que a morte é um fenômeno natural: como as árvores, deixaremos de balançar. Como o verde, perderemos a cor. Como as lápides, nosso corpo estará vazio. Chegará a nossa vez.

O tempo dedicado à imagem traz à tona um pensamento conflitante com a interpretação anterior: talvez a cova não esteja sendo cavada para enterrar um corpo, mas sim para exumar um que já está debaixo da terra, como que para trazer à superfície a realidade da morte. Até mesmo para investigar sua causa, analisar seu aspecto e encarar sua face: que pode ser a mesma de todos nós, como se a freira, ao nos encarar, já soubesse o que está escondido.

*O Vale do Descanso* (Figura 1) fez com que recordasse de outra obra, que viria a nascer muitos anos depois no Brasil, pelas mãos de uma mulher: Danny Bittencourt. “Nada permite melhor entender uma obra do que outra” (COLI, 2010). Esta obra (Figura 2), na verdade, é plural e talvez não possa ser descrita no singular. Como parte da série fotográfica intitulada *200 dias para dentro*, Danny enterrou um de seus autorretratos em uma forma de bolo, que ficou em seu jardim durante três meses, sofrendo as ações do tempo: *a proposta da experiência era investigar o que iria sobrar, o que viraria aquela imagem depois de todo o trauma, o que eu mesma iria me tornar*. (BITTENCOURT, 2018).

Toda a cerimônia fúnebre evocada em *O Vale do Descanso* (Figura 1), retorna nos atos da artista brasileira que não só enterrou sua própria imagem, como a exumou posteriormente, refotografando seu autorretrato, agora marcado pelo tempo e a natureza. Essas ações também remetem aos rituais narrados por Didi-Hubermann em seu texto intitulado *O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*.

Conta que na Nova Caledônia, por exemplo, após a morte devia-se esvaziar todos os lugares onde esta pessoa vivera, ateando fogo em sua casa e em seus pertences, devastando suas plantações, entre outros atos aparentemente violentos,

mas que constituíam sua forma de demonstrar sofrimento pela perda. E assim começa um ritual que envolve o corpo, e principalmente o rosto, do defunto: “acompanhando o corpo para o lugar de sua sepultura, delegam alguém para abrir a marcha e encher sua boca com restos de plantas; os cuidadores enchem também suas narinas de ervas odoríferas.”(ARTSTUDIO N°21, 1991). A cabeça recebe especial atenção. Após ter o corpo posicionado de cócoras – antes que este tenha tempo de se enrijecer – e amarrado para que não possa voltar a caminhar entre os vivos, um buraco circular é cavado em meio à natureza, onde é colocado em posição vertical, com a cabeça para fora da terra e coberta por plantas. A cabeça era sustentada por uma madeira imputrescível e permanecia conservada após o apodrecimento do cadáver, então era removida e esculpida e depois devolvida à família, para que pudesse continuar cuidando de seus familiares mesmo depois de sua morte.



**Fig. 2.** Sem título, Danny Bittencourt, 2018. Fotografia híbrida. Fonte: <https://dannybittencourt.com/projects/200-dias-para-dentro/>

Para Agamben (2012), a contemporaneidade é uma *revenant* uma luz é projetada sobre o passado e, assim, ele volta. Dessa maneira, obras do passado podem ser melhor compreendidas com o olhar do presente, que pode encontrar nelas um sentido. Estas imagens produzidas em 2018, por si só, são efêmeras como a vida. Existem somente como memória fotografada, e não mais como objeto tátil. Mesmo assim, é possível sentir a terra na palma das mãos, como se, ao observar as imagens, participasse do processo e quisesse remover a terra que sufoca a figura humana debaixo dela.

A terra foi saindo com dificuldade, pois já estava impregnada no papel, fui notando que várias partes da imagem haviam descascado, cicatrizes. Aceitei que elas precisavam mesmo estar ali, afinal eram parte dessa história, mas continuei a raspar a terra, respeitando os desgastes, mas ainda procurando qualquer tipo de brilho no olho que me encarava, enterrado.(BITTENCOURT, 2018)

Mesmo que o processo de feitura fosse deixado de lado, por desconhecimento ou intenção, o tríptico apresenta em si mesmo este processo, de acordo com a

ordenação das imagens. O autorretrato se modifica gradativamente, e nele estão implícitos o tempo e a ação. A extração de sentidos pode ser múltipla ao se embaralhar a ordem, e ao apresentar as imagens sem título e ordenação, a artista deixa isso por conta do observador, que pode ordenar e interpretar como quiser.

Ordenadas como se encontram aqui, a terra e a sujeira tomam conta primeiro, e apenas um olho se mostra. Depois, a imagem vai ficando mais limpa e nítida e já é possível distinguir um rosto. Por último, o busto de uma mulher encara o espectador, como a freira em *O Vale do Descanso* (Figura 1), talvez esteja a nos lembrar – e a lembrar a si mesma – de que o tempo engole. Mas, como a terra engole sementes, algo ainda poderá brotar.

Uma imagem leva à outra e, assim, surge a obra *Enfim* (Figura 3), da artista catarinense Sarah Uriarte. Outro tríptico em que a sequência, quando embaralhada, pode mudar o rumo das interpretações. Esta obra, de 2019, também é um autorretrato.

Ao traçar uma linha vertical imaginária no meio da imagem, a simetria logo se faz visível. Para cada lado uma porta, um vaso com planta e uma figura feminina. Repetem-se proeminentemente formas retas e angulosas como o retângulo, que por sua vez cria triângulos nas bordas dos degraus. A simetria remete aos organismos vivos e às formas da natureza, assim como os vasos circulares com plantas, enquanto as formas retas e angulosas são como uma interferência no ciclo da vida, que pode ser interrompido a qualquer momento, por fatalidade ou intenção.

Conforme apresentadas aqui, e de acordo com a ordem em que aparecem no portfólio da artista, na primeira fotografia Sarah parece prestes a entrar pela porta à esquerda, saindo pela porta à direita na última imagem. Ocorre um hiato entre uma ação e outra e o cenário fica vazio. Há um início, um meio e um fim. O próprio título remete à passagem do tempo e ao que finda, mas também pode funcionar como uma interjeição: *enfim, já que não há outro jeito*. Tudo finda, queiramos ou não. A imagem do meio, no entanto, instiga a curiosidade sobre o que ocorre entre o início e o fim e nela se perde a noção de tempo, faz pensar no que acontece atrás das portas fechadas e, por um instante, se faz infinita.

As portas, no entanto, nunca estão de fato abertas, ocorre apenas a impressão de que estiveram ou estarão em algum momento. Uma espécie de ilusão criada pela posição em que Sarah se encontra nas imagens. O tempo se encolhe ao analisar os detalhes, como a luz que não indica passagem de tempo e as plantas que permanecem vivas e plantadas em seus vasos. A personagem entra e sai parecendo a mesma. As roupas são iguais em ambas as fotografias e sua aparência continua jovem. Essa é uma verdade possível, no entanto, abre precedente para pensar que ninguém entra e sai igual de uma experiência, ainda que possa parecer que sim.

O tempo parece se misturar na própria imagem. Sarah está no presente, com seu cabelo e suas roupas, mas o local onde se encontra remete a um tempo em algum lugar no passado. As paredes, portas, escadas e vasos parecem desgastados e corroídos pelo tempo que por ali passou lentamente, mas não sem deixar suas marcas ou sem reforçar seu poder destrutivo. Essas marcas configuram-se como ruínas e como cicatrizes, são parte de um corpo ou de um cadáver – separando-os há apenas o tempo.

O olhar de Sarah ignora o espectador, ao contrário dos olhares lançados pelas mulheres nas obras de John Everett Millais (Figura 1) e Danny Bittencourt (Figura 2). Seu olhar parece concentrado na ação e em si mesmo, assim como acontece na fotografia de Francesca Woodman (Figura 4). Neste autorretrato, Francesca encontra-se nua dentro da água, em mimetismo com as raízes de uma árvore, seu olhar está focado na ação e embora a fotografia aparentemente congele seu movimento, incorporando seu corpo à natureza, é possível enxergar as perturbações feitas por ela na água.



**Fig. 3.** Enfim, Sarah Uriarte, 2019. Fotografia. Fonte: <https://sarahuriarte.com/enfim>



**Fig. 4.** Sem título, Francesca Woodman, 1976. Fotografia. Fonte: <https://tabutmag.com/francesca-woodman/>

Os contrastes presentes na fotografia sinalizam para contrastes como vida e morte e céu e inferno. Há um fraco reflexo na água, que brilha com intensidade, onde é possível imaginar o céu. Um céu que se projeta na água e também abaixo da linha da terra. Os elementos se mesclam e os lugares se confundem. Ar, água, terra e uma luz como o fogo brando de uma vela acesa, que sobreviveu à força do vento, ao toque da água e ao peso da terra. Francesca é ao mesmo tempo uma mulher, um fantasma e uma parte da natureza.

A leitura desta fotografia conduz a outras duas: o autorretrato *Soul of the Blasted Pine (Alma do Pinheiro Maldito)* (Figura 5), feito por Anne Brigman em 1906, e o autorretrato *Naturalmente Humana* (Figura 6), feito pela artista catarinense Lilian Barbon, em 2012.

Em *Soul of the Blasted Pine* (Figura 5), a figura feminina se contorce para fora daquilo que sobrou de uma árvore, como se ali morasse ou como se daquilo fosse parte, seu próprio tronco se mescla ao tronco de madeira, ao qual seu corpo dá continuidade. Como o galho seco de uma árvore morta, seu braço e sua mão esquerda apontam para o céu, parecendo tentar alcançá-lo, como uma alma que se desprende do corpo e busca por redenção, luz, um novo caminho; abandonando a terra e a materialidade.

O céu tempestuoso se prepara para recebê-la, tudo indica que sua passagem será turbulenta e caótica. A inclinação da terra no enquadramento da fotografia passa

a sensação de instabilidade; é difícil dizer se sobe ou se desce, se esta alma conseguirá ascender ou se será consumida pela terra.

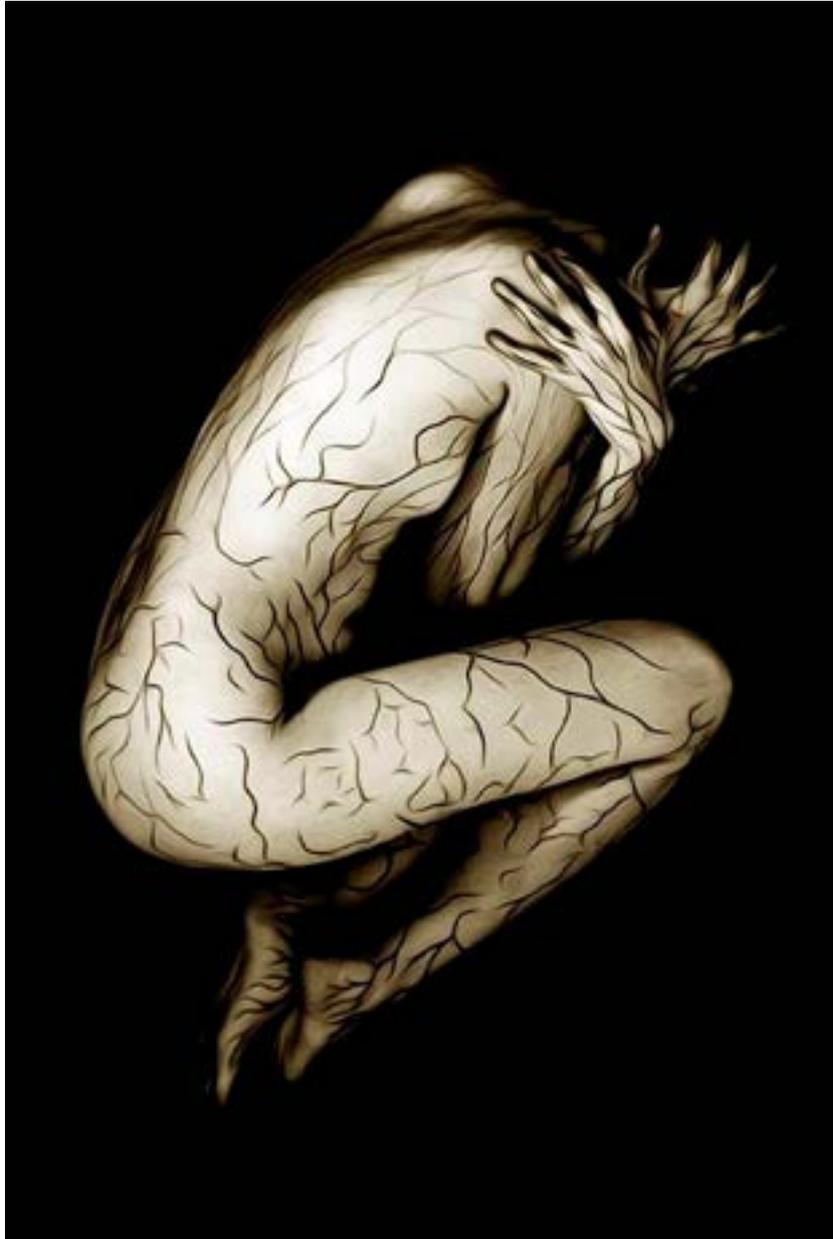


**Fig. 5.** Soul of the Blasted Pine (Alma do Pinheiro Maldito), Anne Brigman, 1906. Fotografia. Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-anne-brigman-pioneering-photographer-nude-self-portraits>

São muitas as interpretações possíveis para *Naturalmente Humana* (Figura 6). A posição de seu corpo lembra um feto em desenvolvimento, com a pele vascularizada, no entanto, parece ser nutrida pela escuridão que a cerca e engole, como o tempo e seu misterioso caminhar. Simultaneamente, as linhas espalhadas por seu corpo lembram rachaduras sobre a terra seca ou rachaduras em uma construção antiga que aos poucos se torna ruína, voltando ao pó. Se parecem ainda com pequenos labirintos e em seus lados mais obscuros é fácil se perder – a vida também tem seus labirintos – ou com a vista aérea dos rios mitológicos que dividem o mundo dos vivos e dos mortos.

Sua postura encolhida também pode indicar sofrimento e evidencia a fragilidade de quem sente o corpo ruindo e, *naturalmente humana*, sabe que essa casca não durará para sempre, há de se partir. As mãos tentam proteger, acalantar, minimizar os danos. O rosto está perdido nas sombras e enterra consigo a identidade e individualidade, reforçando a questão humana e plural, é fácil colocar-se em seu lugar, preencher a lacuna com um rosto querido ou mesmo com o próprio rosto.

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (ARTSTUDIO N°21, 1991)



**Fig. 6.** Naturalmente Humana, Lilian Barbon, 2012. Fotografia. Fonte: <https://lilianbarbon.wixsite.com/fotografias/autoral>

Entre as obras citadas, a mais antiga é de John Everett Millais (Figura 1), que em 1858 pintou fortes personagens femininas, com sua visão moderna, em desacordo com a época em que viveu. As demais obras (Figuras 2, 3, 4, 5 e 6), no entanto, foram feitas e protagonizadas por mulheres, que com o tempo passaram a ter espaço e autonomia para falar de si mesmas através da arte.

À medida em que estas obras são relacionadas, elas são também ressignificadas e, assim, sobrevivem. Para Didi-Huberman(2006), a imagem é constituída por tempos heterogêneos e descontínuos e o olhar contemporâneo pode conectá-los e trazer consigo novos significados. As grandes questões humanas, como o tempo, a morte, o desaparecimento e a natureza, são o que sobrevivem nas imagens apresentadas. Nelas, é possível identificar a *Nachleben* cunhada por Warburg (2010), ou *vida póstuma da Antiguidade*, que permanece como assombração em épocas posteriores. É a reaparição de algo que estava aparentemente morto no passado, mas que na verdade estava apenas guardado na memória e é ativado em determinadas circunstâncias. Os tempos se mesclam e os pontos de partida e chegada se deslocam constantemente, misturando-se.

As obras de John Everett Millais (Figura 1), Danny Bittencourt (Figura 2), Sarah Uriarte (Figura 3), Francesca Woodman (Figura 4), Lilian Barbon (Figura 5) e Anne Brigman (Figura 6) apresentam um mistério, algo que está enterrado e que desperta em mim especial curiosidade. As imagens parecem brincar com quem as observa, ocultando ou revelando partes de si, que contêm significados difíceis de apreender, quando se pensa estar alcançando-os eles se escondem de novo.

A obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser. Esse é o seu poder. E é esse poder que nos interessa. O poder do enigma que nos mostra que aquilo que é lido de uma forma, pode também ser lido de outra, o que coloca o leitor em uma posição de absoluta solidão e responsabilidade diante da escolha que faz naquele momento, pois sabe que não há uma certeza, um chão sólido onde colocar seus pés, um fundamento, há apenas o risco de uma aventura. (...) Se lidamos com imagens, estamos lidando com imaginário também. (MAKOWIECKY; CHEREM, 2016)

Analisar uma imagem do passado é, para Didi-Huberman (2012), como caminhar entre ruínas. Algo sobrevive em meio ao que foi destruído e para enxergar é necessária a habilidade de comparar aquilo que sobreviveu àquilo que já desapareceu. Colocar em diálogo imagens de diferentes artistas, de localidades e tempos distintos exige isso.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. S.P.: Hedra, 2012.

ARTSTUDIO N°21: Le Portrait Contemporain. Paris: Artstudio, 1991.

BITTENCOURT, Danny. **Fotografia Híbrida**. Porto Alegre: Independente, 2018.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2010<sup>a</sup>, p.14

COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Curitiba: ed. Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

FOWLE, Frances. **Sir John Everett Millais, Bt The Vale of Rest 1858–9**. 2000. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-the-vale-of-rest-n01507>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela. **Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo**. Florianópolis: Aesc, 2016.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasma Para Gente Grande**. São Paulo: Editora Schwarcz S.a., 2010.

Submissão: **16/02/20**

Aceitação: **06/04/20**

# Notas sobre a Teoria da Arte na fotografia de Jeff Wall e Thomas Struth

Authorial photography as a translation  
of memories and subjective affections  
in shared dialogues in educational  
activities in the cultural space

**José Carlos Pereira<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Professor auxiliar na Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa.  
E-mail: [j.dosreis@belasartes.ulisboa.pt](mailto:j.dosreis@belasartes.ulisboa.pt)

## Introdução

Integrados respectivamente na Escola de Vancouver, e na Escola de Düsseldorf, Jeff Wall e Thomas Struth manifestam no seu trabalho fotográfico um pensamento que confirma a autonomia da fotografia, re-questionando a noção de reprodutibilidade mecânica que constituiu um dos seus marcos estético-ideológicos. A proximidade do primeiro à artes plásticas, principalmente à pintura, mas também ao cinema, e a abordagem historiográfica de Struth, presente na reconceptualização da tipologia do retrato, ou na revisão do estatuto da imagem e do espectador, possibilitam pensar a fotografia a partir do movimento da própria história em sentido hegeliano, o que faz aparecer, no trabalho de Wall, a própria “gestualidade” como tradução plástica (no caso, fotográfica) de um conjunto de acções que ganham sentido no âmbito de uma gramática convencionalizada de signos, de que o corpo é o veículo privilegiado de expressão; no trabalho de Struth, o espaço surge como tradução dramática e metafórica da história, e consequentemente da identidade das sociedades, reveladas pela imagens, contrariando ambos os fotógrafos a morte da arte vaticinada por Hegel, a partir do descrédito a que o próprio filósofo a votou enquanto encarnação sensível da ideia.

Jeff Wall estudou inicialmente história de arte e estética, e cedo se demarcou do conceptualismo, enveredando por uma fotografia que recupera da pintura a ideia de quadro (*tableau*), que potencia através do grande formato e da retroiluminação, por via da luz colocada atrás de um pano branco sobre o qual instala a fotografia, dispositivo que, à semelhança de um plinto, não deixa de estabelecer, simultaneamente, uma relação com a escultura, potenciando também a sua dimensão monumental. Esta ideia, como confessou, surgiu-lhe da observação dos grandes painéis de publicidade existentes nos aeroportos e em vários locais das cidades, nos quais a imagem parece flutuar, dada uma certa transparência que lhe é concedida pela luz branca.

Por seu turno, Struth ultrapassa uma aparente ideia da espacialidade formal, e consequentemente de paisagem, por uma dupla via: por um lado, mantém presente a lição que recebeu, na academia de Düsseldorf, dos seus mestres Bernd e Hilla Becher; estes artistas evitavam a linha de horizonte nas suas fotografias, eliminando a possibilidade de serem lidas como paisagem, aproximando-as da escultura, por via da monumentalização das estruturas que captavam, inserindo-se, simultaneamente, o seu trabalho numa dimensão de arquivo; por outro lado, Struth invoca o conceito de “local de crime”, proposto por Walter Benjamin, a propósito das fotografias de Eugène Atget.<sup>1</sup>

## Jeff Wall

O conceito de “quadro fotográfico”, que Jeff Wall progressivamente desenvolveu a partir de *Storyteller*, de 1986 (Fig. 1), concilia três possibilidades, a saber: a

<sup>1</sup> Benjamin, Walter, *A Modernidade (Pequena História da Fotografia)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 261.

reconceptualização da paisagem em termos fotográficos, utilizando-a como cenário da performance dos actores que dirige; a renovação da fotografia de rua (street photography), por via da encenação, como acontece em *Mimic* (Fig.2); finalmente, a dimensão documental como denominador comum das duas possibilidades anteriores, dimensão essa que recupera a escala da representação do corpo humano na pintura de história.



**Fig. 1:** *The Storyteller*, 1986. Transparência em caixa de luz. Dim: 229 x 437 cm Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004. Basel: Schaulager Steidl



**Fig. 2:** *Mimic*, 1982. Transparência em caixa de luz. Dim: 198 x 228,5 cm. Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004. Basel: Schaulager Steidl

Em oposição a uma certa instantaneidade da fotografia, que caracteriza, por exemplo, o trabalho de Robert Frank, Wall reconheceu, através da composição

encenada, que era possível conceder um caráter monumental à fotografia de rua<sup>2</sup>, contrariando a doutrinação de Greenberg, que defende a especificidade do *medium* como garantia da autonomia da arte. Simultaneamente, a rejeição desta doutrina estende-se à relação da sua fotografia com a literatura, particularmente com Mishima e Kafka, como no caso de *Odradek, Táboritská 8, Praga* (Fig. 3), tomando-a como ponto de partida para conceber e encenar, com actores profissionais, as suas imagens, mantendo uma relação igualmente próxima com o cinema.

Como o próprio reconhece, na relação histórica com o teatro, o cinema permite a criação de uma “esfera de intimidade fotográfica e pictórica”<sup>3</sup>, esfera que a fotografia também produz através do trabalho com os actores, enquanto mediação entre o fotógrafo e a construção da personagem. Se o movimento perceptível nas suas imagens advém da própria caixa de luz, do cinema recolhe uma outra influência, como é visível na série *Partial Account* (Fig. 4), na qual subverte a sequência e o movimento dos fotogramas, criando espaços “neutros” entre eles, subvertendo agora também a própria dimensão narrativa.

Breughel, entre outros, não só reitera a ideia da representação no seu trabalho, como supera as tentativas desconstrucionistas desta prática, vigentes na década de 1970, e integra-se ainda na reavaliação que o fotógrafo faz do legado das vanguardas, confirmando o processo de figuração como um dos princípios básicos da fotografia.



**Fig. 3:** *Odradek, Táboritská 8, Praga, 1994*. Transparência em caixa de luz. Dim: 229 x 289 cm. Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel: Schaulager Steidl

<sup>2</sup> Wall, Jeff, *Ensayos y Entrevistas*, Centro de Arte Salamanca, Salamanca, 2003, p. 17.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23.



**Fig. 4:** A Partial Account, 1997. Transparências em caixas de luz. Dim: 56 x 402,4 cm. Helga de Alvear Collection, Madrid.

A aproximação à pintura de Delacroix, como assume em *The Destroyed Room* (Fig. 5), realizada a partir de *A Morte de Sardanápalo*, mas igualmente à de Manet, como acontece em *Picture for Women* (Fig. 6) ou *Insomnia* (Fig. 7), à de Seurat, ou Breughel, entre outros, não só reitera a ideia da representação no seu trabalho, como supera as tentativas desconstrucionistas desta prática, vigentes na década de 1970, e integra-se ainda na reavaliação que o fotógrafo faz do legado das vanguardas, confirmando o processo de figuração como um dos princípios básicos da fotografia.



**Fig. 5:** The Destroyed room, 1978. Transparência em caixa de luz Dim: 159x234 cm.



**Fig. 6:** Picture for woman, 1979. Transparência em caixa de luz Dim: 142.5 x 204.5 cm. Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004. Basel: Schaulager Steidl.



**Fig. 7:** Insomnia, 1994. Transparência em caixa de luz. Dim: 167 x 237 cm. Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004. Basel: Schaulager Steidl.

Porém, se a leitura da história da arte leva Wall a rejeitar a feição dialéctica que caracterizou algumas vanguardas, a qual, previsivelmente, levaria à abstracção como

o culminar da autonomia da arte no século XX, o seu trabalho não deixa de importar metodologias criadas no seio do modernismo, como o corte e a *assemblage*, que consegue, ora manualmente, através do corte e colagem dos negativos, ora através da manipulação digital, e do processo da fotomontagem, que utiliza a partir do início da década de 1990. Se o processo de montagem é usado para quebrar a unidade tradicional do espaço, Wall utiliza-o justamente para apagar as costuras da ligação dos vários fragmentos da imagem, criando, assim, uma nova “ilusão” da unidade desse mesmo espaço tradicional; simultaneamente, e, como afirma, este processo permite-lhe, à semelhança da pintura, deter-se em determinados elementos, e, ao mesmo tempo, superar a pintura, pois na fotografia há a coexistência de vários momentos temporais, o que acaba por fragmentar a própria perspectiva, precisamente através da técnica da *assemblage*.

Se a perspectiva caracteriza a pintura desde o renascimento, a “representação fragmentada” dos elementos do quadro, que Wall observou em Manet, permite-lhe uma reconfiguração, na fotografia, da própria ideia da unidade da pintura<sup>4</sup>. Por outro lado, o corte concede à fotografia uma marca de “manufatura”, e subtrai-a a qualquer ilusionismo de perfeição, isto é, a obra exibe as marcas do seu próprio processo plástico, o que se concilia com o caráter narrativo e figurativo, que o fotógrafo considera indissociáveis da prática fotográfica.

Por outro lado, a reflexão teórica de Jeff Wall recolhe da filosofia o contributo para a constituição de uma nova ontologia da imagem fotográfica, a mesma que confirma nos seus ensaios, e que estrutura as suas fotografias. O conceito nietzschiano de verdade, enquanto dispositivo social, desligado de qualquer dimensão metafísica ou teleológica, e que se manifesta em diversas perspectivas, é agora reivindicado pelo fotógrafo para produzir o distanciamento em relação às suas personagens, ou seja, as personagens que cria, por via da dramaturgia inerente ao seu processo de trabalho, parecem manifestar os seus próprios pontos de vista, granjeando, deste modo, a sua autonomia.

O conceito de grotesco ancora igualmente a estética da sua fotografia, e opera-se por via da convivência entre o que aquilo que o fotógrafo chama de pessoas “reais” e de fantasmas”, ou “espectros”, e no qual a própria noção de ficção, que emoldura as suas imagens, se articula em profundidade com esse mundo em que a verdade, como afirmou Nietzsche, é “um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos”<sup>5</sup>, como acontece em *Dead Troops Talking* (fig. 8), em que há um núcleo de três personagens que, no meio do cenário de guerra, parecem insolitamente fazer um jogo entre eles, ou em *The Vampire’s Picnic* (fig. 9), sem prejuízo da crítica ideológico-política, que ambas não pretendem esconder, e se encontra subjacente a todo o trabalho de Jeff Wall.

4 Ibid., p. 55.

5 Nietzsche, Friedrich, O Nascimento da Tragédia (Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral), Relógio D’Água, Lisboa, 1997, p. 221.



**Fig. 8:** Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992. Transparência em caixa de luz. Dim: 229 x 417 cm. Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004. Basel: Schaulager Steidl



**Fig. 9:** The Vampire's Picnic, 1991. Transparência em caixa de luz. Dim: 229 x 335 cm. Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004. Basel: Schaulager Steidl.

## Thomas Struth

A fotografia de Thomas Struth parte do conceito de história, cujo movimento se manifesta no modo como o urbanismo e a arquitetura das cidades reflectem as vivências dos seus habitantes ao longo do tempo. Tomando como referência inicial do seu trabalho as fotografias que realizou em Roma e Nápoles, é possível constatar dois modos de fazer cidade, no caso de Roma (Fig. 10), através de uma prática projectual erudita, que envolveu renomados arquitectos e urbanistas, no caso de Nápoles (Fig. 11), e em profundo contraste com a cidade eterna, o espaço urbano espelha inequivocamente uma via diferente, com forte cunho popular na criação de

cidade, na qual a sobreposição de espaços e edifícios parece guardar uma memória viva e cumulativa do tempo, como se, como afirma Struth, ainda fosse possível ver na cidade os vestígios antigos dos seus mais ilustres habitantes. O espaço surge, assim, como o fiel depositário da memória, que a fotografia capta, e que obriga a uma leitura enquanto “processo mental”.



**Fig. 10:** Piazza Augusto Imperatore, Roma, 1984. Impressão em gelatina de prata. Dim: 66x84 cm.



**Fig. 11:** Corso Vittorio Emanuele, Naples, 1989 Impressão em gelatina de prata. Dim: 45,5x56,7 cm.

O registo metafórico do espaço implica, simultaneamente, uma leitura dramática das próprias cidades, ou seja, a separação entre o espaço público

e privado nas cidades ocidentais parece mimetizar o teatro, já que a vivência das pessoas se reparte entre a rua, que funciona como um “palco”, onde desempenham os mais diversos papéis da vida de todos os dias, e a intimidade da casa, onde se recolhem no final da “representação”, funcionando o lar como “camarim”, onde os actores regressam à sua condição “ante-representacional”. Poderá bem ser este o papel do fotógrafo, enquanto adivinho ou profeta, ou seja, o de revelar, na fotografia, as marcas dos acontecimentos da cidade, dos seus “crimes”, que, embora invisíveis a olho nu, a imagem fotográfica revela a partir da sua inscrição no próprio espaço, como afirmou Benjamin, uma vez mais a partir da fotografia de Atget. (Fig. 12). A intensificação do foco sobre determinados edifícios, sobretudo no período inicial, em que utilizava maioritariamente o preto e branco (Fig. 13), parece confirmar a dimensão inteligível do seu trabalho, e o esforço necessário do espectador no sentido da leitura histórica do espaço.



**Fig. 12:** Eugène Atget. Coin de la rue Valette et Panthéon, Paris, 1925. Impressão em albumina de prata. Dim: 18 × 24cm .



**Fig. 13:** Via del Corso, Roma, 1984. Impressão em gelatina de prata. Dim: 66x84 cm

Em contraste com as cidades ocidentais, Struth fotografa também as cidades orientais, constatando que, aí, a vida se passa essencialmente nas ruas, apinhadas de gente, nas quais as grandes imagens da publicidade invadem o espaço, invertendo-se o referido sentido dramático da própria história, em que “palco” e “camarim” parecem sobrepor-se, ou mesmo coincidir, elidindo-se, na ausência de ruas vazias, o sentimento ocidental de “presença” de quem recentemente aí apresentou um papel (Fig. 14). Esta constatação é testemunho de um sentido diverso da manifestação da história, espelhada no modo como as pessoas habitam as cidades no oriente, invertendo-se o conceito de “marcas do crime”, inscritas no espaço das cidades do ocidente, que Struth invocava seu trabalho inicial, a partir das fotografias de Atget.



**Fig. 14:** Shibuya Crossing, Tokyo, 1991. Impressão cromogénica. Dim: 187,6x245,7 cm.

O retrato individual e familiar é um outro vector em que assenta a sua fotografia, pois, como afirma, a família é ainda a célula que molda a sociedade e, neste sentido, a própria história (Fig. 15 e Fig.16). Porém, e ao contrário da concepção clássica do retrato, Struth não procura captar a profundidade dos caracteres, já que a câmara é um factor que induz a pose, e, portanto, a representação de um papel, o que inviabiliza qualquer suposta “verdade absoluta” psicológica do retratado. O que procura é criar as condições para que as pessoas possam, no exacto momento do retrato, revelar uma presença autêntica, uma verdade que é válida apenas naquele tempo e lugar, o que vem a caracterizar também os seus inúmeros retratos individuais (Fig. 17).

O questionamento do estatuto das imagens ao longo do tempo constitui um outro tópico do seu trabalho, construído agora a partir de um conjunto de fotografias captadas em igrejas renascentistas e barrocas em Itália, particularmente em Veneza, nas quais, através da relação que o espectador estabelece com a imagem, Struth confirma que, a partir do século XVI, as imagens mantêm ainda uma função religiosa, mas não possuem já qualquer carácter sagrado.

A dessacralização das imagens, e a resposta física e psíquica do espectador perante elas, constitui o mote para as séries fotográficas de diversos museus do mundo (Louvre; Prado, Pergamon Museum; Instituto de Arte de Chicago, Kunsthistorisches Museum, entre outros), nas quais existe uma coreografia de gestos semelhantes entre

as personagens das pinturas e os espectadores que as observam. Este jogo entre a imagem, que nos olha, e o olhar do espectador, e também a mimetização dos gestos das figuras dos quadros, reitera o questionamento acerca do acto de ver arte, assim como do próprio papel que a arte desempenha na vida histórica dos seres humanos e dos povos (Fig.18).



**Fig. 15:** The Ayvar Family Lima, 2005. Impressão cromogénica. Dim: 180x220 cm.



**Fig. 16:** The Bernstein Family. Mündersbach, 1990. Impressão cromogénica Dim: 125,8x158.

Para além das cidades, dos retratos, e dos museus, Struth realizou, na década de 1990, uma série de fotografias da exuberante natureza das florestas da China e da Austrália, entre outras, a que deu o título *Paraíso* (Figs. 19 e 20), nas quais o que avulta não é a paisagem de per si, mas o valor que podem ganhar enquanto metáfora da reconstrução da identidade; ou seja, Struth vê no final da guerra fria (finais da década de 1980) a possibilidade de reconstrução da identidade do mundo, identidade a que fotógrafo é particularmente sensível, já que, ao nascer no final da segunda guerra mundial, numa Alemanha devastada pelos aliados, se viu obrigado a uma redefinição

da sua própria identidade enquanto alemão, no período pós-nazi. Para Struth, as imagens constituem-se o “texto” onde a história se revela, devendo ser lidas como um palimpsesto, onde os vários acontecimentos, cujas marcas mais ou menos ocultas no espaço e no tempo, se tornam legíveis através da fotografia.



**Fig. 17:** G. Richter 1993. Impressão cromogénica. Dim: 80,3x58,4 cm.



**Fig. 18:** Art Institute of Chicago 2. Chicago, 1990. Impressão cromogénica. Dim: 180x215 cm.



**Fig. 19:** Paradise 5. Daintree Australia, 1998. Impressão cromogénica. Dim: 172,1x209,9 cm.



**Fig. 20:** Paradise 9, Xi shuang Banna, China, 1999. Impressão cromogénica. Dim: 269,4x339,4 cm.

## Conclusão

Na fotografia analógica, cada negativo é, afinal, único e original, e apenas a “positivação” desse mesmo negativo é que permite um conjunto de múltiplos, facto que, no limite, não deixa de colocar a verdadeira questão: o que é um original e um múltiplo em arte? Independentemente desta questão, que deu corpo à reflexão sobre a dimensão ontológica da fotografia, Jeff Wall procura uma autonomia para a fotografia que se baseia na sua relação com as artes plásticas, repensando as questões espaciais e compositivas, mas também com o cinema, seja pelo facto de trabalhar com actores profissionais, os quais assumem o duplo papel de modelos e de personagens, seja pelo facto de recuperar as dimensões narrativa e figurativa, considerando-as como elementos fundamentais de uma ontologia da imagem fotográfica. Ao mesmo tempo, complexifica o seu trabalho de um ponto de vista conceptual, ao trabalhar um conjunto de conceitos como o de verdade, a partir de Nietzsche, entre outros, o que lhe permite desenvolver a noção de grotesco como um dos denominadores do seu trabalho. Ao mesmo tempo, segundo Wall, é na representação da “gestualidade” como forma corpórea, que importa da pintura para a fotografia, que a própria consciência histórica se manifesta .

Por seu turno, Thomas Struth opera uma leitura dramatúrgica e metafórica do espaço por via da fotografia, procurando revelar através das imagens o movimento da história, ou seja, os acontecimentos que aparentemente o tempo vai ocultando, mas cujas marcas se encontram no espaço, cabendo esse trabalho de “arqueologia” ao fotógrafo, acabando o seu trabalho por exorbitar, no limite, uma dimensão exclusivamente documental. Na obra do fotógrafo alemão, a fotografia assume um papel decisivo na própria formação da auto-consciência dos indivíduos e dos povos, constituindo-se instrumento mediador para a leitura do mundo, sublinhando a necessidade de assumir a concepção, realização e recepção das imagens como um “processo mental”.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade (Pequena História da Fotografia)**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia (Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral)**. Relógio D'Água, Lisboa, 1997.

JEFF WALL. **Catalogue Raisonné 1978-2004**. Schaulager/ Steidl, Switzerland-Göttingen, 2005 (cat.).

WALL, Jeff. **Gestus: Scritti sull'Arte e la Fotografia**. Quodlibet, Macerata, 2003.

WALL, Jeff. **Ensayos y Entrevistas**. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2003.

THOMAS STRUTH: Photographs 1978-2010, Museu de arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2012 (cat.).

THOMAS STRUTH: Making Time, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007 (cat.).

THOMAS STRUTH: Still, Shimer Art Books, Nîmes-Amsterdam-Paris, 2001 (cat.).

SANTOS, Diogo. **O Grotesco, a Verdade e a Dimensão Dramatúrgica na Fotografia de Jeff Wall**. Dissertação de Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, (policopiado).

## **Videografia**

WILLIAM KLEIN. **Provas de Contacto**. Midas, 2009 (DVD).

Submissão: **16/04/20**

Aceitação: **19/04/20**

# Na era da imagem, a imagem perde seu poder: Fred Ritchin<sup>1</sup> e os potenciais inexplorados da Fotografia

In the image age, image loses its  
power: Fred Ritchin and the untapped  
potentials of Photography

**Cláudio de São Plácido Brandão<sup>2</sup>**  
**Monique Vandresen<sup>3</sup>**

---

<sup>2</sup> Cláudio de São Plácido Brandão é professor Adjunto do Departamento de Design e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0038246950643543>

E-mail: bradaofotografias@gmail.com

<sup>3</sup> Monique Vandresen é professora Titular do Departamento de moda e do Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2381501692765223>

E-mail: monique.vandresen@udesc.br

## Resumo

Este artigo nasceu de uma visita ao International Center of Photography (ICP) em Nova Iorque, onde os autores tiveram a oportunidade de conversar com Fred Ritchin, pró-reitor emérito do ICP, e discutir o texto seminal que completa três décadas em 2020 e os potenciais inexplorados da Fotografia. O fato de que hoje sejamos inundados diariamente com imagens e que, ao mesmo tempo, nossa capacidade de processar ou entender qualquer sentido seja reduzida e não aprimorada por essa abundância é um paradoxo. Há trinta anos, era lançado "In Our Own Image", de Ritchin. O livro descreveu de forma impressionante muitas das maneiras pelas quais a era digital transformaria a sociedade. Quando a segunda edição do livro foi publicada, em 1999, muitas das previsões de Ritchin, como o embelezamento de imagens pelo computador e o enfraquecimento do papel da fotografia como testemunha confiável, já eram uma realidade.

## Palavras-chave

Imagem; Fotografia; Fred Ritchin

## Abstract

This article was born from a visit to the International Center of Photography (ICP) in New York, where the authors had the opportunity to talk with Fred Ritchin, ICP's emeritus rector, and discuss the complete seminal text three decades in 2020 and the unexplored of Photography . Today, the fact that today we flood daily with images and that, at the same time, our ability to process or understand any meaning must be changed and not improved by that amount is a paradox. Thirty years ago, "In Our Own Image" by Ritchin was released. The book impressively described many of the ways in which an era of society's digital transformation. When a second edition of the book was published in 1999, many of Ritchin's changes, such as the embellishment of images by the computer and the weakening of the role of photography as a reliable witness, were already a reality.

## Keywords

Image; Photography; Fred Ritchin

1 Fred Ritchin é professor e presidente associado do Departamento de Fotografia e Imagem da Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York e codiretor o Programa de Fotografia e Direitos Humanos da NYU com a Fundação Magnum. Ele também é diretor e co-fundador do PixelPress, que trabalha com grupos humanitários para desenvolver projetos visuais que lidam com questões de justiça social. Ritchin escreveu para Aperture, Le Monde, New York Times e Village Voice, e escreveu vários livros, incluindo In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography (Aperture, 1990).

**ISSN: 2447-1267**



**Fig. 1.** O professor Fred Ritchin em seu gabinete no ICP.



**Fig. 2.** Unidade do ICP em Manhatan NY.

O *International Center of Photography* (ICP) foi fundado por Cornell Capa em 1974. Irmão do fotógrafo Robert Capa, Cornell quis manter vivo o legado de uma fotografia política que nasceu na década de 30 do século XX e que tem como expoentes o próprio Capa, David “Chim” Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, William Vandivert, Rita Vandivert e Maria Eisner, estes fundadores da lendária Magnum, além de Werner Bischof, Gerda Taro e Dan Weiner, entre outros tantos. A ideia inicial da instituição era manter o trabalho de documentário humanitário de Capa e companheiros disponível ao público. Hoje o ICP coordena um museu de fotografia e cultura visual, uma escola e um espaço de arquivo e leitura distribuídos por três endereços em Nova Iorque e Nova Jersey.

Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, Ritchin vê o cenário atual como uma oportunidade para os fotógrafos expandirem sua linguagem visual e para que a mídia tradicional revise a maneira como interage com seu público: “é o momento mais interessante na história para se ser um fotógrafo, porque há tantas possibilidades”.

Infelizmente, a revolução ainda está por vir: livre das limitações inerentes às publicações impressas, a comunidade fotográfica pode se dedicar à invenção de um novo ensaio fotográfico de formato longo. No entanto, lamenta Ritchin, em vez de experimentar as características únicas da internet - não linearidade, engajamento do público, mapeamento de imagens (onde diferentes partes das fotografias levam a informações diferentes) - a maioria das páginas da web imita mídia impressa ou vídeo.

Fred Ritchin publicou três livros sobre o futuro da imagem: *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography* (Aperture, 1990); *After Photography* (W. W. Norton, 2008); e *Bending the Frame* (Aperture, 2013). Identificando e discutindo o potencial e as implicações dessas novas tecnologias, bem como as primeiras liberdades éticas tomadas em relação à manipulação de fotos, tem um olhar bem particular para o Fotojornalismo: “O Jornalismo supostamente fala na terceira-pessoa, e a Arte, supostamente na primeira-pessoa. Mas há muito jornalismo bom em primeira pessoa também. Cartier-Bresson uma vez disse que o fotojornalismo nada mais é que manter um diário com uma câmera. Isso é primeira-pessoa”.

Em suas aulas, Ritchin encoraja os alunos não só a fotografar em primeira pessoa, mas também em terceira pessoa. A inspiração vem do Novo Jornalismo, movimento literário que começa na década de 1960 com Tom Wolfe, Gay Talese e Norman Mailer. “Esta é uma técnica artística, em certa extensão, mas não estou muito preocupado com a diferença. Fico feliz vendo as duas se sobrepondo. Jornalismo sem forma não funciona, só conteúdo não basta, é muito sobre a forma também”.

Na fronteira entre a fotografia usada pelas Artes Visuais e o Fotojornalismo ou a foto documental, o debate também é rico. Para discutir as duas áreas, Ritchin utiliza como exemplo a exposição *Mirrors and Windows*, curada por John Szarkowski em 1978. A exposição aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e, no mesmo ano, o catálogo foi publicado como um livro de mesmo nome. A exposição explorou a teoria de Szarkowski de que, no final dos anos setenta, a fotografia nos Estados Unidos deixou de se preocupar com questões públicas e privadas. Ele acreditava que

as fotografias dos vinte anos anteriores podiam ser vistas como espelhos (que ele descreveu como uma expressão romântica das sensibilidades do fotógrafo) ou como janelas (através das quais o mundo exterior é explorado em toda a sua presença e realidade).

The Americans, de Robert Frank, é uma das coleções que representava a janela. “É útil retornar aos pontos de referência de Szarkowski”, diz Ritchin: “a fotografia documental é mais como uma janela, e fotografia, na arte, mais como um espelho, é mais sobre si mesmo”. Mas um detalhe, na exposição, era bem interessante: uma das categorias tinha uma parede preta e outro uma parede branca. Mas havia uma sala com uma parede cinza, onde era muito difícil diferenciar janelas de espelhos. E para mim isto é o mais interessante. Nas minhas aulas muitas vezes estão juntos alunos do Jornalismo e das Artes. Acho que as duas áreas estão muito próximas, usam estratégias similares”.

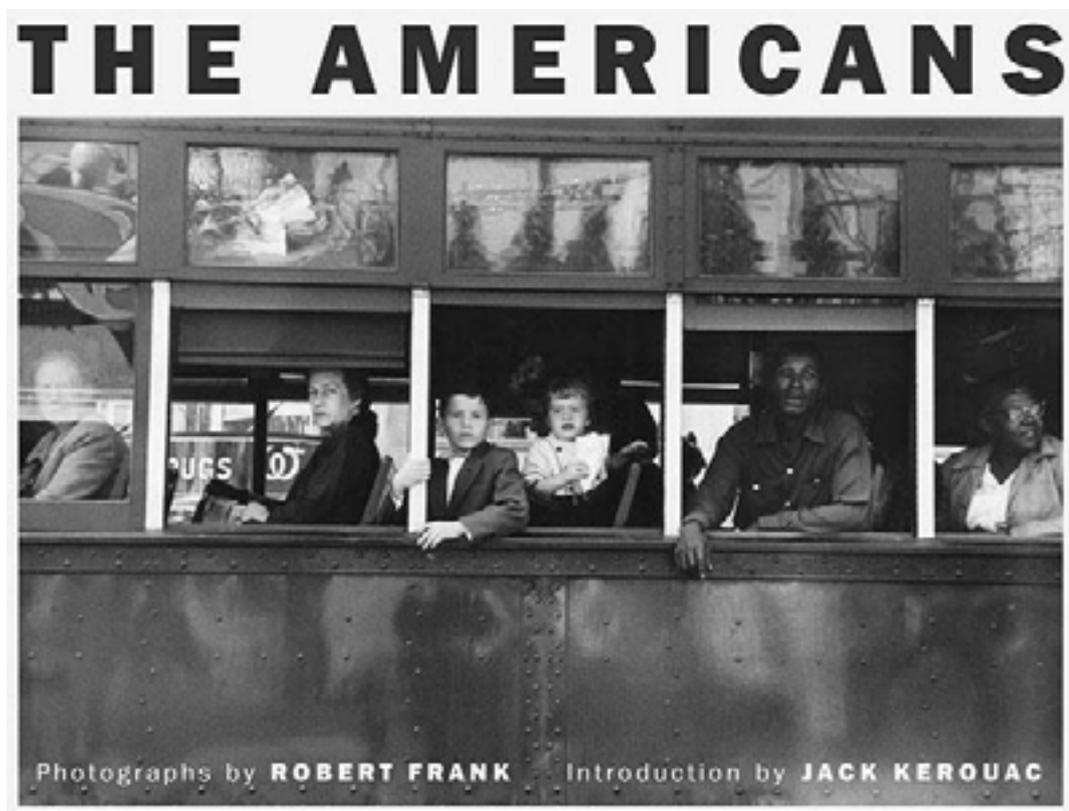


Fig. 3. Capa do livro The Americans.

“Na era da imagem, a imagem perde seu poder”, acredita o professor. Um dos argumentos usados para defender esta ideia é o fato de que as imagens mais icônicas da última década foram feitas por amadores, como a dos prisioneiros sendo torturados na prisão de Abu Ghraib (2004).



**Fig. 4.** Tortura de prisioneiros iraquianos por soldados estadunidenses em Abu Ghraib.

“Se você tiver que nomear uma imagem icônica da crise econômica americana na década de 1930, não terá problemas: há, por exemplo, “Migrant Mother” (de Dorothea Lange). Hoje, porém, não temos imagens icônicas do desequilíbrio econômico. A Guerra do Vietnã tinha seus pontos de referência - a fotografia de Eddie Adams do homem sendo executado na rua com um tiro na cabeça, a garota queimando de napalm, o monge budista auto-imolado. Mas da guerra mais longa da história americana, a do Afeganistão, quais são as imagens que servem para mostrar o que acontece?” (Ritchin, 2015).

Ritchin aponta para um hiato entre a foto de Abu Ghraib e a imagem do menino Alan Kurd, sírio, afogado em Bodrum, na Turquia, da fotógrafa Nilüfer Demir. Uma das grandes questões apresentadas a Ritchin é a razão da importância desta foto. “Eu venho fazendo às pessoas a mesma pergunta que você me fez. Eu perguntei a meus alunos, eu perguntei a diferentes pessoas e uma das respostas que eles deram é a de que esta foto não é tão espetacular. Ela não é violenta, não é óbvia, nós dizemos em inglês que não é “confrontiva”. Na foto da garota em Napalm, você vê todo seu corpo. A foto do Napalm é muito violenta, mas esta não é, é muito calma, é muito quieta. E a outra coisa que as pessoas dizem é que os lembra de vestirem seus próprios filhos, porque a criança está bem vestida então, obviamente, é amada pelos pais”.



**Fig. 5.** Imagem da Fotógrafa Nilufer Demir.

Os últimos trabalhos de Ritchin tratam desta ausência de fotografias icônicas hoje. “Em Novembro/Dezembro, Paris discutia as mudanças climáticas. Existem grandes conferências mundiais, incrivelmente importantes, e não há imagens icônicas sobre a mudança climática. Zero. Em 1968, o astronauta Frank Borman fotografou a Terra do espaço. Esta foto virou um ícone, e a partir daí começamos o Dia da Terra, e selos postais com a fotografia da Terra nele... Agora nós não temos nada, e ninguém está se preocupando com isso na comunidade fotográfica. Quer dizer, eu me preocupo muito com isso, por que não temos fotografias que fazem as pessoas levarem as mudanças climáticas a sério. Salgado mostrou seu projeto “Genesis” aqui, há alguns esforços, mas não suficientes... Se você perguntar à alguém que imagens fazem você pensar sobre a mudança climática, frequentemente não se tem resposta”.

Outro desafio apontado pelo pesquisador é achar formas de contextualizar as fotografias neste universo online: as fotos são copiadas ad infinitum, a legenda é retirada, o nome do fotógrafo é retirado. Em uma época em que mais de 1,5 trilhões de fotografias são tiradas a cada ano - com mais de 50 mil fotos baixadas só no Instagram a cada minuto, adaptar-se à revolução da imagem de hoje é uma questão essencial para sua sobrevivência da figura do fotógrafo. É por isto que, na área de inovação, o ICP trabalha com empresas como Clarify, que usa inteligência artificial para identificar imagens e a Name, que procura por assinaturas digitais em fotografias. Na área de Jornalismo, um dos parceiros é a “Metrography” uma agência de fotos no Iraque para fotógrafos iraquianos.

Ritchin é um dos diretores do ICP desde 2014. O International Center of Photography tem três programas em tempo integral: “Novas Narrativas Midiáticas”, “A Prática Documental e Jornalismo Visual” e “Práticas Criativas”. Os três têm duração de quatro bimestres. Além de cursos mais curtos e oficinas, abriga um programa de mestrado. São cerca de quatro mil alunos nos diversos programas, e mais 600 adolescentes atendendo aulas em diversos bairros, como o Bronx. Nas noites de quarta-feira, há programas públicos como “Tecnologias Disruptivas”.

Dentre os cursos que o professor leciona estão “Imagens e Ideias e “Estratégias em Documentário para os Direitos Humanos”. “É uma escola de fotografia, mas muito do trabalho que realizamos, na área de documentário especialmente, está no mundo, então nós precisamos discutir o mundo”, explica.

Entre as discussões que perpassam as aulas estão desde novas tecnologias como a *Lytro Camera*<sup>1</sup>, que tem uma infinita profundidade de campo, às câmeras de vigilância e a resistência a ela em movimentos como o *Sousveillance*. “Para mim, a maior questão é como fazer imagens que sejam úteis nesse mundo. Já que existem bilhões de imagens sendo postadas todos os dias, como você define as imagens importantes? É algo que eu chamo *metaphotography* em um dos livros que escrevi”.

Ritchin também acredita em uma **volta aos equipamentos de médio e grande formato, e também das grandes impressões: “elas são bem didáticas, e quando você começa uma revolução, você sempre volta ao passado** (grifo nosso). “Penso que muito do século XIX e do século XX será revisto. A visão silenciosa de uma fotografia estática é uma oportunidade de se destacar nesta barragem implacável. Assim a foto pode ser vista e pensada de forma independente, ao invés de fazer parte de uma narrativa ou fluxo de mídia sendo transmitido agressivamente para uma audiência. Eu encorajaria qualquer um a passear pelo mundo tridimensional desconectado e sem as distrações do telefone celular, i-players e câmeras digitais”.

Trabalhando no campo da fotografia desde a década de 70, quando foi editor de imagem do *The New York Times Magazine*, o professor acha que este é um dos melhores momentos para quem ensina: “é um momento muito emocionante para mim como professor. Os alunos têm conhecimento e se sentem confiantes, e estão fazendo um trabalho incrível. Quando eles me perguntam qual é o futuro, eu respondo: o futuro são vocês. Vocês precisam inventar o futuro. Eles precisam criar novos modelos para o fazer fotográfico, e acredito que estão neste caminho.”

## Referências

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

LUBBEN, Kristen. **Magnum: contatos**. Editado por Kristen Lubben. Tradução de Jorio Dauster.

---

<sup>1</sup> Basicamente um sistema que permite mudar o ponto de foco após a foto gravada. A questão do foco era a última fronteira a ser vencida no aparelho fotográfico.

São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

RITCHIN, Fred. **Bending the frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen.** New York: Aperture, 2013.

RITCHIN, Fred. **In our own image, the coming revolution in photography.** Editora Aperture. Nova Iorque, 1990.

RITCHIN, Fred. **After Photography.** New York: W. W. Norton, 2008.

SZARKOWSKI, John. **Mirrors and Windows: American Photography Since 1960.** New York: Little Brown & Co, 1978.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo.** São Paulo: Cia. Das letras, 2005.

### **Sites consultados**

<https://www.icp.org>

<https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>

<https://www.annenberghphotospace.org/person/nilufer-demir/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Abu\\_Ghraib\\_torture\\_and\\_prisoner\\_abuse#/media/File:Abu-ghraib-leash.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Abu_Ghraib_torture_and_prisoner_abuse#/media/File:Abu-ghraib-leash.jpg)

Submissão: **16/04/20**

Aceitação: **22/04/20**

# A fotografia e o sentir: não vidência e multissensorialidade

The photography and the feeling:  
no sight and sensoriality

**Cristianne Melo<sup>1</sup>**

**Ian Costa<sup>2</sup>**

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação (UFPE), especialista em Artes Visuais, bacharel em Arte e Mídia (UFMG), Jornalista (UEPB). Professora efetiva na Universidade Federal de Campina Grande no curso de Bacharelado em Arte e Mídia, na área de Estética e História da Arte, com ênfase em Artes Visuais. Coordenadora e orientadora do Projeto A Fotografia e o Sentir.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5070506995551526>

E-mail: [cristianne.melo@gmail.com](mailto:cristianne.melo@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação (UFPB), especialista em Metodologia do Ensino em Arte, bacharel em Arte e Mídia (UFMG). Professor efetivo da Universidade Federal de Campina Grande no curso de Bacharelado em Arte e Mídia, área de áudio e tecnologia. Orientador do Projeto A Fotografia e o Sentir.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0065037271159202>

E-mail: [ianccosta@gmail.com](mailto:ianccosta@gmail.com)

## **Resumo**

O Projeto A Fotografia e o Sentir compreende o ensino e a prática fotográfica junto aos alunos do IEACN - Instituto de Educação e Assistência aos Cegos do Nordeste, localizado na cidade de Campina Grande - PB. Sua realização encontra-se ancorada na oportunidade de ampliar as pesquisas sobre acessibilidade e inclusão, bem como desenvolver recursos didáticos e metodológicos ao difundir a fotografia para pessoas com deficiência visual. Conforme percurso teórico por Vygotsky (1997), Duarte Júnior (2012) e Barbosa (2007). Este estudo abarca o uso da multissensorialidade para a construção imagética, ao explorar estímulos auditivos e táteis na produção de fotografias. Deste modo, o texto propõe um debate sobre as contribuições da percepção e do sentir para o processo de aprendizagem e a importância de oportunizar ao aluno não vidente o papel de fonte emissora e criativa. Nas contribuições de Schafer (2003), Dubois (2012), Alves (2009) entre outros.

## **Palavras-chave**

Fotografia; Percepção tátil; Paisagem Sonora; Deficiência Visual; Inclusão.

## **Abstract**

A Fotografia e o Sentir Project comprises teaching and photographic practice with students from IEACN - Institute of Education and Assistance to the Blind of the Northeast, located in the city of Campina Grande - PB. Its realization is anchored in the opportunity to expand research on accessibility and inclusion, also to develop didactic and methodological resources when disseminating photography to people with visual deficiencies. In the theoretical path by Vygotsky (1997), Duarte Júnior (2012) and Barbosa (2007). This study covers the use of multisensory for the construction of images, when exploring auditory and tactile stimuli in the production of photographs. This way, the text proposes a debate on the contributions of perception and feeling to the learning process and the importance of giving the blind student the role of emitter and creative source. In the contributions of Schafer (2003), Dubois (2012), Alves (2009) among others.

## **Keywords**

Photography; Tactile perception; Soundspace; Visual impairment; Inclusion.

**ISSN: 2447-1267**

Propostas inclusivas deveriam caminhar junto ao cenário educacional, principalmente em um mundo permeado por avanços tecnológico e Culturas Híbridas, em que local e global, tradição e modernidade se mesclam, combinam e convivem. (CANCLINI, 2000). Contudo, nem sempre é possível verificar ações que prezam pela igualdade ao acesso e a produção de conhecimento.

Questões díspares também são encontradas no cenário da Arte-Educação, no qual vivências artísticas comumente estão associadas ao lazer e o senso coletivo persiste em segregar o pensar do sentir, tornando o intelectualismo unicamente legítimo. Porém, a prática artística, muitas vezes conduzida por percepções e sentidos, nos oferece um cenário inesgotável de conhecimento, no qual vivências e experiências adquiridas ao longo da vida constituem um atlas de cada ser humano.

Equivocadamente o termo Arte-Educação é confundido com o ensino da arte por si só, entretanto compreendemos que esta abordagem transcende formas de instrução técnica ou histórica. Arte-Educação aborda a utilização da arte como aparelho para tratamento de temas de múltiplas áreas, visando aplicações na abordagem de princípios e conteúdos alusivos a outras áreas do conhecimento humano (VILLAÇA, 2014). De tal modo, apontamos que por meio da arte é possível trabalhar diversos temas em transversalidade aos corriqueiramente abordados nos currículos da educação em seus diversos níveis. O viés artístico é por si só estímulo, meio para a execução, expressão, visibilidade e fomentador do pensamento crítico.

Compartilhamos o entendimento da arte enquanto responsável pela busca para externalizar a percepção de mundo do indivíduo, suas ideias e emoções (DUARTE JUNIOR, 2012), tal caminho mostra-se como excelente ferramenta não só de abordagem expressiva, mas de crítica e reflexiva para temas sociais. Compreendemos também, a importância da Abordagem Triangula (BARBOSA, 2007) no que se refere à contextualização (histórica, social, antropológica e/ou estética da obra), leitura da obra (apreciação interpretativa) e produção/fazer.

Na pretensão de conduzir arte, educação e inclusão em uma mesma proposta, criamos o Projeto de Extensão: A Fotografia e o Sentir. Tal ação objetivou promover o ensino da fotografia com os alunos do Instituto de Educação e Assistência aos Cegos do Nordeste - IEACN, na cidade de Campina Grande – PB. O referido projeto foi agenciado pela Universidade Federal de Campina Grande – UFCG e desenvolvido no período de maio a dezembro do ano de 2019. Suas ações envolveram cerca de vinte jovens e adultos matriculados no IEACN, dez alunos extensionistas do curso de Bacharelado em Arte e Mídia, quatro alunos colaboradores do curso de Arquitetura e Urbanismo, dois professores do Curso de Arte e Mídia, uma professora do curso de Geografia e uma docente do curso de Arquitetura e Urbanismo, todos estes vinculados à UFCG.

Diante do campo artístico, selecionamos a fotografia enquanto meio. Tal escolha se deu pelo distanciamento, no entendimento social coletivo, entre a produção imagética e a comunidade de pessoas cegas e com deficiência visual. Apontando a viabilidade desta ação, apresentamos alguns exemplos neste artigo.

## **Fotografia e visualidades distintas**

Ao ser questionado sobre sua produção fotográfica, Evgen Bavcar - fotógrafo esloveno, cego desde os 12 anos de idade, respondeu: “Prefiro criar minhas próprias imagens a aceitar passivamente a que os outros possam imaginar no meu lugar” (BAVCAR *apud* FOULKES, 1999, p.2). Em sua obra o visível, cegueira e invisibilidade são refletidos, a imagem criada flutua entre o real e o lúdico, em um estado por ele defendido como uma transcendência imagética.

Bavcar conheceu a fotografia aos 16 anos, momento em que já não possuía visão e encontrou no som e na dimensão espaço-físico seus nortes criativos, quando por exemplo, ajusta o foco marcando a distância com as mãos entre o objeto e a câmera ou quando mensura a altura do equipamento por meio da voz do sujeito a ser fotografado. Bavcar não é o único.

João Maia, fotógrafo profissional, brasileiro, nascido em Bom Jesus – Piauí, foi o primeiro fotógrafo com deficiência visual a registrar uma paralimpíada, fato ocorrido no Rio de Janeiro em 2016. A pouca relação de cores e vultos que consegue enxergar ganham potência expressiva e sensível em suas imagens. João Maia explica que após receber as informações que um assistente lhe transmite, como a posição do atleta na raia e a descrição da roupa que veste, tudo é percepção. “Sendo deficiente visual, fotografar para mim é uma experiência sensorial. Eu utilizo principalmente minha audição, olfato e tato” (MAIA, 2017).

Ao refletir sobre este cenário, ponderamos que restringir o homem a sua visão não só é errôneo, como excludente. Porém, como explorar outros sentidos em prol da construção imagética? Conduzidos por este questionamento, apontamos as escolhas metodológicas adotadas no Projeto A Fotografia e o Sentir.

## **O conhecimento por meio da percepção tátil**

O corpo humano é dotado de vários mecanismos para perceber o mundo, e tais sentidos dançam em uma confluência mútua para absorver e produzir informações. A percepção configura-se como nosso primeiro contato com as coisas, e nesta experiência o corpo é instrumento de mediação. Corpo este que é sensível, e perante as relações de tempo e espaço produz o sentir e é sentido (PONTY, 1994). Desta maneira, pensar no ato criativo fotográfico é também refletir sobre o sentir e, ao desapegar-se da hegemonia visual, podemos compreender que vários dos nossos sentidos podem auxiliar nesta prática.

Fotógrafos cegos ou com baixa visão afirmam fotografar por meio de um conjunto de sentidos, com a totalidade do corpo. Existe desta maneira uma produção de conhecimento multissensorial, na qual a criação fotográfica não se refere apenas à visão, ela envolve tempo, espaço, sons, formas, texturas, cheiros, entre outros.

Interpretamos a produção e a leitura fotográfica por parte das pessoas com deficiência visual como um exercício do direito dos seres humanos às linguagens, sendo que as pessoas com restrições severas de visão procuram produzir imagens fotográficas por meio da palavra alheia, das sonoridades, da movimentação espacial e da exploração tátil, como forma de compreender o que lhe circunda, dando visibilidade à sua própria existência como seres capazes de se expressar e de se constituir na e pela linguagem fotográfica, a despeito de que essa linguagem seja associada à visão. (ALVES, 2009, p.11)

O principal elemento condicionante para a fotografia não é necessariamente a visão, mas sim o olhar. Esse olhar em sentido amplo pode ser associado à percepção dos elementos, composição prévia, mental, baseada em experiências pregressas e leitura das circunstâncias que rodeiam o fotógrafo. Embora sistemática e metodologicamente associemos tão somente à visão este papel interpretativo, o emprego e leitura de mundo pode ter diversas outras portas de entrada. Vygotsky (1997, p. 83) defende a ideia de que o trabalho para pessoas com deficiência consiste em ligar sistemas de signos e símbolos a outros órgãos perceptivos, como pele e ouvidos, e que essa percepção, apesar de seguir um caminho diferente, não altera a leitura, pois os signos ali permanecem.

Partindo deste entendimento, o Projeto A Fotografia e o Sentir se utilizou, principalmente, dos estímulos sonoros e táteis para criar imagens fotográficas. Durante sua realização foram criadas maquetes táteis que continham informações sobre a linguagem fotográfica, como também simulavam os lugares que seriam visitados e fotografados pelos alunos do Instituto dos Cegos. Neste último, a paisagem sonora característica do lugar também fora incorporada a maquete. Na tentativa de elucidar tais métodos, explicaremos neste artigo dois processos de aprendizagem realizados.

Percebendo a necessidade de explorar a relação entre fotografia e luz, foram produzidas maquetes que demonstravam a diferença entre luz direta e indireta, bem como a sombra projetada em ambos os casos. Neste material, cada zona atingida pela luz estava representada por uma textura, na qual a espessura variava de acordo com a luz.

Assim, a fonte luminosa foi representada pela esfera menor - de cor amarela na ilustração -, e sem a presença do anteparo difusor explicou-se que a luz se propaga até o objeto de forma direta, e por esta razão encontra-se mais forte/quente, representada por uma textura mais áspera. Quando existe uma barreira entre fonte luminosa e objeto, que permite a passagem de uma quantidade menor de luz, a luz torna-se indireta e por esta razão mais suave. Tal maciez também foi aplicada na textura. Os alunos não videntes não tiveram dificuldades na decodificação das informações e com rapidez assimilaram às sensações de calor que sentiam em seus corpos ao estar em contato com diferentes temperaturas.

Nunes e Lomônaco (2010) esclarecem que o tato pode se apresentar de duas formas distintas: Ativo, quando o indivíduo busca informações de modo intencional por meio do toque, utilizando o sistema háptico; e o tato Passivo, quando existe uma recepção não intencional pela pele, como o calor provocado pelo sol em dias de

verão. No exercício descrito, tal informação foi refletida e vivenciada e diante deste cenário, no momento das capturas fotográficas em áreas externas, o conhecimento foi retomado e armazenado.



**Fig. 1.** Esboço para ensino de luz direta e suave, desenvolvida pelo monitor da UFCG, Marcos Arlan.

**Fig. 2.** Alunos do IEACN lendo as maquetes táteis sobre luz.

A percepção tátil é uma grande aliada na leitura das informações, seja por meio de imagens acessíveis ou braille. O toque nos fornece informações sobre textura, temperatura e tamanho dos objetos ou pessoas. A experiência receptiva por meio do tato é também uma vivência temporal, uma vez que a leitura se desenvolve gradativamente, a cada toque. Comumente, o indivíduo não vidente lê cada textura dos elementos representados, só depois percebem o todo. Interessante perceber que este pode ser um movimento inverso da percepção visual, que habitualmente se constrói do todo para os detalhes.

Após decidir quais lugares da cidade de Campina Grande seriam visitados, descobrimos que a grande maioria dos alunos do Instituto dos Cegos não conheciam as localidades, alguns por habitar em cidades circunvizinhas e outros por sofrer com a falta de mobilidade e acessibilidade urbana. Desta maneira, foi necessário apresentar o local, suas dimensões espaciais, as edificações presentes e os acessos à natureza orgânica. Todas estas questões foram representadas por diferentes texturas em uma maquete sensorial. O objetivo da experiência estava em conhecer o Parque do Povo<sup>1</sup>, importante ponto turístico da cidade.

---

<sup>1</sup> O Parque do Povo é um espaço público de mais de 42 mil metros quadrados no Centro de Campina Grande. Durante os meses de junho e julho ocorre no local o “Maior São João do Mundo”, festa junina com duração média de 30 dias, maior símbolo e evento cultural da cidade.



**Fig. 3.** Parque do Povo e a estrutura piramidal central.

**Fig. 4.** Aluna não vidente lendo e ouvindo a maquete do Parque do Povo.

Nesta experiência os alunos do IEACN sentiam as ruas, os prédios, escadas, edificações, gramado e os principais acessos para locomover-se. Além disto, em três pontos da maquete era possível ouvir a paisagem sonora daquele espaço. A cada toque uma nova informação era apresentada, a maquete foi produzida na escala 1:250, possibilitando a compreensão total do espaço. “O tato é uma forma mais lenta de captação da informação. Isso porque a exploração háptica se dá de forma sequencial.” (NUNES; LOMÔNACO, 2010, p.57).

Ao chegar ao Parque do Povo, as assimilações foram imediatas. Os alunos reconheceram os sons, a forma circular de um reservatório d’água e a forma piramidal da edificação central, por exemplo. Ficaram curiosos em relação às medidas reais e desejaram explorar todo o lugar. Neste momento, pudemos perceber o uso do sistema cinestésico, já que a orientação espacial estava aflorada por meio do equilíbrio, velocidade dos movimentos, dos ventos, orientação corporal, entre outros.

Importante pontuar que o lugar não foi descrito antes da leitura da maquete, era necessário que os alunos o sentissem, desta forma o objetivo estava ancorado na percepção sensorial, cujo tato e a audição foram aguçados, construindo um caminho auxiliar para o entendimento. As imagens foram produzidas com o auxílio dos monitores do projeto, uma vez que estes descreviam as cenas enquadradas e fotografadas, além da assistência no processo de locomoção, quando solicitado. Utilizamos os aparelhos smartphones dos próprios alunos, já que este é o equipamento utilizado no cotidiano, compreendendo que esta atividade não era apenas uma ação de pesquisa e desenvolvimento metodológico, mas uma vivência que colaborativa com o desenvolvimento pessoal dos assistidos.

O pesquisador Donis A. Dondis (2007) afirma que a textura deveria funcionar como uma experiência sensível e enriquecedora e que tal elemento comunicativo deveria ser trabalhado socialmente, não apenas para aqueles que não possuem o sentido da visão, mas para todos os seres humanos. Apesar disso, nossas experiências são óticas e não táteis, principalmente em sociedades voltadas para as aparências e profusão de imagens.

## A dimensão sonora

Coerência perceptiva é o ato ativo ou passivo de se compreender algo por meio de mais de um sentido e, segundo Shaeffer (2010), um sentido pode atuar de forma auxiliar ou mesmo predominante sobre o outro em determinados momentos, como o paladar sobre o olfato e, frequentemente, a audição sobre a visão. Embora corriqueiramente o entendimento social indica a visão como predominante dos sentidos e a principal forma de absorção das informações ao nosso redor, este atributo pode ser questionado a partir de uma observação do caráter de atuação da metodologia educacional e formativa dos indivíduos:

Na literatura sobre comunicação costuma-se atribuir à visão, e conseqüentemente à imagem, um papel preponderante sobre os demais sentidos, especialmente em comparação com a audição. No entanto, essa primazia da visão tem, absolutamente, uma base perspectiva e se sustenta fundamentalmente em motivos históricos e metodológicos (RODRÍGUEZ, 2006, p. 273)

Rodríguez defende que a humanidade teve acesso mais rápido às tecnologias de criação de imagens antes de mídias que pudessem armazenar e reproduzir os sons, defendendo que mesmo que a escrita fonética tenha surgido muito tempo antes do fonógrafo de Edison, as pinturas e os desenhos nas pedras surgem milênios mais cedo, e daí vem a nossa predileção pela metodologia iconográfica de ensino e aprendizado. Para o autor, em uma construção de representação imagética em sua percepção global relativa à coerência perceptiva, existem diversos fatores que são imprescindíveis à compreensão sonora, sendo a comunicação oral a mais objetiva, entretanto nem sempre viável ou eficiente. A percepção do ambiente, para Rodríguez, é quem determina sua localização espacial.

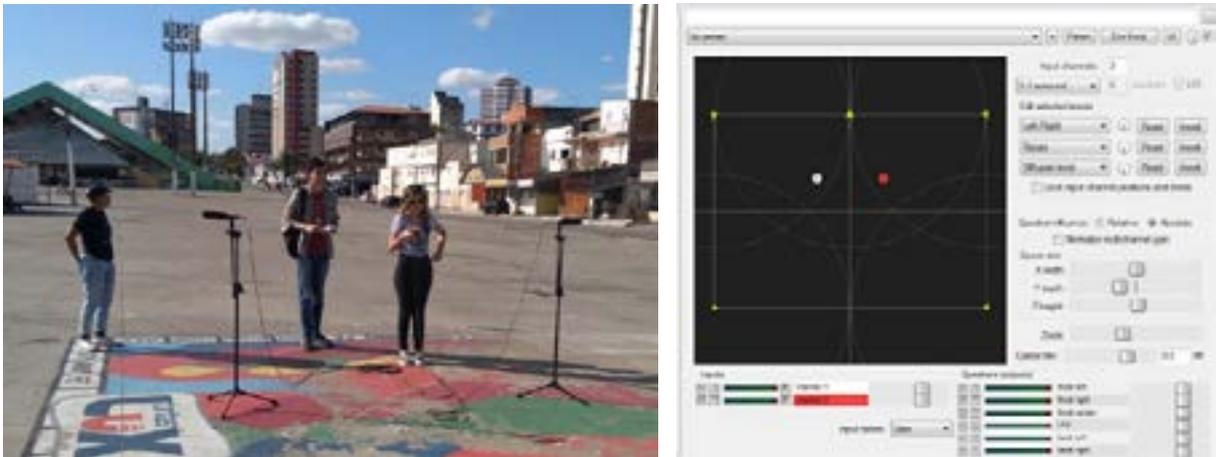
Nesse sentido, é necessário diferenciar o que é a percepção global e a percepção volumétrica das sonoridades de um ambiente: existe um conjunto de sonoridades que compõem um determinado ambiente, do mais silencioso ao mais frenético. Em um determinado momento, existe um conjunto de sonoridades perceptíveis, "qualquer tipo de conjunto sonoro que o ouvinte detecta" (SCHAFER, 2003), ou o que podemos chamar de Paisagem Sonora, algo análogo ao conceito de paisagem visual, só que audível.

A percepção volumétrica do ambiente se dá pelo surgimento na mente de um receptor, conforme vai processando sincronicamente todas as formas sonoras relacionadas com o espaço. Essas formas chegam regularmente ao ouvinte como parte da informação acústica que seu sistema auditivo percebe, definindo assim o que compreendemos como Espaço Sonoro, aquilo que nos faz perceber, por exemplo, se estamos em um quarto vazio ou cheio de objetos, em uma catedral ou em um campo aberto.

Desta maneira, a maquete tátil e a paisagem sonora produzidas tornaram-se um mecanismo facilitador, possibilitando o conhecimento espacial do lugar a ser

fotografado e dos elementos ali presentes, o que é de significativa importância para a ambientação dos fotógrafos neste projeto que não tinham um conhecimento prévio do ambiente.

Viabilizando o desenvolvimento das paisagens sonoras, foram captadas ambiências de pontos específicos do Parque do Povo que seriam destacados na maquete, o que simularia o ponto de audição dos fotógrafos situados nestas marcações específicas. Para isso, foram captadas sonoridades em modalidade estéreo – que simulam a audição binaural, o modo como os seres humanos escutam, com informações diferentes nos ouvidos esquerdo e direito – em nível tridimensional, o que garantiria a quem ouvisse estas paisagens sonoras específicas a impressão que estariam realmente imersas nas condições sonoras daquela localidade em horário semelhante ao que estariam inseridas nas atividades de vivência.



**Fig. 5.** Captura da Paisagem Sonora realizada por monitores do projeto.

**Fig. 6.** Simulação de tridimensionalidade - Software Reaper.

Embora as condições sonoras gravadas não tenham sido exatamente iguais às paisagens sonoras encontradas nos dias de vivência, o que já era esperado por se tratar de uma avenida movimentada no centro da cidade, houve êxito no objetivo principal dessa etapa, já a intenção estava em demonstrar as noções de orientação de ambientes abertos e fechados, de posicionamento em relação às ruas e do fluxo de movimento e elementos do local.

## Palavras e visualidades

Bavcar escreveu “Logo que nós não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades.” (2000, n.p.). Para este fotógrafo que perdeu a visão aos 12 anos, são as palavras que produzem a imagem mental e nesta experiência criativa, o verbo também cego pode ser comparado como a escuridão, na qual as “trevas são um complemento, e não um inimigo a ser excluído do processo de criação.” (BAVCAR, 2000, n.p.)

Conforme Duarte Júnior (2012), a palavra também cria nossa consciência temporal e reflexiva, e por meio do seu uso podemos ordenar o mundo em um todo significativo. Vilém Flusser (2013), tratou da relação texto-imagem de forma cíclica. Para este filósofo, a partir do surgimento da escrita linear as imagens também foram transportadas para narrativas unidirecionais, e nesta relação dialética, as imagens também podem tornar os textos imaginativos. “Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los”. (FLUSSER, 2013, p.08).

Tal perspectiva pode ser compreendida na atividade descritiva desenvolvida nas vivências fotográficas. Os alunos com deficiência visual obtinham auxílio por meio da descrição das cenas e objetos enquadrados, antes e depois da captura. Assim, por meio da capacidade imaginativa, o fotógrafo avaliava sua intenção. As palavras ditas construíram a linearidade da cena, bem como alimentavam novas imagens, que por sua vez construíram novos textos.

Neste campo frutífero de visualidades e elementos, a fotografia não pode ser compreendida como um traço do real, se configura como uma mistura de verdade e ficção, pois existem vários elementos que podem ser associados e manipulados. (DUBOIS, 2012). A fotografia é, então, uma construção fabricada de ideias, mesmo que por meio de sons, palavras e texturas.

A prática dos alunos do IEACN refletiu o domínio dos sentidos inicialmente despertados pela maquete, do próprio corpo e das cenas descritas pelos monitores, dominaram também o ambiente em que estavam inseridos e, principalmente, as tecnologias presentes por meio dos smartphones.

Os ruídos, os cheiros, as vozes trazidas pelo vento e, principalmente, o toque, são os mediadores sensoriais que auxiliam a revelar as imagens internas que constrói como respostas às demandas interpretativas que a externalidade do mundo provoca.(ALVES, 2006, p.129)

Podemos observar tais argumentos nos dois resultados que seguem. A imagem 07 foi produzida no Instituto dos Cegos, após a compreensão do lugar pelo tato, observamos que o instante fotográfico foi guiado pelo som da água, o aluno compreendeu a relação temporal, bem como a influência da angulação para trabalhar a ênfase nos assuntos de interesse.

Na imagem 08, tomada no Parque do Povo, é possível perceber o processo inverso, a orientação espacial em relação ao contexto se deu pela paisagem sonora e pelas vozes das pessoas na parte superior da imagem, enquanto as questões de angulação, distâncias, composição e textura se deu por meio do tato do corrimão e dos degraus. Interessante observar a relação semântica com o corrimão, uma vez que a aluna almejou transpor o significado de condução, esteja ele presente no movimento da leitura da cena ou físico.



**Fig. 7.** Imagem produzida por um aluno do Instituto dos Cegos, na qual percebemos a relação da fotografia e o instante.

**Fig. 8.** Fotografia produzida por uma aluna do Instituto dos Cegos, enfatizando a textura, bem como os significados para corrimão.

Diante da experiência vivida, pudemos perceber que a criatividade e a experiência estética estavam presentes em todos o processo de ensino e aprendizagem, seja por meio das imagens mentais e mediadoras, das sensações externadas, do conhecimento adquirido e das imagens produzidas. Citamos, como exemplo, a frase de uma das alunas, Brenda Monteiro de 18 anos, ao ouvir e tocar a maquete do Parque do Povo. “Nossa! A maquete ficou bela.”

Conforme Oliveira (2002) grande parte das reflexões sobre o Belo o trazem como um assunto visual, tanto em suas explicações, quanto nos exemplos apresentados. Ele afirma “Se a arte fosse um fenômeno apenas visual, ela seria impossível para o cego, mas não é.” (OLIVEIRA, 2002, p.23). Para este pesquisador, a imaginação não depende da capacidade de ver as coisas, e mesmo que o Belo esteja condicionado a harmonia, simetria e ordem, como defendido por Aristóteles, Tomás de Aquino e outros, tais características não são privativas da visão e podem ser percebidos pelo tato e audição, por exemplo.

## Considerações

O coletivo social tende a excluir os indivíduos com deficiência, encarando-os como incapazes e mesmo diante das legislações presentes no país, poucas ações inclusivas e com acessibilidade são realizadas. Segundo a última pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, realizada no ano de 2010, 24% da população brasileira possui alguma deficiência, na qual cerca de 18% da população apresenta total ou alguma dificuldade visual.

O Projeto a Fotografia e o Sentir busca contribuir diretamente na mudança deste cenário. Sabemos que o desafio é grande, visto que acessibilidade não pode ser

reduzida a adequação do material exposto ou utilizado pontualmente. Acreditamos e defendemos ações integrais, modificando os modos de fazer e distribuir arte, com o envolvimento da sociedade, capacitando profissionais, aumentando os recursos em prol da mobilidade urbana, dos transportes, produzindo mais ações para interação e aquisição de conhecimento para todos.

Pontuamos ainda, que as ações em parcerias com o Instituto de Educação e Assistência aos Cegos do Nordeste e profissionais atuantes no campo da fotografia acontecem com pouquíssima frequência e em geral colocam os alunos como sujeitos retratados e não emissores ativos. Contudo, ao apresentar a fotografia como um campo de atuação, esperamos contribuir com o aumento da capacidade comunicativa dos alunos cegos e de baixa visão, onde possam representar imagetivamente sua própria comunidade, quem sabe em atividades profissionais e concursos fotográficos. Além disso, objetivando contribuir na formação da identidade cultural destes alunos, o Projeto empenhou-se em apresentar diferentes lugares da cidade, incluindo a própria universidade promotora.

Assim, estimulados pelo pensamento apresentado neste projeto e certos do conhecimento diferenciados dos alunos do IEACN, notabilizamos não só a construção do pensamento, mas troca, o intercâmbio de conhecimentos e vivências. Contribuindo diretamente na formação de profissionais mais humanizados, que possam repensar o alcance inclusivo e educacional das produções artísticas que farão em um futuro profissional próximo.

## Referências

ALVES, Jefferson Fernandes. **Deficiência visual e fotografia: O olhar pelo som, pelo tato e pela palavra alheia**. Congresso Brasileiro Multidisciplinar de Educação Especial, 5, 2009, Londrina -PR, Anais. ISSN 2175-960X

\_\_\_\_\_. **O olhar pelo tato e pela voz: não vidência, fotografia e prática docente**. Revista Educação em Questão, Natal, v. 27, n. 13, set./dez. 2006. e-ISSN: 1981-1802.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: Com/Arte, 2007.

BAVCAR, Evgen. **A Luz e o Cego**. In: \_\_\_\_\_. O ponto zero da fotografia. VSA art do Brasil, 2000. Disponível em: <<https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/08/a-luz-e-o-cego.pdf>>. Acesso: 18.jan.2020.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas - SP: Papyrus, 2012.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Por que arte-educação?** 6. ed. Campinas - Sp: Papyrus, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2013.

FOULKES, Benjamin Mayer. **Más allá de la mirada. (entrevista com Evgen Bavcar)**. Disponível em <<http://www.jornada.unam.mx/1999/ago99/990801/sem-mayer.html>>. Acesso em: 10. dez. 2019.

CANCLINI, Nestor GARCIA. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2000.

MAIA, João. **Conheça João Maia, o fotógrafo cego, 2017**. Disponível em: <<https://college.canon.com.br/blog/conheca-joao-maia-o-fotografo-cego-56>>. Acesso em: 10. dez. 2019.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NUNES, Sylvia; LOMÔNACO, José Fernando Bitencourt. **O aluno cego: Preconceitos e potencialidade**. Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional, SP. v. 14, n. 1, Jan/Jun, 2010. ISSN 2175-3539

OLIVEIRA, João Ganzarolli. **Do essencial invisível: Arte e Beleza entre os Cegos**. Rio de Janeiro: Revan Faperj, 2002.

**População residente por tipo de deficiência permanente**. IBGE, 2010. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=9749&t=destaques>. Acesso em: 18. jan. 2010.

RODRIGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o Rádio e o Cinema: Estética e Técnica das Artes-relé 1941-1942**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2003.

VILLAÇA, Iara. **Arte-educação: a arte como metodologia educativa**. In: Revista Cairu. Salvador, ano 03, n 04, Jul/Ago, 2014.

VYGOTSKI, Lev. S. **Fundamentos da Defctologia: Obras Escogidas V**. Madri: Visor, 1997.

Submissão: **19/02/20**

Aceitação: **24/04/20**



# Seção Aberta

# O artesanal e o mecânico na série Silhuetas e Fantasmagorias de Manuela Siebert

The handmade and the mechanic in the  
Silhouettes and Phantasmagorias series  
by Manuela Siebert

**Wagner Jonasson da Costa Lima<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR. Possui Doutorado e Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e graduação em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6387421009827388>  
E-mail: [wagnerjonasson@hotmail.com](mailto:wagnerjonasson@hotmail.com)

## **Resumo**

O texto aborda a relação estabelecida entre pintura e imagem técnica na produção da artista catarinense Manuela Siebert, procurando investigar como essa associação interferiu no processo de elaboração e na visualidade de seus trabalhos. Para tanto, considera a fatura de determinadas pinturas da série intitulada Silhuetas e Fantasmagorias. Nesse conjunto de telas, a artista procurou conferir à pintura um aspecto semelhante à da imagem mecanicamente impressa, adotando, para esse fim, técnicas e materiais pertencentes à esfera do design e da comunicação visual. Com isso, Manuela incorporou, no interior da sua prática pictórica, uma lógica próxima ao do modo de produção industrial, assinalado pela divisão entre projeto e execução. Realizadas em estágios pré-determinados, as pinturas da série exibem contornos e cores que lembram a superfície impessoal e estandardizada das imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa.

## **Palavras-chave**

Manuela Siebert; pintura; imagem técnica.

## **Abstract**

This text approaches the relation established between painting and technical image in Manuela Siebert's production, investigating how such association interfered over the elaboration process and visuality of her works. Thus, it takes into account the making of certain paintings from Silhuetas e Fantasmagorias series. In this set of canvas, the artist conferred to the paintings an aspect similar to mechanically-printed image, adopting techniques and materials of design and visual communication's field to achieve such end. Thereby, Manuela incorporated in her pictorial practice a logic close to the industrial production mode, characterized by division between project and manufacturing. Executed at pre-determined stages, the paintings show outlines and colors which remind the impersonal and standardized images disseminated by mass media.

## **Keywords**

Manuela Siebert; painting; technical image.

**ISSN: 2447-1267**

## Introdução

Desde o advento da fotografia, a primeira imagem técnica, um novo paradigma de produção de imagem foi introduzido, impactando as artes tradicionais. Nas primeiras décadas do século XX, por exemplo, a fotografia instantânea, desenvolvida por Étienne-Jules Marey (1830-1904) e Eadweard Muybridge (1830-1904), atraiu a atenção de artistas como Marcel Duchamp (1887-1968). Em *Nu descendant un escalier n° 2*, pintura realizada em 1912, Duchamp buscou “uma imagem estática do movimento” (DUCHAMP apud CABANNE, 2002, p. 50), estabelecendo uma clara relação com a cronofotografia, técnica fotográfica voltada para o registro de um corpo em movimento. Nas décadas seguintes, após renunciar à arte “retiniana” em favor do *ready-made*, termo que cunhou para objetos industriais deslocados para os espaços expositivos da arte, Duchamp envolveu-se diretamente com a fotografia e com o cinema. Nessa trajetória, é possível observar como o artista extraiu do meio fotográfico as possibilidades de renovação de seus procedimentos (KRAUSS, 2013).

Na década de 1960, a arte pop tratou de incorporar definitivamente ao repertório da pintura imagens provenientes dos meios de comunicação de massa. No caso de Andy Warhol (1928-1987), fotografias de grande circulação foram adquiridas, fotografadas novamente e transpostas para a superfície da tela por meio da técnica da serigrafia. Suprimindo os vestígios de um fazer expressivo, ainda presente na produção de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930-), pinturas como *Marilyn Diptych* (1962) e *Orange Car Crash Fourteen Times* (1963) oferecem uma superfície “com cores muitas vezes extravagantes, que só fazem sublinhar o caráter segundo dos ícones selecionados” (FABRIS, 2009, p. 143). Nesses trabalhos também se encontra a repetição de imagens, recurso que, explorado de maneira espetacular pelo artista norte-americano, rebate a ideologia do novo e anuncia outro entendimento de sujeito. Instalado em sua *Factory*, misto de ateliê e linha de produção, Warhol declarou: “Quero ser uma máquina”.

Essa atitude niveladora de Warhol, assinalada pela indiferenciação entre “cultura erudita” e “cultura de massas”, entre o artesanal e o mecânico, também distinguiu a chamada “arte da apropriação”. O termo foi associado a determinados artistas norte-americanos que iniciaram as suas atividades no final da década de 1970 e início da seguinte, sobretudo Sherrie Levine (1947-) e aqueles reunidos sob o rótulo de “simulacionistas”, como Peter Halley (1953-), Jeff Koons (1955-) e Ashley Bickerton (1959-). Mantendo em suspenso noções de autoria e originalidade, esses artistas procuraram, na visão de Harrison e Wood (2001, p. 241), “elevar os produtos da cultura popular e do desenho industrial aos contextos artísticos, com vistas a subverter a autoridade da arte”. Nessa produção, que abrange fotografia, pintura e escultura, tornou-se recorrente a transgressão à separação categórica, estabelecida pela teoria da arte modernista, entre “vanguarda” e “kitsch”, entre “arte” e “cultura”.

É possível identificar na produção de Manuela Siebert, artista natural de Santa Catarina, esse estreito diálogo entre a pintura e a imagem técnica, a “imagem produzida por aparelhos” (FLUSSER, 1985, p. 19), que assinalou os trabalhos de Duchamp, de

Warhol e dos “apropriacionistas” ou “simulacionistas” da década de 1980. Na série intitulada Silhuetas e Fantasmagorias, que reúne doze trabalhos, a artista procurou conferir à pintura um aspecto semelhante à da imagem mecanicamente impressa, adotando, para esse fim, técnicas e materiais pertencentes à esfera do design e da comunicação visual. Com essa postura, Manuela acabou por introduzir, no cerne de sua poética, a lógica do modo de produção industrial, assinalado pela divisão entre projeto e execução. Dessa maneira, as telas da artista, realizadas em etapas determinadas de antemão, apresentam contornos e cores que correspondem à superfície indiferente e uniforme das imagens difundidas pelos meios de comunicação de massa.

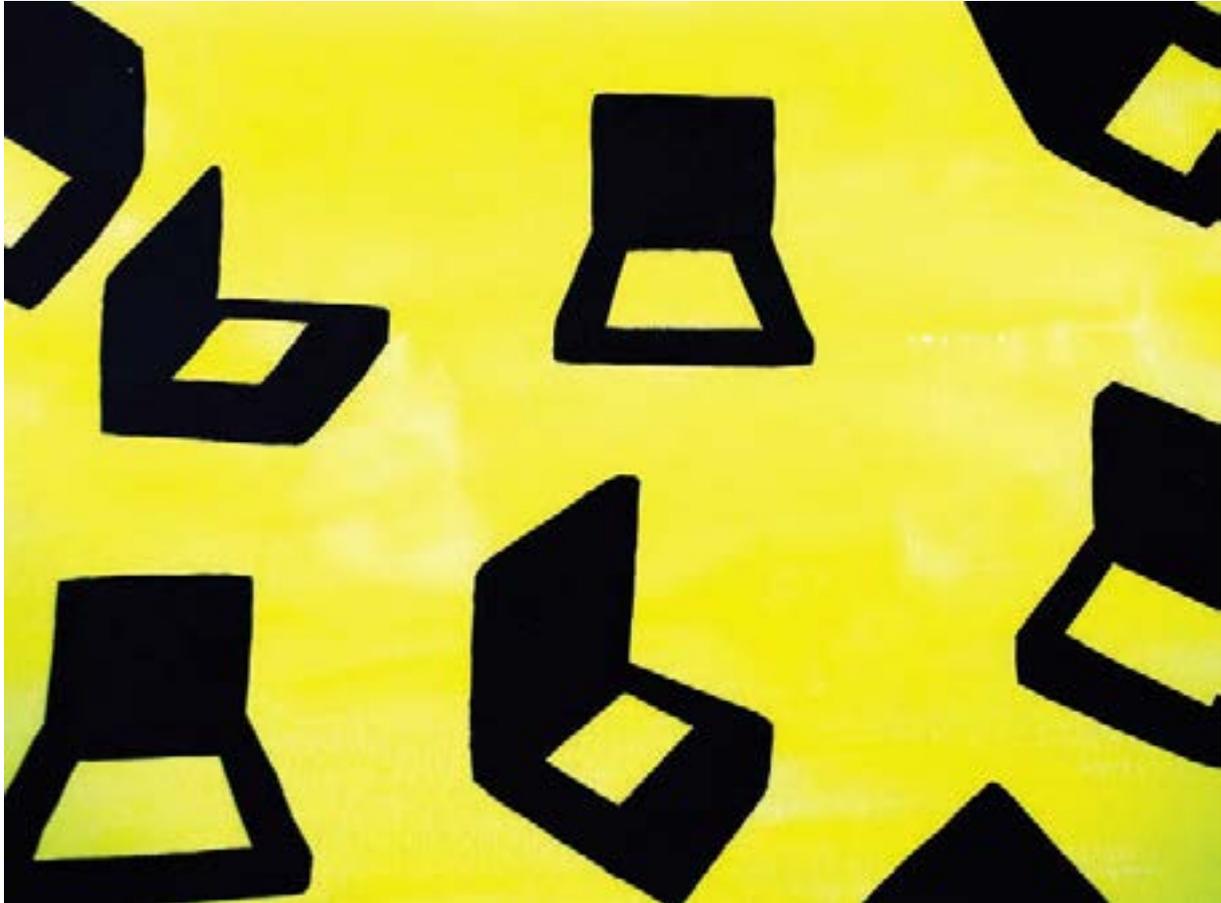
Com o objetivo de analisar como a associação entre a pintura e a imagem técnica interferiu no processo de elaboração e na visualidade dos trabalhos de Manuela, o texto considera a fatura de determinados quadros da série Silhuetas e Fantasmagorias. As pinturas foram expostas pela primeira vez em novembro de 2015, nas dependências do Museu da Escola Catarinense (MESCE), instituição vinculada à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Naquela ocasião, a artista concluiu o seu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado Silhuetas e Fantasmagorias: entre pintura e imagem técnica, cuja defesa foi acompanhada pela exibição, em uma das salas do Museu, do conjunto de trabalhos resultantes da pesquisa.

## **Das silhuetas às fantasmagorias**

Em 2012, ainda como aluna do Curso de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Manuela Siebert iniciou uma série de pinturas de pequenas dimensões que exibem elementos que se tornarão recorrentes em sua produção. No trabalho intitulado Eyeshadow (Figura 1), por exemplo, figuras planas e pretas, que lembram pequenos estojos de maquiagem com abas abertas e espelhos reluzentes, contrastam com uma superfície de amarelo intenso. Esquemática e chamativa, a pintura, realizada com a técnica do guache sobre papel, guarda semelhanças com folders e cartazes publicitários. Ao mesmo tempo, as figuras dos estojos, devido a sua ausência de modelado e a sua disposição no espaço pictórico, convertem-se em lápides soltas sobre um espaço indefinido. Assim, objetos associados ao universo dos artigos de beleza parecem como lembranças do efêmero e da morte, em uma atmosfera simbólica próxima àquela encontrada nas vanitas do século XVII.

Esse caráter ambivalente presente na pintura de Manuela, a meio caminho entre as imagens dos meios de comunicação de massa e as imagens da história da arte, decorre, em grande parte, do seu modo de produção, calcado na técnica da silhueta e, por conseguinte, nas diversas funções e significados a ela atribuídos. Desde o século XIX, a expressão “silhueta”, derivada do nome do ministro das finanças de Luís XV, *Étienne de Silhouette* (1709-1767), refere-se a um contorno ou a um perfil obtido a partir da sombra projetada de uma pessoa ou de um objeto. Com o advento da arte moderna, o processo de silhuetagem, que elimina detalhes e enfatiza contornos,

simplificando a representação, tornou-se atraente devido à sua distância do ilusionismo da pintura naturalista. Também naquele momento, no interior do nascente discurso das artes aplicadas e do design, a silhueta começou a ser vista como um meio apropriado para a publicidade, que estava surgindo no início do século XX (COWAN, 2013).



**Fig. 1.** Manuela Siebert, *Eyeshadow*, 2012, guache sobre papel. Fonte: Acervo da artista.

Levando adiante o potencial plástico e simbólico da silhueta, já explorado no trabalho *Eyeshadow*, Manuela iniciou, em meados de 2014, outro conjunto de pinturas, mais tarde intitulado *Silhuetas e Fantasmagorias* (SIEBERT, 2015). Para realizar essa nova série, a artista, em um primeiro momento, apropriou-se de silhuetas femininas preexistentes, que encontrou em sites de busca da Web, subvertendo as suas poses por meio da manipulação digital. Nessa etapa de elaboração, Manuela dispensou qualquer material usualmente associado ao ofício do pintor, como pincéis e tubos de tinta, adotando ferramentas disponíveis em programas de edição de imagens. No computador, as silhuetas femininas foram retrabalhadas por meio de inversões, de espelhamentos ou reunidas com outras partes de figuras, adquirindo novas configurações e novos sentidos. Como no procedimento alegórico, discutido por autores como Walter Benjamin (1984) e Craig Owens (2004), imagens são geradas a partir de outras, em uma corrente perpétua.

Voltada para a desconstrução e reconstrução, a manipulação de imagens realizada

por Manuela exhibe pontos de contato com a fotomontagem, técnica considerada com frequência como o “umbral da arte contemporânea” (FLORES, 2011, p. 188). O termo “fotomontagem”, segundo Dawn Ades (2002), foi concebido no momento em que os dadaístas de Berlim sentiram a necessidade de um nome para designar a introdução de fotografias em sua produção. Lançando mão de figuras e tipografias provenientes dos meios de comunicação de massa, como revistas e jornais, artistas como Raoul Hausmann (1886-1971) e Hannah Höch (1889-1978) produziram trabalhos assinalados pela fragmentação e pela descontinuidade. Essa utilização da fotografia, como imagem *ready-made*, pode ser considerada como parte da reação do grupo à natureza “irrepetível, privada e exclusiva” (ADES, 2002, p. 13) da pintura a óleo. A fotomontagem, em contraste à unicidade da pintura, inseria-se em uma nova realidade tecnológica, reconhecida pela reprodução fotomecânica.

Entretanto, no seu processo de desmantelamento e reestruturação das silhuetas recolhidas na Web, Manuela Siebert não fez uso de tesoura e cola, como nas fotomontagens de Hausmann e Höch, mas de um programa de computador, beneficiando-se assim da maleabilidade da imagem digital. Diferente da imagem fotográfica, que depende da inscrição de raios luminosos emitidos por um objeto sobre um suporte sensível, a imagem digital resulta de interações matemáticas com um computador (SANTAELLA; NÖTH, 1998). Nesse modo de produção, valores numéricos, depois de alterados por modelos de visualização, são traduzidos em pontos elementares que viabilizam a exibição da imagem em uma tela de vídeo. Nesse sentido, Manuela, como diversos artistas que lidam com a imagem digital, não agiu sobre uma realidade física, mas sobre outro substrato, a informação. E toda a informação, especialmente aquela ligada ao universo da computação, é passível de uma quantidade considerável de manipulações e alterações.

Uma vez determinadas digitalmente, as silhuetas de Manuela foram transferidas para a tela com o auxílio de estênceis de vinil adesivo, todos obtidos mecanicamente, por meio de um plotter de recorte (SIEBERT, 2015). Máquina impressora comumente utilizada na área da comunicação visual, o plotter de recorte possui uma lâmina que permite o corte de diversos materiais, como papéis e plásticos, de acordo com o que foi elaborado previamente em um programa de computador. Para confeccionar os seus estênceis, a artista redimensionou as silhuetas construídas anteriormente, levando em consideração o tamanho dos suportes, que por vezes alcançam um metro de altura por dois metros de largura. Em seguida, inseriu uma grande folha de vinil adesivo na máquina impressora e acionou o comando para que o material fosse recortado. Depois de prontos, os estênceis foram fixados sobre a tela e receberam várias camadas de tinta. A operação foi repetida até a obtenção da imagem final, constituída de contornos nítidos e contidos.

Antes da pintura das silhuetas, porém, determinadas cores foram selecionadas para o fundo dos quadros e aplicadas com uma pistola de ar comprimido, técnica que possibilitou, juntamente com o emprego da tinta acrílica industrial, uma superfície de textura e de cor homogêneas (SIEBERT, 2015). Abrindo mão mais uma vez de materiais convencionais, Manuela adquiriu as suas tintas em lojas especializadas no

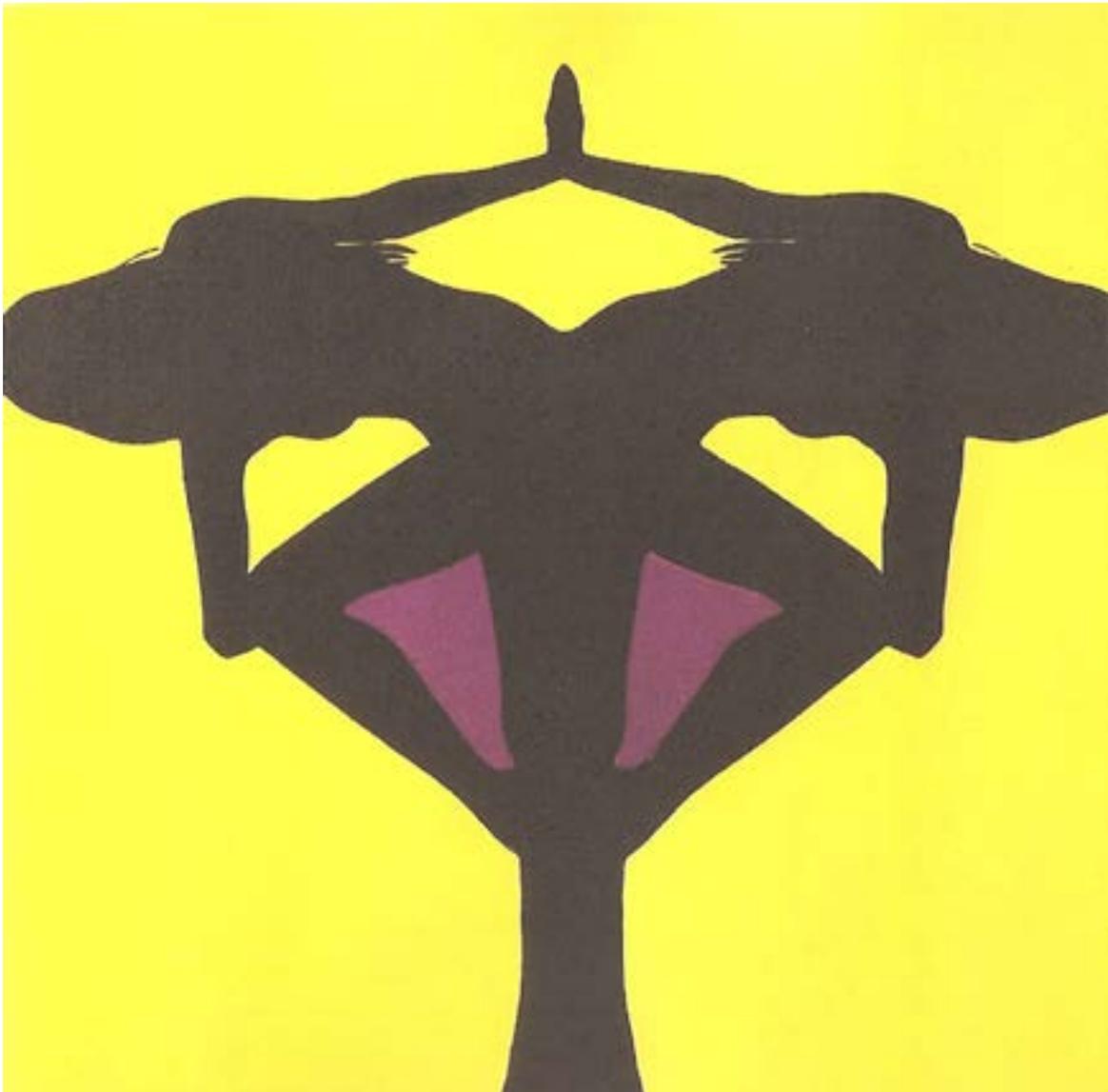
comércio de materiais para pintura residencial e automotiva. As cores foram misturadas por uma máquina dispensadora no próprio ponto de venda, a partir de catálogos disponibilizados pelos fabricantes. Já em seu ateliê, munida de máscara e luvas, a artista despejou a tinta no reservatório da pistola de ar comprimido e pulverizou a superfície da tela com movimentos regulares. Nesse processo de pintura, tanto dos fundos quanto das silhuetas, Manuela manteve certa distância do suporte, postura que impediu qualquer gestualidade palpável.

Cabe lembrar, no entanto, que o emprego do estêncil e da pulverização não é exclusividade da artista catarinense. A partir de meados da década de 1950, por exemplo, Jasper Johns usou estênceis de números e de letras produzidos industrialmente na composição de pinturas como *White Numbers* (1957) e *Fool's House* (1962). Como observou o historiador e crítico de arte Leo Steinberg (2008, p. 56), Johns é o artista para quem “o tema pré-formado é uma condição da pintura”. O estêncil também foi e prossegue sendo muito utilizado no grafite, manifestação artística que surgiu nos grandes centros urbanos no final da década de 1970 (LARA, 1996). Com ênfase em ícones encontrados nos meios de comunicação de massa, os grafites elaborados com máscaras, que são feitas com recortes vazados em acetato ou papelão, elegem como procedimento a apropriação e a repetição de imagens.

Quanto à pintura por pulverização, a técnica esteve em voga na Bauhaus, escola fundada pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969), em 1919, com o intuito de “recompor entre a arte e a indústria produtiva o vínculo que unia a arte ao artesanato” (ARGAN, 1992, p. 269). Na Bauhaus da cidade de Dessau, onde se oferecia a Oficina de Pintura Mural, extensas superfícies eram cobertas com o auxílio de pistolas acionadas por compressores produzidos pela indústria automotiva (GAGE, 2012). Já nas décadas de 1960 e 1970, a pulverização podia ser encontrada na produção de artistas associados ao chamado Hiper-realismo. Pintores como Chuck Close (1940-) utilizaram repetidamente o aerógrafo, outro tipo de pistola de ar comprimido que proporciona a aplicação de camadas finas de tinta e gradações sutis de claro-escuro. Fria e objetiva, distante da fatura heroica da *action painting* (ROSENBERG, 1974), a técnica abraçada pelos hiper-realistas baseava-se na lógica do registro fotográfico (FABRIS, 2013).

Em vista disso, Manuela Siebert, ao adotar o estêncil e a pulverização na realização de suas pinturas, aproximou-se de uma corrente de artistas que, no transcorrer do século XX, buscaram atenuar ou abolir o papel da manualidade e da subjetividade no fazer artístico. Esses artistas, distanciando-se de parâmetros românticos, tais como originalidade e expressividade, absorveram técnicas e materiais relacionados com o modo de produção industrial, cujo princípio é o da divisão entre projeto e execução. No caso de Manuela, todavia, a coleta e a manipulação de silhuetas, bem como o emprego do estêncil e da pulverização, contribuíram não apenas para um afastamento do modo de produção artesanal de imagens, caracterizado pela “proeminência com que a fisicalidade dos suportes, substâncias e instrumentos utilizados impõem a sua presença” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 163), mas também para a constituição de uma visualidade particular.

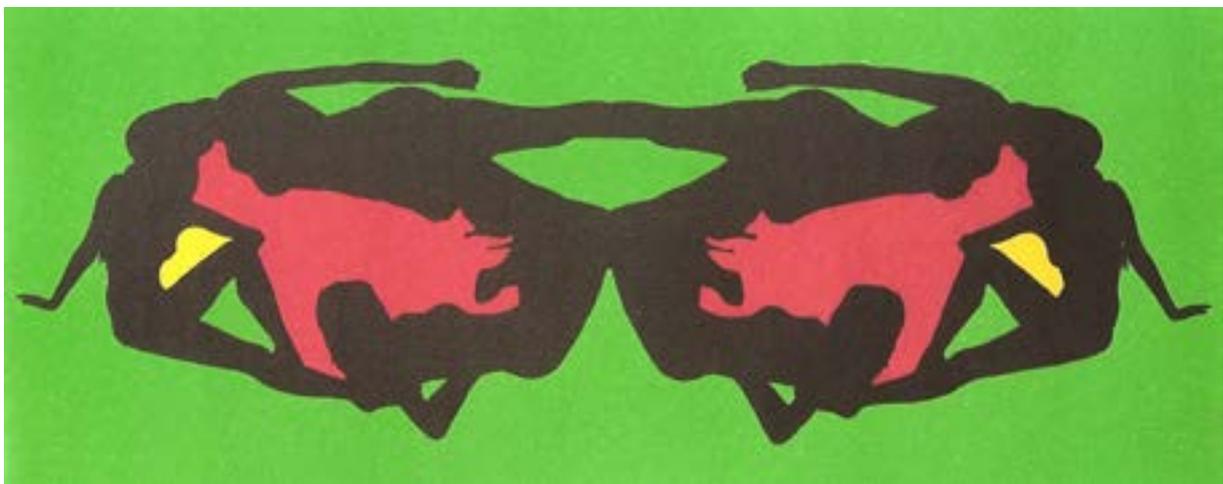
Na tela *Louva-a-deus* (Figura 2), por exemplo, silhuetas de figuras femininas em poses voluptuosas constituem e mesclam-se com a silhueta de um inseto, como sugere o título. Cabeças, braços, seios e pernas metamorfoseiam-se em ocelos, olhos compostos, palpos e mandíbulas. Esse convívio entre o humano e o animal pode ser associado, a despeito da distância histórica, aos chamados “grotescos”, afrescos que decoram as ruínas da *Domus Aurea* de Nero, palácio descoberto em escavações realizadas na cidade de Roma em 1480 (KAYSER, 1986). Nesse gênero de pintura ornamental, considerada “licenciosa e muito ridícula” por autores como Giorgio Vasari (2011, p. 55), os artistas dispunham de liberdade suficiente para conferir “a cavalos patas feitas de folhas de árvores, a homem, pernas de grou, além de inúmeros outros disparates e despropósitos”. No quadro de Manuela, o resultado também é a efígie de um corpo no qual as fronteiras anatômicas e as identidades fixas foram suplantadas.



**Fig. 2.** Manuela Siebert, *Louva-a-deus*, 2015, acrílica sobre tela, 135 x 135 cm.

Fonte: Acervo da artista.

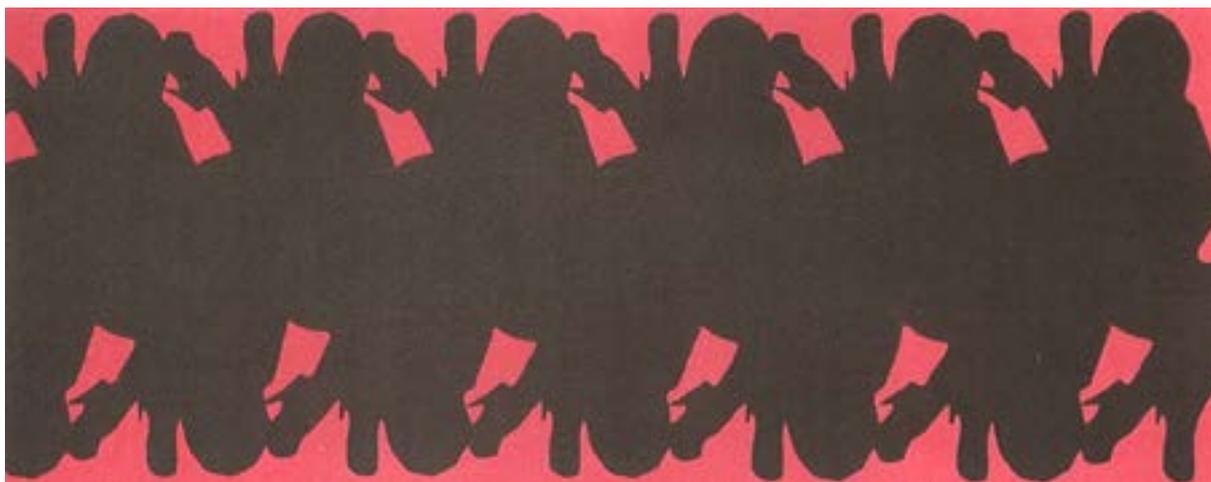
O amálgama de representações obtido por Manuela remonta ainda ao popular teste psicológico de Hermann Rorschach (1884-1922) e suas manchas simétricas. Desenvolvido entre 1911 e 1921, data em que o psiquiatra suíço publicou a sua monografia *Psychodiagnostik* e apresentou dez pranchas com borrões padronizados, o teste voltava-se para a avaliação da personalidade e seus dinamismos, baseando-se, para tanto, no mecanismo da projeção. Acidentais e abstratas, as manchas de tinta usadas no teste, dada a sua ambiguidade estrutural, estão sujeitas a um grande número de interpretações, dependendo do estado de espírito do observador (GOMBRICH, 2007). Ao simular configurações semelhantes às aquelas conseguidas por Rorschach, acrescentando-lhes silhuetas femininas identificáveis, pinturas como Tomara que caia (Figura 3) estabelecem um contraponto entre a figuração e a abstração, entre o calculado e o espontâneo.



**Fig. 3.** Manuela Siebert, Tomara que caia, 2015, acrílica sobre tela, 80 x 200 cm.

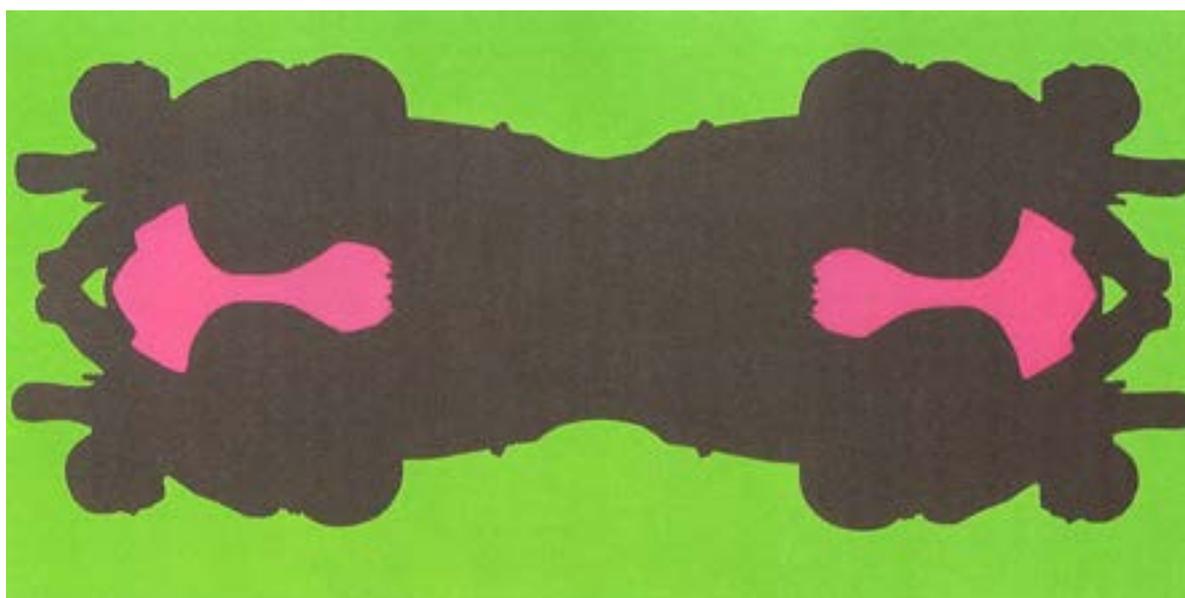
Fonte: Acervo da artista.

Baseadas nas manchas de Rorschach, telas como Louva-a-deus e Tomara que caia foram organizadas por meio da simetria e da centralização, o que conferiu uma ordem rígida e maquinal aos trabalhos, frequentes no *design* gráfico e no *design* industrial. De efeito semelhante, mas seguindo outra solução compositiva, a pintura intitulada Centopeia em vermelho e preto (Figura 4) mostra uma silhueta feminina de salto alto que foi invertida alternadamente e encadeada horizontalmente por toda a superfície de um suporte de oitenta centímetros de altura por duzentos centímetros de largura. Aqui, a artista colocou-se entre o *all-over* pictórico - "superfície composta de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem uma variação marcada de uma borda a outra da pintura" (GREENBERG, 1996, p. 165) - e as estampas mecanicamente impressas do papel de parede industrial. Como na produção de Andy Warhol, a simetria, a centralização e a repetição de imagens garantem um aspecto impessoal às pinturas de Manuela.



**Fig. 4.** Manuela Siebert, *Centopeia em vermelho e preto*, 2015, acrílica sobre tela, 80 x 200cm. Fonte: Acervo da artista.

Nessa operação de composição dos quadros, percebe-se a preocupação com a autonomia do campo visual, visto que Manuela adotou a técnica da pintura sobre tela e considerou os limites do meio. Entretanto, os trabalhos manifestam certo desconforto em relação a essa tradição, sobretudo no emprego da cor. Na tela *Tomara que caia 2* (Figura 5), por exemplo, cores homogêneas e saturadas, ao mesmo tempo que obedecem a uma determinação interna, promovendo uma relação ambígua entre figura e fundo, remetem com insistência ao colorido das embalagens de produtos que ocupam as prateleiras de lojas de cosméticos, de R\$ 1,99 e de supermercados. A artista, afastando-se deliberadamente dos matizes rebaixados usualmente associados à pintura de cavalete, obtidos muitas vezes por meio de misturas laboriosas, elegeu como paleta cores oferecidas de antemão por programas de edição de imagens e por cartelas disponíveis em lojas de tintas. As cores de Manuela são cores *ready-made*.



**Fig. 5.** Manuela Siebert, *Tomara que caia 2*, 2015, acrílica sobre tela, 100 x 200 cm. Fonte: Acervo da artista.

Desse modo, em *Tomara que caia 2*, assim como nas demais pinturas que compõem a série *Silhuetas e Fantasmagorias*, é possível encontrar, junto ao fascínio pelo grotesco, uma visualidade de contornos duros e cores padronizadas, análoga àquela existente em placas de sinalização e em anúncios publicitários. Logo, os elementos utilizados pela artista catarinense na constituição de seus trabalhos, como as silhuetas recolhidas em sites de busca da Web e os matizes selecionados em programas de edição de imagens, embora deslocados de seu uso cotidiano, permanecem carregando aspectos ligados à sua origem no design e na comunicação visual. Como as pinturas feitas por Manuela no ano de 2012, as telas da série *Silhuetas e Fantasmagorias* situam-se entre as imagens da história da arte as imagens dos meios de comunicação de massa.

## Considerações finais

Desde a sua invenção, a fotografia, considerada a primeira imagem técnica, impactou decisivamente os artistas e as artes ao ofuscar a primazia do artesanal e ao destacar o papel dos aparelhos como produtores de imagens. Ao longo de sua trajetória, Marcel Duchamp, por exemplo, retirou da fotografia possibilidades singulares de renovação de seus processos artísticos. Com o surgimento do *ready-made*, que não deixa de apresentar semelhanças com o princípio fotográfico, a habilidade técnica do artista deixou de ser uma condição essencial para a produção de um trabalho de arte. A imagem técnica e seus atributos também estão na base da poética de Andy Warhol e dos “apropriacionistas” da década de 1980. Assumindo uma postura niveladora, ambos contrariaram a separação categórica, formulada pela teoria modernista da arte, entre a “arte” e a “cultura”, entre o artesanal e o mecânico.

Do mesmo modo, a artista catarinense Manuela Siebert, ao eleger técnicas e materiais associados ao universo do *design* e da comunicação visual, buscou reduzir o papel da manualidade na constituição das pinturas que integram a série *Silhuetas e Fantasmagorias*. Nesse caso, a execução dos trabalhos foi racionalizada e fracionada em etapas sucessivas: manipulação digital de imagens já existentes, confecção de estênceis a partir das imagens retrabalhadas e, por fim, pulverização com uma pistola de ar comprimido. Todo esse processo relaciona-se com uma incorporação do modo de produção industrial e também do modo de produção das imagens técnicas. No final, as pinturas da série apresentam, ao lado da atração pelo fantasmagórico, uma superfície impessoal e uniforme, muito próxima daquela encontrada nas imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa.

Ao atenuar a contradição entre o artesanal e o mecânico, os trabalhos de Manuela confirmam a mudança de posição da pintura. Hoje, a prática pictórica ocorre em um contexto de circulação sem precedentes de imagens produzidas por aparelhos, refratário à tradicional hierarquia entre as chamadas “cultura erudita” e “cultura de massa”, bem como entre as artes visuais e as artes aplicadas. As imagens,

nessa situação, migram euforicamente de um meio a outro, de uma natureza à outra, do fotográfico ao digital, do digital ao pictórico ou ao contrário. Nesse cenário, as relações entre os diferentes meios, como exemplificado pelos modos operativos de Manuela e de outros artistas contemporâneos, não são de exclusão ou subordinação, mas de comércio recíproco.

## Referências

ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COWAN, Michael. **The Ambivalence of Ornament: Silhouette Advertisements in Print and Film in Early Twentieth-Century Germany**. *Art History*, vol. 36, n. 4, p. 784-809, September 2013.

FABRIS, Annateresa. **A "pós-imagem mecanizada": fotografia e arte pop**. In: \_\_\_\_\_. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 142-148.

\_\_\_\_\_. **O debate crítico sobre o Hiper-realismo**. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 15, n. 27, p. 233-244, jul./dez. 2013.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GREENBERG, Clement. **A crise da pintura de cavalete**. In: \_\_\_\_\_. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996. p. 164-167.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRAUSS, Rosalind. **Marcel Duchamp ou o campo imaginário**. In: \_\_\_\_\_. **O fotográfico**. **Barcelona**: Editorial Gustavo Gili, 2013. p. 76-93.

LARA, Arthur Hunold. **Grafite: arte urbana em movimento**. 1996. 130 f. **Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação)** – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

OWENS, Craig. **O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo**. *Arte & Ensaio*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, ano XI, n. 11, p. 113-125, 2004.

ROSENBERG, Harold. **Os action painters norte-americanos**. In: \_\_\_\_\_. **A tradição do novo**. **Perspectiva**: São Paulo, 1974. p. 11-22.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfred. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998.

SIEBERT, Manuela. **Silhuetas e Fantasmagorias: entre pintura e imagem técnica**. 2015. 139 f. **Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)** – Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2015.

STEINBERG, Leo. **Jasper Johns: os sete primeiros anos de sua arte**. In: \_\_\_\_\_. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 39-78.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Submissão: **20/02/20**

Aceitação: **03/04/20**

# Processos criativos na pintura contemporânea: da pesquisa à sala de aula

Procesos creativos  
en pintura contemporânea:  
de la investigación a la sala  
de clase.

**Priscilla de Paula Pessoa<sup>1</sup>**

**Eluiza Bortolotto Ghizzi<sup>2</sup>**

---

<sup>1</sup> Priscilla de Paula Pessoa (UFMS) bacharel em Artes Visuais, mestre em Estudos de Linguagens e doutoranda em Estudos de Linguagens (UFMS). É professora adjunta nos cursos de Artes Visuais/UFMS, nas áreas de História da Arte e Pintura, com pesquisa sobre processos criativos na pintura. É também artista visual, tendo participado de diversas exposições individuais e coletivas.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5515291284729264>  
E-mail: [priscilla.pessoa@ufms.br](mailto:priscilla.pessoa@ufms.br)

<sup>2</sup> Eluiza Bortolotto Ghizzi (UFMS) Arquiteta, doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP/bolsa CAPES), docente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS, membro do Centro de Estudos de Pragmatismo (PUCSP/CNPq) e pesquisadora da filosofia e da semiótica pragmatistas de Charles S. Peirce, com ênfase nas suas aplicações à arte e à arquitetura.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5923072329013624>  
E-mail: [eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com](mailto:eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com)

**Resumo**

O artigo aborda a interação entre pesquisa e ensino na disciplina Oficina de Pintura II, oferecida nos cursos de Artes Visuais/UFMS, em 2017. A autora principal ministrou a disciplina e coordenou o projeto de pesquisa *Processos Criativos na Pintura Contemporânea – Teoria e Prática*, na mesma instituição. Apresenta-se primeiramente o projeto, que tem como objetivo fazer um levantamento das possibilidades da pintura contemporânea enfocando o processo criativo de pintores em evidência no circuito de arte nacional. Em seguida, a ementa, o programa e os objetivos da disciplina são colocados em pauta. Por fim, é feita uma análise sobre como as investigações realizadas dentro da pesquisa foram aplicadas no plano de ensino e nas aulas, tomando como exemplo um recorte da abordagem feita sobre o papel dos arquivos no processo criativo de pinturas, com base na diferenciação entre arquivos proposta por Cecília Salles e na apresentação de um registro de processo do artista Eduardo Berliner.

**Palavras-chave**

Pintura; Ensino Superior; Processos Criativos

**Resumen**

El artículo aborda la interacción entre la investigación y la enseñanza en la disciplina Taller de pintura II, ofrecida en los cursos de Artes visuales /UFMS, en 2017. La autora principal enseñó la disciplina y coordinó el proyecto de investigación *Procesos creativos en pintura contemporánea: teoría y práctica*, en la misma institución. Primero, se presenta el proyecto, que tiene como objetivo estudiar las posibilidades de la pintura contemporánea centrándose en el proceso creativo de pintores en evidencia en el circuito nacional de arte. Luego, el menú, el programa y los objetivos de la disciplina se colocan en la agenda. Finalmente, se hace un análisis de cómo se aplicaron las investigaciones realizadas dentro de la investigación en el plan de enseñanza y en las clases, tomando como ejemplo una parte del enfoque adoptado sobre el papel de los archivos en el proceso creativo de las pinturas, basado en la diferenciación entre archivos propuesta por Cecília Salles y en la presentación de un registro de proceso del artista Eduardo Berliner.

**Palabras clave**

Pintura; Enseñanza Superior; Procesos Creativos

**ISSN: 2447-1267**

## Introdução

Na contemporaneidade paira sempre sobre a pintura o questionamento acerca de sua permanência frente a tantos outros meios disponíveis aos artistas. Porém, tal situação não ocorre em Mato Grosso do Sul: a pintura reina absoluta na arte local, sendo maciça sua presença tanto histórica como atual, e como coloca Menegazzo (2013, p.14), “é evidente a supremacia da pintura como linguagem da arte sul-mato-grossense”. A questão que se apresenta então ao artista no cenário sul-mato-grossense não é, portanto, sustentar sua escolha pelas tintas - ela é quase natural; o grande desafio é revelar como a pintura é contagiada pelo pensamento de seu tempo e como segue forte, refletindo as questões da própria arte contemporânea.

Tal desafio não se limita ao trabalho do artista que faça a opção pela pintura, mas também se estende ao docente que trabalha com disciplinas ligadas à linguagem, especialmente no ensino superior em Artes Visuais: como abordar a prática pictórica considerando-a sempre sob a perspectiva de uma longa tradição, mas principalmente, como uma linguagem da arte contemporânea? Como lidar, para além da amplitude de possibilidades que a pintura oferece, também com as especificidades de cada acadêmico, muitas vezes na posição de artistas em formação? Dentre as várias estratégias possíveis e efetivamente aplicadas com o intuito de trabalhar estas questões na disciplina Oficina de Pintura II dos cursos de Artes Visuais da UFMS (ministrada pela autora principal do presente texto) no ano de 2017, são abordados aqui especificamente proposições e registros de experiências relativos à aplicação das investigações advindas da pesquisa *Processos Criativos na Pintura Contemporânea – Teoria e Prática*, no plano de ensino e no andamento da disciplina. O processo criativo é aqui entendido a partir da perspectiva de Ostrower (1993, p.07), para quem:

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura.

Quando o projeto de pesquisa foi elaborado, já trazia em seu cerne a intenção de contribuir com o caldo de referências que cada estudante traz de seus contextos sociais, adicionando a este repertório contato e reflexão sobre o processo criativo de pintores brasileiros que têm tido destaque no circuito nacional de arte contemporânea, expandindo sua noção sobre como pode dar-se o percurso que leva a uma produção, para além das experiências pessoais, mas também a partir da experiência do outro. Desde o início do projeto, em 2015, foi iniciado intenso diálogo entre a pesquisa e o ensino, prática fortemente incentivada pela UFMS e sobre o qual apresenta-se, a seguir, breves apontamentos.

## Projeto de Pesquisa Processos Criativos na Pintura Contemporânea – Teoria e Prática

A pesquisa, desenvolvida entre 2015 e 2019 pela autora principal do presente texto, teve como objetivo fazer um levantamento das amplas possibilidades e desafios da pintura contemporânea, enfocando principalmente o processo criativo de pintores brasileiros em evidência no circuito de arte nacional. O estudo do processo criativo feito a partir dos registros gerados pelo artista sobre a produção de sua obra está embasado na chamada Crítica Genética<sup>1</sup>, abordagem utilizada na pesquisa; de origem francesa, o termo refere-se à linha investigativa que pretende indagar a obra de arte a partir de sua gênese. Segundo Salles (2004), documentos do processo são todo tipo de vestígio (registros visuais, textos, entrevistas, etc.) deixados pelo artista durante e após o processo de criação de uma obra ou de um conjunto delas; na relação entre os registros e a obra entregue ao público, encontramos o pensamento em processo.

Os artistas que tiveram seus processos investigados (muitas vezes com a colaboração dos mesmos) foram selecionados a partir de um recorte obtido com o levantamento daqueles que trabalham com a linguagem da pintura e têm participação recorrente, nas duas primeiras décadas do século XXI, em importantes eventos do circuito de arte contemporânea brasileiro, a saber: salões de arte contemporânea de todas as regiões (de Anápolis/GO, do Pará, de Ribeirão Preto/SP, do Paraná e do Ceará), prêmios (PIPA, Marcantônio Vilaça, Itaú Cultural), exposições individuais em museus de arte contemporânea (em todo o país). Tomando como base esse amplo e constante levantamento, chegou-se a mais de uma centena de nomes, a partir dos quais foram escolhidos os processos criativos que seriam objeto da pesquisa em seus primeiros dois anos de atividade, tendo como critério principal nessa escolha a maior diversidade possível de caminhos da criação em pintura.

Assim, entre 2015 e 2016 a pesquisa coletou dados sobre o processo criativo de oito artistas, buscando todo o material que desse conta das etapas, nuances e mudanças nos percursos que geraram suas pinturas recentes, mas fazendo a análise com ênfase especial em um procedimento específico de cada: na maneira como Ana Elisa Egreja (1983) faz uso de imagens encontradas na internet como referência para sua produção; no arquivo de materiais que porventura possam entrar nas pinturas de Eduardo Berliner (1978); no papel fundamental das pesquisas teóricas sobre história, religião e política na conceituação das séries de Evandro Prado (1985); na recuperação de memórias e afetividades na concepção das imagens de Fábio Barolli (1981); na importância da produção de fotografias autorais como referência para Fábio Magalhães (1982); nos caminhos entre observação e abstração percorridos por Gabriela Machado (1960); nas telas já contendo elementos pictóricos e que são o ponto de partida para a pintura de Lucia Laguna (1941); e na repercussão de condições

1 Inicialmente ligado à literatura, este termo é hoje aplicado para discutir o processo criativo em outras manifestações artísticas.

peçoais na obra de forte cunho social e político de Sidney Amaral (1973-2017).

Tal material, em seu estado bruto (esboços, referências fotográficas e arquivos diversos, além de entrevistas e depoimentos concedidos pelos artistas), foi discutido em encontros de grupo de estudo vinculado à pesquisa e tem servido de base para a produção de textos que se debruçam sobre os processos dos referidos artistas. Mas, para além da produção científica, a aplicabilidade pedagógica da pesquisa é outro viés importante de sua realização, tendo como principal espaço de vinculação as Oficinas de Pintura dos cursos de Artes Visuais da UFMS (licenciatura e bacharelado), como exposto a seguir.

## **Abordagem da Pesquisa no plano de ensino da Oficina de Pintura II em 2017**

A Oficina de Pintura II, em 2017, tinha a seguinte ementa, determinada na estrutura curricular do Projeto Pedagógico do curso de Artes Visuais/Bacharelado da UFMS (2015): “Pesquisas práticas concernentes aos materiais, técnicas e suportes usados em pintura, buscando soluções plásticas e considerando a linguagem pictórica como manifestação contemporânea na elaboração de uma poética individual”. Trata-se de uma disciplina de aprofundamento, uma vez que é antecedida e tem como pré-requisitos o cumprimento de Pintura I, Pintura II e Oficina de Pintura I. Está entre as disciplinas optativas eletivas oferecidas tanto para a licenciatura como para o bacharelado, ou seja, o acadêmico tem a opção de escolher ou não cursá-la para aprofundar-se na linguagem.

O projeto de ensino desenvolvido para a disciplina considera fortemente a singularidade da produção pictórica de cada acadêmico, não só em relação ao conjunto de obras resultantes, mas entendendo que cada caminho que levou à sua criação é também uma sequência de procedimentos singulares. Como coloca Salles (2002, p.191):

A criação mostra-se como uma metamorfose contínua. É um percurso feito de formas em seu caráter provisório e precário porque hipotético. O percurso criador é um contínuo processo de transformação buscando a formatação da matéria de uma determinada maneira e com um determinado significado. Processo este que acontece no âmbito de um projeto estético e ético e cujo produto é uma realidade nova.

Oportunamente, retorna-se ao questionamento colocado na introdução: como lidar, para além da amplitude de possibilidades que a pintura oferece, também com as especificidades de cada acadêmico, muitas vezes na posição de artistas em formação? Pensando nisso, foram definidos no plano de ensino os objetivos e o programa da disciplina:

OBJETIVOS	PROGRAMA
1. Adquirir um conjunto de conhecimentos sobre a pintura na arte contemporânea;	1. Aulas expositivas e discussões em grupo sobre referências em pintura contemporânea e processos criativos.
2. Pesquisar materiais, suportes e outros recursos utilizáveis em pintura; 3. Conhecer diversos processos criativos de artistas contemporâneos que trabalham com pintura. 4. Desenvolver projetos individuais em pintura envolvendo pesquisa, proposta poética e execução, com ênfase nas tendências contemporâneas da linguagem.	2. Experimentações coletivas com materiais e suportes não tradicionais em pintura. 3. Concepção orientada de projeto “vivo” para série de pinturas. 4. Realização orientada de pinturas. 5. Construção orientada de texto de apresentação.

Especialmente por causa do terceiro objetivo e do primeiro item do programa, estabelece-se a relação pesquisa/ensino: a reflexão proposta ao acadêmico (em torno da produção artística que investiga a pintura na arte contemporânea) tem sua ênfase muito mais no bastidor do processo criativo dos artistas do que na análise das obras resultantes. Parte-se da premissa que, dada justamente a amplitude de possibilidades de caminhos aberta para a criação em pintura, é impossível ensinar um modelo de processo criativo, mas pode ser muito construtivo apresentar e discutir os variados processos de artistas, enriquecendo o repertório do acadêmico sobre procedimentos e estratégias.

Ressalta-se ainda que a aplicação do programa não é sequencial e sim intercalada, de forma que a discussão permeia o decorrer de todo o semestre. Como exemplo da aplicabilidade de produtos da pesquisa no plano de ensino e na prática pedagógica da disciplina, vejamos como as investigações sobre o arquivismo no processo criativo em pintura foram trabalhadas em sala de aula.

### **Discussão do arquivismo a partir do processo criativo do artista Eduardo Berliner**

No início da Oficina de Pintura II um dos textos proposto para leitura e discussão aos acadêmicos foi o artigo *Arquivos nos processos de criação contemporâneos*, de autoria de Cecília Salles (2012). O texto, como a própria autora coloca, é um mapeamento ainda embrionário sobre arquivos de artistas contemporâneos; é filiado à crítica genética e voltado principalmente para críticos, mas, durante o planejamento da disciplina, entendeu-se que seria uma valiosa base teórica para introduzir artistas em formação a uma etapa do processo criativo tão marcante na produção atual e

que, ao mesmo tempo, detectou-se quase inexistente entre suas práticas, conforme informado pelos mesmos: dos 31 estudantes matriculados apenas cinco mantinham, no início do semestre, o arquivamento de materiais como parte consciente de seus processos.

No texto a autora detecta algumas constantes observadas nos arquivos que acompanham o percurso da produção de obras de arte e define assim os principais papéis que desempenham ao longo do processo criador: “armazenamento e experimentação.”

O artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra e que nutrem o artista e a obra em criação. O ato de criar provisões é geral, está sempre presente nos documentos de processo; no entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro, até de um mesmo artista. Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e testadas. São documentos privados responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São possibilidades de obras. Sob essa perspectiva, são registros da experimentação sempre presente no ato criador, encontrados em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, story-boards. (SALLES, 2012, p.751)

Partindo das discussões geradas pelo artigo, foi solicitado aos acadêmicos o início (ou continuidade) de um arquivo pessoal voltado para sua produção artística e, mais especificamente, para o projeto em pintura a ser desenvolvido por cada um deles no semestre, de acordo com o programa da disciplina. Todos os já citados artistas, cujos processos de criação em pintura foram investigados na pesquisa *Processos Criativos na Pintura Contemporânea – Teoria e Prática*, apresentam o arquivismo como prática, havendo assim um vasto material coletado a respeito; todavia, as análises desses materiais apontam que há grandes variações de um artista para outro tanto na natureza dos arquivos que coletam como também na relação que estabelecem com esse material durante seus processos criativos.

Assim, voltando à sala de aula, além das elucidações sobre o tema que a leitura trouxe, procurou-se apresentar aos acadêmicos exemplos variados de arquivos de armazenamento e experimentação e, nesse momento, entra em ação efetiva a aplicação de elementos da pesquisa no desenvolvimento da disciplina: optou-se por levar à aula uma seleção breve mas representativa dos registros coletados (entrevistas, imagens, vídeos) perfazendo um recorte do arquivismo no processo das pinturas de artistas contemporâneos como Ana Elisa Egreja, Fabio Magalhães, Gabriela Machado, Lucia Laguna, entre outros. Dentro dessa seleção, relata-se a seguir, à guisa de exemplo de procedimentos metodológicos, o uso dos levantamentos feitos sobre os arquivos de Eduardo Berliner<sup>2</sup>.

2 Eduardo Berliner (1978) nasceu e trabalha no Rio de Janeiro (RJ) e tem forte presença com suas pinturas no

Entre os diversos materiais levantados sobre Berliner, foi apresentado e discutido com os acadêmicos um episódio do programa *Catálogo* (2010), que visita o ateliê do artista e toma seu depoimento justamente sobre os procedimentos que desembocam em suas pinturas. Tal proposição não pretende dar conta da complexidade do processo criativo de Berliner, mas a fala do artista deixa entrever diversas vezes a relação estabelecida com seus arquivos, e esse viés especificamente foi enfocado; a frase dita pelo artista que dá início ao vídeo já estabelece coincidentemente esse recorte: “Eu costumo trabalhar coletando, registrando minhas impressões do mundo: coisas que eu vejo, coisas que eu ouço”. É possível ver em muitos momentos seus cadernos (Fig. 1), repletos de anotações, desenhos e colagens.

Além dos cadernos, o artista afirma ainda que costuma portar sempre uma câmera fotográfica e no vídeo podemos observar paredes repletas de fotografias de sua autoria (Fig.2); pequenos objetos descartados, que cruzaram seu cotidiano, também são por ele coletados e arquivados. Berliner (2010) situa tais materiais na condição não de referências produzidas especificamente para a concepção de determinada pintura, mas como arquivos de *armazenamento*: “tem vezes em que eu não sei na hora o que estou fazendo. Tem vezes em que eu realmente fico curioso com aquilo, mexido com aquilo de alguma forma, mas não tenho certeza absoluta.”



**Fig. 1.** Captura de imagem do episódio do programa *Catálogo* sobre Eduardo Berliner. Fonte: CATÁLOGO (2010)

---

circuito de arte contemporânea nacional desde o ano 2000, com participação em vários dos eventos a partir dos quais a pesquisadora seleciona artistas para suas análises, como Prêmio Marcantônio Vilaça (2010), Prêmio Pipa (2010, 2011 e 2014), Salão de Arte de Ribeirão Preto (2005), além da Bienal de São Paulo (2012).



**Fig. 2.** Captura de imagem do episódio do programa Catálogo sobre Eduardo Berliner  
Fonte: CATÁLOGO (2010)

É possível ainda acompanhar, no decorrer do vídeo, exemplos de um segundo momento da relação de Berliner com os materiais que armazena: quando seleciona desenhos ou fotografias para referenciar suas pinturas e, mais importante ainda, a maneira como os utiliza. O artista fala sobre isso, mostrando uma fotografia (Fig. 3) de arquivo tomada como base para uma de suas pinturas (Fig. 4):

Aqui, por exemplo, eu ia fazer um quadro que ia ser assim. Mas quando eu comecei a fazer esse quadro eu abri mão do plano inicial e trouxe só esse elemento, esse homem. Então esse quadro foi andando de um jeito diferente, eu não tinha só esse plano inicial, tinha vários elementos soltos que eu fui unindo durante o processo de pintura; então ele acaba tendo um clima diferente mesmo, porque o próprio processo determinou isso. (BERLINER, 2010)



**Fig. 3.** Captura de imagem do episódio do programa Catálogo sobre Eduardo Berliner  
Fonte: CATÁLOGO (2010)



**Fig. 4.** Captura de imagem do episódio do programa Catálogo sobre Eduardo Berliner. Fonte: CATÁLOGO (2010)



**Fig. 5.** Compilação de registros fotográficos feitos pela acadêmica Amanda Mamede na Oficina de Pintura II. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Passando-se às discussões advindas da exibição do vídeo em sala de aula (direcionadas aos arquivos) foi interessante perceber, nas colocações dos alunos da disciplina, como muitos identificaram em suas práticas a manutenção de um caderno ou material similar onde faziam desenhos (seja por iniciativa pessoal ou por proposição de algum docente). Mas tal material não é no mais das vezes identificado como um arquivo de armazenamento, de ideias a serem retomadas e desenvolvidas, e sim como uma atividade de “treino” que se encerra em si. Outra identificação foi com o arquivamento de fotografias (geralmente armazenadas por eles em suas redes sociais) como sendo também um material com potencial para servir de alguma forma no processo criativo de suas pinturas.

Foi possível, ainda, traçar com os acadêmicos paralelos entre o modo como Berliner lida com os desenhos e fotografias e caminhos diferentes adotados por outros artistas analisados: alguns produzem desenhos (esboços) ou fotografias de referência já como possibilidade consciente de obra, dentro do que Salles (2012, p.751) considera como arquivos de *experimentação*, e, ainda, utilizando-os à risca, sem grandes mudanças no projeto durante a execução da pintura; há ainda artistas que valem-se dos dois tipos de arquivamento em seus processos e outros (mais raros) que não mantêm arquivo nenhum.

Nesse momento da discussão, é importante uma intervenção pedagógica da professora apontando duas questões presentes nos paralelos que foram surgindo ao comparar artistas: a variedade de percursos possíveis em um processo criativo e a inexistência de um modelo “certo” ou “errado” para a criação.

Assim, tomar contato com os procedimentos de arquivo de Eduardo Berliner e de vários outros artistas abriu aos acadêmicos um leque de possibilidades em relação aos próprios arquivamentos que eles deveriam fazer.

## **Considerações Finais**

Assim como o processo criativo de uma obra de arte, também os rumos de uma pesquisa ou a condução de uma disciplina são abertos a possibilidades e escolhas variadas, mudanças de percurso, construções e reconstruções.

O que aqui se apresentou foi uma breve descrição sobre o andamento do projeto *Processos Criativos na Pintura Contemporânea* e sobre como conhecer e analisar os procedimentos de artistas pode contribuir com os estudantes na reflexão e aprofundamento dos seus próprios processos, numa simbiose entre pesquisa e ensino. Tratou-se apenas de um recorte, um exemplo isolado de atividade numa turma específica, mas é importante ressaltar a escolha da professora e pesquisadora por permear toda a aplicação do plano de ensino de suas disciplinas pela ênfase no processo criativo como pilar da produção de pinturas; Processos criativos que se pretende sejam intensos, apaixonados, dinâmicos, e, ao mesmo tempo, absolutamente individualizados.

## Referências

MENEGAZZO, Maria Adélia. Texto de Apresentação. In: PELLEGRINI, Fabio; REINO, Daniel (Orgs.). **Vozes das Artes Plásticas**. Campo Grande: Fund. de Cultura de MS, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO DA UFMS. **Projeto Pedagógico do Curso de Artes Visuais**. Campo Grande, MS, 2015.

BERLINER, Eduardo. Entrevista concedida a Marcos Ribeiro em 2010. In: **CATÁLOGO**. Eduardo Berliner. Programa de TV. Rio de Janeiro, RJ: Canal Brasil, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ>. Acesso em 10 de julho de 2017.

SALLES, Cecília. Arquivos nos processos de criação contemporâneos. In: 21º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, **Anais** [...]. Rio De Janeiro, RJ. 2012. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/>. Acesso em 05 de julho de 2017. p. 750-762.

SALLES, Cecília Almeida – Crítica Genética e Semiótica – Uma interface possível In: ZULAR, Roberto (Org.) **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo, SP: Iluminuras. p. 177-201. 2002.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação. São Paulo, SP: Fapesp, 2004.

Submissão: **09/02/20**

Aceitação: **15/03/20**



# **Ensaaios Visuais**

# Fragmentos colecionistas

Collection fragments

**Tharciana Goulart da Silva<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Ensino das Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC), mestra em Artes Visuais na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais do PPGAV/UDESC (2017) e graduada no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UDESC (2015), atua como professora colaboradora no Centro de Artes da UDESC, no curso de Licenciatura em Artes Visuais, e realiza pesquisas sobre Processos Fotográficos Históricos e o Ensino das Artes Visuais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6262703963941419>

E-mail: [tharcianagoulart@gmail.com](mailto:tharcianagoulart@gmail.com)

### **Resumo**

Neste ensaio visual, apresento parte de minha pesquisa artística referente aos encontros entre coleção e cianotipia. A coleção surgiu ainda na adolescência; ela é o desejo pela coleta e pelo encontro do que constantemente pode passar despercebido. A prática em cianotipia foi iniciada em 2015 e, com a ela, o olhar exploratório da coleção enquanto arquivo para imagens. A fotografia neste ensaio aborda também o campo da pintura, da mancha, da marca do pincel ou da veladura. O azul expande-se em fragmentos, mas também deixa transparecer o colecionado.

### **Palavras-chave**

Coleção, cianotipia, arquivo.

### **Abstract**

In this visual essay, I present part of my artistic research regarding the convergence between collection and cyanotype. The collection emerged in adolescence; it is the desire to gather and encounter what can constantly go unnoticed. The cyanotype practice started in 2015 and, with it, the exploratory glance over the collection as an archive for images. The photography in this essay also addresses the field of painting, stain, brush mark, or velvet. The blue expands in fragments but also gradually unveils what is collected.

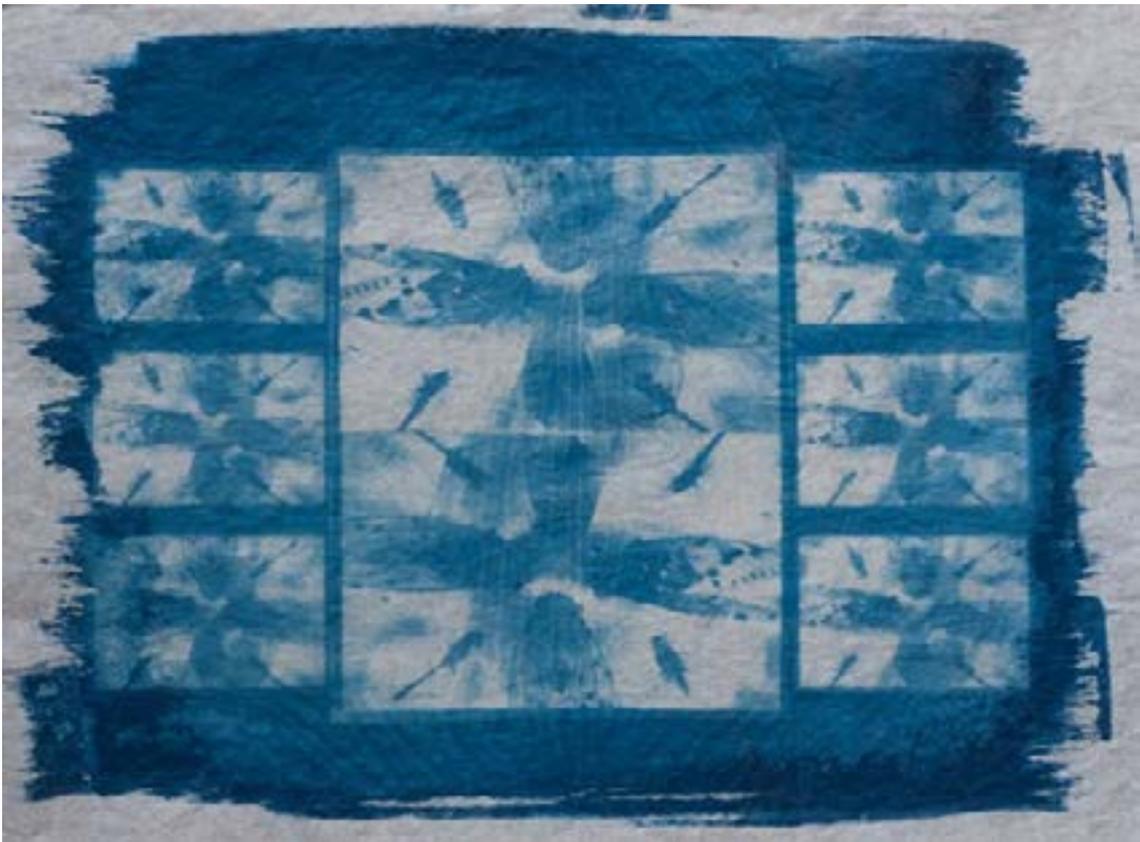
### **Keywords**

Collection, cyanotype, archive.

**ISSN: 2447-1267**

















Submissão: **16/02/20**

Aceitação: **06/04/20**



# **Notas sobre Experiência**

# Estúdios de pintura e os usos da fotografia pela estética e pela didática em pintura

ph cavallari<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pedro Henrique Villi Cavallari é graduado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (PR), especializado em História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena pelo Centro Universitário Internacional, mestrando em Artes Visuais na linha de Ensino de Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina e participante do grupo de estudos e estúdio de pintura Apotheke. Artista visual, músico compositor, pesquisador e professor de arte pelo Colégio SESI Internacional de Curitiba. Se interessa por desenho, pintura, música, gravura, escultura, literatura, estética, fenomenologia, filosofia da linguagem, filosofia da educação e antropologia da arte.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9199191395094333>

E-mail: [ph.cavallari@yahoo.com](mailto:ph.cavallari@yahoo.com)

Aplicar perigosamente a expressão *usar a fotografia* pode incorrer em mal entendido, como se esta fosse simplesmente uma ferramenta que cumprisse seu papel mecânico, físico-químico, registro luminoso dos quais nasceriam frias querelas de uma presença e uma existência passadas. Bem entendida, a foto vai além. Por motivo de sua mecânica que resulta em formas, tem dimensão estética que poderá ser tão significativa quanto a experiência que cada indivíduo tem com ela.

Acompanhando Ostrower (1998), formas “são configurações de alguma matéria, quer seja física ou mental. [...] As linguagens artísticas se constituem de formas [...]. Na arte, forma e matéria são inseparáveis” (p. 257). Seriam as artes explorações da forma por meio dos sentidos para mover matéria, como a fotográfica, por exemplo. Da luz à escritura, da e pela luz, a fotografia enquanto linguagem artística está aí para ser usada, para constituir formas, sejam experimentais, sejam documentais. Mas flertar com os limites da profanação ao dizer sobre os usos uma arte, uma *práxis* que, para alguém, representa o sustento, ou para outrem a sua linguagem artística, sem ser desonesto, só pode acompanhar um profundo desejo de levantar o questionamento sobre fotografia e arte educação, que acompanha o tema deste primeiro volume do sexto ano da Revista Apotheke (Fotografia e arte educação: da permanência à fluidez), acompanha também a questão de como a linguagem tem sido usada no processo de minha pesquisa de mestrado (PPGAV/UEDESC). Usar é mais um dos sentidos verbais inerentes à fotografia e se pudermos traçar seguramente, para além das fronteiras frágeis da fruição estética pura, um uso da linguagem fotográfica que fosse prioritariamente emancipatório, diremos que é o que pode ser promovido pela educação.



**Fig. 1:** Auto-retratos por monotipia, impressão fotográfica, materiais e mesa de trabalho. Giovana Coppola. Aula da disciplina Processo Pictórico (DAV/UEDESC 2019/2), coordenação Prof.a Dr.a Jocielle Lampert. Foto: ph cavallari. Reprodução autorizada pela autora.

Seja no ensino de fotografia ou por meio dela, o uso didático da mesma alimenta o aparato visual, um campo importante da arte-educação que deve ser enriquecido com imagens construídas, pensadas, desconstruídas e repensadas pelos estudantes sobre como se constitui a imagem, em meio ao fim emancipatório da passividade receptiva frente ao universo imagético turbulento e intencionado pelas mídias atuais. Esta tarefa se dará pela união da reflexão e do fazer imagéticos, ou como coloca Dewey (2010) como uma experiência singular, que une fazer e pensar, e é unida de ponta a ponta pelas ilações estéticas que o sujeito envolvido na experiência - neste caso o processo formativo - poderá traçar enquanto ser senciente. No caso da pintura e do ensino de pintura, por exemplos, fotografias instauram possibilidades referenciais e metodológicas pois compõem, em maior escala, o processo de instauração da imagem pictórica como pontos de partida, notas de memória, dados para análise ou meio de veiculação. Como afirma Dewey, não há divisões limítrofes na experiência singular, destarte, a fotografia está unida ao todo do processo pictórico, além de ser objeto estético que aqui referencia outros objetos estéticos.

Não há funcionalidade fotográfica isolada. Lembramos que, segundo a definição de Duarte Jr. (2009) sobre objetos estéticos e práticos, o mesmo objeto pode comungar ambas funções, como uma caneta, que pode ser boa para escrever e agradar aos olhos e ao toque. A fotografia em meio a aula de arte é uma linguagem estética e também uma ferramenta, pois por ela se pratica a comunicabilidade do registro para a memória (humana e digital), bem como a ponte para por outras linguagens em ação. A foto é dado proveniente dos acontecimentos e, ainda que não prove a dinâmica dos fatos por sua inerente parcialidade do espectro luminoso estático, poderá ser fértil às inflexões e reflexões posteriores, como componentes da pesquisa em arte. Os sentidos *permanente* e *fluido* da fotografia têm consequências nos modos de formar: da prática de registro das cenas que compõem os processos formativo e didático; da retro referencialidade entre as formas estéticas. Poderá compor o campo de significação das narrativas sobre o processo, bem como novas formas, novos trabalhos.

*Permanência* e *fluidez* de um documento fotográfico se encerram nas suas funções prática e estética. Enquanto permanência da memória a foto é um documento visual que a depender do contexto da pesquisa, poderá ser muito fértil a título de referência direta ou indireta, ainda que não totalize o momento vivido. Enquanto estética a foto projeta relações fluidas sob o olhar de cada um, pois ativa de modo particular significações de caráter estético. Neste sentido Ostrower (1998) considera que, na dinâmica do processo formativo,

“a memória desempenha um papel essencialmente conservador e também determinista, sua função sendo a de preservar a continuidade e a coerência da identidade da pessoa nas diversas fases de desenvolvimento e transformação.” (p. 64)

Acompanhando Ostrower (1998, p. 75) a memória é “dinâmica”, pois ao mesmo tempo em que conserva a identidade, projeta-se na transformação e no

desenvolvimento, enquanto parte do processo formativo. Entre 2019 e 2020 tenho participado e ministrado aulas em estúdios de pintura na Universidade do Estado de Santa Catarina e no Colégio SESI Internacional de Curitiba, componentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (CEART/UDESC), do Grupo de Estudos e Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC/CNPq) e da docência pela rede SESI-PR (FIEPR) de educação básica. Nestas aulas temos lidado constantemente com a fotografia com propriedades dinâmicas que permanecem e também fluem. A *microprática* de monotipia com tinta óleo na disciplina Processo pictórico para o curso de Artes visuais (DAV/UDESC 2019/2) perpassa dois ou mais sentidos da fotografia. No auto-retrato de uma pintora (Fig. 1), ela reorganiza forma e cor a partir do retrato impresso visto através da placa de acetato. Ao usar tinta óleo sobre esta matriz transparente, experimenta impressões em sequência para obter resultados variados. As evidências do trabalho são resguardadas pela fotografia digital. Sua projeção luminosa sobre uma tela (Fig. 2) auxilia o aluno do *Painting Studio* (CSI/SESI-PR/FIEPR) no aproveitamento da estrutura formal de um esboço planejado por colagem então fotografada. Frames cinematográficos abandonados há meses podem embasar um novo estudo de monocromia ou bicromia (Fig. 3). Aqui o instrumento fotográfico fundamenta a pesquisa como ação primordial ao trabalho analítico. Um professor poderá projetar um exemplo fotográfico de exercício pictórico (Fig. 4). Fotografias são dados da pesquisa e como partes de seu todo a retroalimentam e compõem seu campo fenomenal. Objetos estéticos componentes da experiência singular de um processo de pesquisa em arte.

Pesquisar em arte, como sustenta Rey (2002), é traçar todo tipo de perfilamento de uma ou mais formas de narrar em processo. O pesquisador em arte não estabelece contornos rígidos em volta da linguagem central de seu trabalho em desenvolvimento, como se tivesse o dever em ser fiel à sua arte (linguagem artística). Ao contrário: poderá buscar agregar quantas possíveis formas de descrever, teorizar e poetizar sobre o tema, e também sobre a própria linguagem em questão. Formas experimentais de epistemologia de pesquisa em arte: poemas, notas, frases, resultados, fotografias, esboços, rabiscos, caminhadas, cafés, conversas, partes do processo são o processo por composição, são modos epistemológicos da pesquisa em arte, pois a põem em movimento quando passam de componentes possíveis do processo para formas atuais (formatividade).

A metodologia de pesquisa em arte apruma meu trabalho em pintura e didática em pintura, constantemente em contato com o registro visual pela fotografia, tanto como principal instrumento para coleta de dados, conjuntamente às notas em diário formativo, quanto como parte integrante do exercício pictórico, quando esta linguagem se encontra alinhada a outras tecnologias da informação, como a projeção luminosa, digitalização e impressão gráficas, componentes do processo pictórico. Proponho pelo projeto de pesquisa um olhar sobre a importância do espaço pictural do estúdio como campo fenomenal para a experiência estética, o que faz as ações de pesquisa que acontecem no espaço interior do estúdio, e a fotografia destes espaços, dados componentes da pesquisa em arte.



**Fig. 2:** Fotografia digital projetada em tela. Painting Studio, Colégio SESI Internacional de Curitiba (FIEPR), coordenação Prof. Esp. Pedro Henrique Cavallari. Foto: Luca Pasquali.



**Fig. 3:** Monocromia a partir de fotogramas de A Morte em Veneza (Luchino Visconti, 1971). ph cavallari. Óleo sobre cartão. 2020.



**Fig. 4:** Exemplos fotográficos sobre figuração e objeto espelho em projeção luminosa. ph cavallari. Aula da disciplina Processo Pictórico (DAV/UEDESC 2019/2), coordenação Prof.a Dr.a Jocielle Lampert. Foto: William Silva.

O espaço pictural, que também é fotográfico, faz fotografia e pintura interagirem (Figs. 4 e 5) porque compõe o campo de significação da pesquisa. O conceito de campo fenomenal (ou campo de significação) remonta à fenomenologia na leitura que os filósofos franceses fundadores do existencialismo, em especial Merleau-Ponty, articularam com a filosofia de Edmund Husserl (1889-1938).

O campo fenomenal é para onde se abre a percepção em meio à experiência. O fundo sob a figura que poderá ser significada. Para a percepção, a coisa percebida no espaço. É essencialmente importante o papel da percepção no existencialismo, campo da filosofia que a religa com o conhecimento do ser, numa releitura da teoria da *Gestalt* e da fenomenologia. Segundo Merleau-Ponty (1991) há um primado da percepção, em relação à cognição ou ao intelecto, e é importante acompanhar a percepção para entender os fenômenos. A Ciência é um desdobramento da percepção que visa compreender as coisas, muitas vezes, ambiciosamente compreender ao todo. Esta totalização é criticada por Merleau-Ponty (2006), que resguarda na percepção a irreducibilidade das coisas a meras definições, deslocando a redução eidética husserliana da ideia transcendental, ao retorno às coisas mesmas. Estas, irreducíveis a não ser a si mesmas, não cessam em ser descritas pela linguagem e pela consciência que as recebe por via da percepção, bem entendido, pelo corpo. A percepção do corpo próprio e do outro são os modos primordiais da fenomenologia da percepção, pela qual o mesmo filósofo (2012) dirá que a pintura opera na mesma

ordem de fenômenos, de modo a unir matéria e espírito na medida em que dá forma pelo ato pictórico. O gesto do pintor é semelhante ao ato de fala. Para Merleau-Ponty (2006) perceber, pintar e falar se dão por união do percebido com a porção de conhecimento do campo em que se apresentam os fenômenos (campo fenomenal) e que dá condição ao perceber, presente no momento em que a pintura toma forma. O mesmo se dá com a fala sob o fundo de linguagem ou com a composição fotográfica pelo enquadramento sobre a espacialidade vivida.



**Fig. 5:** Estudo de objetos em figuração/esboço/exemplo para proposição didática de Processo Pictórico sobre figuração e objeto espelho; Mesa de trabalho com objetos pessoais. Foto: ph cavallari. Acervo do artista.

Mas o obturador se diferencia da visão que é dupla. O ponto focal da câmera é menos dinâmico que a visão, pois os olhos não cessam do movimento. Merleau-Ponty (2013) considera que a percepção, ainda que instrumentalizada, atua no corpo, integrado inclusive pelo instrumental. O campo fenomenal tem conformidade com a *gestalt*, como aponta Ostrower (1998, p. 76), na qual “não existe a noção de totalidade ou partes, isoladamente. São estados de relacionamentos. Pois as totalidades podem modificar-se a qualquer instante através de novos relacionamentos” com o campo, do qual se afasta a ideia de todo no qual se vê a parte, pois esta relação se dá pela estrutura figura/fundo, mediante a qual poderá se inverter. Percebe-se as diferenças de volume entre a foto (Fig. 5) da composição e a pintura direta do objeto percebido

(Fig. 6) pelo que há entre instrumento fotográfico e os olhos. Chamaria este entre de campo fenomenal se daí tiro uma relação comparativa de mão dupla.



**Fig. 6:** Composição com antúrio e xícara. Óleo sober madeira. ph cavallari. Acervo pessoal.

Já no estúdio de pintura há um fundo de experiência presencial e de pintura sobre o qual aparecem os modos de formar pintura, e também faz sentido a fotografia produzida neste espaço-tempo como permanência ou persistência da memória. Por dentro dos modos de pintar está a linguagem fotográfica que também dá condição à pintura que se instaura e às experiências estéticas consequentes. No sentido Deweyano a experiência estética permeia toda a dimensão sensível do trabalho, toda parte que tenha a ver com qualidades organizadas de modo a tomar forma, assim como se espera da pesquisa em arte.

Não obstante, a experiência em si tem um caráter emocional satisfatório, porque possui integração interna e um desfecho atingido por meio de um movimento ordeiro e organizado. Essa estrutura artística pode ser sentida de imediato. Nessa medida é estética (DEWEY, 2010, p. 116)

Na medida em que a experiência fotográfica no interior do estúdio pictural e de minha pesquisa pictórica se constitui por caracteres qualitativos organizados, se constitui como estética. Com a finalidade de pensar a importância do espaço pictorial para a experiência estética ligada a pintura tenho lidado com a questão de quais são as implicações na arte-educação e do ensino de pintura pelo uso da fotografia, pois este ultrapassa a noção de dado de pesquisa, passando a habitar o processo como um dos eixos centrais do trabalho. Como já mencionado, o tratamento desse questionamento se dá atualmente por pesquisa em arte e tem gerado pintura e

discussões sobre o tema. Muitas destas conversas se deram junto a Miguel Vassali e William Silva, companheiros do Grupo de Estudos e Estúdio de Pintura Apotheke, e seminário temático Fotografia como representação social moderna (PPGAV/UDESC 2019/2), aos quais deixo aqui meu agradecimento.

Agradecimentos também devo aos apoios de Lucca Pasquali, José Carlos da Rocha e Rebecca Kaled na documentação fotográfica dos processos didáticos, que tem rendido belas imagens, construídas não aquém do senso estético destes artistas.

## Referências

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2010.

DUARTE JR, João Francisco. **O que é beleza?**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. São Paulo, SP: Cosac & Naif, 2012.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo, SP: Cosac & Naif, 2013.

\_\_\_\_\_. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. São Paulo, SP: Papyrus, 1991.

OSTROWER, Fayga. **Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 1998.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESLER, Elida (Orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. (pp. 123-140).

Submissão: **23/04/2020**

Aceitação: **25/04/2020**