

1

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**MEMÓRIAS COSTURADAS:
CENÁRIOS COMO DISPOSITIVOS DE UMA
POÉTICA VISUAL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Janaína Delgado Falcão da Rocha

**Santa Maria, RS, Brasil
2009**

**MEMÓRIAS COSTURADAS:
CENÁRIOS COMO DISPOSITIVOS DE UMA
POÉTICA VISUAL**

por

Janaína Delgado Falcão da Rocha

**Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa Arte e Cultura,
da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais**

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciana Hartmann

**Santa Maria, RS, Brasil
2009**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**MEMÓRIAS COSTURADAS:
CENÁRIOS COMO DISPOSITIVOS DE UMA POÉTICA VISUAL**

elaborada por
Janaína Delgado Falcão da Rocha

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Luciana Hartmann, Dr^a.
(Orientadora)

Marilda Oliveira de Oliveira, Dr^a. (UFSM)

Ana Maria Albani de Carvalho, Dr^a. (UFRGS)

Santa Maria, 02 de março de 2009

À minha mãe, Regina, a quem devo a vida e as
costuras.

À minha avó Rosa (*in memoriam*), de quem herdei
o legado de “costurar sem saber costurar”.

À minha avó Cela, para quem, só por hoje,
gostaria de emprestar meus olhos.

MEUS SINCEROS AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não poderia ter sido realizada sem o apoio e generosidade de algumas pessoas e entidades que não poderia deixar de citar:

A CAPES, pelo financiamento do projeto.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFSM.

À minha orientadora, Luciana, pela confiança, apoio e carinho. Por ter me ensinado a ver poesia nos pequenos gestos.

À minha mãe, por ter me ensinado o amor, e por nunca deixar de ter esperança. Por ter sido minha primeira professora.

À minha avó Cela, pela máquina de costura e por todas as pequenas velharias que me são tão caras.

À minha avó Rosa, por ter me feito perceber que não é preciso saber fazer, para realizar. Pela risada que ainda ouço.

Ao meu pai, espelho às vezes cruel, por ter me dado meu primeiro livro e, com ele, ter me ensinado a sonhar.

Ao meu companheiro, Rafael, por querer sonhar comigo e por todos os sorrisos nas horas certas.

À minha eterna professora Suzana, pelas conversas, risadas e lágrimas.

À Marilda, pelo apoio e carinho de sempre.

A todos os meus mestres que, de alguma forma, me ajudaram a chegar até aqui, em especial: Nara Cristina Santos, Ana Carvalho, Blanca Brites, Neiva Bohns e Tadeu Chiarelli.

Aos meus amigos de longe, Michel e Nanda, pela amizade que arromba as distâncias e pela saudade que me alimenta.

À Dini, por ter o coração ainda maior do que a capacidade de escutar.

Aos meus amigos de perto: Ju, pela paciência e apoio; Ameline, pelos abraços de gato que aninharam as angústias;

E a Aloisio, Aline, Angélica, Cris, Alessandra e Lígia.

À Vera Chaves Barcelos, pela inspiração.

E, finalmente, a toda a ação poética que me permitiu fazer e pensar com arte.

*O ato de costurar segura um pouco o tempo vivido aqui e agora,
e imediatamente perdido.*

*O tempo escorregadio das circunstâncias,
daquilo que preenche o miolo de nossas vidas.*

Edith Derdyk

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

MEMÓRIAS COSTURADAS: CENÁRIOS COMO DISPOSITIVOS DE UMA POÉTICA VISUAL

AUTORA: JANAÍNA DELGADO FALCÃO DA ROCHA

ORIENTADORA: LUCIANA HARTMANN

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 02 de março de 2009.

Este trabalho resulta de uma pesquisa que foi direcionada à construção poética de *Cenários* compostos de elementos de memória autobiográfica, unidos pelo ato da costura que, juntamente com fotografias e objetos cênicos, compõem um trabalho de Artes Visuais que se aproxima conceitualmente do Cinema e do Teatro. O objetivo de construir trabalhos que narrassem histórias autobiográficas ligadas ao ato da costura levou a pesquisa para esta aproximação com as duas áreas citadas acima, sendo a relação com o Cinema evidenciada pelo conceito de montagem como geradora de conflito e significação, e com o Teatro pela idéia da montagem da peça, incluindo todos os elementos e procedimentos que envolvem esta construção. Esses conceitos foram relacionados a procedimentos das Artes Visuais que tratam o corpo do artista como suporte e mote de trabalhos artísticos. A fotografia como registro do processo e a fotografia encenada foram temas aprofundados durante o percurso da pesquisa, onde se procurou estabelecer as relações de recorte espaço-temporal proporcionado pela imagem fotográfica. Para tal procedimento, o trabalho está dividido em três capítulos que dissertam sobre Fotografia, Memória, Tempo e Vestígio(primeiro capítulo); o Auto-Retrato, o Corpo e as Estratégias Narrativas (segundo capítulo) e, finalmente, uma reflexão sobre a construção do trabalho artístico resultado desta pesquisa (terceiro capítulo), onde reflete-se sobre questões relacionadas às Montagens, no Cinema e no Teatro, e sua relação com os *Cenários de Memórias* que resultam como objeto de Artes Visuais de tal investigação.

Palavras-chave: Costura; Memória; Fotografia; Cenário.

RÉSUMÉ

MÉMOIRES COUSUES: DÉCORS COMME APPAREILS D'UN POÉTIQUE VISUEL

Ce travail résulte d'une recherche laquelle a été dirigée à la construction poétique de Scénarios composites d'éléments de mémoire autobiographie, assortis par l'acte de la couture que, conjointement avec des photographies et des objets scéniques, composent un travail d'Arts Visuels qui s'approche conceptuellement du Cinéma et du Théâtre. L'objectif de deconstruire des travaux qui disaient à histoires des autobiographie allumées à l'acte de la couture a pris la recherche pour cette approche avec les deux secteurs mentionnés ci-dessus, étant la relation avec le cinéma prouvé par le concept de montage comme générateur de conflit et significação, et avec le Théâtre par l'idée du montage de la pièce, y compris tous les éléments et procédures qui impliquent cette construction. Ces concepts ont été rapportés à des procédures des Arts Visuels qui traitent le corps de l'artiste comme a supporté et mote de travaux artistiques. La photographie comme enregistrement du processus et la photographie mise en scène ont été sujets approfondis pendant le parcours de la recherche, où s'est cherché à établir les relations de découpage space-temporel proportionné par l'image photographique. Pour telle procédure, le travail est divisé à trois chapitres qui dissertent sur Photographie, Mémoire, Temps et Vestige, au premier chapitre ; l'Auto-portrait, le Corps et les Stratégies Narratives au second chapitre et, finalement, une réflexion sur la construction de mon travail artistique, reflétant sur des questions rapportées aux Montages, dans le Cinéma et dans le Théâtre, et sa relation avec les *Scénarios de Mémoires* que je construis comme objet d'Arts Visuels.

Mot-Clef: Couture; Mémoire; Photographie; Scénario.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Fotografia dos materiais usados para a confecção de um dos vestidos.....	6
FIGURA 2 - Fotografia da máquina de costura que ganhei de minha avó Cela, usada para a confecção de um dos vestidos.....	6
FIGURA 3 - Máquina Fotográfica que utilizei na captação das imagens durante a realização desta pesquisa.....	7
FIGURA 4 - <i>Autoportrait en noyé</i> , Hippolyte Bayard, 1840.....	9
FIGURA 5 - <i>Spiral Jetty</i> , Robert Smithson, 1970.....	16
FIGURA 6 - <i>The Gates</i> , Christo e Jeane-Claude, 1979 – 2005.....	16
FIGURA 7 - <i>Traje de Verão</i> ou <i>Experiência nº 3</i> , Flávio de Carvalho, 1957.....	17
FIGURA 8 - <i>Parangolé</i> , vestido por Nildo da Mangueira. Hélio Oiticica, 1964.....	18
FIGURA 9 – <i>Untitled</i> , Francesca Woodman. 1977-1978.....	21
FIGURA 10 - <i>Self-deceit #1</i> , Francesca Woodman, 1977 – 1978.....	22
FIGURA 11 - <i>A coisa em si 2</i> , Lenora de Barros, 1990.....	23
FIGURA 12 - <i>Euni 5</i> , da série “ <i>Dreamstructure</i> ” . Janaína Tschäpe, 2002.....	24
FIGURA 13 - <i>Eu sou o lobo mau</i> , Aline Dias, 2004.	25
FIGURA 14 - <i>narrativa IV</i> , da série “ <i>Do Ato de Costurar</i> ”. 2007 – 2008.....	28
FIGURA 15 - Jackson Pollock em ação. Fotografia: Hans Namuth. 1950.....	37
FIGURA 16 - <i>Untitled film still #6</i> , Cindy Sherman, 1978.....	41
FIGURA 17 - <i>Seis Movimentos</i> . Arthur Barrio, 1974.....	43
FIGURA 18 - <i>Cocoon</i> . Lilya Corneli, 2006.....	44
FIGURA 19 - <i>narrativa V</i> , da série <i>Costuras</i> . 2007-2008.	45
FIGURA 20 - <i>Le Revers du Rêveur</i> . Vera Chaves Barcellos, 1998.	51
FIGURA 21 - detalhe do vestido criado para o <i>Cenário II</i> . 2008.	53
FIGURA 22 - <i>Columpio</i> , da série <i>Relicários de Mim</i> . 2004.....	55
FIGURA 23 - <i>Caixa das Flores</i> , da série <i>Relicários de Mim</i> . 2004.	55
FIGURA 24 - <i>Espejo</i> . 2004.	56
FIGURA 25 - <i>Sem Título</i> , da série <i>Partituras Memorís</i> . 2006.....	57

FIGURA 26 - <i>Sem Título</i> . 2007.	58
FIGURA 27 - Vestido construído para a série “ <i>Récit</i> ”. 2007.	58
FIGURA 28 - <i>Sem Título</i> , da série <i>Récit</i> . 2007.	59
FIGURA 29 - Registro fotográfico da maquete do <i>Cenário II</i> . 2009.	65
FIGURA 30 - Registro fotográfico da maquete do <i>Cenário II</i> . 2009.	65
FIGURA 31 - Projeto para o armário do <i>Cenário II</i> . 2008.	67
FIGURA 32 - Projeto para o manequim do <i>Cenário II</i> . 2008.	67
FIGURA 33 - desenhos do vestido da série <i>Do Ato de Costurar</i> . 2007.	68
FIGURA 34 - figurino utilizado na série <i>Do Ato de Costurar</i> . 2007.	68
FIGURA 35 - Desenhos do vestido realizado para o <i>Cenário II</i>	69

LISTA DE ANEXOS

ANEXO I - sem título I, da série “ <i>Récit</i> ”. 2007.	81
ANEXO II - sem título II, da série “ <i>Récit</i> ”. 2007.	81
ANEXO III - <i>narrativa IV</i> , da série “ <i>Do Ato de Costurar</i> ”. 2007 – 2008.	82
ANEXO IV - <i>narrativa IV</i> , da série “ <i>Do Ato de Costurar</i> ”. 2007 – 2008.	82
ANEXO V - <i>narrativa X</i> , da série “ <i>Do Ato de Costurar</i> ”. 2007 – 2008.	82
ANEXO VI - desenho do vestido para o <i>Cenário II</i> . 2007.	83
ANEXO VII - vestido pronto do <i>Cenário II</i> . 2007.	83
ANEXO VIII - <i>cosendo I</i> , do <i>Cenário II</i>	83
ANEXO IX – <i>cosendo II</i> , do <i>Cenário II</i>	83
ANEXO X - <i>máquina de costura</i> . 2008.....	84
ANEXO XI - registro dos materiais usados na confecção do vestido para o <i>Cenário II</i>	84
ANEXO XII - registro do vestido em processo de construção.....	85
ANEXO XIII - registro da maquete do armário do <i>Cenário II</i>	85
ANEXO XIV - registro da maquete do <i>Cenário II</i>	86
ANEXO XV - <i>Cenário II</i>	87
ANEXO XVI - <i>Cenário I</i>	88

SUMÁRIO

Folha de Aprovação.....	III
Dedicatória.....	IV
Agradecimentos.....	V
Epígrafe.....	VI
Resumo.....	VII
Résumé.....	VIII
Lista de Figuras.....	IX
Lista de Anexos.....	XI
INTRODUÇÃO	1
CAP. 1 LINHA E AGULHA OU ALINHAVOS DO PROCESSO.....	5
1.1 Traços de Luz ou a Memória da Fotografia.....	8
1.2 Recortes do Tempo: Breve História da Fotografia.....	10
1.3 A Fotografia nas Artes Visuais: Objeto Expositivo ou Mera Documentação?.....	14
1.3.1 Ações sem público ou a Fotografia como Objeto	19
1.4 Auto-Retrato Fotográfico	25
CAP. 2 AUTO-REPRESENTAÇÃO: A NARRAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRAFICA À CENA.....	32
2.1 O Auto-Retrato como Ficcionalização	39
2.2 O Auto-Retrato como Estratégia Narrativa	42
2.3 Atravessamentos da Expressão: A Narração da Imagem e do Tempo	46
2.3.1 Elementos da Cena: O Vestido e as Memórias	52
CAP. 3 A NARRATIVA DO ESPAÇO E DO TEMPO OU O CENÁRIO DE MEMÓRIAS.....	54
3.1 Da Montagem, ou Aproximações entre Cinema, Teatro e Artes Visuais	60
ASPECTOS CONCLUSIVOS DO PERCURSO	71
REFERÊNCIAS	74

ANEXOS

80

INTRODUÇÃO

A memória e seus objetos, em uma história autobiográfica narrada pelo viés da ação de costurar. As lembranças relacionadas às três mulheres que definem o mote poético de um trabalho que se repete e se re-significa pelo registro fotográfico, concretizando-se em *Cenários*¹ que intentam compor este espaço da nostalgia que habita dentro de cada um. Assim inicio a definição de minha pesquisa teórico-prática, que, neste momento, se materializa em *Cenários de Memórias*.

Como seguimento de uma pesquisa iniciada há aproximadamente quatro anos, este trabalho apresenta os resultados obtidos durante os dois anos da realização do Mestrado em Artes Visuais desta Universidade. E foi durante este período de aprofundamento da pesquisa que houve o encaminhamento do trabalho visual para os *Cenários*, o que culminou na aproximação efetiva da pesquisa com o Teatro, a qual já vinha acontecendo através da encenação das Fotografias Encenadas e do figurino criado para as ações. A aproximação da pesquisa com conceitos do Teatro se deu de forma gradual. O interesse nesta outra arte esteve presente desde a construção do projeto para o mestrado, sendo aprofundada e melhor esclarecida pelo contato com a orientadora da pesquisa, Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann, que tem formação nas Artes Cênicas. O que se pode dizer hoje é que a pesquisa continua se encaminhando para este cruzamento não apenas de linguagens, mas de duas áreas distintas do conhecimento, e talvez seja esse o ponto que venha a levá-la para um futuro aprofundamento teórico-prático dentro da academia.

Levando-se em consideração o que foi proposto no projeto encaminhado para o ingresso no mestrado, acredita-se que o principal objetivo tenha sido trabalhado, discutindo como se engendra a narrativa na construção de uma poética visual. E foi justamente tentando resolver esta questão, que o trabalho visual foi gradativamente tomando o espaço: o processo de instauração da obra articula-se como um mote de interesse nesta pesquisa. Explorando os

¹ O uso do termo Cenário para definir a produção visual de minha pesquisa será aprofundado no terceiro capítulo. Optei por usar o termo em itálico para diferenciá-lo do cenário nas artes cênicas.

diferentes desdobramentos que o trabalho suscitou, partiu-se da *Fotografia Encenada*² e chegou-se nos *Cenários*, ampliando não só o espaço, mas os conceitos da pesquisa visual. Cada objeto e elemento do processo de realização do trabalho aparece nesses *Cenários*, acompanhados das imagens fotográficas de registro da ação de costurar.

Dentro dos aspectos *híbridos*³ que este trabalho sugere (através não só do cruzamento de linguagens distintas – a Fotografia, a *Performance*, a Instalação e o Cenário – como por meio das sobreposições de imagens realizadas no processo de construção da obra), o aprofundamento teórico se serviu de escritos da pesquisadora Sandra Rey (2004), que tem se detido no estudo dos processos híbridos na produção artística contemporânea. Tadeu Chiarelli (2002) cuja pesquisa se refere à *Fotografia Contaminada* pelo gesto, pelo olhar e pela prática do autor, contribui no que se refere à questão da autoria.

Tendo em vista a utilização da auto-imagem para a realização das Fotografias Encenadas, foram indispensáveis os estudos acerca do auto-retrato, que foram abordados a partir das pesquisas de autores como Annateresa Fabris (2004) e David Le Breton (2003), que analisam a identidade e a ficcionalização na utilização da auto-imagem em procedimentos artísticos, bem como Lucia Santaella (2004) e Christine Greiner (2005), que versam sobre o *corpo* como um suporte da auto-representação.

Dando continuidade a esta reflexão, ao que concerne à ficcionalização e à eternização das lembranças, – onde se desenvolvem gestos, ações e movimentos, remontando figurinos e espaços cenográficos – a Fotografia foi utilizada como um recurso de captação destes procedimentos, e o corpo aparece como meio para ficcionalizar estas lembranças. Desta forma, o desenvolvimento teórico que abrange as questões do corpo são aprofundado a partir do segundo capítulo da dissertação. A Fotografia e suas histórias são tratadas no primeiro capítulo, para a abordagem de questões relativas ao recorte espaço-temporal. Para tanto, no que concerne à questão da temporalidade, são utilizados conceitos introduzidos por Roland Barthes (1984) e Boris Kossoy (2003-2007). A inevitável ligação da Fotografia com a memória é discutida através da obra de Rosane de Andrade (2002), por meio de suas considerações a respeito da maneira pela qual recorreremos à eternização da memória.

² Aproprio-me, para a construção conceitual deste trabalho, do conceito de Fotografia Encenada desenvolvido por Regina Melim (2003). Pesquisadora brasileira, apoiada em autores como STILES (1996) trata deste conceito como uma “*forma distendida de performance*”, onde as ações performáticas sem audiência são orientadas para a fotografia ou vídeo.

³ O hibridismo, nesta pesquisa, é entendido como uma ferramenta nas artes visuais, onde linguagens e elementos heteróclitos são misturados, mantendo a tensão entre eles no resultado semântico do trabalho.

As ações realizadas, que num primeiro momento ocorriam de forma mais aleatória, foram sendo gradativamente encaminhadas para o que hoje se tornou o mote poético dessa pesquisa: *as costuras*. A ação de costurar está diretamente ligada a uma memória familiar feminina e é repetida e deslocada do cotidiano, sendo enquadrada e focada de modo a transfigurá-la de seu simples gestual doméstico para, através da *performance*, criar narrativas ficcionais e auto-referentes. Tendo em vista os procedimentos artísticos que levaram ao que hoje se apresenta como *performance*, ação ou happening na contemporaneidade, a abordagem sobre tais ações se dará por meio de autores como Richard Schechner (2003), e seu conceito de *performance* como comportamento restaurado. A análise da *performance* também terá contribuição dos estudos realizados pelo brasileiro Renato Cohen (2002), através da explanação do contexto em que se insere o *performer* durante a ação, da pesquisa multicultural e da união de áreas artísticas distintas.

A ação de costurar se mistura com os aspectos poéticos da costura, de evocação da memória, na realização das ações performáticas. Ações com ausência de público, orientadas para a Fotografia, são definidas pela pesquisadora brasileira Regina Melim (2003) como Fotografia Encenada, um dos conceitos que serviu de base para o desdobramento desta pesquisa, sendo contribuído pelos apontamentos de Cristina Freire (2004). Os aspectos poéticos que a ligam com uma memória particular estão presentes no trabalho a partir da ação da costura⁴, a qual se apresenta como uma possibilidade poética e prática para resgate de uma memória familiar feminina, a qual se reconstrói a partir de retalhos de tecidos, rendas, fitas e lembranças.

Assim, de um ponto de vista formal, trata-se de um trabalho construído pela união de diferentes linguagens. O que antes se apresentava apenas como Fotografia, hoje carrega objetos, móveis, imagens fotográficas e iluminação, construindo cenários onde cada elemento agrega-se a outro, para compor estas narrativas de recordação. Objetos às vezes sem conexão visual imediata, impregnados de lembranças e associações, formam um grande híbrido, onde linguagens, elementos e conceitos se mesclam e se interpelam, gerando um trabalho cuja definição ultrapassa as Artes Visuais.

⁴ O particular, aqui, diz respeito às minhas lembranças pessoais. Uma das lembranças mais claras que trago da infância é a de minha mãe costurando, sob o sol de tardes primaveris, roupas de boneca. Minúsculos vestidos que aprendi, observando silenciosa, como eram cortados, alinhavados, costurados e bordados. Silenciosa porque sempre me aparentou ser aquele um ato quase sagrado, onde minha mãe parecia, enquanto juntava pequenos retalhos, pensar incansavelmente nas coisas da vida.

A opção pelo uso do termo *Cenário* pode, à primeira vista, direcionar o trabalho para uma leitura mais cênica. Contudo, há ressalvas quanto à relação estreita entre os *Cenários* e os cenários criados para espetáculos teatrais (por isto o uso do termo em itálico). Para esta opção, foram importantes os estudos de Elaine Tedesco (2007), Ana Albani de Carvalho (2007) e Simon Fiz (2001), sobre o conceito de Instalação, esta ocupação e modificação de um espaço para torná-lo parte da obra. Os *Cenários* abrigaram uma única cena, que não se repetirá: a ação da costura, que está presente no espaço através de seu registro fotográfico. Lugares de nostalgia, cheios de objetos de lembranças, impregnados por cores e estações do passado que se torna presente. Ainda dentro das questões que foram levantadas pela forma do trabalho, o conceito de *montagem*, advindo do Cinema, e discutido por autores como Sergei Eisenstein (1992) e Jacques Aumont (2004), foi cruzado com os conceitos de montagem nas Artes Visuais e no Teatro, para a criação destes *Cenários* híbridos. Os objetos de lembranças e as memórias que compõem estes *Cenários* foram abordados basicamente pela idéia do filósofo Gaston Bachelard (1993).

Aliados aos estudos teórico-práticos, se encontram artistas cujas obras permitiram a construção de um elo visual para o aprofundamento deste trabalho, apontando os diferentes desdobramentos que se suscitam, na tentativa de discutir e aprofundar investigações geradas pela prática artística. Isso, certamente, possibilita um cruzamento com proposições que operam de modo semelhante na arte contemporânea. Dentro do montante de artistas pesquisados, destaco a obra “Le revers du rêveur”, da artista portoalegrense Vera Chaves Barcellos, cuja instalação aproxima-se muito com alguns conceitos que são aprofundados na presente pesquisa.

Assim, se constrói o corpo desse trabalho, cuja prática artística resultou na criação de dois *Cenários* onde os vestígios de realização do processo de criação aparecem em objetos e fotografias. O constructo teórico, por sua vez, se erige a partir das observações e questões emergidas pela prática artística.

Cap. 1 LINHA E AGULHA OU ALINHAVOS DO PROCESSO

Linha e agulha. Retalhos de tecidos, metros e metros de rendas. Fitas e laços. Sob a luz tênue do abajur, alinhavo cuidadosa e silenciosamente o vestido. Por muitas vezes, confesso, o corte se faz difícil. Todavia, reluto contra a técnica que me falta. Vestir, despir, experimentar, provar, observar, alinhavar sobre o corpo e voltar à velha máquina de costura que pertenceu a minha avó materna que carinhosamente me a doou, quando a visão lhe faltou para usá-la, como fizera durante toda a vida. Assim, inicio a segunda parte de meu processo de trabalho. A primeira se dá o tempo todo, em buscas nas caixas de casa, nas gavetas, em lojas e armazéns, pelos materiais que serão empregados na confecção dos vestidos.

Neste segundo momento, o da confecção, passo dias, horas, semanas e meses. Talvez pela falta de habilidade, talvez pela necessidade de recortar e costurar, junto com os tecidos, minhas memórias. Me demoro assim. Tardes solitárias, o sol entra pela janela, me cerco das lembranças que compõem cada centímetro quadrado de minha produção artística. Ao som de um tango *porteño*, recordo de minha avó paterna, Rosa, que nasceu, viveu e morreu em uma cidade fronteiriça com a Argentina. Mulher robusta e muito sorridente casou-se aos 30 anos, tendo um único filho, para quem viveu. Passava suas horas a juntar retalhos de tecidos, de memórias, de esperanças. Costurava com eles intermináveis colchas de retalhos enquanto esperava a vida passar. Dela herdei a habilidade de ‘costurar sem saber costurar’, e é dela que recordo uma risada gostosa, que ainda posso ouvir.

Quando o silêncio toma conta da sala, escuto o ruído da máquina de costura de minha mãe. Na minha infância, ela costurava roupas de bonecas, além das minhas. Filha mais velha de cinco irmãos, ajudava sua mãe com as costuras “para fora”, principalmente quando esta ficou viúva, tendo que criar sozinha, cinco filhos pequenos. Foi com minha avó que minha mãe aprendeu a costurar, herdando da mesma a belíssima desenvoltura de fazê-lo com esmero. Infelizmente, esta herança não me pertenceu. Embora eu insista em costurar, não o sei fazer desta forma. Curiosamente, foi a mim que Vó Cela resolveu presentear com sua máquina de costura depois que ficou cega. Coincidentemente ou não, somente depois que minha avó materna não pôde mais ver, eu comecei a costurar. Talvez ela não viesse a gostar

de minhas mal acabadas costuras. Assim, faço-a imaginar belos vestidos pomposos, enquanto não passam de um emaranhado de linhas, retalhos e lembranças que visto para encenar e simular minhas memórias.



Figura 1 – Fotografia dos materiais usados para a confecção de um dos vestidos. Janaína Falcão, 2008.



Figura 2 – Fotografia da máquina de costura que ganhei de minha avó Cela, usada para a confecção de um dos vestidos. Janaína Falcão, 2008.

A máquina fotográfica que utilizo nas encenações de minha memória foi adquirida há aproximadamente oito anos. Antiga, de segunda mão, se enquadra em todo o cenário de recordações que construo para realizar minhas Fotografias Encenadas. E é com ela que capturo os gestos. Sobre o tripé e com o disparador remoto devidamente posicionado, ela capta a luz das ações que realizo. A mão que desenha no ar o suave gestual da costura. Os tecidos alinhavados, costurados, bordados e re-bordados. A pele. Tudo cuidadosamente organizado para que as ações sejam capturadas de seus vários ângulos. Porém, ainda que pense em cada detalhe, em cada feixe de luz, em cada pormenor do cenário e em cada gesto, não posso evitar o acaso em minhas imagens fotográficas. No momento do acionar do disparador, minha câmera não possui um olho para ver o que se passa do outro lado da lente, pois, a fotógrafa, além de modelo, é personagem. Vestida com os figurinos que construo, após medir a luz, o enquadramento e o foco da cena, posiciono-me e enceno para a câmera. Com os pés, aciono o disparador remoto (para que não apareça nas imagens, visto que uso as mãos para costurar). As imagens captadas só serão vistas após a revelação do negativo analógico P&B, e é neste momento que realmente posso saber quais imagens produzi.



Figura 3: Máquina Fotográfica que utilizei na captação das imagens durante a realização desta pesquisa. Janaína Falcão, 2008.

Nesta lógica, o acaso é aproveitado da maneira que me convém. Após a digitalização do negativo analógico, escolho as imagens, recortando-as, interferindo-as e sobrepondo-as. A escolha das imagens a serem utilizadas para compor os cenários obedecem critérios ligados a

criação de narrativas visuais, procurando apresentar a ação da costura através da sobreposição de distintos momentos do gesto. Construo imagens que ensaiam contar uma memória costurada pela linha das lembranças destas três mulheres que compõem meu cenário criativo e afetivo: minhas avós, Rosa e Cela, e minha mãe, Regina.

Para discorrer sobre as memórias que alicerçam esta pesquisa, inicio comentando sobre a Fotografia. A linguagem adotada para a eternização e manutenção das lembranças traz consigo conceitos e abordagens que serão analisados nos capítulos que se seguem.

1.1 Ponto Atrás: Traços de Luz ou A memória da Fotografia

...el pasado es la sustancia de que el tiempo esta hecho; por ello es que éste se vuelve pasado en seguida.⁵

Certa tarde primaveril dos idos de 1840, Hippolyte Bayard, pesquisador da luz, encena para a câmera. Com a cabeça levemente caída para o lado, as mãos postas e a feição de uma morte tranqüila, Bayard encena o seu auto-retrato. Especula-se ser este o primeiro auto-retrato fotográfico encenado da história, no qual o fotógrafo rompe a barreira dos papéis bem definidos e assume a posição de ator, diretor e fotógrafo de sua cena. Assim como Bayard, me coloco na posição tênue onde autor e personagem se mesclam, se sobrepõem e se entrecruzam na tentativa de criar imagens poéticas.

Bayard se auto-retratou como um homem afogado. A partir desta metáfora de suicídio, Bayard aponta que a Fotografia pode ser, além de uma técnica, uma linguagem, onde cabem a mentira e a simulação. A intenção é o elemento central para Bayard, pois aquilo que dá sentido à imagem ocorre mais além do que se encontra dentro do seu enquadramento.

⁵ BORGES, Jorge Luís. El Aleph. 1974.



Figura 4 - *Autoportrait en noyé*,
Fotografia.
Hippolyte Bayard, 1840.

É possível pensar sobre essa imagem produzida por Bayard como uma das primeiras Fotografias Encenadas da História. O uso do artifício da pose na imagem produzida por Bayard ainda se faz presente em procedimentos artísticos que se encaixam no conceito de Fotografia Encenada. Esta pose é definida por Bruneau (1982, *apud* FABRIS, 2004:57) como uma estratégia, que permite a análise do retrato fotográfico pelo prisma do artifício, do simulacro, pois cria uma imagem ficcional. Tal ficção criada por Bayard em seu “Autoportrait en noyé”, usada para simular a indignação e frustração, se relaciona com a ficção dos retratos fotográficos que se utilizam da encenação e simulação na contemporaneidade.

Para abordar reflexões que se cruzam com os conceitos derivados da captação do traço da luz, pretendo “costurar”, neste capítulo, um breve comentário a respeito do desenvolvimento histórico da Fotografia, apontando, basicamente, para seus aspectos de recorte espaço-temporal e sua indissociável ligação com a memória. Para tais apontamentos, faço uso de conceitos criados por Kossoy (2007) e Barthes (1984), que se relacionam com o recorte espaço-temporal vivificado pela lente fotográfica, e da obra de Rosane de Andrade (2002), através de seus escritos sobre a Fotografia e a sua indissociável ligação com a memória.

Dentro desses dois motes básicos, este capítulo se subdivide em três laços que “se alinham” com os conceitos principais para o desenvolvimento da relação entre Fotografia e

Memória. Num primeiro instante, analiso o invento da Fotografia e seus desdobramentos dentro do campo artístico e social dos idos de 1800. Seguem-se a isso alguns apontamentos sobre a Fotografia, mais especificamente dentro do campo artístico, e o desenvolvimento de questões que se enlaçam com o capítulo seguinte: o auto-retrato fotográfico.

1.2 Recortes do Tempo: Breve História da Fotografia

No momento em que a arte se ocupava da reprodução do real, com todas suas nuances cromáticas e luminosas, a descoberta da Fotografia produziu – como costuma produzir toda novidade – encantamento e repulsa. A arte foi, neste momento, diretamente influenciada por tal acontecimento e suas funções de retratar a realidade viram-se colocadas em xeque: artistas que ganhavam a vida pintando retratos da aristocracia europeia foram surpreendidos com a descartabilidade de suas habilidades.

Entre defensores e críticos, a Fotografia causou, sem dúvida, polêmicas no mundo da arte – e fora dele – desde sua criação. Por outro lado, a descoberta de um aparato mecânico capaz de registrar a realidade de forma eficaz e rápida proporcionou inovações e progressos: Kossoy, historiador e pesquisador da arte, afirma que o surgimento da Fotografia, com a Revolução Industrial, exerceu papel fundamental “enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística” (2003:25). Com a possibilidade de recortar fragmentos da realidade, a Fotografia sutilmente foi libertando a arte de seu compromisso com a verossimilhança. No final do século XIX, o interesse pela luz, contaminado por este novo invento, estabeleceu um padrão de pintura, o qual se firmou no Impressionismo – movimento predominantemente europeu. A Fotografia, por se ocupar em “registrar a realidade”, possibilitou aos artistas enxergarem e representarem mais do que a imagem real, retratando as nuances luminosas e expressivas dos temas pintados.

As mudanças políticas e sociais que aconteciam na Europa por volta do final do séc. XVIII – e em especial na França, após o fim da monarquia – acarretaram alterações nos modos de produção, que confluíram na Revolução Industrial. Com o interesse em aumentar os lucros, diminuir os custos e acelerar a produção, a burguesia buscou alternativas, investindo

em pesquisas que pudessem substituir a manufatura por máquinas. Paralelamente a isso, com o surgimento das máquinas a vapor, o desenvolvimento tecnológico europeu e os progressos científicos, surgia a Fotografia, em meados do séc. XIX, como tentativa de registrar mecanicamente a imagem.

Com o surgimento da Fotografia, mudou-se o modo de ver e representar o mundo, o que até então só era possível através da pintura. Essa nova possibilidade de representação fiel à realidade libertou, em certo sentido, a arte do compromisso com a verossimilhança, e os pintores começaram a explorar novos meios de expressão e representação, dando vez a um modo mais subjetivo e peculiar de ver as coisas. À Fotografia, então, coube o papel de “espelho” da realidade, assumindo a tarefa de documento do real.

Talvez seja interessante sublinhar que a Fotografia – como meio de fixar e parar a imagem do tempo – surgiu exatamente quando o tempo adquiria uma velocidade inédita. Na virada do século XVIII para o XIX o funcionamento das cidades chegava uma rapidez nunca antes experimentada: trata-se do tempo da economia industrial e do poder disciplinar⁶, das novidades tecnológicas e do crescimento demográfico. A aceleração desse período pode ser vista também como efeito de uma mutação de âmbito mais amplo, não apenas como um produto sócio-econômico, mas como sinal de um novo posicionamento do sujeito diante do conhecimento e do tempo, compreendido na época como “evolução cultural”⁷.

É no momento em que a visão humana não pode mais reivindicar a objetividade de um observador de primeira ordem e a não-temporalidade da câmera obscura, que emerge uma solicitação no sentido de inventar alguma técnica capaz de apreender o real, de dominar o incontrolável que “infectou” a relação entre mundo e representação. Aos olhos positivistas do projeto científico moderno, as máquinas pareciam poder esquivar o homem das contingências de sua subjetividade, resguardando-o da crise de representação. No universo científico-industrial que se desenrolava na sociedade do século XIX, as novas tecnologias materializavam os avanços da ciência como uma maneira de conhecer e controlar racionalmente a natureza. Nesse contexto, nascia a Fotografia.

⁶ O dispositivo disciplinar, comentado por Foucault em sua obra *Vigiar e Punir* (1987), constitui o corpo como objeto e alvo de poder. Este poder que se aplica ao corpo atinge o nível do movimento, do gesto, das atitudes, da rapidez de execução das tarefas.

⁷ O conceito de “Evolução Cultural”, inspirado no conceito de evolução biológica, passa a ser bastante criticado por trazer uma idéia de que haveria uma escala hierárquica entre diferentes culturas e sociedades.

Com a industrialização em larga escala, a qualidade artística da Fotografia não era priorizada em prol de sua popularidade: fotografar tornou-se um hábito e a possibilidade de guardar os instantes perdidos pelo tempo tornou-se cada vez mais corriqueira. A memória, assim, é recuperada e mantida através da Fotografia, que possibilita conservar o passado no presente. Neste contexto, em plena Era Moderna, tal linguagem desempenhava papel fundamental em preservar a memória – das pessoas e das coisas. Andrade (2002:49) discorre sobre esta eternização:

Recorremos à fotografia para fazer presente o que ou quem está ausente. Nossa identidade individual depende da memória – e a fotografia é uma atividade fundamental para o contorno dessa identidade, seja para auto-afirmação, seja para o conhecimento.

Neste sentido, a Fotografia torna-se soberana para possibilitar esta conservação do passado, trazendo-o para o presente de forma a reconstruí-lo. Tal possibilidade de congelar o instante, e eternizá-lo foi – e, acredito, continua sendo – motivo do encantamento proporcionado pela Fotografia. Cria-se, assim, um ‘fora-de-tempo’ irreversível: o instante perdido na vida é eternizado de uma vez por todas na Fotografia. Kossoy (2003:101), acerca deste recorte, assinala que “uma única imagem contém em si um inventário de informações de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida”. É um fragmento do real que se torna incontestável pela credibilidade de que a Fotografia sempre se serviu, por se tratar de uma imagem criada por um aparato mecânico e científico, distanciada, a princípio, da subjetividade do sujeito.

Porém, o caráter iconográfico contido na Fotografia pode transformar suas interpretações em equívocos, segundo alguns autores que defendem a ambigüidade das informações contidas numa imagem fotográfica. Além da possibilidade da “mentira”, já anteriormente defendida por Bayard, há a condição de a Fotografia ser feita por um autor, que faz a mediação entre o dado exterior testemunhado pela Fotografia e a sua própria visão de mundo:

A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor. (2003: 50).

Além do seu caráter indicial, a Fotografia é percebida também por seu aspecto expressivo, e o autor, como “filtro cultural”(Kossoy): toda Fotografia é considerada um testemunho do real e, através de seu autor, passa a representar o “testemunho de uma criação”.

O vestígio da realidade, a marca, o rastro do real foi, por muito tempo, atribuído à imagem fotográfica. A Fotografia, como atestado do *que foi*, do *lá esteve*, como índice do real, a idéia da imagem fotográfica como realidade incontestável, já foi criticada em diferentes campos do conhecimento. A Fotografia, para além da sua constituição técnica, ultrapassando a idéia de *análogo* da realidade, segundo a pesquisadora Mauad (1990: 34) é “uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido”. Assim, o autor da imagem fotográfica passa a exercer papel fundamental na realização desses testemunhos, sendo visto como manipulador da técnica e do sentido indispensável à Fotografia.

Este autor-sujeito sofre mudanças desde os primórdios da história da arte. Assim, a partir do surgimento da reprodutibilidade técnica da obra de arte, tanto a “aura” desta se perderia e se destruiria, quanto a de seu autor, antes visto como gênio, ser único e criador. Benjamin (1994:171) não apreende como negativas estas conseqüências: “(...) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual”. Segundo este autor, toda a função social da arte se transformou a partir do momento em que a autenticidade, a unicidade deixou de aplicar-se à produção artística. Juntamente com o surgimento da Fotografia, possibilitou-se uma nova visão historiográfica da arte: a partir de Fotografias de obras, era possível examinar questões técnicas e expressivas destas, jamais antes permitidas. Benjamin (1994:174) ainda comenta sobre esta questão, quando discorre que, com a Fotografia, o valor de culto à obra de arte foi deixado parcialmente de lado: a Fotografia trouxe um último culto – o da saudade – quando “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável”. No entanto, este valor melancólico atribuído à Fotografia, seguindo o pensamento de Benjamin, só poderia ser encontrado na Fotografia de pessoas, nos retratos.

É importante considerar, neste momento, que a Fotografia, ainda que tenha sido difundida em um período histórico marcado pela força da maquinização e industrialização, e vista como um meio técnico de reprodução de situações do real, não pode ser apreendida apenas por este ponto de vista. O autor-fotógrafo, sem dúvida, se esforça por deixar marcas

peçoais em suas Fotografias, fazendo com que, de certa forma, elas carreguem elementos e expressividades únicas. O aspecto indicial, indiscutivelmente, está presente nas imagens fotográficas, mas cada vez mais o caráter ilusório e de simulação torna-se contingente. Sua presença se observa em poéticas de artistas que fazem uso de recursos teatrais e representacionais, transformando-as e distanciando-as de um mero documento do real.

A partir do final dos anos 80 e década de 90 do século XX, muitos artistas passaram a utilizar frequentemente a Fotografia em ações artísticas, fundando uma discussão que serviu de base para o cenário artístico mais recente. Neste sentido, a Fotografia passa a ser admitida não apenas como registro, mas como uma linguagem. Em meio a uma série de posturas e procedimentos que envolvem os processos técnicos da Fotografia desde aquele período e de forma recorrente até o presente, muitos artistas passaram a apresentar suas obras sem nenhum tipo de preciosismo de revelação e ampliação. Essas operações eram realizadas pelos próprios artistas, desafiando proposições e idéias pré-concebidas sobre a técnica da Fotografia, questionando-a e revisando-a como meio de expressão.

1.3 A Fotografia Nas Artes Visuais: Objeto Expositivo ou Mera Documentação?

Nas Artes Visuais, a presença da Fotografia está consolidada desde o final da década de 1960, quando a reflexão sobre o lugar da obra e o da instituição artística era frequente nas poéticas de diferentes artistas. Segundo Melim (2008: 7), o termo *Performance Art* se incorpora às ações artísticas corporais a partir dos anos 1970, agrupando nesta categoria outras terminologias utilizadas até então, como *Happening*, *aktion*, *dé-collage*, entre outros. A autora ainda afirma que “Nas artes visuais, sempre que ouvimos a palavra “performance”, é comum nos remetermos de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra, e nossas principais referências têm sido frequentemente os anos 1960 e 1970”. Neste momento, a Fotografia desempenhava um papel definidor ao problematizar essas discussões. No acontecimento da ação artística, num determinado espaço e tempo em que a vivência direta e corporal (muitas vezes sendo unicamente aquela do artista) era o motor da obra, a Fotografia ampliava as possibilidades de significação do trabalho ao alargar esse tempo e transpor esse vestígio para um público maior. O registro de ações efêmeras era utilizado segundo a poética dos artistas, sendo mediada pelo estabelecimento de coordenadas de endereçamento conceitual. Onde havia a impossibilidade de se conhecer (e vivenciar) o momento da "ação", a

Fotografia se encarregava de mostrá-lo (registrá-lo e documentá-lo). Por outro lado, a Fotografia empregada como elemento poético no trabalho artístico constituía a polissemia da obra ao transcender o momento exato da ação pela reverberação de significados. Não se estabelece aqui uma hierarquia de importância, mas uma opção ética/estética do artista em suas ações: a contundência e aspereza do momento único ou sua permanência como signo artístico.⁸ Ainda na década de 60, no âmbito europeu, o grupo Fluxus⁹ realizava procedimentos artísticos tentando incorporar a arte ao cotidiano. Artistas como Yoko Ono e Joseph Beuys realizavam *performances* que também usaram do registro fotográfico e fílmico para sua perenização. O grupo Fluxus realizou, através de seus “seguidores”, o rompimento das barreiras entre arte e vida, promovendo uma contaminação de linguagens. De bases teatrais, nasce a *performance*, emblema da produção do grupo. De certo modo, no final da década de 60, as obras externas da Land Art alteram o estatuto e o posicionamento da Fotografia em relação à arte. Em obras realizadas em locais distantes e quase inacessíveis ao público, obras como “Spiral Jetty”, de Robert Smithson, serviram-se da Fotografia, a princípio como registro. Entretanto, esses registros começam a ocupar o lugar de obra dentro das instituições, na forma de materiais gráficos, os quais não podem ser dissociados do conjunto de operações artísticas.

⁸ Artistas como Smithson, Christo e Jeane-Calude, como representantes dos primeiros trabalhos que foram introduzidos nos “espaços de arte” através do registro fotográfico, assim como as performances registradas de Flávio de Carvalho e Oiticica, são comentados a seguir, como exemplos de utilização da Fotografia como registro documental. Dentro do panorama da Fotografia como objeto de arte, são exemplificadas obras de artistas que introduzem aspectos como encenação, figurino e cenário, abordando questões de simulação e realidade no auto-retrato fotográfico, como Woodman, Sherman, Lenora de Barros, Janaína Tscäpe e Aline Dias. É importante ressaltar que os artistas tomados como referência nesta pesquisa, são nomes que tento relacionar com aspectos conceituais e formais de minha produção artística.

⁹ O Grupo Fluxus foi um movimento que marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. O nome Fluxus, (do latim flux, significa modificação, escoamento, catarse) era, em princípio, o título de uma revista, mas se estendeu posteriormente para designar as performances organizadas por George Maciunas, criador do grupo. O grupo Fluxus desenvolveu uma atuação social e política radical que contestava o sistema museológico. Tiveram um profundo impacto nas artes das décadas de 60 e 70 a partir de sua postura radical e subversiva. Trabalhavam com o efêmero, misturando arte e cotidiano, visando destruir convenções e valorizar a criação coletiva.



Figura 5: *Spiral Jetty*,
 Instalação em Rozel Point, Box Elder County, Utah. Robert Smithson, 1970.
 Fotografia: Gianfranco Gorgoni. Collection Dia Art Foundation.

Assim como Smithson, que construiu uma espiral gigante de pedras de basalto na costa do Great Salt Lake, em Utah, em abril de 1970, outros artistas da terra (como eram chamados os participantes do movimento da Land Art) realizaram obras ao ar livre, as quais foram deslocadas para instituições de arte através da Fotografia. Christo e Jeane-Claude “empacotaram” alguns monumentos e prédios a partir da década de 70. “The Gates” foi uma intervenção realizada no Central Park da cidade de New York entre os anos de 1979 e 2005. Possuindo trinta e oito quilômetros de gigantescos portais, com fios e painéis de nylon, formava um conjunto de sete mil e quinhentos “Portais” amarelos em toda a extensão do parque.



Figura 6: *The Gates*
 Intervenção em 37 km do Central Park, New York.
 Christo e Jeane-Claude, 1979 – 2005.

Essa obra, como a *Spiral Jetty* de Smithson, entre inúmeras outras realizadas pelos artistas da Land Art, pode desencadear um efeito de mudança na configuração do uso da Fotografia nas Artes Visuais. Antes apenas apreendidas como registro documental de ação ou intervenção, as imagens fotográficas, a partir da Land Art, começam a ser vistas como uma espécie de objeto artístico autônomo.

Alguns anos antes, ainda na década de 50, o artista brasileiro Flávio de Carvalho apresentava, pelas ruas de São Paulo, seu “Traje Tropical para o Executivo dos Trópicos”. A *Experiência número 3*, como ele a chamou, consistiu em um passeio pelo centro de São Paulo com uma roupa unissex, por ele concebida, pensando na elegância, comodidade e higiene do verão das grandes cidades. Com saiate, meias arrastão e um chapéu de organza, Flávio de Carvalho caminhou despretensiosamente pelas ruas da cidade. Também ele realizou registros fotográficos e fílmicos para perenizar sua ação silenciosa. Na imagem apresentada abaixo, um registro da ação de Flávio de Carvalho, é percebida a documentação da ação *Experiência número 3*. Como em outros casos, são imagens que servem para atestar a ocorrência de ações perenes que se utilizam da Fotografia para sua eternização.



Figura 7: *Traje de Verão* ou *Experiência nº 3*
Performance
 Flávio de Carvalho, 1957.

No Brasil, dentre as primeiras ações que foram favorecidas pela Fotografia para alargar sua visibilidade, se encontra também o trabalho do artista Hélio Oiticica, com seus Parangolés, na década de 60. As capas vestíveis começavam a romper a barreira das linguagens e acionar o público não mais como mero espectador: a obra só acontecia no

momento em que alguém a vestisse e deslizasse sobre o espaço, tornando o corpo cor em movimento. Pode-se observar, na Fotografia que segue, o registro de um dos “*Parangolés*” de Oiticica vestido por Nildo da Mangueira, no ano de 1964. Um dos propósitos de Oiticica, em seus trabalhos que aproximavam a arte do público, era dialogar com formas de vida marginalizadas, rompendo ainda mais com o status burguês que a arte carregava. Segundo Osório (2001), o que lhe interessava na cultura popular era “aproveitá-la enquanto fonte de energia, enquanto necessidade criativa. Daí seu contato com a (Escola de Samba) Mangueira.” O que se segue a isto é a institucionalização de sua obra, seu deslocamento para dentro do museu, através de seu registro fotográfico e fílmico, e da apresentação dos próprios “*Parangolés*”.



Figura 8: *Parangolé*, vestido por Nildo da Mangueira.
Hélio Oiticica, 1964.

Os registros das atuações realizadas pelo público com os “*Parangolés*” de Oiticica perenizam a ação fugaz e momentânea tornando-se, deste modo, imagens que guardam reminiscências de proposições em arte. Tanto as Fotografias como os Vídeos eternizaram os happenings e ações de outros artistas, que usaram destes meios e romperam, definitivamente, com os limites das linguagens artísticas, iniciando um processo de hibridação¹⁰, o qual se estende aos procedimentos artísticos atuais.

Nos casos anteriormente citados, a Fotografia se apresenta, ainda, apenas como registro documental de ações. Phillippe Dubois (2006), ao discutir a incorporação do

¹⁰ O termo Hibridação adotado em minha pesquisa, refere-se não só às linguagens que se fundem, mas à sobreposição de imagens que se misturam formando um só texto visual.

fotográfico nos processos da arte contemporânea¹¹, observa que a Fotografia não se tornou arte, mas que a arte tornou-se fotográfica, sendo impregnada por certas lógicas formais, conceituais e ideológicas da Fotografia. Em ações performáticas, a Fotografia funcionou inicialmente como o registro do gesto do artista, uma documentação de algo efêmero no espaço e no tempo, para posteriormente ocupar o espaço de obra de arte.

Dentro de um contexto mais regional, apresenta-se na década de 70, na cidade de Porto Alegre, o *Grupo Nervo Óptico*, cujos integrantes realizaram diversas exposições com ênfase na exploração da linguagem fotográfica e meios/materiais alternativos, muitas vezes com um viés crítico ou irônico. Questionando as imposições do mercado na produção artística, o Grupo explorou expedientes da arte postal como alternativa de veiculação artística.

Este panorama da arte pode representar uma espécie de hibridação das linguagens, onde a Fotografia passa a ser usada não apenas como registro/documento, mas como o próprio objeto artístico, recorrente de procedimentos que envolvem a *performance*, o happening e as ações como parte do processo de construção da obra.

1.3.1 Ações sem público ou A Fotografia como Objeto

Alguns pesquisadores definem os procedimentos que envolvem esta forma híbrida construída através da *performance* aliada à Fotografia ou ao vídeo, como *Fotografia Encenada*. Para Regina Melim (2003:01), “uma das características presentes nessas fotografias e vídeos é o aspecto performativo que os mesmos engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como suporte ou matéria artística”.

Neste contexto, podemos observar a produção da fotógrafa norte-americana Francesca Woodman, que no início da década de 70, se auto-retratou repetidas e insistentes vezes, sendo sempre outra personagem a cada novo acionar do disparador. Não como registro de ações, mas com uma narrativa estática, Woodman oferece seu corpo submerso num contínuo jogo de

¹¹ Refiro-me, ao falar de Arte Contemporânea, ao período que vai da década de 70 até a atualidade, como defende a crítica de arte Anne Cauquelin, em seu livro “Arte Contemporânea – uma introdução” (São Paulo: Martins Fontes, 2005).

simulacros. O registro fotográfico, aqui, desempenha papel de objeto expositivo, distanciando-se de possíveis arquivamentos. Na Fotografia “Untitled”, realizada na Itália em 1977-1978, apresenta-se um exemplo dos primeiros procedimentos que apresentaram a Fotografia não como mero registro documental, mas como obra. As Fotografias de Woodman trabalham com contradições: prazer e dor, sensualidade e rigidez, transparência e forma sólida, o momento congelado e a continuidade do tempo real. Segundo a crítica de arte Elizabeth Janus¹², os trabalhos produzidos por Woodman, no período de nove anos, na maioria dos casos “transcendem respostas simples e cavam mais profundamente no que pretende produzir, compelindo imagens poéticas à fotografia, um meio que prontamente se emprestou à imaginação dela e que ela dominou facilmente.”¹³

Neste auto-retrato, Woodman aparece deslocada do centro da imagem fotográfica, e seu corpo nu divide a cena com uma flor. Nesta e em outras imagens, os cenários utilizados por Woodman criam uma relação de tensão, onde a textura das paredes, do piso e dos objetos utilizados contrastam com a pele lisa e pálida da atriz-fotógrafa.

Ainda sobre os cenários, a partir do conjunto de Fotografias realizadas por ela, pode-se inferir que a fotógrafa faz uso de lugares pré-existentes, muito pouco interferindo neles. O corpo nu, usado como principal elemento da cena, aparece quase em segundo plano, mas sem dúvida é o que atrai o olhar na imagem. Neste sentido, ainda que sejam utilizados outros elementos em cena, a imagem da fotógrafa é o índice que pode levar a considerar seu trabalho como auto-retrato. Sobre a auto-representação nas Fotografias de Woodman, Melim (2008:53) comenta acerca da relação entre imagem da artista e os espaços escolhidos para sua realização na série “*Houses*”:

(...) a artista se fotografava em casas parcialmente destruídas ou abandonadas, explorando a natureza e a pertinência de sua auto-representação como uma forma de conveniência, (porque seu corpo era sem dúvida uma matéria sempre à disposição), Francesca Woodman se relacionava com o espaço dessas casas como se essas fossem prolongamentos de si mesma.

¹² In: <http://www.flashartonline.com/OnWeb/FRANCESCA%20WOODMAN.html>.

¹³ Tradução da autora. O texto original se encontra na página de Internet citada acima.



Figura 9: *Untitled*
Fotografia.
127 x 120 cm
Francesca Woodman. 1977-1978.

Na Fotografia “*Self-deceit #1*”, Woodman, além do aspecto de contraste dos elementos apresentados em cena – o que também se dá em “*untitled*” – utiliza o artifício do espelho para refletir sua imagem. Nas Fotografias da série “*Houses*”, Woodman opera com o contraste dos locais escolhidos para a realização de suas encenações: o precário, o efêmero e a ruína tornam-se qualidades indissociáveis, operando inclusive como critérios na escolha desses lugares. Tais lugares contrastam com a pele branca e lisa da imagem da artista que, por vezes, se borra e quase desaparece entre os elementos estruturais do lugar. Dessa forma, pode-se dizer que o corpo do artista e o lugar de suas práticas levam-no ao patamar de sujeito e meio de expressão estética ao mesmo tempo. Nesta perspectiva, o corpo como objeto de arte será cada vez mais presenciado em séries autobiográficas ou auto-referentes.

Assim como Woodman, outras artistas-fotógrafas utilizaram sua própria imagem para compor trabalhos – auto-referentes ou não – que podem ser denominados Fotografias Encenadas. Estes procedimentos, corroborados pelo uso da auto-imagem, do corpo como suporte e do uso do espaço para a composição dos trabalhos, podem caracterizar, em geral, as Fotografias Encenadas.

Dentro do panorama das ações sem audiência, pode-se localizar o trabalho de Lenora de Barros, artista brasileira que realiza (desde a década de 80) *performances* fotográficas em

que seu próprio corpo é signo agente. Assim com ela, outros artistas das décadas de 70, 80 e 90 começam a tramar a Fotografia como parte constituinte de suas obras e não como um registro documental de ação: “Contaminadas ou híbridas, são Fotografias que elegend articulações com outras formas artísticas, como a instalação, o objeto tridimensional ou a *performance*”.¹⁴



Figura 10: *Self-deceit #1*
Fotografia. 127 x 125 cm
Francesca Woodman, 1977 – 1978

No processo de criação e realização da obra, a Híbridação é percebida através do uso de diferentes linguagens e técnicas que se contrapõem. Cruzando ou interpelando-se, os Processos Híbridos na Arte podem ser observados no seu produto final. Porém, às vezes, são usados apenas como procedimentos do processo. Nestes procedimentos de cruzamento entre linguagens e técnicas, como exemplificados nas obras de Lenora de Barros, percebo minha produção artística que, além da intercepção da Fotografia com a *Performance* e a manipulação digital, produz a hibridação de imagens distintas que se fundem e se apresentam como objeto artístico.

As imagens como “*A coisa em si 2*”, produzidas por Lenora Barros na década de 90, são exemplares de uma Fotografia que se porta como objeto de arte, e não mais como registro

¹⁴ Charles Narloch, Paulo Reis e Regina Melim, no texto de curadoria da exposição Campo Aberto, SCAR, 2004. Em: <http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/16533>. Pesquisado em março de 2008.

documental de ações. A obra de Barros, além do próprio corpo e das ações, traz a palavra como elemento constituinte, realizando “*experiências poéticas e fotoperformáticas*”¹⁵, como a artista denominava suas produções.

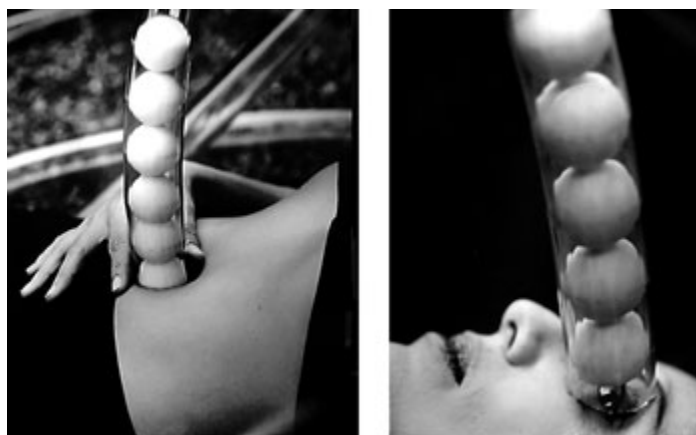


Figura 11: *A coisa em si 2*
Performance Fotográfica.
Lenora de Barros, 1990.

No âmbito das poéticas mais recentes de Fotografias Encenadas, revela-se o trabalho de Janaína Tschäpe, que usa o próprio corpo como matéria da produção artística de *fotoperformances*. Para essa artista, que incorpora a vida como matéria-prima em seu trabalho, a possibilidade de transformar tudo em ficção articula-se como o mote de sua criação. Cenários e figurinos construídos pela artista, que posa como modelo de suas Fotografias, compõem a realidade de imagens como “*Euni 5*” da série *Dreamstructure*.

É possível perceber a influência pictórica em suas Fotografias, com a sensação de estarem, suas personagens, imersas em um mundo de sonhos ou memórias. Também aqui, se evidencia a presença do corpo como elemento definidor da imagem. Ainda que submerso em outros elementos cenográficos e outros figurinos, o fascínio pelo insólito e a aproximação entre o animalesco e o divino no ser humano.

¹⁵ http://www.imediata.com/BVP/Lenora_de_Barros/bioport.html. Pesquisado em junho de 2008.

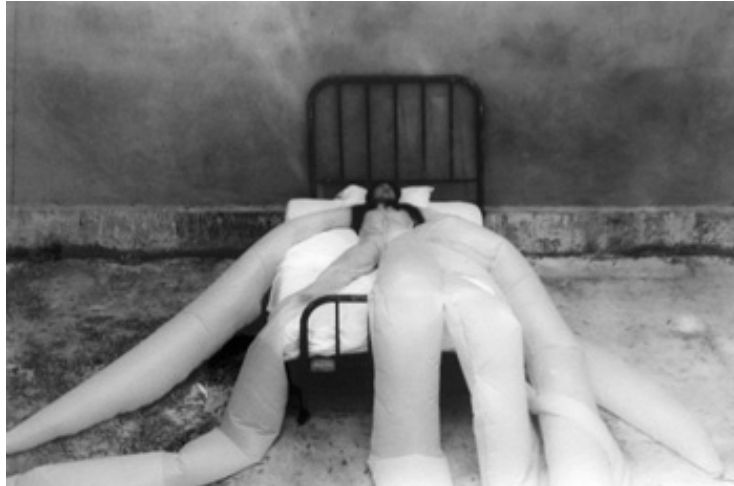


Figura 12: *Euni 5*, da série “*Dreamstructure*” .
Fotografia. 51 cm x 77 cm
Janaína Tschäpe, 2002.

Dentro desse cenário fabuloso e ilusório de sonho e memória, constroem-se também as Fotografias de Aline Dias. Encenando apenas para a câmera, a artista constrói narrativas alegóricas que apresentam a passagem e a transmutação do universo infantil para o universo adulto.

Pode-se verificar que o corpo, em todos os trabalhos citados, aparece como elemento central da imagem contada e narrada. Auto-referentes ou não, os corpos dos personagens/sujeitos/artistas sugerem configurações que se assemelham aos artifícios utilizados em muitos auto-retratos ao longo da História da Arte.

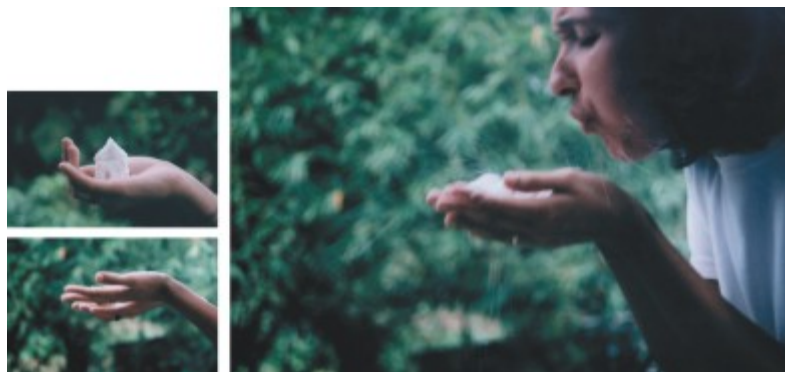


Figura 13: *Eu sou o lobo mau*
Fotografia.
10 x 7cm, 38 x 25cm
Aline Dias, 2004.

Do momento da representação às simulações, o corpo passa por um vasto tempo de experimentações dentro da Arte. Antes representado e figurado, o corpo passa a ser apresentado em propostas nas quais entra efetivamente “num infinito processo de produção”, como comenta Villaça (2007: 55). Assim, os limites do corpo são testados no processo de sua redefinição no campo das Artes, dialogando com conceitos que vão desde a identidade e alteridade, até o desejo de superação da fragilidade e finitude corporais.

Apresentados em linguagens que superam o limite da pura e simples observação, os corpos se oferecem para questionar ilusões de aparências através de procedimentos que revelam as várias identidades do sujeito-artista. Valendo-se de artifícios cenográficos, o corpo do artista encena para o diálogo com conceitos que serão comentados a seguir.

1.4 Auto-Retrato Fotográfico

Com o advento da Fotografia, o processo de produção do auto-retrato foi dotado de uma velocidade e dinamismo jamais obtidos por qualquer outro meio existente na época anterior à sua invenção. Tal advento possibilitou retratar a própria imagem em menos tempo e com menor “comprometimento”. Com a Fotografia, realizar a imagem de si mesmo tornou-se algo acessível, rompendo com a idéia de que era necessário ser um artista para executar um

auto-retrato. A partir de então, qualquer um, com acesso a uma câmera e os mínimos conhecimentos fotográficos, poderia realizar um auto-retrato, popularizando-se, assim, a experimentação da auto-imagem.

Seguindo a idéia de identidade de autores como David Harvey (2006) e Stuart Hall (2006), pode-se dizer que o auto-retrato não se configura apenas como uma representação narcísica, mas como uma forma de representação da própria identidade, incluído aí o estranhamento característico do homem contemporâneo em relação a si mesmo. Pode-se perceber que esse cenário está representado na produção recente do auto-retrato¹⁶, quando, na captação de auto-imagens, investiga-se a busca de sentido em meio à fragmentação do indivíduo.

A pose como elemento definidor da concepção de identidade, segundo Fabris (2004:58), permite ao sujeito tornar-se um modelo, deixando-se “captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma idéia de composição plástica e social a um só tempo”. Entretanto, se fazem necessários alguns esclarecimentos em relação ao que pode acarretar falar de uma concepção de identidade única, em um espaço e tempo de identidades cambiantes. Trata-se, neste trabalho, não de uma questão do que é realidade ou o que é ficção, mas da concepção de memória sem a necessidade de defendê-la como real ou falsa. Uma memória construída e re-construída em um espaço presente e passado, que se mescla em cada momento da construção do trabalho. Trata-se de um corpo que se auto-representa ao mesmo tempo em que interpreta uma memória pessoal re-contada e re-vivida em um *espaço sem atmosfera*.¹⁷

Esta concepção pode relacionar-se ao conceito de *self as context*, desenvolvido por Schechner¹⁸ (*apud* COHEN, 2002:106), uma auto-representação baseada nas teorias psicológicas, que sugere que o inconsciente do *performer*, durante a ação, fica imerso num

¹⁶ Esta produção aparece, pode-se dizer, como forma de representação da própria identidade, das identidades cambiantes do sujeito, usando de artifícios como encenação e figurinos para a representação – ou auto-representação – das várias facetas do sujeito contemporâneo.

¹⁷ Refiro-me, aqui, à idéia de memória como hiper-real, comentada por Baudrillard (1991), e que será aprofundada a seguir.

¹⁸ Após uma viagem à Índia, no início dos anos 70, o diretor de Teatro Richard Schechner começa seus estudos sobre o ritual e passa a incorporar a antropologia em suas pesquisas sobre performance. No final da mesma década, une-se ao antropólogo Victor Turner e aprofunda seus estudos sobre a performance e o ritual de forma intercultural e multidisciplinar.

lugar específico, físico, psicológico e filosófico: “Este ‘fazer a si mesmo’ poderia ser melhor conceituado por representar algo em cima de si mesmo. Essa auto-representação é denominada *self as context*.” Percebe-se que esta “auto-representação” acima referida pode estar ligada à produção que a pesquisadora Regina Melim (2003) definiu como “Fotografia Encenada”, a qual será aprofundada posteriormente.

A encenação seria um artifício para a construção do auto-retrato onde as personagens retratadas se cruzam, como comenta Roland Barthes (1984) onde a questão da foto-retrato na Fotografia se apresenta como um espaço em que se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Segundo ele, perante a objetiva, sou simultaneamente a imagem que julgo ter, aquela que gostaria que os outros percebessem de mim, aquela que o fotógrafo vê e, ainda, a imagem-sujeito de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, trata-se de uma situação peculiar: não paro de me imitar a mim mesmo e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade. Como se comporta esse sistema, essa arena tensa de interações e projeções, quando o artista e seu modelo se travestem, na qual diretor e ator partilham do mesmo papel? Creio que a proximidade da Fotografia com o Teatro – ou ainda mais especificamente sua variante, a *performance* – pode fornecer uma resposta possível.

Diferentemente da pintura, onde é possível que o artista fantasie a imagem de si mesmo, a Fotografia, por seu aspecto indicial, é colada ao seu referente como um vestígio, revelando, mesmo que de maneira arbitrária, aquilo que lá esteve. Como uma forma de burlar essa lógica da verossimilhança, a prática do auto-retrato fotográfico aproximou-se muito do Teatro, ao incorporar a simulação e a *mise-en-scène* para manipular a imagem do eu. Autores como Melim comentam que, através da encenação, auto-retratos fotográficos são capazes de construir universos imaginários e lúdicos, jogando com representações identitárias e fictícias. Desta maneira, o auto-retrato pode ser visto não somente como a representação do eu, mas também como a construção do outro, de um personagem. Diante de uma câmera, imediatamente encenamos uma ação, construindo uma imagem de nós mesmos. Conscientes desse processo, auto-retratos fotográficos possibilitam trabalhar novas estratégias de representação da identidade, que visam subverter, por meio do “disfarce”, a lógica do espelho.

Algumas auto-representações, portanto, se posicionam no território da encenação, com a intimidade do personagem não flagrado em seu cotidiano, mas cuidadosamente

exteriorizado e premeditado. As imagens narram o fato em seqüência recuperando sua ocorrência, através do espaço e do tempo.

Dentro destes dois aspectos de apresentação do auto-retrato, percebo minha pesquisa prática, onde a representação – ainda que encenada sob o aspecto de uma memória pessoal – ficciona a realidade e recupera o tempo. O personagem, criado a partir da realidade, mas não literalmente colado a ela, manipula o real e encena a si mesmo. Imersa nesta poética, a Fotografia é utilizada para registrar ações que se repetem, não se apresentando como registro documental, mas como objeto expositivo.

Na Fotografia “*narrativa IV*”, da série “*Do Ato de Costurar*”, percebe-se a encenação e o uso de atributos cenográficos na composição da imagem. Artifícios como iluminação e maquiagem, aliados à sobreposição de imagens que repetem o mesmo gesto, produzem uma narrativa ficcional, que encena sobre uma memória auto-referente.



Figura 14: *narrativa IV*, da série “*Do Ato de Costurar*”.
Fotografia.
100 x 70 cm
Janaína Falcão, 2007-2008.

Na série “*Do Ato de Costurar*”, assim como nas demais séries que compõem esse trabalho, as imagens se constroem a partir do artifício da encenação e da pose, narrando, através do enquadramento das ações, uma memória pessoal. A composição plástica criada confere, por meio da pose, uma identidade retórica, mas não fictícia: a ação de costurar é deslocada do cotidiano, mas pode ser relacionada ao conceito de “fazer a si mesmo”, com a repetição de uma ação que remete à memória familiar feminina. O ato de costurar, repetido por gerações de mulheres, se re-significa por meio do recorte espaço-temporal que a Fotografia proporciona e pereniza enquanto memória.

A pesquisadora Sandra Rey (2005: 38) aponta, sobre a realidade que se faz presente na Fotografia: “Embora o enquadramento possa ser considerado como uma operação de estranhamento porque retira uma imagem do fluxo temporal, diante do negativo fílmico somos sempre confrontados a algum traço do real”. Ainda que as questões relativas à Fotografia abordadas mais recentemente ultrapassem o mote norteador desta questão – pois abordam a Fotografia (tanto analógica quanto numérica ou digital) como uma única vertente: Fotografia – esta colocação adere-se ao desenvolvimento da idéia de recorte do real. Assim como Barthes e Kossoy, Sandra Rey aborda a noção de recorte temporal acionado pela Fotografia.

Esta temporalidade presente na Fotografia, desde seu invento, causa encantamento e espanto. Barthes (1984:21) recorda que a Fotografia repete o instante que só aconteceu uma vez, e nunca poderá repetir-se. Kossoy (2007:133) também argumenta sobre a captura do tempo por parte da Fotografia:

A perpetuação da memória é, de forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem.

Dentro deste contexto, o recorte de fragmentos do real e sua perpetuação, através da imagem fotográfica, pode se relacionar com a re-significação e manutenção da memória, que se pereniza e cristaliza criando um elemento real de lembrança. Quando faço uso da poética da costura para remeter a uma memória pessoal, a Fotografia se encarrega de recortar fragmentos das ações realizadas, perpetuando o tempo para congelar a memória. A pose, como elemento definidor nos procedimentos de auto-retratos, permite a construção de um

personagem, um modelo que não deixa de ser uma imagem de si mesmo, uma auto-representação.

O conceito de *memória ficcionada* que utilizo refere-se à re-invenção de uma história e sua apresentação como vivido, ainda que este seja fruto de uma construção ficcional. Diante de tais circunstâncias, pode se tornar interessante comentar as relações entre realidade e ficção contidas nesse trabalho. A encenação das Fotografias Encenadas relaciona-se com a Simulação, entendida aqui sob dois aspectos comentados por Baudrillard (1991) e Fontcuberta (2000): de um lado, uma realidade que não existe mais: o hiper-real; de outro, uma realidade reinventada, revelada pela lente fotográfica.

Incluída na idéia de encenação como simulação de uma realidade inventada, a costura se apresenta como repetição de um ato simbólico da memória. Seguindo a idéia desenvolvida por Fontcuberta, o fotógrafo dá à atividade fotográfica a capacidade de reinventar a realidade, de extrair o invisível do espelho e revelá-lo aos olhos, partindo da premissa de que a característica da atividade criadora é a manipulação. Em contraponto, Baudrillard (1991: 9) defende a teoria de que vivemos em uma era cujos símbolos têm mais peso e mais força do que a própria realidade:

Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias.

Trata-se, portanto, de um *hiperespaço* sem atmosfera que já não é o real. Contudo, sobre esses aspectos, prefiro mencionar a relação de simulação e realidade comentada por Fontcuberta (2000), onde a Fotografia aparece como espelho com memória, onde se fala de recordações de experiências, de momentos e da possibilidade de alteração desses momentos. A Fotografia imobiliza nossa própria imagem para sempre, talvez pelo desejo íntimo da imortalidade. A Fotografia como idéia de espelho e verdade, mas em vez do espelho como recordação, o espelho como reflexo da verdade, a sinceridade. A Fotografia, aqui, é uma ficção que se apresenta como verdadeira, reinventando o real. Neste sentido, a simulação mistura o subjetivo e o objetivo, o real e o fictício, o ativo e o passivo. Assim, arrasta para o terreno do indecível a oposição verdadeiro-falso:

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos tem inculcado, contra o que ousamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas o importante não é essa mentira inevitável. O importante é como a usa o fotógrafo, a quais intenções serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (Fontcuberta,2000: 15)

Assim, não há uma memória verdadeira ou falsa, real ou ficcionada. Há uma memória *hiper-real*, contada sob a égide de um espaço sem atmosfera, de um tempo re-significado. E é nesse espaço que o corpo encena lembranças através do gesto da costura.

Dentro do panorama da arte contemporânea que se direciona para o corpo, pode-se falar dos aspectos de identidade e memória que este corpo carrega: o corpo do artista como suporte e objeto de arte. A imagem de um corpo que carrega consigo aspectos da realidade, vivida ou ficcionada, aparece na produção contemporânea desde a década de 60 e segue até a atualidade trazendo, entre outras, questões relativas à passagem do tempo e à efemeridade.

Assim, a produção do auto-retrato – como apresentação de uma parte do corpo-artista – também carrega os aspectos citados acima, e será observado no capítulo que segue, trazendo concepções, conceitos e autores dialogando sobre o retrato de si mesmo.

Cap. 2 AUTO-REPRESENTAÇÃO: A NARRAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRAFICA À CENA

No auto-retrato, faço do meu corpo um corpo objeto, ofereço-o como um objeto ao olhar. Dessa forma, posso afirmar que sou um sujeito real que se constrói como objeto ideal, pleno em sua autoconsciência, num movimento de pôr-se a si mesmo.¹⁹

Os processos investigativos na contemporaneidade, os quais envolvem o corpo do artista como objeto e conceito para comporem trabalhos em auto-retrato fotográfico, são objeto de estudo deste capítulo. Dentro deste panorama, questões envolvidas em tais procedimentos, como a narrativa, a temporalidade, a encenação e a Fotografia, são abordados de acordo com teóricos que discorrem sobre o tema, como Annateresa Fabris e Tadeu Chiarelli. Ainda nesta parte da pesquisa, a abordagem sobre o corpo – suporte do auto-retrato – se apóia em autores como Le Breton, Lucia Santaella e Christine Greiner, para comentar sobre os aspectos conceituais e sociais contidos em procedimentos que fazem uso da auto-imagem do autor para elaborar e compor o trabalho artístico.

Dentro desse panorama, já fazendo uma ligação com o capítulo seguinte, abordo questões acerca da produção que ultrapassa a imagem fotográfica para a construção de auto-retratos. São procedimentos que fazem uso de vários elementos – e não apenas a imagem – para versarem sobre o próprio artista, abarcando outras linguagens (como a *performance* e a instalação) e formas de apresentação. Estes trabalhos, assim como o meu, inserem o espaço em sua construção, onde elementos são arranjados de forma a construírem ambientes autobiográficos e/ou ficcionais.

Para compor este capítulo, que disserta sobre o auto-retrato, o corpo e o espaço entre ambos, divido-o em duas partes: *O Auto-Retrato como Ficcionalização* e *O Auto-Retrato como Estratégia Narrativa*. No primeiro, abordo o caráter ficcional e identitário dos procedimentos contemporâneos que se constroem a partir da auto-representação. O sujeito

¹⁹ PESSOA, Helena G. R. AUTO - RETRATO - o espelho, as coisas. Dissertação apresentada ao Mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.

contemporâneo fragmentado e as transformações identitárias sofridas por ele ao longo dos anos são abordados a partir de autores como David Le Breton (2003), que percebe a identidade como algo não necessariamente intrínseca e estreitamente encarnada ao corpo do sujeito. O corpo é tomado como simples suporte da pessoa, algo que pode e deve ser aprimorado, uma matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal. A encenação que sugere ficcionalização em tais procedimentos é analisada seguindo a idéia de Andreas Müller-Pholle (1985), que discorre sobre as *estratégias de informação* nos processos artísticos contemporâneos.

Em um segundo momento, no sub-capítulo *O Auto-Retrato como Estratégia Narrativa*, abordo os aspectos narrativos. Neste momento são comentados os aspectos narrativos que se dão tanto pela Fotografia quanto no caso do Cenário montado para a apresentação de meu trabalho visual. Nesse panorama, discorro sobre a aproximação das Artes Visuais com o Teatro a partir da Instalação e do Cenário, abordando aspectos conceituais que envolvem tais elementos dentro de minha pesquisa e relacionando-os com a obra “Le revers du rêveur”, da artista visual porto-alegrense Vera Chaves Barcellos.

As questões que permeiam a produção de auto-retratos na contemporaneidade imbricam-se no limiar da representação e auto-representação, onde o sujeito que se fotografa (ou se deixa fotografar) representa a si mesmo, e à construção de um outro. Essa representação, que também é a construção do outro, se relaciona com a criação de um personagem, propiciado pelo artifício da pose, já citado anteriormente: por meio da encenação na construção de auto-retratos, é permitida uma simulação do real, gerada a partir de fragmentos da realidade, mas que se configura como um outro, um personagem.

E é na construção das várias personagens – fictícias ou não – que a encenação surge, com diferentes níveis de artificialidades para compor a pose. Do retrato de estúdio tradicional até as fotocollagens e outras intervenções na composição da imagem, a foto-retrato foi redimensionando a sua relação com o referente sem perdê-lo de vista.

Historicamente, a noção de auto-retrato se relaciona à autobiografia. Porém, tais concepções vêm sofrendo mudanças contínuas, pois o sujeito contemporâneo se vê fragmentado e sem uma identidade fixa e permanente. De encontro a essa idéia, artistas investem em procedimentos onde a identidade proposta pelo auto-retrato não necessariamente diz respeito a uma autobiografia. Uma identidade que, segundo Le Breton (2003) é tão

mutável e efêmera quanto o próprio corpo. O corpo passou a ser utilizado como um agente de comunicação de uma idéia ou ação que vai além de sua existência pessoal, criando uma relação de ficcionalização.

O corpo, ao longo dos séculos, deixa de ser uma mera representação para ir se tornando cada vez mais uma questão, “um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano”, como relata Santaella em seu livro *Corpo e Comunicação* (2004:65). Essas multiplicidades do corpo vivo e efêmero seguem sendo questionadas e trabalhadas na arte até a contemporaneidade, por meio de artifícios que deixam desvelado o “caráter mutável do corpo em transição perene”. (2004:66)

Do corpo sem gênero e sem identidade ao corpo do artista, com suas memórias corporais e sentidos, este “objeto” vivo é tomado como suporte da arte desde o começo do século XX. A respeito de artistas que se tornam o próprio suporte e conteúdo da arte, Santaella comenta que “o conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos da arte” (2004: 69).

A partir da década de 60, aproximadamente, como todas as grandes mudanças acontecidas na arte, o corpo se desloca: antes representado, o corpo passa a ser apresentado como suporte e material para a concepção dos trabalhos artísticos²⁰. Os gestos do artista passam a incorporar-se nos procedimentos artísticos, constituindo assim o mote poético e estético – quando não conceitual – das obras. É bastante visível que o corpo do artista está em cena em muitos trabalhos fotográficos conceituais, ora performando ações especialmente concebidas para a câmera, ora através de apropriações de Fotografias já existentes.

O corpo, assim, atua como elemento identitário sem, com isto, deixar de representar ações fictícias de personagens (auto-referentes ou não). Um corpo-suporte que acaba por se tornar o elemento central na construção das imagens, através de gestos e ações. Dito de outro modo, é um signo auto-referente que é captado, através da Fotografia, como vestígio da ação

²⁰ Seja desafiando as *ortodoxias* da prática das Belas Artes, seja explorando os limites da teatralidade, avançando as fronteiras das convenções coreográficas ou explorando a performatividade dos espaços virtuais, as práticas que colocaram o corpo em evidência como suporte e objeto do fazer artístico se estabeleceram a partir dos anos 60. Com diversos termos e variados desdobramentos, as proposições que estabeleceram o corpo e suas implicações variam desde a Performance, o *Happening* e a *Body Art*, até as propostas que envolvem o corpo como mote conceitual da pesquisa artística.

que aconteceu. Assim se apresenta o corpo em minha produção artística: realizando ações, envolto em um universo de feminilidade e de memória, deixando seus vestígios que, por sua vez, são registrados pela lente fotográfica. Um corpo efêmero e vivo, com suas identidades e recordações; a inseparável relação da imagem corporal às “desordens identificatórias que constituem o *eu*”. (Santaella, 2004: 79)

O corpo do indivíduo e suas relações com as Artes (Visuais e Cênicas) foram abordados por pesquisadores de áreas que vão além da visualidade. Na década de 1970, o diretor de Teatro Richard Schechner, baseado em anos de pesquisas sobre rituais e comportamentos sociais, junto ao antropólogo Victor Turner, funda o núcleo de Estudos da *Performance* da Universidade de Nova Iorque, configurando uma linha de pesquisa interdisciplinar e multicultural. Desse modo, foram entendidas como ações performáticas atos de indivíduos ou coletivos artísticos e sociais. As ações performáticas do corpo que realizo, podem ser relacionadas ao conceito elaborado por Schechner (2003:28) de *comportamento restaurado*, que pressupõe que toda a *performance* seria um comportamento duplamente exercido. Nas *performances* artísticas, repetem-se ações cotidianas de maneira deslocada, destacando comportamentos cotidianos e familiares, trazendo-os à cena: “*Performances* são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada *performance* é diferente das demais”. O autor denomina *performance* artística aquelas ações que podem ser deslocadas do cotidiano, repetidas e re-significadas. Cada comportamento restaurado pode ser perpétuo como rituais ou efêmero como gestos cotidianos e simples. A diferença destes em relação à *performance* artística se encontra no seu enquadramento: “*Performances* são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver (...)” (SCHECHNER, 2003: 34). No âmbito artístico, a *performance* contemporânea ganhou ares de espetáculo. Sua vertente que ressuscitou o termo *Live Art*²¹, designa uma modalidade deliberadamente híbrida de fazer arte no formato muitas vezes de evento espetacular sensorial.

Adentrando-se nos aspectos sensoriais e cognitivos das ações performáticas, a autora Christine Greiner (2005: 115) observa que a *performance* apresenta possíveis relações a serem criadas por quem observa ou participa da ação: “É porque no instante em que acontece, ocorre uma ambivalência entre a pesquisa de toda uma vida e o modo como o fenômeno se dá a ver naquele instante”. Deste modo, a re-significação do gesto, emoldurado pelas ações

²¹ Live Art representa essencialmente obras temporárias de arte que abrangem uma variação de disciplinas e discursos que envolvem, de uma maneira ou outra, o corpo, o espaço e o tempo. Pode ser entendida como uma categoria para “incluir” a diversidade das práticas artísticas contemporâneas.

performáticas, não se dá apenas no artista, mas no público que observa a ação (ou o registro dela). A autora ainda comenta sobre o corpo do artista, onde coisas que ocorrem ocasionalmente perduram através deste deslocamento da ação cotidiana para a artística.

Dentro do conceito de multi ou transdisciplinaridade, que começou a ser desenvolvido nas Artes Visuais na década de 60 – no que se configurou como a *Live Art* – encontra-se a produção de artistas que, naquele momento, transpuseram as barreiras ideológicas das Artes, começando a mesclar as diversas linguagens que configuraram, mais tarde, a *performance* e suas vertentes contemporâneas.

A partir das ações realizadas por Jackson Pollock, quando passa a ser fotografado realizando suas *action paintings*²² (Figura 15), passando por Allan Kaprow e seus primeiros *happenings*²³, e o grupo Fluxus, é possível citar obras que tentaram aproximar o público, permitindo que este fosse mais um participante ativo do que mero observador distante da obra. Na metade dos anos 60, o *happening* institucionaliza-se como um gênero artístico, que privilegiava a produção de ações que contavam com a adesão espontânea de participantes, trazendo para a arte atual uma maneira singular de estar e perceber o mundo.

O objeto artístico passa a se desmaterializar e as ações do corpo começam a ocupar este status. O corpo do artista, então entendido como eixo central da obra, como suporte, torna-se agente de aproximação da arte com o cotidiano. As ações coletivas cedem espaço para procedimentos individuais e subjetivos, cujo discurso corporal traduzia a tentativa de entendimento do indivíduo e seu contexto.

²² A maneira como Jackson Pollock pintava foi denominada de *action painting* por envolver todo o corpo do artista na ação de pintar. O pintor gira sobre o quadro, como se dançasse, subvertendo a imagem do artista contemplativo - ele é parte da pintura. A pintura é concebida como fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, resultado do encontro entre o gesto do artista e o material.

²³ O termo *happening*, como categoria artística, foi utilizado pela primeira vez pelo artista Allan Kaprow, em 1959. Como eventos artísticos, os *happenings* eram realizados em ambientes diversos, geralmente fora de museus e galerias, nunca preparados previamente para esse fim. Confundido com a *performance*, o *happening* se diferencia desta pelo aspecto da imprevisibilidade.

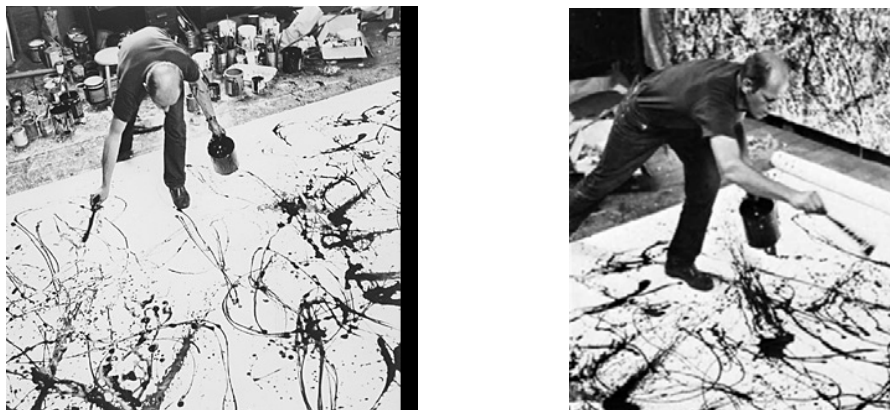


Figura 15: Jackson Pollock em ação.
Fotografia: Hans Namuth. 1950.

Estes novos procedimentos artísticos tinham, em comum, aspectos como a negação do objeto artístico e do sistema mercantil das Artes enquanto eixo prioritário na circulação da obra. O espectador passa a compor a obra como participante, e não mais como mero observador passivo, em projetos que passam a envolver a consciência do corpo e a sensorialidade na transposição das barreiras entre as linguagens artísticas. Dentro dessa fragmentação das linguagens e das artes, o momento da ação passa a ser repensado, e a Fotografia e seus demais aparatos de registro passam a ser incorporados a tais procedimentos de maneira mais contundente. Artistas passam a trabalhar a Fotografia não mais como mero registro do momento, mas como objeto expositivo. Desse modo, muitas ações performáticas passaram a ser concebidas em função da câmera, invertendo mais uma vez os papéis antes definidos.

O uso do corpo como agente de produção do trabalho passa a trazer para o ambiente artístico as identidades e memórias destes sujeitos-performers. O cotidiano e suas banalidades passam a fazer parte das práticas artísticas, re-significando ações comuns. Repetindo o ritual cotidiano da costura, evocando seus simbolismos e memórias, re-significo um ato cotidiano e simples, congelando-o através da lente fotográfica. Aprimorado e resgatado, este comportamento – ou ação – é transformado e restaurado a cada vez que é realizado. A costura como ato cotidiano e doméstico, se re-configura a partir de seu deslocamento para o campo artístico, evocando simbolismos e gestos que remetem a uma memória familiar feminina.

O diretor de Teatro e performer brasileiro Renato Cohen desenvolveu um estudo comparativo interdisciplinar entre as formas estruturais do Teatro e as de uma ação performativa, apoiando-se em algumas idéias de Schechner, dentre outros autores. Cohen desenvolveu esquemas e aplicou definições de diversas áreas para destrinchar um espetáculo teatral cujo processo e atmosfera estivessem mais próximos do ritual e da estrutura da *performance*, fosse ela artística, religiosa ou cotidiana. Percebe-se, assim, que os conceitos desenvolvidos por Schechner e Cohen avançam para a idéia de multidisciplinaridade, para o deslocamento das fronteiras entre as Artes. Isso define grande parte da produção artística contemporânea, principalmente o que diz respeito à *performance* e à Fotografia Ecnada. Todas as questões abordadas acima se relacionam, de alguma forma, com os conceitos desenvolvidos por Schechner e Cohen, no contexto de aproximação da arte à vida cotidiana, através da restauração dos comportamentos diários e sua acentuação através da arte.

Retomando historicamente as *performances* intimistas, Goldberg (2006: 161) aponta que “a investigação analítica da linha sutil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se o conteúdo de um grande número de obras vagamente classificadas como ‘autobiográficas’”. A essa perspectiva das *performances* intimistas e autobiográficas, pode-se relacionar outro conceito desenvolvido por Schechner, nomeadamente, o de *not himself* (“não ele mesmo”). Através dele, discute-se que o performer em ação, imerso no *self as context* e num topos especial, não é ele mesmo – enquanto indivíduo – mas também não deixa de ser ele mesmo, ocupando uma posição ‘entre’ identidades precisas. Aqui se configuraria a percepção de ficção nas ações performativas, com um fator ambíguo que diz respeito à identidade do artista dentro de produções auto-biográficas. Nesse contexto, onde o autobiográfico e o ficcional se mesclam e, às vezes, se chocam, criando uma relação ambígua, me coloco, enquanto performer, num lugar intermediário de ação.

Desde a década de 80, as “*autoperformances* fotográficas” intensificaram a tendência performativa do “eu-como-imagem” e dos “simulacros do eu” (Santaella, 2004) e vêm trazendo para as práticas fotográficas o corpo humano – captado em suas mais variadas formas – como seu objeto central: vestígios de ações e gestos do corpo registrados pela lente fotográfica. O vestígio, neste sentido, pode ser entendido como algo que foi irremediavelmente perdido, como marca de algo que foi, que passou e deixou o sinal de sua passagem. E é este sinal, este rastro, que é captado e re-contextualizado. Embora a Fotografia se apresente como registro de ação, não serve apenas como documentação: há a re-

significação do documento de vestígio, que é apresentado como parte de meu processo de produção em arte. Assim, ainda que a Fotografia traga consigo – até hoje – o atributo de *marca indefectível da realidade*, e ainda que sua relação estreita com a idéia de documento não possa ser negada, entre o mero e *despretensioso* registro e o objeto artístico, há o autor, sua visão da realidade e pretensões.

Em meu trabalho, as imagens fotográficas realizadas como registro de ações – com ausência de público, objetivadas apenas para a documentação – são incorporadas como parte da obra ou objeto artístico. Dizer que são meros documentos-registro das ações seria, a meu ver, um tanto simplista: as Fotografias são, assim como cada elemento integrante do todo do trabalho, parte da obra. Não as vejo apenas como imagem-registro das ações, uma vez que não funcionam sozinhas. A obra se complementa com cada elemento do processo de trabalho – linhas, agulhas, retalhos da realização do vestido, o vestido finalizado, os registros do processo, as imagens e objetos de memória que compõem o cenário das ações e, por fim, a iluminação que intenta dar ao espaço um certo ar de recordação. A idéia de cenário que utilizo em minha produção artística advém de uma união do Teatro, do Cinema e das Artes Visuais, que se justapõem criando espaços onde montagem, iluminação, objetos cênicos, figurino, imagem e som se combinam para construir um ambiente autobiográfico.

2.1 O Auto-Retrato como Ficcionalização

O auto-retrato carrega consigo as questões identitárias do sujeito fotografado. Levando-se em consideração a fragmentação do indivíduo contemporâneo por meio das transformações sociais características do séc. XXI, como já se comentou anteriormente, seria possível dizer que a identidade do sujeito pós-moderno não pode ser referida como algo fixo e inalterável. Assim, através do auto-retrato, não se difunde apenas uma, mas as múltiplas identidades do sujeito-autor, como comenta Hall (2006:9): “Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.” Este deslocamento pode ser observado na produção recente do auto-retrato, onde o sujeito-autor que se fotografa explora as inúmeras possíveis identidades que carrega em si.

Dentro desses aspectos, a questão da identidade pode ser relacionada à ficcionalização do sujeito, no sentido de encenação das identidades. Desta forma, a utilização de elementos cenográficos e teatrais na produção do auto-retrato é presente nos procedimentos contemporâneos que abordam e desvelam as identidades como realidades ficcionadas.

Segundo o autor alemão Andreas Müller-Phole²⁴ (1985), o uso da encenação pode se dar na forma de *estratégias de informação*, onde o objeto, o aparato, o meio, o resíduo ou a própria imagem sofrem transformações que permitem utilizar as várias possibilidades oferecidas pela Fotografia. Em minha produção, a *encenação do objeto* e do *meio* são as duas estratégias que servem para tratar a respeito da ficcionalização. Na *encenação do objeto*, seguindo a idéia de Müller-Phole, o produtor/artista proporrá encenações onde ele passa a atuar como diretor, fotógrafo e ator, tornando-se objeto de seu trabalho. Já na *encenação do meio*, o autor interfere no âmbito de distribuição da imagem, agindo em um ou outro meio de vinculação da imagem. Ademais, pode-se dizer, nesta última estratégia de informação, a questão da vinculação da imagem ou da obra, pode estar relacionada à forma escolhida para a apresentação/divulgação desta produção (a imagem fotográfica pode ser apresentada como uma série de modalidades distintas – montagem, instalação, vídeo, etc.).

A realização de *performances* objetivando a Fotografia pode ser vinculada a um conjunto de práticas artísticas contemporâneas que se valem das *estratégias de informação*. Alguns artistas, desde o final da década de 60, vêm se dedicando a construir e fotografar imitações, construindo imagens objetivas e irreais. Partindo do Cinema, no final dos anos 70, a fotógrafa norte-americana Cindy Sherman remontou cenas retiradas de filmes B, através de – poderíamos dizer – Fotografias Encenadas. Arlindo Machado (2001: 134) analisa algumas proposições artísticas deste mesmo tema quando comenta a atitude de Cindy Sherman:

Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa preexistente e fixar sua imagem na película que em criar cenários e situações imaginárias para serem oferecidas por ela, tal como acontece no cinema de ficção. A fotografia é concebida como criação dramática e cenográfica, ou como mise-en-scène, na qual a fotógrafa interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz.

Nos auto-retratos encenados por Sherman, onde ela, ao mesmo tempo em que os dirige, atua, a Fotografia pode ser entendida como uma espécie de documentação de uma

²⁴ Este texto foi publicado originalmente na revista *European Photography* 21, "Photography: Today/Tomorrow", vol. 6, n. 1, 1985. Traduzido do alemão por Jean Säfken. Retirado do site: http://www.european-photography.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml, em 13 de setembro de 2008.

ficção, atestando uma possível veracidade dos fatos. A pesquisadora Cristina Freire (2004) discorre sobre as Fotografias de *performances* como “registros de ausências”, onde “a obra de arte mistura-se com sua documentação”. Aqui, a Fotografia, usada em um primeiro momento como registro de ações, torna-se o próprio objeto de arte “afirmando a supremacia do gesto e do processo sobre o produto na criação artística” (2004:32-33). De certa maneira, creio que meu trabalho pode ser relacionado com a produção de Sherman, no que concerne à composição cenográfica e à atuação, além de trabalhar com elementos que levam a uma possível leitura ficcional. Entretanto, Sherman opera com ficções retiradas de outras ficções, ou seja, Fotografias que fazem referências a modelos imagéticos e a estereótipos provenientes da história da arte e, até mesmo, do Cinema. Tais operações não excluem, de modo algum, apesar da apropriação de imagens realizada por Sherman, o caráter auto-referente da artista – considerando-se o uso do corpo da artista na criação de suas imagens. Assim, Sherman cria metáforas que podem ser interpretadas como autobiográficas, por meio de disfarces que expõem um imaginário pessoal, sem deixar de ser coletivo.

Minha pesquisa, ao contrário, opera sobre a poética de uma memória familiar e auto-referente, onde, além do artifício da auto-imagem, os trabalhos são cunhados sobre a égide de uma memória “real”. Um memória construída a partir de fatos e lembranças, alicerçada no ato da costura. Ainda que se possa entender a memória como algo ficcionado, meu processo artístico é direcionado para uma ação real e física, que metaforiza a poética da costura.



Figura 16: *Untitled film still #6*
Fotografia. 25 x 20 cm
Cindy Sherman, 1978.

Nesse sentido, no âmbito das metáforas que revelam o imaginário pessoal, construo minhas Fotografias Encenadas. A costura, entendida aqui como elemento prático e poético do trabalho, é usada como conteúdo de uma memória real, ficcionada a partir do enquadramento

pela lente fotográfica, deslocando a ação do cotidiano. Desta forma, a construção do “eu” como “outro” é possibilitada através das narrativas criadas a partir do acréscimo de uma dimensão ficcional a elas.

2.2 O Auto-Retrato como Estratégia Narrativa

Em meu processo de trabalho, as narrativas aparecem como forma de contar uma *estória*²⁵. Essas histórias são contadas a partir de montagens de elementos e imagens de um procedimento artístico que tem a costura como principal elemento de comunicação da informação da obra. É a partir da poética da costura e das formas de montagem²⁶ da obra que se constroem as narrativas visuais que desenvolvo. Sequências de imagens também são usadas com este objetivo.

A narrativa nas Artes Visuais pode ser caracterizada a partir de procedimentos diversos, que envolvem tanto séries de imagens, como imagens únicas. O discurso que se dá através da série fotográfica se constrói sobre o caráter sequencial das Fotografias. No caso das imagens únicas, a narrativa é sutil e aberta, e possibilita, assim, uma gama maior de interpretações e identificações. Dentro deste contexto, neste momento serão analisadas obras de artistas que utilizam estas duas formas de narrativa, desde a década de 60 até a contemporaneidade, para então refletir sobre meu próprio trabalho.

Em 1974, Arthur Barrio, artista português, realiza uma série de Fotografias onde registra o movimento incessante da mão cortando o papel com uma tesoura. Na obra *Seis Movimentos*, Barrio apresenta a realidade desconstruída por meio das Fotografias que narram – a partir de um conjunto de imagens – um gesto cotidiano re-significado. Dado o contexto

²⁵ Jogo aqui com a antiga grafia da palavra história, em que se utilizavam diferentes formas de escrita para diferenciar a história (real), da estória (fictícia). Embora não haja aqui a intenção de fragmentar e separar realidade e ficção, nem definir e enquadrar de forma estática estes conceitos, o jogo de palavras está para envolver estes dois sentidos: real e ficção.

²⁶ O conceito de montagem que utilizo advém, por um lado, do Cinema e, por outro, do Teatro. Esse conceito é utilizado em meu trabalho de modo a cortejar as especificidades dessas duas áreas, como será percebido no capítulo três.

em que Barrio inscreve sua obra, seria quase natural considerar a utilização da Fotografia como forma de disponibilizar os trabalhos a um público mais amplo, assim como de expô-lo em galerias e museus.

Contudo, Barrio renega o registro, seja ele fotográfico ou cinematográfico, enquanto produto artístico, destituindo-o completamente desse valor. Ao mesmo tempo, a Fotografia, utilizada como forma de registro, extensão ou mesmo figurando como parte dos trabalhos, é cada vez mais comum na arte contemporânea.

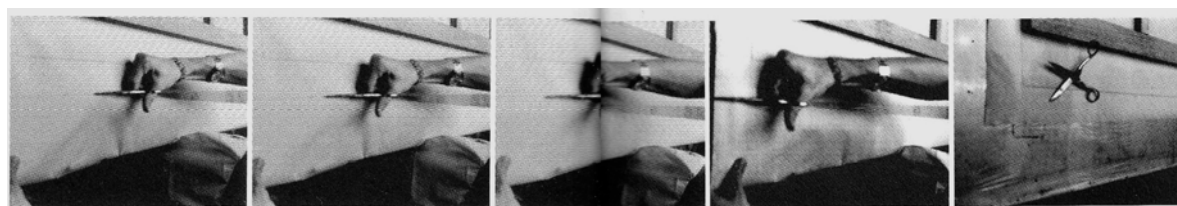


Figura 17: *Seis Movimentos*.
Fotografia
Arthur Barrio, 1974.

Ao contrário de Barrio, Sherman nos apresenta narrativas estáticas, que sugerem algo que está por vir ou que foi, mas não nos dizem mais nada além disso. É possível afirmar, portanto, que o papel da Fotografia, apesar de modificado através dos tempos, colabora de forma efetiva com a narrativa nas Artes Visuais. Sendo como registro de ações e *performances*, seja como Fotografia Encenada, a Fotografia articula uma nova forma de construir narrativas.

Nas narrativas compostas por séries de imagens, as quais se constroem através de uma leitura linear, se insere a Fotografia “Cocoon”, de Lilya Corneli. Apresentando duas imagens justapostas, Corneli apresenta a narrativa utilizando-se de artifícios cenográficos como a maquiagem para produzir o efeito de simulação.



Figura 18: *Cocoon*.
Fotografia
Lilya Corneli, 2006.

O rosto como elemento central da imagem é o principal indicativo de identidade em “Cocoon”, ainda que se apresente em uma situação que pode provocar estranhamento. E é justamente este estranhamento que compõe as proposições artísticas percebidas como híbridas, que torna explícito o uso de elementos cenográficos – a maquiagem – para construir a simulação nesta obra.

A simulação é um dos artifícios usados para criar o aspecto ilusório e cenográfico nas Fotografias Encenadas que constroem narrativas a partir de tais procedimentos. Maquiagem e cenário aludem a situações que não necessariamente estão coladas ao real, mas que, através da imagem fotográfica, provocam o estranhamento característico de obras que associam diferentes linguagens e artes em sua construção.

De alguma maneira unindo esses dois tipos de procedimentos artísticos-narrativos, construo minhas imagens fotográficas. Partindo de Fotografias realizadas em séries, efetuei a união de duas a quatro imagens, sobrepondo-as digitalmente. As narrativas se dão, aqui, pela sobreposição de imagens em série, mas se apresentam na forma de uma única imagem, como se percebe em “*narrativa V*”, apresentada abaixo. Além das três Fotografias justapostas, “*narrativa V*” é a primeira montagem fotográfica na qual experimentei usar a cor, visto que os negativos usados para a realização das Fotografias são p&b, no sentido de criar uma construção de significado associada ao passado. O tom amarelado pode se relacionar imediatamente com as Fotografias antigas, desbotadas e manchadas pelo passar do tempo. Colaborou com isso o fato de o negativo usado nessas Fotografias ser vencido, causando

manchas visíveis na revelação do mesmo, originando interferências que também podem ser associadas às manchas do tempo.



Figura 19: *Narrativa V*, da série *Costuras*.
Fotografia, 100 x 70 cm
Janaína Falcão, 2007-2008.

As imagens fotografadas passam a compor o cenário, o qual é utilizado para re-fotografar o ato da costura. E é neste mesmo cenário que estarão, posteriormente, as imagens deste processo de costurar, descosturar, re-costurar, além dos vestígios da construção da encenação, como o vestido pronto, os retalhos, as linhas, agulhas e memórias. Todos esses elementos, justapostos, intentam construir narrativas que falem de memória autobiográfica. A imagem fotográfica atua, nesse sentido, pelo aspecto da repetição, afirmando assim a narrativa da costura. E essas narrativas que se querem construir aparecem, vezes por imagens sobrepostas, vezes por seqüências de imagens.

Dentro desses aspectos narrativos, é possível falar também sobre a mistura de linguagens e procedimentos artísticos diferentes que compõem meu trabalho, na tentativa de criar uma narrativa visual. Nessa perspectiva, este se insere na produção de obras híbridas na arte contemporânea, onde se cruzam e se interpelam distintas linguagens e procedimentos

artísticos, construindo obras com resultados semânticos que mantêm as tensões desses cruzamentos. Essas obras e procedimentos que cruzam e interligam distintas linguagens e elementos, são analisados por Sandra Rey (2004), como veremos a seguir. O termo hibridação surge na arte com sentido semelhante em que é usado na biologia – cruzamento de espécies diferentes. Esses cruzamentos e combinações diversos entre materiais, técnicas e conceitos podem produzir ou ativar o sentido do trabalho.

A “costura” de várias linguagens, presente nos procedimentos híbridos, é percebida, como comenta Melim (2003) como uma quebra das fronteiras entre as tradicionais categorias artísticas, que surgem re-combinadas em formas híbridas. Melim se refere às ações performáticas orientadas para a Fotografia como uma “forma distendida de *performance*” (2003:1). Nesse texto a autora observa a existência de procedimentos que envolvem estratégias relativas ao corpo na construção artística contemporânea: “Uma dessas variantes corresponde às ações performáticas sem audiência e que, orientadas para vídeos ou Fotografias tornam-se a base para a criação de uma forma distendida de *Performance*”. Percorro, assim, uma das muitas ramificações dessas atuações sem audiência, optando por aqueles procedimentos em que a simbiose do corpo do artista com o espaço escolhido se atualiza na forma de um exercício de pertencimento, particularmente adequado a uma prática experimental de auto-interrogação. Tadeu Chiarelli (2002:115) aponta para estas práticas, por parte dos artistas, como uma “imersão mais vertical na busca do auto-conhecimento como indivíduos ou seres sociais”. A auto-representação pode estar, assim, relacionada a alguma forma de narrar uma história, real ou ficcionada. Uma narrativa que atravessa o tempo e o espaço, jogando com elementos de cena, figurino, iluminação, imagem e *performance*.

2.3 Atravessamentos da expressão: a narração da imagem e do espaço

O termo Hibridismo, que provém da Biologia, foi percebido dentro da Arte como uma maneira de produção que utiliza elementos disparatados para suas composições. Sandra Rey (2004:399) comenta a respeito desses procedimentos: “a palavra híbrido, num sentido figurado, designa também o que é composto de elementos disparatados, imprevistos, de uma natureza heterogênea”. As Colagens Cubistas são consideradas, para muitos autores, como o

início da Hibridação na Arte: inserções de elementos estranhos à pintura sobre a tela. As colagens começam a libertar os artistas de certas limitações da superfície e abrem para experimentações que vão desembocar nos procedimentos atuais, passando pelas *assemblages*, *ready-mades*, entre outros processos que incluem elementos do real incorporados no espaço da representação. As mudanças de paradigmas na Arte Moderna acabam por acarretar em novos procedimentos, os quais são realizados na Arte Contemporânea.

No processo de criação e realização da obra, a Hibridação é percebida através do uso de diferentes linguagens e técnicas que se contrapõem. Cruzando-se ou interpelando-se, os processos híbridos na arte podem ser observados no seu produto final, porém, às vezes, são usados apenas como procedimentos do processo. Em termos de processos híbridos, podem haver fusões, mas nos resultados semânticos, as tensões permanecem visíveis. Esses procedimentos “exploram zonas de coexistência, encontros e conexões entre diversos registros tais como a Fotografia, as instalações, o vídeo, os objetos, os trabalhos *in situ*, através de dispositivos poéticos particularmente elaborados” (REY, 2004:396).

Percebem-se, nas produções contemporâneas, claras evidências do hibridismo – desde que as fronteiras entre as linguagens foram rompidas, tudo o que se faz é um cruzamento de elementos heteróclitos que são capazes de criar imagens tensas. As obras até aqui apresentadas mantêm um forte comprometimento com as práticas orientadas para o corpo, ampliando os concebidos como espaços de *performance*. São Fotografias que apresentam o corpo como devir, sugerindo algo que extrapola o visível, sinalizando certos desdobramentos que acarretam na extensão das noções de presença e mediação. Dispostas desta forma, todas essas ações atravessam a cena contemporânea perfurando os espaços de sentido que residem, freqüentemente, quando o assunto é *performance*, nos cruzamentos que realizam com outras linguagens.

Assim, dentro destes aspectos, os procedimentos híbridos na arte ocorrem durante seu processo de criação, onde se cruzam e se inventam procedimentos, se deslocam conceitos para subverter seu funcionamento. A impureza é, aqui, assumida deliberadamente, e o processo de trabalho se concebe na hibridação das linguagens, dos procedimentos, dos materiais e técnicas.

A partir deste cruzamento de linguagens e imagens, minha pesquisa encaminhou-se para uma diferente forma de apresentação: as imagens fotográficas registradas a partir das

ações/encenações não mais são o objeto final do trabalho. A partir da metade do segundo ano de pesquisa, percebi que somente as Fotografias Encenadas não seriam capazes de comunicar a questão principal do trabalho, diretamente ligada ao ato de costurar e à memória amarrada a ele.

Assim, partindo do posicionamento que tomo em relação ao todo do processo de construção do trabalho, decidi que cada momento da realização da pesquisa visual será apresentado em forma de *cenários-montagens*²⁷, mudando, assim, o modo operatório do trabalho. Se cada etapa do processo, desde o corte dos tecidos, alinhavo, costura e prova faz parte da construção do trabalho em si, o registro fotográfico passa a ser incorporado desde seu princípio, e não mais apenas às ações encenadas. Desta forma, as imagens-registro produzidas antes da finalização dos vestidos passam a fazer parte da composição dos cenários no momento das encenações, juntamente com objetos e imagens de recordação familiar. Nesse procedimento, as imagens são re-fotografadas, contaminadas pelo gesto repetido da costura, cada vez mais presente no trabalho visual. Porém, ao invés da apresentação pura da imagem fotográfica, desvelo ao observador todo o cenário construído de lembranças onde, compondo este, estão as imagens fotográficas encenadas, numa sobreposição de imagens e objetos fotografados e re-fotografados.

Alguns pesquisadores discorrem sobre as poéticas que incorporam o espaço onde a obra instala-se como parte da mesma, pelo termo Instalação, proposições espaço/temporais que evidenciam o caráter de experiência da arte. Para a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho (2007: 103), a relação entre obra, espaço expositivo e expectador constituem aspectos fundamentais referentes às concepções convencionais de obra de arte: “O valor conferido à especificidade, que, de certo modo, acompanha a própria delimitação do campo artístico em relação aos outros campos nos quais a sociedade se organiza, é problematizado pelas instalações.” Elaine Tedesco (2007: s.p.), analisa estas poéticas que abarcam o espaço e o tempo: “Muitas vezes reduzidos a uma única e corrente nomenclatura, os conceitos propõem especificidades e aproximações. O termo popularmente conhecido, atualmente, para designar essas poéticas é instalação”. Ainda seguindo o comentário de Tedesco (2007) a respeito das instalações, ela recorda que a “experiência da percepção corporal” passou a ser empreendida pelos artistas principalmente a partir da difusão do texto Fenomenologia da

²⁷ A definição da linguagem do objeto final do trabalho se enquadra dentro do conceito de instalação/montagem, integrada ao que se entende por cenário, no Teatro. O conceito de montagem também é pesquisado no Cinema, com Eisenstein e Aumont. Estas questões serão aprofundadas no decorrer deste capítulo.

percepção de Merleau-Ponty²⁸, na década de 1960: “Durante essa década, os convites à participação física dos observadores nas propostas dos artistas difundiram-se e, ao mesmo tempo, diversificaram-se. A arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida” (TEDESCO, 2007:s.p.). A *obra em exposição*, contextual e relacional “só poderia ser objeto de uma percepção plena quando disposta em seu lugar”, como comenta Carvalho (2007: 104).

Essa compreensão de um outro modo de perceber a arte passou a influenciar as poéticas de artistas desde aquele momento até a contemporaneidade. Porém, me parece que a definição específica de um conceito, ainda que seja o mais próximo de minha pesquisa visual, seria negar alguns elementos contidos em meu trabalho que o aproximam efetivamente com o Teatro. Dentro desse entendimento, embora a instalação nas Artes Visuais tenha muito da percepção espacial presente na cenografia teatral, prefiro chamar a apresentação final de meus trabalhos de Cenários. Na concepção de alguns pesquisadores da linguagem teatral, cenografia é uma arte integrada; é a composição resultante de um conjunto de cores, luz, forma, linhas e volumes, equilibrados e harmônicos, e que criam movimentos e contrastes.

Neste sentido, analisando as especificidades do conceito de Instalação, percebe-se que há uma ligação muito estreita entre essa linguagem das Artes Visuais com Cenário. A concepção do espaço integrando a obra, a distribuição dos elementos (cênico-plásticos) para a comunicação de uma informação e a iluminação podem ser considerados, de forma muito semelhante, presentes tanto na Instalação, quanto no Cenário. Percebendo esta ligação inegável das Artes Visuais com o Teatro em minha pesquisa, a partir não só da *performance*/encenação como do Cenário mais especificamente, me parece adequado e oportuno não descartar essas relações, trabalhando com as proximidades dessas duas áreas do conhecimento.

Desta maneira, comungo, na forma de apresentação do meu trabalho visual, dos elementos da Instalação e da Cenografia, criando Cenários compostos de objetos reconstruídos a partir de lembranças ligadas às três mulheres que envolvem o mote poético desse trabalho. A costura, que faz a ligação entre essas lembranças, está presente com seus elementos utilitários *reais* do fazer: porta-alfinetes, retalhos, linhas, agulhas e tesouras, além

²⁸ Considera-se que a difusão do entendimento da percepção espacial a partir do corpo só ocorreria depois da publicação da obra *Fenomenologia da Percepção*, publicado na década de 40, de autoria do francês Maurice Merleau-Ponty.

dos registros de realização dos vestidos. O movimento de costurar e descosturar, para depois costurar novamente, é fotografado e re-fotografado em um espaço repleto de objetos de lembranças.

Esses Cenários são montados de forma a tentar dar ao espaço um certo ar melancólico e feminino, e, para tanto, são usados artifícios cenográficos como a iluminação teatral. É dentro desse Cenário criado que o corpo se desvela e se ausenta. Mostra-se por meio da imagem fotográfica, mas não está em cena. O corpo aparece como signo potencialmente expressivo para repensar a relação entre objeto e sujeito. O corpo efêmero, impregnado de memórias e cicatrizes.

E é aqui que faço a relação deste corpo ausente-presente com a obra da artista brasileira Vera Chaves Barcellos, “Le revers du rêveur”, instalada pela primeira vez em 1998, no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAM – RJ)²⁹. Nessa instalação, a artista articula elementos que podem ser considerados “distintos quanto à sua ordem de funcionamento”, como comenta Carvalho (2008: 105). Comungam do mesmo espaço imagens, objetos e palavra, constituindo uma obra cuja *gênese está marcada pela imagem* (Carvalho, 2008). A personagem central da narrativa não está na cena, mas dela restam objetos pessoais, dispostos em 3 vitrines. Os objetos dividem o espaço com um pequeno espelho com moldura dourada e uma placa de mármore com a inscrição *Le Revers du Rêveur*, e criam um ambiente simulado de lembranças. Não há a personagem, mas seus vestígios a deixam presente em cena. As cinco imagens fotográficas que aparecem dispostas na parede central da instalação são tomadas por Vera Chaves Barcellos de um filme sendo passado na televisão.

Assim como Sherman, Vera Chaves Barcellos também trabalha com ficção advinda de outra ficção, o que diferencia “Le revers du rêveur” de meu trabalho visual. Ainda assim, pode-se perceber a semelhança básica, no que diz respeito à apresentação do trabalho: Vera Chaves Barcellos também faz uso do espaço que envolve a obra como parte integrante da mesma, como comenta Carvalho (2008: 109): “No momento em que o espectador ingressa no recinto destinado à instalação, defronta-se com uma *vista* simultânea do conjunto da obra, como em um cenário teatral”. Trata-se, portanto, de um espaço de circulação, onde o observador é convidado a entrar no universo criado pela cena. Torna-se importante, igualmente, mencionar as questões referentes ao espaço onde a obra se instala: a instalação

²⁹ Em 1999 a referida obra foi exposta na Pinacoteca da Feevale e, em 2003 na Capella San Roc, espaço pertencente ao Museu de Valls, na Espanha. (Carvalho, 2008)

envolve, também, modos de interação com o espaço do recinto da exposição. Dessa forma, e relacionado a isso, o espaço onde será feita a primeira instalação dos dois *Cenários* que apresento como produção deste momento da pesquisa será um Teatro. O contexto do espaço da montagem interfere diretamente nas possibilidades de visibilidade da obra e, embora a integridade conceitual da obra seja mantida, cada nova montagem da instalação é um novo contexto.

Tedesco (2007) comenta sobre estas obras que incorporam o espaço citando o autor Simon Marchan Fiz (2001), que discorre sobre a diferença entre os termos *assemblage* e *ambiente*, utilizados para definir a linguagem que hoje se especifica pelo nome de instalação. Segundo FIZ (2001:175), no ambiente “penetramos, estamos nos movendo dentro de algo.” Dentro desses aspectos de apresentação da obra, unidos à idéia de encenação e narrativa contidos em meu trabalho, jogo com a terminologia *Cenário*, para definir a linguagem usada na forma final do trabalho.

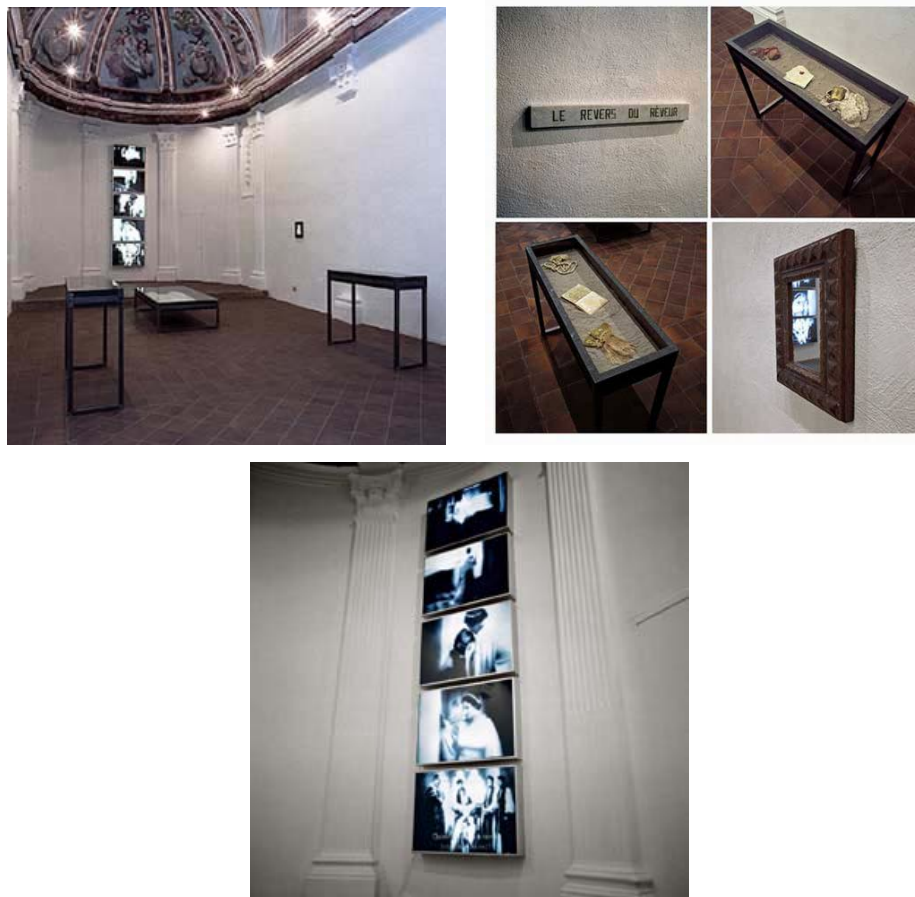


Figura 20: *Le Revers du Rêveur*.
Instalação. Montagem na Capella Sant Roc, Espanha.
Vera Chaves Barcellos, 2003.

No Teatro, o Cenário é o lugar onde a cena acontece, e é o que a separa do público. Segundo Cogniat (1964: 97), há ainda, dentro do conceito de Cenário, uma divisão: *cenário aberto ou cenário excêntrico*, e *cenário fechado ou cenário concêntrico*. Dentro dessa maneira de percepção do Cenário, é possível entender que há uma proximidade do que se entende por *cenário excêntrico* com a instalação (ou ambiente): “o cenário é como um quadro impressionista, um pedaço de paisagem arrancado a uma paisagem mais vasta, uma janela aberta, e sabe-se que o tema continua à direita e à esquerda”. Assim, a idéia de se ter uma cena retirada do correr do tempo e “congelada” no espaço definido, aproxima-se do que pretendo apresentar ao expectador: um recorte espaço-temporal, que é colaborado pelo uso da Fotografia inserida nestes cenários; uma narrativa estática, um fragmento de uma história que está sendo contada a partir de elementos de memória.

2.3.1 Elementos da Cena: o Vestido e as Memórias

Nesta atmosfera de elementos teatrais em que meu trabalho se insere, me parece importante falar sobre aquele que está presente desde o início da elaboração do trabalho: o vestido. Esse item que compõe a cena fotografada e, posteriormente o *Cenário* que se apresenta como objeto final do trabalho, é percebido por mim como mais um elemento cênico para a construção de uma pesquisa instituída no limite entre as Artes Visuais e o Teatro. Esse elemento, que pode ser equiparado ao figurino teatral, é mais um instrumento que colabora na construção da narrativa a qual se tenta estabelecer no trabalho. Criado com artefatos que sugerem um espaço e tempo passados, o figurino é construído com a intenção de colaborar com a atmosfera de recordação que se tenta criar.

Para a construção do *Cenário II* confeccionei um vestido que lembra aqueles usados nas peças de ballet, atividade que realizei durante muitos anos, na minha infância e começo da adolescência. Feito com corpo de cetim e saia de tule, ele compõe, junto com as sapatilhas de ponta que usei, as lembranças recriadas para o *Cenário II*.



Figura 21: detalhe do vestido criado para o *Cenário II*.
Fotografia digital.
Janaína Falcão, 2008.

Aprendi a costurar observando minha mãe, quando ela construía vestidos diminutos para bonecas. Todo o ambiente que a cercava era composto de elementos de fantasia e lembranças. Retalhos de tecidos carregados de memória, rendas, fitas e linhas compunham um espaço de pura magia para mim.

O figurino, juntamente com os outros objetos que compõe os *cenários-instalações*, ajuda a construir um espaço onde os tempos presente e passado se misturam e se fundem, criando um ambiente quase atemporal. Memórias são trazidas através de objetos, imagens e do próprio vestido, onde se cruzam elementos do presente, também construído pelo uso da minha imagem.

Essas relações estabelecidas entre as áreas das Artes Visuais e do Teatro serão mais profundamente analisadas no capítulo que se segue, versando mais especificamente sobre o *Cenário* composto com elementos de memória em minha pesquisa, a partir da abordagem de autores que dissertam sobre o ambiente espacial criado no Teatro, nas Artes Visuais e no Cinema.

Cap. 3 A NARRATIVA DO ESPAÇO E DO TEMPO, OU O CENÁRIO DE MEMÓRIAS

Quando optei por alargar as fronteiras de minha pesquisa visual, elevando o espaço onde o trabalho está inserido como elemento fundamental para a construção e apresentação plástica, na tentativa de resolver parte importante do trabalho, foi nas *montagens*³⁰ que consegui construir alguma forma concreta de narrativa de minhas histórias. Em um primeiro instante, elas (as *montagens*) conseguiram dar conta de apresentar todo o processo de construção do trabalho, criando um espaço que pudesse remeter às lembranças que cercam meu fazer artístico. Em um segundo momento, passei a retomar a reflexão sobre o papel da imagem fotográfica nesta tentativa de narrar memórias. Essa, que foi a linguagem inicial da pesquisa, não estava – a meu ver – alcançando os objetivos desejados sozinha. O puro e simples registro fotográfico já não me bastava, mas insistia em permanecer. A partir desse momento, passei a fotografar todo o processo de construção do trabalho, desde seu princípio. E esses registros, somados aos objetos construídos para a cena, assim como os vestígios da elaboração do trabalho, passaram a co-habitar o mesmo espaço.

Meu processo de produção em arte, mais especificamente a pesquisa sobre memória, começa nos idos de 2004. Antes disso havia experimentado um trabalho que consistia em desenhos tridimensionais a partir de máscaras de gesso moldadas sobre meu corpo. Após essa experiência, começa uma pesquisa com sucatas de automóveis, as quais eram moldadas como máscaras, aludindo a corpos. A dificuldade para encontrar uma solução estética com esses materiais me levou a diminuir os formatos dos trabalhos. Com a intenção de continuar trabalhando com sucatas em ferro, comecei a buscar pequenos objetos, em percursos cotidianos diários. Pequenas sucatas em ferro que encontrava e guardava comigo, para posterior catalogação e construção de objetos. A “catalogação” desses objetos me levou a pensar na carga de “energia” que traziam consigo, na memória desses objetos descartados por outras pessoas que eu resgatava e guardava comigo. Foi quando, no ano de 2004, comecei a buscar também por meus objetos pessoais guardados, descartados e engavetados. Juntando, assim, a memória impessoal dos objetos encontrados nos percursos, com a memória pessoal

³⁰ Essas *montagens* estão no limiar entre a instalação das artes visuais e o cenário teatral, questão sobre a qual discorro ao longo do texto.

de meus objetos, antes descartados, que foram sendo resgatados e transformados em pequenos relicários. Nesse momento nasceu a pesquisa “Relicários de Mim”, que consistiu em um processo de resgate de objetos, tecidos, roupas, bonecas, e seu novo “arquivamento” em caixas – às vezes encontradas, às vezes construídas. Essas caixas eram montadas com elementos pessoais, objetos que haviam sido recolhidos anteriormente, e com objetos reconstruídos em materiais como cerâmica, tecidos e aviamentos, como pode ser percebido nas Figuras 22 e 23.

No aprofundamento teórico e plástico dessa pesquisa, fez-se necessário um direcionamento mais preciso, que resultou em um mote básico para o conjunto das peças: a boneca. Esta, com toda sua carga reminiscente de infância, trouxe com mais força a questão da memória pessoal. Em princípio, as bonecas – construídas em cerâmica e tecidos – eram “aprisionadas” em caixas, como seguimento do processo de trabalho anterior. Aos poucos elas foram sendo “libertadas” e outros elementos que compunham os trabalhos foram ganhando mais importância, como as rendas, as fitas, as flores e os tecidos. As bonecas, por sua vez, que antes eram em sua maioria construídas em cerâmica, ganham vestidos alinhavados, costurados e bordados. Os elementos como as rendas, as flores e as fitas foram incorporados, então, nos vestidos e adereços. Todos esses trabalhos eram construídos em dimensões diminutas, criando como que uma relação de dualidade com a infância – onde as coisas parecem sempre muito grandes.



Figura 22: *Columpio*, da série *Relicários de Mim*
Objeto. 40 x 10 cm.
Cerâmica, tecido, madeira e arame
Janaína Falcão, 2004.



Figura 23: *Caixa das Flores*, da série *Relicários de Mim*
Objeto. 35 x 20 cm.
Cerâmica, tecidos, madeira, arame e couro.
Janaína Falcão, 2004.

Em fins de 2004, quando estava realizando o trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Desenho e Plástica, longe de casa por conta de um intercâmbio realizado na cidade de Buenos Aires, Argentina, e de todas as coisas que me cercavam durante o processo artístico, o vazio tomou conta dos trabalhos. As bonecas foram, aos poucos, sumindo, e cedendo espaço para os vestidos vazios. Construídos em cerâmica e tecidos, os vestidos que continuavam em dimensões pequenas, começam a crescer, literalmente. A ausência das bonecas, que eram a representação poética de minha memória, inclinou-me a substituí-las pela presença do corpo: o meu corpo. Nesse momento realizei a primeira série de Fotografias encenadas, em um estúdio na cidade de Buenos Aires, registrada por uma fotógrafa que lá conheci e que acompanhou um pouco de minha pesquisa. Trajada com o primeiro vestido que construí em grandes dimensões, e usando de recursos como maquiagem, cenário e iluminação, encenei para a câmera.



Figura 24: *Espejo*.
Fotografia Encenada.
25 x 30 cm.
Fotografia: Maria José Lima, 2004.

A partir daí, de forma independente, comecei a pesquisar sobre procedimentos que envolvem as ações com ausência de público, definidas por Regina Melim (2003) como Fotografia Encenada. Ainda com a pesquisa voltada para a memória pessoal de infância e sua re-significação, os vestidos continuaram sendo construídos e usados nas ações, que, por sua vez, passaram a contar com outros elementos – como flores e espelhos – para a construção das

“cenas” a serem fotografadas. Como na etapa anterior, contava ainda com a presença de um sujeito-fotógrafo, que fazia as vezes, também, de iluminador e diretor de arte das Fotografias.



Figura 25: *Sem Título*, da série *Partituras Memorís*.
Fotografia Encenada.
Tríptico. 25 x 65 cm
Fotografia: Ignacio Rodríguez, 2006.

Após analisar os primeiros resultados desse trabalho, comecei a repensar a figura dessa outra pessoa que interferia diretamente no trabalho, não só por configurar a parte mais “técnica” das ações, mas por pertencer a ele o olhar fotográfico: o fotógrafo se tornava, assim, o “dono” das imagens produzidas. Mais além do clique do disparador, ele possuía o domínio das imagens que estavam sendo produzidas, e isto fez com que eu reconsiderasse a autoria de meus trabalhos. Nesse momento, ingressei neste mestrado, com o projeto intitulado “Narrativas Ficcionalis e Auto-Referentes: a Fotografia Encenada na construção de uma poética visual”, a qual consistia, primeiramente, na construção de ações orientadas para a Fotografia, como já vinha realizando. Ainda com a questão da autoria mal resolvida, as conversas com minha orientadora colaboraram para o encaminhamento da pesquisa para o auto-retrato. Assim, assumindo-me como fotógrafa e personagem de minhas cenas, resolvi tal questionamento que há um ano me perturbava. A partir daí, comecei uma pesquisa prática e teórica acerca do auto-retrato fotográfico, que levou a algumas mudanças no direcionamento do trabalho. Nesse momento realizei a minha primeira experiência em auto-retrato, ainda com o vestido que havia sido construído para o trabalho “*Partituras Memorís*”. Embora os resultados do trabalho não tenham sido utilizados posteriormente, as ações realizadas já começavam a encaminhar-se para a costura.



Figura 26: *Sem Título*
Fotografia analógica digitalizada. Janaína Falcão, 2007.

Depois desta primeira experiência, comecei a construção do vestido que iniciou este momento da pesquisa. Esse vestido foi exposto em um espaço expositivo de Santa Maria juntamente com as Fotografias Encenadas produzidas com ele em junho de 2007, com o título “*Récit*”.



Figura 27: Vestido construído para a série “*Récit*”.
Fotografia da *performance* realizada na ocasião da abertura da exposição.
CESMA, Santa Maria. 2007. Fotografia: Rafael Berlezi.

A série de imagens produzidas foi realizada no local da exposição, dias antes, com uma espécie de cenário montado com um balanço e flores. Na ocasião da abertura da exposição, o vestido e o balanço foram expostos juntamente com as Fotografias, e realizei uma experiência performática, que não mais se repetiu. As imagens produzidas nesse momento traziam elementos que não se relacionavam diretamente com a ação da costura, pois essa idéia ainda não estava evidente no trabalho. Porém, tais imagens trouxeram um dos objetos que passei a usar em etapas anteriores do trabalho como remanescente de memória: o balanço, como se pode observar na Figura 28.



Figura 28: *Sem Título*, da série *Récit*.
Fotografia
50 x 30 cm
Janaína Falcão, 2008.

Embora os resultados obtidos tenham se distanciado do que veio a ser o mote poético do trabalho, esta experiência colaborou para o projeto posterior, pois as Fotografias Encenadas e o vestido foram utilizados para a construção do *Cenário I*. A concepção das imagens captadas com recortes espaciais que evidenciam as mãos foi um recurso desenvolvido posteriormente. A partir desta primeira experiência, o trabalho pôde ser repensado, e algumas questões puderam ser aprofundadas. A escolha das imagens a serem apresentadas – visto que a cada sessão utilizam-se em torno de dois rolos de negativo de 36 poses cada – iniciou um processo que se orientou para os recortes de planos. Colocou-se então

uma questão: evidenciar a imagem das mãos ou o plano inteiro da cena? Dessa maneira, a realização de sobreposição de imagens iniciou-se na pesquisa, passando-se a justapor dois ou mais planos da cena na mesma Fotografia. Para tal procedimento, a primeira idéia era de realizá-lo em laboratório, na ampliação das Fotografias, porém este se tornou inacessível, visto que na época o laboratório de revelação do Centro de Artes e Letras estava desativado. Assim, a única maneira que encontrei para que tal procedimento pudesse ser realizado foi a manipulação digital: escanear os negativos e trabalhar com as Fotografias no computador. Dessa forma, fui direcionada a repensar meu posicionamento em relação à manipulação digital, inserindo-a no trabalho com o objetivo de obter melhores resultados. Ainda assim, continuei trabalhando com negativos P&B, máquina fotográfica analógica e disparador manual. Porém, as Fotografias, depois de revelados os negativos, passaram a ser manipuladas digitalmente, ampliando sua potencialidade narrativa. Os recortes em primeiro e segundo plano passaram a compor uma mesma imagem, possibilitando uma leitura mais completa do gesto da costura e seus objetos.

As imagens produzidas eram, no princípio da pesquisa, entendidas como o trabalho finalizado. No entanto, a ausência de todos os elementos constituintes do processo na apresentação do trabalho foi parecendo-me, cada vez mais, uma lacuna para o entendimento do que desejo informar. A inclusão do vestido usado na realização das ações fotográficas foi o princípio de uma mudança visual, na tentativa de tornar as narrativas mais claras. Assim começo, quase dois anos passados do início da pesquisa, a agregar elementos à constituição da obra, que antes se apresentava apenas como Fotografia. Dessa forma passei a investir em espécies de *cenários-montagens*, que trazem elementos tridimensionais remanescentes do processo de produção do trabalho e iluminação especial.

3.1 Da Montagem, ou Aproximações entre Cinema, Teatro e Artes Visuais

Desde o princípio do trabalho, entendido antes somente como Fotografia Encenada, questões que permeiam as Artes Visuais e o Teatro estiveram presentes. A ação de costurar é entendida como uma *performance* sem audiência, elaborada com o fim do registro fotográfico. Tal ação está diretamente ligada, como quase todas as ações performáticas das

Artes Visuais, às preocupações corporais advindas das Artes Cênicas. O corpo passa a fazer parte da obra não apenas como elemento conceitual, mas como suporte e produto do trabalho artístico. A ação cotidiana da costura é re-significada a partir da *performance*. Dessa forma, passei a aprofundar mais a pesquisa no que diz respeito às ações performáticas teatrais, aproximando conceitualmente meu trabalho a algumas questões do Teatro. Porém, essas preocupações tomaram um *corpus* mais denso, quando o trabalho foi se transformando em sua forma de apresentação.

A idéia da ocupação do espaço com as *montagens* acabou desencadeando novas formas de pensamento em relação à formalização do trabalho: se as ações eram entendidas como *performances*, os vestidos poderiam ser percebidos como o figurino da cena e, assim, o espaço construído para esta cena passou a ser compreendido, por mim, como uma variante do cenário teatral. Mas por que não considerá-los apenas como instalações, ou mesmo como *montagens*? Talvez a tentativa de classificar linguagens possa parecer um tanto desnecessária e até mesmo reducionista, mas creio que o conceito de instalação, assim como é visto, não consegue abranger todos os conceitos que cercam minha pesquisa. Assim, por aproximação formal e conceitual, decidi por “nomear” meus trabalhos como *Cenários*. São cenários, no sentido teatral do termo, pois são construídos com o intuito de abrigarem uma cena e darem suporte a ela. Contudo, abrangem conceitos da montagem cinematográfica e teatral, além da instalação, montagem, *environment* ou *assemblage*, nas Artes Visuais.

Segundo o cenógrafo Cyro del Nero (2008: 19): “O cenário deverá ser tal qual um corpo de ator reagindo às palavras e criando a ação. Um corpo que tem a *voz do silêncio*”. Dessa maneira, o cenário é compreendido como o espaço onde ocorre a ação, e que serve a ela dando suporte e significado. O espaço é assim modificado, de modo a revelar o que está por trás do visível, assim como na instalação das Artes Visuais. É um espaço que traz consigo o tempo do Teatro, como complementa Nero (2008: 19): “A cenografia não ornamenta, instrumentaliza. A cenografia projeta no espaço o que o dramaturgo só pode projetar no tempo”.

À diferença do cenário, os ambientes criados nas Artes Visuais, segundo Tedesco (2007, s.p.): “eram propostas de criação compostas por objetos, peças e lugares nos quais os espectadores interagem com o trabalho em que, mais do que apenas olhar a obra, podiam penetrá-la e, às vezes, até recriá-las”. Em contraponto, os cenários teatrais servem para situar a cena, onde normalmente somente os atores penetram e modificam o espaço. O espectador, no

Teatro, habitualmente assiste à cena distanciado fisicamente do espaço criado para a mesma. Diferentemente, nos ambientes e instalações, o espaço só ganha significado quando os espectadores adentram às suas dimensões, vendo a “cena” de todos os ângulos possíveis.

Em minha pesquisa, a cena construída versa sobre o ato da costura, percebido como mote poético do trabalho, como gesto que traz à cena as memórias das três mulheres que me ensinaram que a costura vai além da união de tecidos pelo ponto da linha. Esse ato de costurar é repetido, desdobrado e re-significado. É fotografado e re-fotografado neste cenário de memórias. Trata-se de uma ação cotidiana re-significada, como já comentei anteriormente, registrada desde o corte dos tecidos, o alinhavo, a costura e a “descostura”. Quando o vestido está quase pronto, me coloco no *Cenário* criado, me visto com ele e com as lembranças, e costuro-o novamente. Dentro deste cenário onde me fotografo, estão algumas imagens que registraram o processo de feitura do figurino, o vestido, assim como os elementos de construção do mesmo: retalhos, alfinetes, tesoura, linha, agulha e tempo. O tempo é aqui entendido como re-significado pelo registro fotográfico, o qual se repete como num palimpsesto³¹ onde as escrituras do passado não se apagam, mas se justapõem às do presente.

O processo de re-escritura das memórias a partir da repetição da ação da costura, que se reflete pela imagem fotográfica para se re-significar, é abordado de forma intimista e autobiográfica, mas que pode se diluir nas memórias de cada um que se permitir adentrar neste lugar da nostalgia. O registro fotográfico do processo de costura do vestido é inserido no *Cenário*, onde me coloco para encenar o repetitivo ato de costurar. Tal ação é fotografada mais uma vez, com as Fotografias do processo impressas e inseridas neste cenário de memórias. A apresentação do trabalho consiste no *Cenário*, onde estas encenações foram realizadas, contendo nele as imagens fotográficas do processo, as imagens da última encenação no cenário, além dos elementos e objetos de cena.

A construção do *Cenário* se dá na medida em que as imagens do processo vão sendo reveladas, os objetos cênicos vão sendo construídos e as encenações, registradas. Levando em consideração o conceito cinematográfico de montagem, tal como é abordado por Sergei Eisenstein e Jacques Aumont, a construção da cena é pensada de forma a colaborar com o

³¹ A idéia de palimpsesto como o “manuscrito em pergaminho, raspado por copistas e polido com marfim para permitir nova escrita” (Bueno, Francisco da Silveira. Dicionário escolar da língua portuguesa. Rio de Janeiro: FAE, 1986), é usada para referir as questões de repetição da imagem fotográfica, que é re-fotografada e re-escrita. O conjunto das fotografias considerado como parte de um mesmo palimpsesto, onde a re-escritura é feita a partir de novas imagens sobre as antigas.

estabelecimento de uma narrativa. Segundo Aumont (1995: 65), a função central da montagem é a narrativa, mas vai além dela: propõe que “a montagem cria o movimento, o ritmo e a ‘idéia’ (...)”. Já o cineasta Eisenstein (2002), em sua teoria clássica sobre o tema, apostava na idéia de montagem como possibilitadora da criação de novos significados, a partir da justaposição de imagens. A idéia de montagem que me apropriado advém, por um lado, do Cinema, envolvendo as questões de direcionamento dos modos de ver a partir de como os fotogramas são organizados. Por outro lado, contudo, me aproximo da concepção de montagem teatral, a qual envolve a organização de todos os elementos que compõem a peça. A partir desses dois pontos de vista, me parece possível aproximar o que se entende por montagem nas Artes Visuais, organizando os elementos e justapondo imagens para compor a obra, direcionando a percepção do público para a história que se quer contar.

Desta forma, acredito que assemelha-se à idéia de montagem nas Artes Visuais, que seria basicamente definida pela distribuição e organização dos elementos visuais no espaço, e a relação deste com os elementos. A montagem da cena teatral, incluindo nela a disposição e movimento dos atores, elementos e objetos cênicos no espaço, é também próxima à idéia da montagem cinematográfica e, assim, pode-se estabelecer um vínculo quase superficial entre essas Artes. Porém o que se pretende aqui vai além dessa relação, mas centra-se nas questões pertinentes à distribuição e organização de elementos (semelhantes ou díspares) no espaço para a construção de uma história que se quer narrar. A idéia de montagem é entendida, aqui, enquanto processo de significação, como acreditava o cineasta Eisenstein (2002), como possibilidade de dirigir a atenção do público ao que se quer realmente mostrar. Eisenstein convenceu-se de que no Cinema se podem manipular espaço e tempo para criar novos significados, especialmente se as imagens não estão somente ligadas, mas justapostas. Essa justaposição se faz presente através não só de imagens re-fotografadas, mas de tempos que se sobrepõem, tentando criar narrativas atemporais deslocadas, onde cada observador possa experimentar uma espécie de *olhar-se no espelho*.

Assim, a organização de elementos nestes *Cenários* é realizada, num primeiro momento, com espécies de maquetes construídas a partir destes cenários “reais” (muitas vezes antes mesmo destes ficarem prontos). A iluminação do *Cenário* também é testada anteriormente a partir dessas miniaturas, com o auxílio de pequenos *spots* de luz. Iluminação que também se baseia na luz focada do Teatro, usada para dar o destaque necessário a cada elemento que se pretende revelar. No Teatro, a iluminação é um procedimento que aporta o

séc. XVII, tendo como principal função a delimitação do espaço cênico, delimitando o lugar da cena e as relações entre o ator e os objetos. A diferença básica entre a característica da luz no Teatro e nas exposições de Artes Visuais está no direcionamento: na maioria das exposições até hoje é usada uma expografia que privilegia a neutralização do ambiente através da luz difusa, a qual não interfere na obra. No caso de meu trabalho, a idéia é pontuar nichos de luz que velem ou desvendem partes do *Cenário*. Antes de tudo, a iluminação é usada com o intuito de harmonizar os elementos com o espaço onde estão inseridos, ao contrário do que prevêm as montagens de exposições que pretendem o isolamento do objeto com o espaço. A utilização das maquetes se tornou importante no trabalho para verificar qual a montagem mais adequada à narrativa que se quer construir. Obviamente, esta montagem em tamanho diminuto não reflete exatamente como o *Cenário* vai ficar em proporções reais, mas colabora para que a distribuição dos elementos no espaço seja previamente testada para atingir seu objetivo narrativo.

A repetição da imagem que reflete a ação de costurar também está presente nos registros fotográficos das maquetes, onde as Fotografias de registro do processo de construção dos vestidos são re-fotografadas e re-escritas. Embora uma das “escrituras” que compõem este palimpsesto não esteja presente nas imagens dos cenários diminutos – meu corpo atuando dentro do *Cenário* – a ação de costurar não se ausenta completamente: está nas imagens-registro do processo de feitura do vestido.

As imagens das três mulheres que edificam as questões poéticas de memória do meu devir artístico, além de objetos construídos para comporem a cena, os quais remetem às lembranças de cada uma delas, estão presentes também nesse pequeno *Cenário*. A tesoura presente no *Cenário* pertencia à minha mãe, mas o agulheiro foi construído por mim, assim como o vestido. Minha avó Rosa não me ensinou a costurar (até porque não o sabia tecnicamente), mas me deixou na memória sua imagem, sentada acerca da janela, pensando na vida enquanto suas mãos repetiam o incessante ir e vir da linha e da agulha.

Essas memórias e esses objetos cênicos estão presentes no *Cenário II*, isolados em uma espécie de armário-vitrine. E é este armário que traz os elementos íntimos de uma memória autobiográfica. O armário foi uma das peças que surgiram posteriormente, para abrigar os *objetos-lembranças*, e que fizeram alusão às caixas que construí em 2004, da série *Relicários de Mim*. Essas peças aparecem justamente com o mesmo intuito: (res) guardar esses objetos e imagens e, com eles, as memórias. Bachelard (1993: 91) comenta sobre os

armários e suas prateleiras em um trecho de sua *Poética do Espaço*: “O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um”. Mas aqui esses armários estão fechados: visíveis, mas não tocáveis. As intimidades ali expostas escondem-se e protegem-se por trás dos vidros. E são nestes armários, os quais se abrem vez em quando, que Bachelard (1993: 93) encontra o verdadeiro armário, aquele que encerra promessas, aquele onde toda a intimidade se esconde.

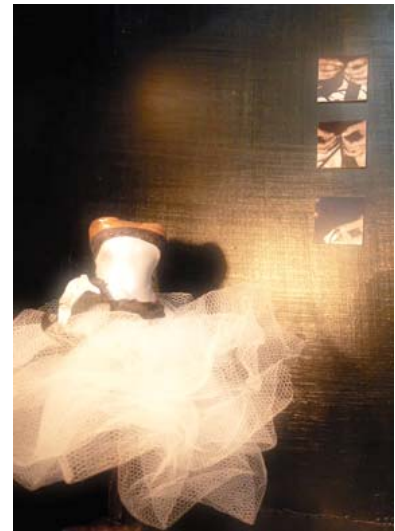


Figura 29 e 30: Registros fotográficos da maquete do *Cenário II*.
Fotografia digital
Janaína Falcão, 2009.

Embora não sejam tratados como *site specific*, pois podem ser montados em outros lugares, os dois *Cenários* que serão apresentados para a defesa de dissertação foram pensados para o espaço do Teatro Caixa Preta, anexo ao Centro de Artes e Letras da UFSM. Seria esta mais uma aproximação ao universo teatral, não obstante eles possam funcionar em outros espaços, inclusive aqueles destinados a exposições, modificando a obra a cada nova montagem. De acordo com Carvalho (2008: 110), “(...) uma instalação estará disponível para apresentação – por parte de quem quer que seja, inclusive para seu autor, o artista – apenas quando montada em um dado local.” Pensando no direcionamento para este Teatro, o *Cenário II* foi planejado para que sua montagem ocupe o espaço de um canto do palco, que será construído a partir dos módulos lá existentes (pois os cantos do palco são abertos com portas que dão acesso às coxias). O canto não é elemento novo em minha pesquisa: em 2003 trabalhei com a poética destes espaços reduzidos “onde gostamos de encolher-nos, de

recolher-nos em nós mesmos (...)” (Bachelard, 1993:145). Então os cantos reaparecem, com a força destes lugares íntimos, solitários, onde nos refugiamos de nós mesmos e, assim, como versa Bachelard (idem: 151): “O canto torna-se um armário de lembranças. Tendo transpostos os mil pequenos umbrais da desordem das coisas na poeira, os objetos-lembranças põem em ordem o passado”.

O canto, assim como o armário, surge para refugiar e guardar estes pequenos *objetos-lembranças*, que reorganizam e re-significam o passado. Seguindo o pensamento do filósofo Henry Bergson (1990: 22), pode ser possível relacionar a presença desses objetos de memórias a uma percepção que construímos a partir deles:

Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.

Os signos estão, pois, carregados de memória, deslocados – como o gesto de costurar deslocado de seu lugar primeiro. Os objetos cênicos cumprem uma função autobiográfica – como a velha sapatilha de ponta, que usei quando ainda pensava que poderia ser bailarina. A necessidade da produção manual é, possivelmente, um dos fatores que retomou a produção desses objetos, os quais retornam ao trabalho de forma quase inesperada para mim, pois cercavam minha produção poética há mais ou menos cinco anos. Eram objetos resgatados de gavetas e caixas, compostos com objetos criados e re-significados de uma memória de infância. Tais objetos voltam agora costurados com outras poéticas, outras lembranças, outros tempos. Lembranças de outros tempos, não datadas, se materializam nesses objetos resgatados e reconstruídos para narrar histórias re-significadas. Essas lembranças não se materializam para contar um passado, mas para reviver memórias pessoais que se tornam públicas, a partir desses objetos que remetem à ação da costura e a um tempo em que as lembranças eram costuradas junto aos retalhos de tecidos, rendas e fitas.

Neste *Cenário II*, estão elementos ligados às lembranças que surgem pelo ato da costura. Retroses vazios de linha, lançadeiras, porta-alfinetes, tesoura, linha e agulha compõem o interior do armário. As imagens fotográficas registraram o processo do trabalho, e se repetem por meio de adesivos re-fotografados alocados no armário e Fotografia impressa

colocada em uma moldura oval, bem como aquelas que haviam na casa da avó. Assim, as imagens se colocam no limite entre as lembranças e os vestígios do que passou.

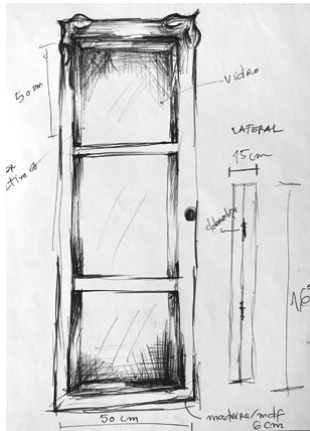


Figura 31: Projeto para o armário do *Cenário II*.
Desenho, 20 x 30 cm.
Janaína Falcão, 2008.



Figura 32: Projeto para o manequim do *Cenário II*.
Desenho, 20 x 30 cm.
Janaína Falcão, 2008.

Para apresentar o vestido do Cenário II, decidi por usar um manequim antigo, como os que haviam em ateliês de costura. Este manequim poderia perfeitamente ser comprado, se fosse encontrado exatamente como o imaginava. Como isso não ocorreu, resolvi construir um manequim a partir de meu corpo, evidenciando ainda mais a presença deste elemento (o corpo) que acompanha inevitavelmente todo o processo do trabalho. Para tanto, foi tirado o molde da parte superior do meu corpo, em atadura gessada, para posterior realização de seu positivo com parafina. Depois, para apoiar esse corpo, mandei construir uma estrutura de madeira, semelhante à que aparece na Figura 32. Dessa forma, tenho um manequim a partir de meu próprio corpo para a apresentação final do trabalho.

O *Cenário I* foi construído a partir do segundo vestido construído durante esse período da pesquisa, para a série “*Do Ato de Costurar*”. Esse vestido, e as Fotografias Encenadas realizadas com ele, foram expostos três vezes durante o ano de 2008, embora não se apresentassem com a configuração atual: um “sanduíche de vidro” isola o vestido, e foi colocado sobre uma estrutura de ferro que lembra uma mesa. Duas imagens sobrepostas impressas em tamanho 100 x 70 cm cada – *Narrativa IV* e *Narrativa II*, que também já foram mostradas durante o correr do último ano de mestrado – acompanham o vestido. Um pequeno armário de parede com retalhos do tecido de que foi feito o vestido e outras Fotografias encenadas compõem tal *Cenário*. Pelo fato de que nem todo o processo de trabalho foi

registrado, esse Cenário opera com outras estratégias narrativas. As imagens das três mulheres seguem presentes neste ambiente, adesivadas sob o vidro que abriga o vestido. As Fotografias Encenadas impressas foram construídas partindo do recurso da sobreposição das imagens adquiridas durante as encenações. As mãos, como membros utilizados na costura, aparecem quase sempre em primeiro plano, evidenciando o ato de costurar.

O vestido utilizado na realização dessas Fotografias foi construído com renda e tule, tendo a parte superior bordada com pérolas e pedrarias que remetem a figurinos antigos. Também foi construída uma espécie de chapéu, da mesma renda do vestido, estruturado com arame, que ajuda a compor este figurino quase pomposo.

Este vestido foi o que mais tempo levou para ser construído. Um dos motivos primeiros foi o fato de ter sido totalmente costurado à mão, pois a máquina que ganhei de minha avó havia se estragado temporariamente. Três meses foi aproximadamente o tempo que levei para costurar, bordar, descosturar, re-costurar, re-bordar, provar, descosturar outra vez, além de medir e cortar os seis metros de tule utilizados na saia do vestido. É possível que o fato de passar muito tempo envolvida com isto tenha influenciado para a percepção de que a costura era o elemento que ligava todas as coisas que havia trabalhado até então, e que ainda pretendia construir.



Figura 33



Figura 34

Figura 33: desenhos do vestido da série *Do Ato de Costurar*. Desenho. 20 x 30 cm cada. Janaína Falcão, 2007.

Figura 34: figurino utilizado na série *Do Ato de Costurar*. Fotografia analógica digitalizada. Janaína Falcão, 2007.

Os dois *Cenários* que resultaram dessa trajetória de pesquisa foram previamente projetados, assim como os vestidos e os objetos de cena. Desenhos dos vestidos e dos “móveis” que compõem os *Cenários* foram sendo realizados no decorrer de todo o processo. Com a mesma finalidade, foi construída a maquete do *Cenário II*, para ter uma idéia da iluminação e da disposição dos objetos no espaço enquanto alguns dos móveis não estavam prontos (devido à falta de habilidade e de ferramentas por minha parte, encomendei a profissionais a construção de todas as peças em madeira e ferro).



Figura 35: Desenhos do vestido realizado para o *Cenário II*.
Desenho. 20 x 30 cm cada.
Janaína Falcão, 2008.

Embora tenha projetado os dois cenários que serão apresentados no momento da defesa do trabalho, a real dimensão das possibilidades de visibilidade dos *Cenários* só será experimentada após esta primeira montagem, no dia da defesa do trabalho. Esta é uma das características comuns às instalações e os cenários: “configuram-se como um *modo específico de espacialização*: situacional, localizado, temporário e, de modo geral, passível de desmontagem / remontagem” (Carvalho: 2008).

Ainda que tenha sido construída uma maquete de um dos *Cenários*, nunca as dimensões diminutas dão a verdadeira idéia de como os elementos realmente produzirão significado. Por esse motivo, a disposição dos objetos e móveis no espaço cênico pode sofrer alterações até o último momento da montagem. Isso não significa, em absoluto, que a idéia central do trabalho mude. Significa, sim, que a forma do trabalho pode modificar seus possíveis modos de ver, porque o trabalho só se finaliza nas potencialidades de outras

percepções, de outras formas de ver. Desse modo, creio inclusive que a exposição do trabalho também deve servir para isto: para potencializá-lo enquanto objeto significativo, através de outras maneiras de ver.

Assim se constrói um trabalho em processo, tendo a prática artística vivencial e emocional estabelecendo um (entre) lugar no meio das *Artes da Visão* e das *Artes do Corpo*, criando um território quase novo, cheio de tensões e recortes. Durante esse percurso, se constroem as reflexões, organizações e construções a partir desta práxis que aproxima por outro ângulo as Artes Visuais e o Teatro. É bem verdade que essa aproximação não é um dado novo, e inclusive não procura sê-lo: desde que *performances* começam a ser realizadas, a preocupação com o corpo nos procedimentos artísticos torna-se cada vez mais presente. O cenário teatral e seus objetos de cena (incluindo o figurino dos atores) também têm uma relação estreita com as Artes Visuais, sendo construídos não raro por artistas visuais. Porém, o que acontece no presente trabalho é uma tentativa de aproximação por outro viés: o das narrativas. Utilizando estes elementos que provém do Teatro, pode-se construir um trabalho de *arte visual*, muito embora esse termo possa parecer redutor: uma vez que se dá a utilização do espaço e do corpo como um todo, o trabalho se manifesta numa esfera que vai além dos limites visuais.

ASPECTOS CONCLUSIVOS DO PERCURSO

Para adentrar nos aspectos que apontam alguns resultados obtidos neste momento da pesquisa, torna-se importante ressaltar que o trabalho em processo que se apresenta, resultado de dois anos de pesquisa no mestrado, não pode ser considerado finalizado. Trata-se de uma *obra aberta*, ou, mais que isso, um *trabalho em desenvolvimento*, como refere Cohen (2006), intentando responder às questões intrínsecas à operação artística. E foram justamente as questões que nascem da práxis, que direcionaram o trabalho para o que hoje se torna um dos pontos para posteriores investigações: a aproximação das Artes Visuais e Cênicas.

Como se engendram as narrativas ficcionais e auto-referentes em um trabalho em Fotografia? Esta foi uma pergunta não respondida com a pesquisa, pois o trabalho não se configura mais apenas como Fotografia, mas como um híbrido que chamo *Cenário*. Destarte, outras questões surgiram e foram tentando ser resolvidas e respondidas através da prática artística, e gradativamente aproximaram ainda mais a arte visual e o Teatro, embora esta aproximação existisse desde a configuração do projeto para o mestrado. O que eu não sabia, naquele momento, era que meu trabalho, ao término de dois anos, se apresentaria como *Cenários*. E este processo de mudança se deu um tanto tardio, em meados do segundo ano da pesquisa, o que resultou em muitas questões a serem resolvidas em um pequeno período de tempo.

Ainda assim, creio que pude me aprofundar em muitas questões que são relevantes à pesquisa neste momento. Ao menos para mim, os *Cenários* conseguem responder a um dos principais objetivos propostos para o trabalho: criar narrativas visuais a partir de procedimentos artísticos que carregassem em si memórias autobiográficas re-significadas. Narrativas de memória, das lembranças que a ação da costura emana a cada ponto construído com a linha e agulha.

Ainda não aprendi a costurar, mas ousou afirmar que minha técnica se aprimorou depois destes dois anos de costuras diárias. Consegui criar figurinos que me levam a outros tempos, a outras luminosidades, a outros odores. Intentei alinhar as memórias em cada fita,

em cada renda, em cada bordado. Com as mãos das três mulheres que encorajam essa pesquisa, uno as minhas, no repetitivo e incansável ato do ir e vir da linha. E cada ir e vir, assim como cada passo do percurso do trabalho, é retratado pela lente da velha máquina fotográfica. As velhas Fotografias dos antigos álbuns encontrados pelas gavetas de casa também são re-fotografadas, re-significadas e deslocadas. As imagens dessas três mulheres aparecem nos *Cenários*, e ali se colocam para comigo contarem histórias de um passado que se torna presente pelo ato de costurar. Quando falo de contar histórias, não me refiro necessariamente a *histórias reais*, visto que quando se trata de memória, creio que não se pode definir o tênue limite que separa realidade de ficção, e inclusive não é esse o meu intuito. Narro memórias autobiográficas a partir de uma realidade criada para essas narrativas, com os *Cenários*. A re-invenção de uma história e sua apresentação como vivido, a re-criação de uma nova realidade.

E para o aprofundamento teórico da pesquisa, a tessitura se construiu a partir de conversas, seminários, palestras e exposições do trabalho durante todo o percurso de construção da pesquisa. As questões da linguagem do trabalho, por exemplo, começaram a ser resolvidas a partir de uma conversa com Tadeu Chiarelli em uma exposição da qual participei. Em frente a uma tentativa de iniciar o que hoje se tornou os *Cenários*, com uma montagem que realizei para tal exposição, conversei com ele por horas, e a partir dessa conversa, pude ter certeza de que apenas as Fotografias não me bastavam para criar minhas narrativas. O aprofundamento das questões de linguagem define o campo primeiro do trabalho, que parte da práxis. Esse é apenas um exemplo de episódios do percurso que encaminharam a pesquisa para o que hoje apresento. Portanto, essa experiência me fez crer que um trabalho prático em Artes Visuais se constrói em distintos momentos, os quais se unem e formam o corpo de uma pesquisa que vai além dos livros, mas não se separa deles.

Os *Cenários* que configuram a apresentação formal do trabalho hoje advêm do desenvolvimento da pesquisa, que começou como Fotografia e se expandiu, tomando o espaço como parte integrante da obra. Esse processo, que levou à aproximação entre o Cinema, as Artes Visuais e o Teatro, permitiu o direcionamento do trabalho para questões que não haviam sido aprofundadas até então. A maneira como a montagem interfere no modo de percepção da obra, nascendo daí a concepção dialética do choque entre os planos para gerar significação, foi uma idéia desenvolvida em relação à montagem cinematográfica, por Eisenstein (2002). Dessa idéia me aproprio, re-significando sua base e transferindo-a para a

montagem dos *Cenários* e a interferência desta mudança formal na construção da percepção da obra de Artes Visuais. Esta justaposição de planos, que intenta gerar choque, se dá através da sobreposição das imagens fotográficas e do procedimento de re-fotografá-las em diferentes tempos: as imagens produzidas durante o processo de construção dos vestidos são integradas no *Cenário* onde enceno para a câmera fotográfica, costurando o vestido mais uma vez. Estas últimas Fotografias produzidas, depois de reveladas e ampliadas, voltam a compor o *Cenário*, juntamente com os *objetos de lembranças* e as outras imagens do processo, que também aparecem nas últimas Fotografias Encenadas. Um cenário dentro de outro, Fotografias re-fotografadas e a repetição do gesto incansável da costura, colaboram na composição de um palimpsesto que, mais que um híbrido, aproxima-se do conceito de *montagem como conflito* que gera significação, abordado pelo cineasta Eisenstein (2002).

Dessa forma, o desenvolvimento deste momento da pesquisa direciona-se para um aprofundamento da teoria de montagem com a inserção também de aspectos sonoros nestes *Cenários* de memórias autobiográficas que venho construindo. Adentrar ainda mais as abordagens relativas à montagem de peças teatrais, buscando autores que abordem o tema, é uma necessidade que também se faz presente neste momento do percurso, na busca por um melhor desenvolvimento do trabalho que se configura, até o momento, como obra de Artes Visuais. Para tal feito, a aproximação que tive com o Teatro, através da realização de figurinos, maquiagens e cenários para peças teatrais, bem como a realização de uma disciplina do curso de Artes Cênicas da UFSM, durante a realização de minha pesquisa, colaborou para um entendimento um pouco mais abrangente, mas ainda incompleto, para a produção de meu trabalho. Assim sendo, ainda pretendo me aproximar ainda mais do Teatro, adentrando um pouco mais nessa área que é tão próxima do trabalho que realizo, na tentativa de fazer dos *Cenários* obras que se completem em comunhão com o Cinema – no que diz respeito à montagem como geradora de significados – e o Teatro.

Todos estes elementos e conceitos que foram trabalhados até então, e os que ainda pretendo aprofundar posteriormente, unem-se para construir um trabalho artístico que tem como mote poético, estético e afetivo a costura e suas relações com as três mulheres que edificam minhas memórias. Dessa maneira, o trabalho segue nesta tentativa de construir narrativas de memórias que têm como referência o ato de costurar e as lembranças que esta ação pode sugerir, adentrando, para isso, aspectos que caminham entre as Artes Visuais, o Teatro e o Cinema.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rosane de. *FOTOGRAFIA E ANTROPOLOGIA: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

AUMONT, Jacques. *A IMAGEM*. São Paulo: Papirus, 2001.

_____. *A ESTÉTICA DO FILME*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. *O OLHO INTERMINÁVEL [Cinema e Pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A POÉTICA DO ESPAÇO*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A POÉTICA DO DEVANEIO*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. *A CÂMARA CLARA. Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *SIMULACROS E SIMULAÇÃO*. Lisboa; Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *OBRAS SELECIONADAS 1 – Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *INSTALAÇÃO COMO PROBLEMÁTICA CONTEMPORÂNEA*. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). *MESTIÇAGENS NA ARTE CONTEMPORÂNEA*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. P.103 – 123.

CHIARELLI, Tadeu. *ARTE INTERNACIONAL BRASILEIRA*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COGNIAT, Raymond. *O problema dos estilos na cenografia do século XX*. In: REDONDO JÚNIOR, José Rodrigues (selecção, tradução, introdução & notas), *O Teatro e a sua Estética*. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

COHEN, Renato. *WORK IN PROGRESS NA CENA CONTEMPORÂNEA: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *PERFORMANCE COMO LINGUAGEM*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERDYK, Edith. *LINHA DE COSTURA*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ATO FOTOGRÁFICO E OUTROS ENSAIOS*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *A FORMA DO FILME*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei, *DA REVOLUÇÃO À ARTE, DA ARTE À REVOLUÇÃO*. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

_____. *REFLEXÕES DE UM CINEASTA*. Lisboa: Editora Arcádia, 1992.

FABRIS, Annateresa. *IDENTIDADES VIRTUAIS: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *A POSE PAUSADA*, in Revista Comunicações e Artes, ano 12 n° 16. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 1986.

FIZ, Simon Marchán. *DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO: epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal, 2001.

FONTCUBERTA, Joan. *EL BESO DE JUDAS*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

FREIRE, Cristina. *GESTOS PERENES: o registro fotográfico na arte contemporânea*. In: SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). *A FOTOGRAFIA NOS PROCESSOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÂNEOS*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. *A ARTE DA PERFORMANCE – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. *O CORPO: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 15ª ed. São Paulo: Loyola, 2006.

HALL, Stuart. *A IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

KOSSOY, Boris. *FOTOGRAFIA & HISTÓRIA*. 2ª edição revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *OS TEMPOS DA FOTOGRAFIA: o Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LE BRETON, David. *ADEUS AO CORPO: antropologia e sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papyrus, 2003.

MACHADO, Arlindo. *O QUARTO ICONOCLASMO e Outros Ensaio Hereges*. São Paulo: Editora Papyrus, 2001.

MAUAD, Ana Maria. *SOB O SIGNO DA IMAGEM: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói, UFF, Programa de Pós Graduação em História Social, Tese de Doutorado, 2v., 1990.

MELIM, Regina. *FORMAS DISTENDIDAS DE PERFORMANCE*, In: Anais do 13º Encontro Nacional da ANPAP – Arte em Pesquisa: Especificidades. Brasília, 2004.

_____. *INCORPORAÇÕES: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica – Artes. PUC/SP, 2003.

_____. *PERFORMANCE NAS ARTES VISUAIS*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MÜLLER-POHLE, Andreas. *INFORMATION STRATEGIES*. "Photography: Today/Tomorrow", vol. 6, nr. 1, January/February/March 1985. First published in European Photography 21, Translated from the German by Jean Säfken.

NERO, Cyro del. *CENOGRAFIA: uma breve visita*. Editora Claridade: São Paulo, 2008.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *HÉLIO OITICICA: O EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DE LIBERDADE*. In http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos4.html, 2001.

REY, Sandra. *CRUZAMENTOS IMPUROS. Processos híbridos na arte contemporânea*. In GUZMÁN, Fernando (org.). *ARTE Y CRISIS EM HIBEROAMÉRICA: Jornadas de Historia del Arte em Chile*. Santiago: RIL editores, 2004.

_____. *CRUZAMENTOS ENTRE O REAL E O (IM)POSSÍVEL: transversalidades entre o "isso foi" da fotografia de base química e o "isso pode ser" da imagem numérica*. Artigo publicado no Dossiê "Fotografia/Arte Contemporânea" da Revista Porto Arte 22.. Porto Arte, Porto Alegre, v. V.13, n. 22, p. 37-48, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHECHNER, Richard. *O QUE É PERFORMANE?* In O PERCEVEJO. Revista de Teatro, crítica e Estética. Ano 11, nº 12. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

TEDESCO, Elaine. *Instalação: campo de relações*. Revista Prâksis (Novo Hamburgo), v. 1, p. 19-24, 2007.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

Obras Consultadas:

ARCHER, Michael. *ARTE CONTEMPORÂNEA: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERGSON, Henri. *MATÉRIA E MEMÓRIA*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *A INVENÇÃO DA PAISAGEM*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COUCHOT, Edmond. *A TECNOLOGIA NA ARTE: da fotografia à realidade virtual*. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DANTO, Arthur. *APÓS O FIM DA ARTE: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus-Edusp, 2006.

FLUSSER, Vilém. *ENSAIO SOBRE A FOTOGRAFIA: Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *IMAGEM E MEMÓRIA: Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *O FOTOGRÁFICO*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S/A, 2002.

LEPRUM, Sylviane. *SOBRE MANEIRAS DE INSTALAÇÃO*. Porto Alegre: Porto Arte, v.10, 1999.

MONTEIRO, Rosana Horio. *DESCOBERTAS MÚLTIPLAS: A Fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.

PARENTE, André. *IMAGEM MÁQUINA: a era das tecnologias visuais*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

STILES, K. e SELZ, P. *THEORIES AND DOCUMENTS OF CONTEMPORARY ART: a sourcebook of artist's writings*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

Revistas:

Comunicações e Artes, ano 12 n° 16. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 1986.

O PERCEVEJO. Revista de Teatro, crítica e Estética. Ano 11, n° 12. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

PORTO ARTE, n° 10. Porto Alegre: Programa de pós-graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes, UFRGS, 1999.

PORTO ARTE, n° 22. Porto Alegre: Programa de pós-graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes, UFRGS, 2005.

Anais de Eventos

Anais do 13º Encontro Nacional da ANPAP – Arte em Pesquisa: Especificidades. Brasília, 2004.

Sites:

http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/clv/regina_melim.pdf, pesquisado em março de 2007.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard, pesquisado em julho de 2007.

<http://www.lilyacorneli.com>, pesquisado em novembro de 2007.

http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos4.html, pesquisado em fevereiro de 2008.

<http://www.heenan.net/woodman/>, pesquisado em setembro de 2007, pesquisado em novembro de 2007.

http://www.equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml, pesquisado em novembro de 2007.

ANEXOS



Anexo I: *sem título*, da série “*Récit*”.
Fotografia.
60 x 30 cm
Janaina Falcão, 2007



Anexo II: *sem título*, da série “*Récit*”.
Fotografia.
50 x 30 cm
Janaina Falcão, 2007



Anexo III: *narrativa IV*, da série “*Do Ato de Costurar*”.
narrativa IV, da série “*Do Ato de Costurar*”.
 Fotografia.
 100 x 70 cm
 Janaína Falcão, 2007-2008.



Anexo IV:
 Fotografia.
 100 x 70 cm



Anexo V: *narrativa X*, da série “*Do Ato de Costurar*”
 Fotografia
 30 x 80 cm
 Janaína Falcão, 2007 – 2008.



Anexo VI: desenho do vestido para o *Cenário II*
Desenho
30 x 20 cm



Anexo VII: vestido pronto do *Cenário II*
Fotografia analógica digitalizada.
50 x 50 cm



Anexo VIII: *cosendo I*, do *Cenário II*
Fotografia.
50 x 50 cm
Janaína Falcão, 2008.



Anexo IX: *cosendo II*, do *Cenário II*
Fotografia.
50 x 50 cm
Janaína Falcão, 2008.



Anexo X: *máquina de costura*
Fotografia analógica digitalizada
Janaína Falcão, 2008.



Anexo XI: registro dos materiais usados na confecção do vestido para o *Cenário II*
Fotografia digital. Janaína Falcão, 2008.



Anexo XII: registro do vestido em processo de construção
Fotografia digital
Janaína Falcão, 2008.



Anexo XIII: registro da maquete do armário do *Cenário II*
Fotografia digital
Janaína Falcão, 2009.



Anexo XIV: registro da maquete do *Cenário II*
Fotografia digital
Janaina Falcão, 2009.



Anexo XV: *Cenário II*
Montagem no Teatro Caixa Preta, Santa Maria, RS.
Fotografia digital. Janaína Falcão, 2009.



Anexo XVI: *Cenário I*
Montagem no Teatro Caixa Preta, Santa Maria, RS.
Fotografia digital. Janaína Falcão, 2009.