



PERDAS E ACÚMULOS:

Linhas tortuosas que conectam assuntos
de uma poética em fotografia

Camila Cidreira Ribeiro

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CAMILA CIDREIRA RIBEIRO

PERDAS E ACÚMULOS:
Linhas tortuosas que conectam assuntos
de uma poética em fotografia

BRASÍLIA
2019

CAMILA CIDREIRA RIBEIRO

**PERDAS E ACÚMULOS:
Linhas tortuosas que conectam assuntos
de uma poética em fotografia**

Trabalho de dissertação apresentada como requisito para a obtenção de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientador: Profa. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo

BRASÍLIA
2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Cp Cidreira Ribeiro, Camila
Perdas e Acúmulos: Linhas tortuosas que conectam assuntos de uma poética em fotografia./Camila Cidreira Ribeiro; orientadora Denise Conceição Ferraz de Camargo. -- Brasília, 2019.
114 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) -Universidade de Brasília, 2019.

1. Processos e poéticas artísticas. 2. Memória. 3. Dispositivo fotográfico. 4. Diagrama. 5. Performance I. Conceição Ferraz de Camargo, Denise , orient. II. Título.

RESUMO

Este trabalho aborda a produção plástica de fotografias e diagramas criados a partir de objetos e fotos do acervo familiar da artista. Tais obras foram executadas fazendo uso deste acervo diretamente, isto é: por meio de composições, colagens e organizações diagramais, ou como referência simbólica para a composição e acabamento de fotografias autorais, executadas em lugares abandonados. Discute-se a relação estabelecida entre os lugares abandonados e o acervo familiar da artista enquanto lugares de perdas e acúmulos. Faz-se um paralelo entre a invasão e imersão do corpo performativo em tais lugares com a organização dos objetos e fotos de família; estes processos de ordenar e compor constituíram-se em metodologia artística.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Processos e poéticas artísticas. 2. Memória. 3. Dispositivo fotográfico. 4. Diagrama. 5. Performance.

ABSTRACT

This paper treats in the visual production of photography and diagrams crafted out of objects and photographs from the artist's family's collections. This pieces of work were implemented utilizing those collections directly, this is: by means of composition, collage and diagram organization, or serving as symbolic reference for the composition and making of original photography, executed in abandoned sites. This paper discusses the relation established between the abandoned sites and the family's collection as a place of loss and agglomeration and parallelizes the intrusion and immersion of a performative body in those places with the organization of those objects and family pictures. This procedures of ordering and composing constitutes an artistic methodology.

KEYWORDS: 1. Artistic process and poetics. .2 Memory. 3. Photographic device. 4. Diagrams. 5. Performance.

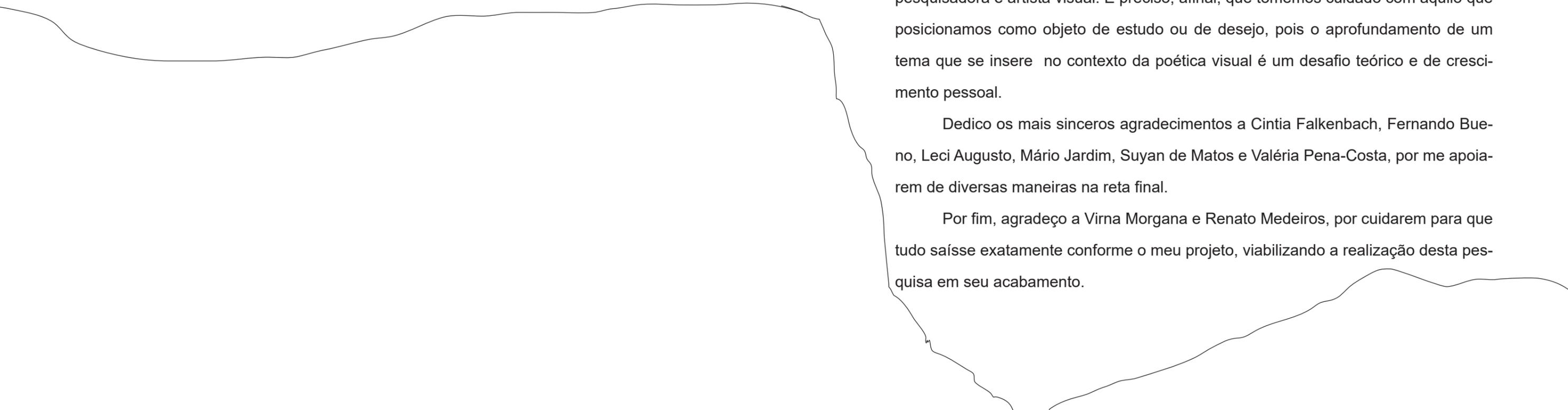
UMA COLCHA DE RETALHOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, cuja concessão de bolsa integral foi fundamental para a realização desta pesquisa.

Agradeço à minha orientadora Denise Camargo, pela crítica sempre precisa e minuciosa sobre o meu trabalho. Inúmeras páginas foram rabiscadas e recortadas no processo que se tornou método de pensar e fazer pesquisa em artes. Mais do que orientadora foi contrapeso para os meus devaneios e estímulo nos momentos imprevistos que se intercalaram à minha produção. Meus mais sinceros agradecimentos aos professores Geraldo Orthof e Luísa Günther, pelas preciosas observações prestadas durante a minha qualificação.

Agradeço aos meus pais, que pavimentaram as estradas sobre as quais eu venho construindo a minha carreira e aos meus avós, pela oportunidade de poder fazer arte com as suas memórias. Conhecer o mundo das outras pessoas é estar aberto às possibilidades de se deixar transpor, deixar que o outro influa sobre si; isso exige coragem, pois quando contamos como vemos os outros falamos sobre nós mesmos.

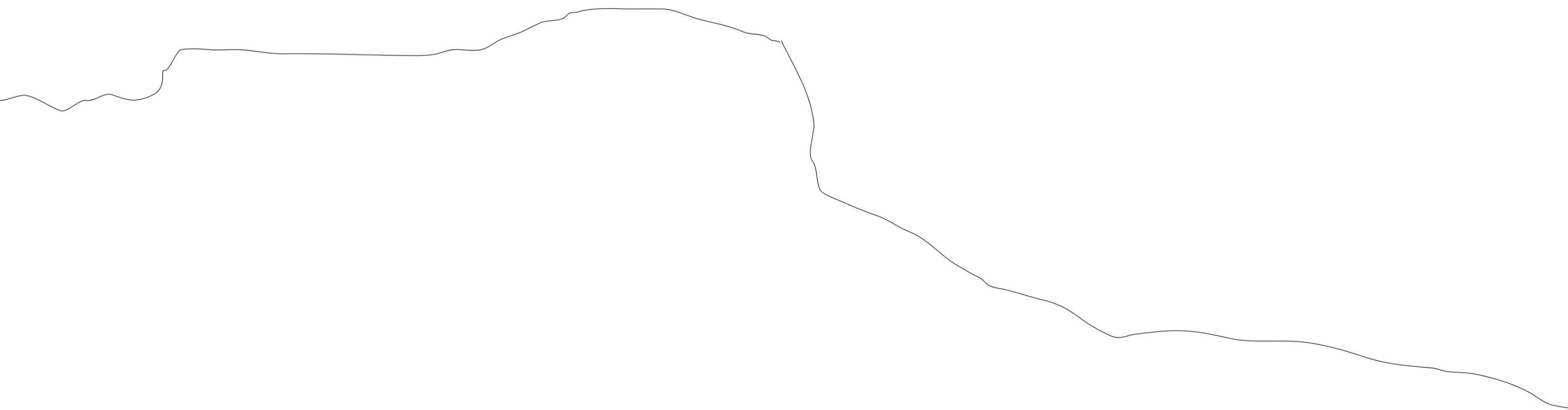
Agradeço aos meus amigos Ana Cláudia Gonçalves, Ana Flávia Vale Silvestre e ao pequeno Laurinho, Arthur Lavenère (uma alma gêmea que foi parceira em tantos momentos incontáveis, este trabalho também é seu), Camile Lemos, Emile Castellar, Gabriel Campos, Jéssyca Rodrigues, Luísa Madeira e sua família de seres inspiradores, Natacha de Albuquerque, Nathálie Cidreira, Nilton dos Anjos e todos os envolvidos nesta jornada que foi perturbada por dois acidentes de trânsito, alguns lutos, mudanças de endereço e situações de devastação emocional motivadas por muitas perdas e acúmulos. Sem vocês eu não conseguiria concluir mais esta etapa da minha vida. Adquiri um novo corpo, constituído de retalhos e remendos feitos coletivamente, o que eu sou é resultado de diversas contaminações. Gostaria mencionar em especial a colaboração do artista Caio Sato, cujas conversas, muitas vezes prolongadas noite adentro, me serviram como meios de reflexão e elaboração do pensamento como



pesquisadora e artista visual. É preciso, afinal, que tomemos cuidado com aquilo que posicionamos como objeto de estudo ou de desejo, pois o aprofundamento de um tema que se insere no contexto da poética visual é um desafio teórico e de crescimento pessoal.

Dedico os mais sinceros agradecimentos a Cintia Falkenbach, Fernando Bueno, Leci Augusto, Mário Jardim, Suyan de Matos e Valéria Pena-Costa, por me apoiarem de diversas maneiras na reta final.

Por fim, agradeço a Virna Morgana e Renato Medeiros, por cuidarem para que tudo saísse exatamente conforme o meu projeto, viabilizando a realização desta pesquisa em seu acabamento.



Dedico esta obra ao meu irmão, Pedro Cidreira Ribeiro; espero que eu sirva de exemplo de perseverança e sensibilidade quando os caminhos da sua vida parecerem demasiadamente tortuosos.



Este broche de tesoura desapareceu.

Este broche pertenceu a Maria Thereza Cidreira, minha avó. Ela prometeu me passá-lo após sua morte, o que de fato aconteceu. No dia 23 de novembro de 2018, trouxe o broche comigo pela primeira vez. Tive coragem de tirá-lo da caixa e carregá-lo comigo e ele desapareceu. Caso o tenha encontrado, por favor devolver para:

Camila Cidreira

Facebook: Camila Ribeiro.

WhatsApp: (71) 9967720X5

E-mail: camomilaacidreira@gmail.com

“Cuidado com o que você deseja, ou com o que você estuda.”

Caio Sato

“Anúncio de broche de tesoura”.

21 x 29,7 cm.

Papel sulfite colado sobre banco de concreto do Instituto de Artes.

Camila Cidreira, 2018.

Recebi um objeto que nunca foi meu, um relógio parado, de design forçosamente retrô, mas de fabricação atual. Carreguei este objeto com cuidado, porém, desatenta por dias, esqueci-me dele na bolsa. Era apenas um relógio que recebi de outra pessoa para guardar, não contava o meu tempo, não regia as minhas horas.

Marquei a hora da morte da minha avó girando os ponteiros parados.

Perdi o relógio nos Correios, guardei dentro de uma caixa de papelão e enviei a uma desconhecida.

Nasci no dia 23 de agosto de 1992. Meu avô materno morreu no dia 23 de agosto de 2014.

Minha avó se divorciou do meu avô no dia 27 de setembro, dia do seu aniversário.

Minha avó era devota de São Cosme e Damião. Figuras gêmeas: Datas gêmeas, acontecimentos em pares.

Minha avó não faleceu no dia do meu aniversário nem no dia do aniversário de ninguém. Ela me deixou um broche, um bibelô dourado em formato de tesoura, daquelas antigas, cuja alça forma um arabesco no vértice. Presa à alça, uma miniatura da miniatura da tesoura-broche, igualmente cheia de detalhezinhos.

Quando criança, ela me deixava segurá-lo nas mãos. Mas nunca me deixou usá-lo. Apenas pouco antes de falecer, me chamou para perto e disse: “acho que não vou mais sair daqui, aquele broche é seu agora.”

Nunca foi uma mulher de muitas coisas a minha avó. Não tinha a fixação em acumular objetos e fazer coleções como eu. Eu sempre fui apegada a objetos, mesmo perdendo as coisas com uma frequência de alguém que sofre por extrema dispersão.

Em alguns momentos cheguei a colecionar de tudo, com preciosismo digno de uma museóloga, restauradora experiente, impecável mantenedora de um museu de preciosidades curadas sob um tema. Bonecas de porcelana, roupas antigas, sapatos de todas as cores, broches de séculos passados, bolas de gude, canetas...

Minha personalidade foi apresentada a mim por meio de um diagnóstico médico, como se eu, desconhecendo o próprio reflexo no espelho, não soubesse de mim. Entre extremos, as perdas e acúmulos configuram o padrão elementar da minha vida.

Gostaria de manter as coisas e perder o diagnóstico. Mas perdi o tempo, perdi a memória, perdi a tesoura-broche e fiquei com a contradição. Um dia a perda é algo natural e me desprendo de uma coleção com facilidade franciscana. Outro dia, no entanto, perder é como diluir-me e escorrer pelo chão, evaporar sob o efeito do tempo (perdido) e do ar (sufocante). “cuidado com o que você deseja, ou com o que você estuda”, disse o Caio, um amigo meu quando lhe contei o ocorrido.

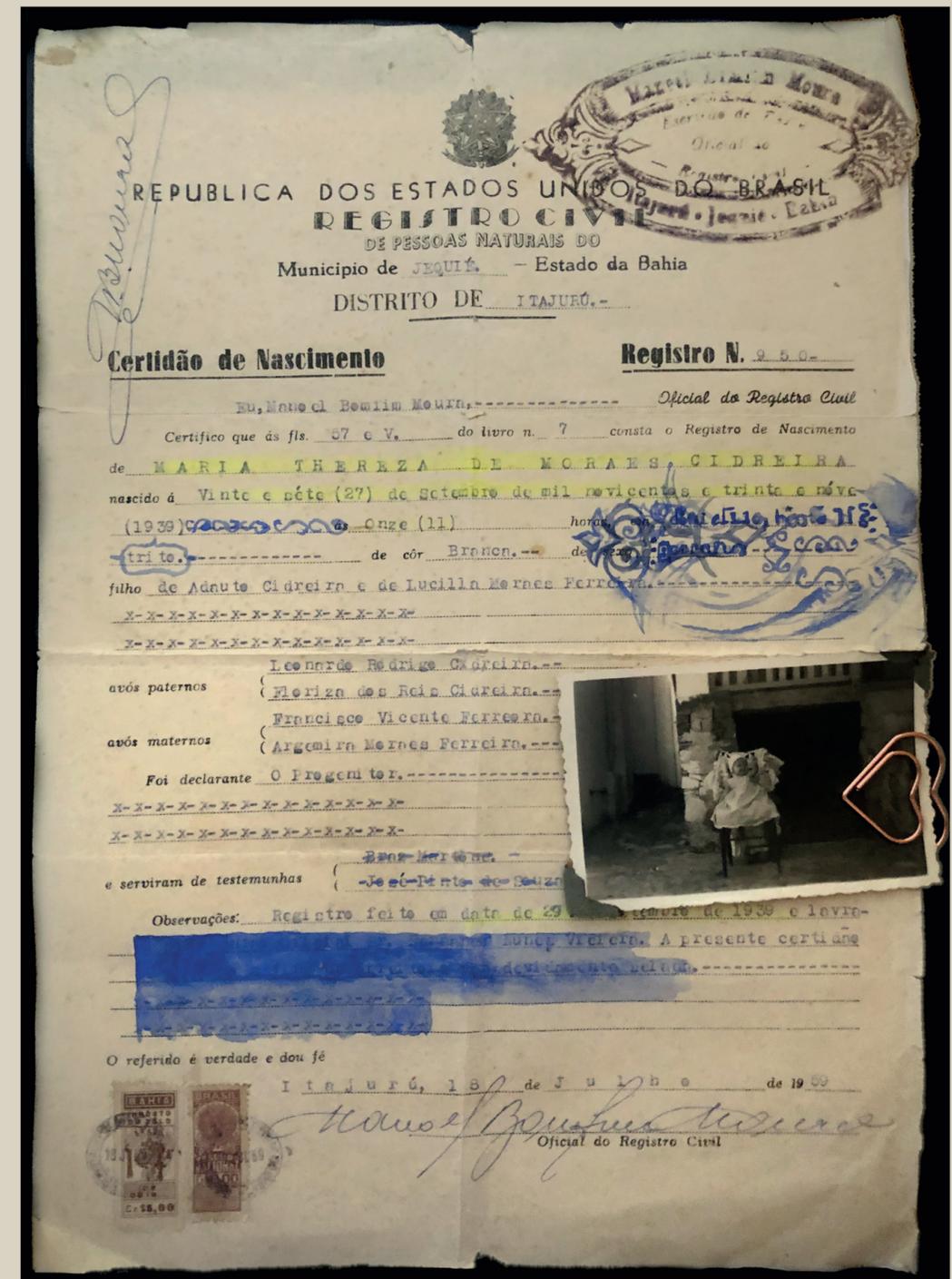
Por que tanto arrependimento diante de um trajeto que eu mesma programei? Me vem o título: “Perdas e acúmulos”. A resposta talvez se encontre na natureza paradoxal, maniqueísta: vivo entre

a “mulher de coque”, fria, metódica, rígida, e o trovador barroco, total entregue ao dramático, melancólico. Esse apelido foi dado pelo artista Gê Orthof que se referiu ao meu trânsito indeciso entre a teoria e a prática artística, enfatizou a necessidade de evidenciar uma escolha entre um desses caminhos.

Não posso.

Perdem-se as máscaras, perdem-se os desejos. Escolhi oferecer para outra pessoa em troca do relógio, um objeto que conseguisse aceitar perder: um broche (também!) de veado. Comprado em um brechó por pouco dinheiro. Mas perdi o verdadeiro broche, aquele que eu jamais aceitaria entregar arbitrariamente. Fiquei sem os dois e não adiantou substituí-lo neste jogo de perdas e ganhos e perdas (duas vezes perdas).

Perdas gêmeas, almas gêmeas, datas gêmeas, objetos gêmeos, correspondências: Duplas trocas de afetos. Se as datas e os acontecimentos são duplos, por que não se correspondem?! O tempo sempre esteve parado. Não existe cronologia linear na história dos objetos perdidos. São relações em diagramas.



“Uma ou duas meninas”
21 x 29,7 cm.
Documento original, aquarela e fotografia.
Camila Cidreira, 2019.

Alberto José Pinto Junior
Sub - Oficial do Registro Civil
Jequié - Bahia

Techo Firma em
Jequié - Bahia

Republica dos Estados Unidos do Brasil

CARTORIO DE Jequié
DISTRITO DE Jequié
Comarca de Jequié Termo de Jequié

CERTIDÃO DE CASAMENTO

Certifico que do livro de Registro de Casamento sob N. 299 existente em meu poder e cartorio, a fls. 99 consta o Termo de Casamento do Sr. Heracleto Souza Falcão e Sra. Maria Thereza de Moraes Cidreira que passa a se chamar Maria Thereza Cidreira realizado a 2 de julho de 63

O NUBENTE	A NUBENTE
Estado Civil solteiro	Estado Civil solteira
Naturalidade Mundo Novo - Ba	Naturalidade Jequié - Ba
Profissão viajante	Profissão professora
Nascido em 26 de maio de 1939	Nascida em 27 de setembro de 1937
Filho Edgard Saback Falcão	Filha Adauto Cidreira e Lucila Moraes Cidreira
Residente Jequié - Ba	Residente Jequié - Ba
Testemunhas Adauto Cidreira e Lucila Moraes Cidreira	Testemunhas Laurita Costa Ferreira

OBSERVAÇÕES
O presente ato foi celebrado em regime de comunhão de bens, segundo o rito católico, nos termos do artigo 1.581 do Código de Processo Civil.

O referido é verdade e dou fé. Eu Alberto José Pinto Junior Escrivão Jequié, 8 de agosto de 1963

Alberto José Pinto Junior
Sub - Oficial do Registro Civil
Jequié - Bahia

2019

"Partidas"

21 x 29,7 cm.

Documento original, aquarela e fotografia.

Camila Cidreira, 2019.

PODER JUDICIÁRIO

CARTÓRIO DE REGISTRO CIVIL DO 1º OFÍCIO
DISTRITO SEDE COMARCA DE JEQUIÉ
FORUM BERTINO PASSOS
PRAÇA DUQUE DE CAXIAS, S/Nº JEQUIEZINHO
CEP 45200-000 JEQUIÉ-BA
CÉLIA MICHELI MEIRA MENDES - OFICIALA
JOALICE DA SILVA BITTENCOURT-SUBOFICIALA

CERTIDÃO DE INTEIRO TEOR

Eu, Célia Micheli Meira Mendes, Oficial do Registro Civil de Pessoas Naturais do 1º Ofício, Distrito Sede do Termo e Comarca de Jequié, Estado da Bahia.

CERTIFICO, a pedido de pessoa interessada que, revendo em cartório o livro de assento de CASAMENTO nº B AUX 1, na folha 99, termo nº 299, encontrei o seguinte teor: "Aos dez dias do mês de julho de 1963, em meu cartório, passo a transcrever o termo de casamento religioso com efeitos civis do teor seguinte: As 18:00 do dia 2 de julho de 1963, nesta cidade de Jequié-BA, no Santuário da Imaculada Conceição, perante o Pe. Leonidas Spinola, religioso em exercício: HERÁCLITO SOUZA FALCÃO, brasileiro, solteiro, viajante, residente nesta Cidade, natural de Mundo Novo-Bahia, nascido no dia 26 de maio de 1939, filho de Edgard Saback Falcão e Hildete Moraes Cidreira. O. E, MARIA THEREZA DE MORAES CIDREIRA, brasileira, professora, residente nesta Cidade, natural de Itapecuru, nascida no dia 27 de setembro de 1939, filha de Adauto Cidreira e Lucila Moraes Cidreira. A contraente assinou a assinar-se: MARIA THEREZA CIDREIRA FALCÃO. Testemunhas do ato: Adauto Cidreira, comerciante, Lúcia Cidreira, doméstica, Wilson Ferreira, comerciante, Laurita Costa Ferreira, doméstica. Todos residente nesta Cidade. O casamento foi celebrado segundo o rito Católico pelo regime da comunhão de bens, nos termos da Lei 1.110 de 23 de maio de 1950. Era só o que continha o presente termo, o qual lavrei e assino. Eu, Alberto José Pinto Junior, Oficial do Registro Civil. MANDADO DE AVERBAÇÃO JUDICIAL CONSENSUAL do casal HERÁCLITO SOUZA FALCÃO e MARIA TEREZA CIDREIRA FALCÃO, extraído do Autos nº 8.920, pelo Cartório do 1º Ofício Cível desta Comarca homologado pelo MM. Juiz de Direito desta Comarca Dr. Adamastor Castro e Lino de Andrade, voltando a separanda a usar o seu nome de solteira ou seja: MARIA THEREZA DE MORAES CIDREIRA. Dado e passado nesta cidade de Jequié-BA, Aos vinte e dois dias do mês de agosto de 1984. Eu, Antonieta Maia de Aquino, Escrevete Auxiliar autorizada, datilografei, subscrevi e assino." Nada mais contém o dito termo, donde fielmente foi extraída a presente certidão. Eu, Célia Micheli Meira Mendes, Oficial do Registro Civil, a fiz datilografar, subscrevo, dato e assino.

Jequié, 09 de julho de 1999
Célia Micheli Meira Mendes
Oficial

2019

CÉLIA MICHELI MEIRA MENDES
OFICIAL DO
REGISTRO CIVIL
1º OFÍCIO
JEQUIÉ - BAHIA

"Divórcio"

21 x 29,7 cm.

Documento original e fotografia.

Camila Cidreira, 2019.



Sumário

<i>Abrindo a gaveta de vó</i>	29
1. <i>Quando o que sobra da história são imagens</i>	34
2. <i>O diagrama como método</i>	52
3. <i>Ordem e desordem</i>	62
4. <i>A fotografia e a performance</i>	70
5. <i>Colorir as ruínas</i>	78
6. <i>Foto-monumento</i>	86
<i>Espelhos: tempo-monumento</i>	105
<i>Referências</i>	111

Este trabalho é uma experiência formada por imagens, notas e reflexões, em que propus uma leitura circular e sistêmica dos diversos conteúdos apresentados. As imagens são introduções e complementos dos textos e as notas de rodapé fazem parte da transversalidade exercida durante o processo de pesquisa, que precedeu a elaboração dos conteúdos.

Com base na metodologia processual e contínua referendada em Ricardo Basbaum (2007), entrelacei uma escrita narrativa, poética, com momentos de reflexão conceitual, ou notas elucidativas e descritivas inseridas no percurso do texto, a fim de nortear algumas discussões sem causar alterações abruptas no tom da redação.

Em alguns pontos a formatação em diagrama tornou-se um recurso cujas imagens, observações e legendas foram conectadas por linhas tortuosas. Com isso, articulei a simultaneidade de linguagens com as quais trabalhei durante o processo de organização e elaboração da poética artística investigada. Busquei escrever como crio, por meio da procura de similaridades entre os assuntos do meu interesse.

Na construção das obras, utilizei-me do conceito da linguagem performativa, e da linguagem e sua recepção com base em Paul Zumthor (2007). Pensei no processo de reconhecimento multissensorial do corpo performativo enquadrado pelo dispositivo fotográfico. Estive diante dos dois processos, como operadora do dispositivo fotográfico e como corpo performativo inserido no enquadramento.

Tenho como premissa a seguinte questão: todo monumento (LE GOFF, 2013) é uma memória ficcional na medida em que é compartilhada e significada múltiplas vezes por subjetividades diversas?

Neste trabalho, retomei as fotografias guardadas pela minha família, em especial as que compuseram as únicas três peças que restaram de uma série de montagens criadas pela minha avó. As reflexões acerca destes objetos remanescentes foram os caminhos que me levaram à formulação das obras autorais.

Elaborei diagramas visuais com objetos pertencentes à minha avó materna,

com fins de relacionar os elementos coletados por meio de uma composição visual. Assim, repliquei o método utilizado por ela com as fotografias de família.

Os capítulos foram organizados concomitantemente às obras dispostas em cada um deles, de modo que cada um corresponde a um estágio da criação. Ao longo deste texto inseri três palavras de maneira intercalada: monumento, espelho e tempo. Cada capítulo traz estes marcadores distribuídos não necessariamente nessa ordem. Apropriei-me das palavras compreendendo-as como arremate.

O primeiro capítulo: “Quando o que sobra da história são imagens” trata do apontamento inicial dos aportes teóricos utilizados em associação às narrativas sobre como surgiram os interesses norteadores da pesquisa.

No segundo capítulo “O diagrama como método”, descrevo o processo de organização dos conteúdos, expondo os diversos diagramas criados até a solução de um formato conclusivo.

No capítulo seguinte, “Ordem e desordem”, adentrei nas questões da memória como monumento (LE GOFF, 2013) de recordação e expus alguns dos objetos e das fotografias que utilizei como elementos integrantes dos “Diagramas para um réquiem à Maria Thereza”. Maria Thereza é a minha avó materna e guardiã de grande parte das fotografias de família e dos objetos utilizados nestas obras.

Posteriormente abordei “A fotografia e a performance” como linguagens adotadas para a execução das obras. Apontei as relações existentes entre o dispositivo fotográfico e o artista fotógrafo (ROUILLE, 2009) durante a produção de uma imagem fotográfica. Discuti como a fotografia se relaciona com o reconhecimento das memórias individuais e dos afetos de quem a produz ou a consome.

Uma vez que o dispositivo funciona por meio de um processo mimético, reflexo da realidade (BARTHES, 2015), os aspectos invisíveis da obra fotográfica filiam-se à necessidade de buscar equivalência na experiência e na memória (Ibid.) compartilhada por meio dos relatos de histórias de vida. Investiguei assim, a possibilidade de a fotografia revelar memórias coletivas a partir da ficcionalização como uma metáfora da memória.

Em “Colorir as ruínas” realizei uma série de fotografias utilizando técnicas de revelação na cor azul ou enfatizando os espaços azuis por meio do enquadramento e da seleção digital; outra cor que se tornou recorrente foi o amarelo ocre e os tons terrosos, reforçados pela própria matéria das locações escolhidas como componentes das fotos.

No capítulo “Foto-Monumento” relatei aspectos do luto e dos lugares de barbárie, devastação e desordem com obras artísticas que contêm essas questões.

Concluí, com o título “Espelhos: tempo-monumento”, propondo uma experiência de leitura diagramal, com a qual o leitor possa se relacionar com as imagens e textos por uma perspectiva de atravessamentos.

1.1 Espelho

Minha avó me deixou, além de um broche, algumas fotografias recortadas com anotações no verso, desenhos feitos por mim em diversas fases da minha infância e dados a ela como presentes, alguns objetos que simbolizavam suas três filhas, seus netos e netas e figuras religiosas que tinham significado pessoal.

Fiz da herança um vínculo com a memória infantil que possuo sobre as histórias que minha avó contava sobre os mortos da família por meio dos objetos e fotos. A morte sempre fez parte da minha vida: a primeira imagem que tenho lembrança é de um enorme corpo sendo levado pelos azulejos vermelhos da casa do meu bisavô. Ele se foi para não retornar à própria casa, mas os azulejos permaneceram inalterados ao longo da minha infância.

Depois dele sucederam-se meus avós paternos, meu avô materno e minha avó, mas foi a morte dela o que me permitiu ter acesso a objetos cobiçados por mim a vida inteira e, provavelmente, por isso ela tenha se tornado um símbolo, o canal para o meu procedimento artístico.

As fotografias analógicas faziam parte do momento em que minhas avós e tias se dispunham a despendar longas jornadas de histórias sobre um tempo que eu não poderia vivenciar, a não ser recriando-o sob meus olhos, em sonhos.

Os mais velhos da minha família narravam as próprias infâncias para mim por meio daquelas imagens e ficcionavam as infâncias dos mais velhos que eles, com base nas fotografias e, talvez, nas histórias que haviam escutado. Era o momento em que a narrativa oral de histórias de vida se configurava como uma forma de perpetuar a perspectiva afetiva e histórica da família, marcada por enfrentamentos políticos.

Criei um repertório de rostos de mulheres que tinham desaparecido, lutado em guerras, protegido vidas e se criado inteiramente sozinhas. Quem estava por trás das histórias dessas grandes mulheres era a voz narradora da minha avó Maria Thereza.

Dona Thereza guardou por toda a vida uma carteira de trabalho vazia; avessa a trabalhos formais, ela pretendia enfrentar a todo tempo imposições sobre a sua vida.

"Diagrama de objetos para um réquiem à Maria Theresa II".
45 x 45 cm.
Objetos pessoais sobre papel japonês.
Camila Cidreira, 2018.



"Grande relicário de perdas políticas de duas famílias e fotos de algumas mulheres fortes"
1,00 x 1,20 m.
Livros, linha, fotografias, conchas, borboleta, monóculos e madeira sobre papel museológico.
Camila Cidreira, 2019.



“Diagrama para um réquiem à Maria Thereza”
32 x 30 cm.
Objetos pessoais sobre papel craft.
Camila Cidreira, 2018.



“Eu e Zé”
28 x 25 cm.
Fotografias analógicas e caneta..
Camila Cidreira, 2019.



“Lindinho”
22 x 22 cm.
Fotografias analógicas e caneta.
Camila Cidreira, 2019.



“Lia”
20 x 20 cm.
Objetos pessoais sobre papel japonês.
Camila Cidreira, 2019.

Dentre os seus objetos havia documentos do casamento e também as sucessivas tentativas de divórcio, como tesouros, juntamente com cartas e papéis em dedicação à memória do pai.

As perdas e os acúmulos da sua vida tornaram-se parte de uma narrativa do fracasso em existir como um sujeito livre. Tendo vivido uma vida caseira, sempre a serviço das filhas, acabou por se tornar guardiã de afetos, ela mesma uma “gaveta de vó”.

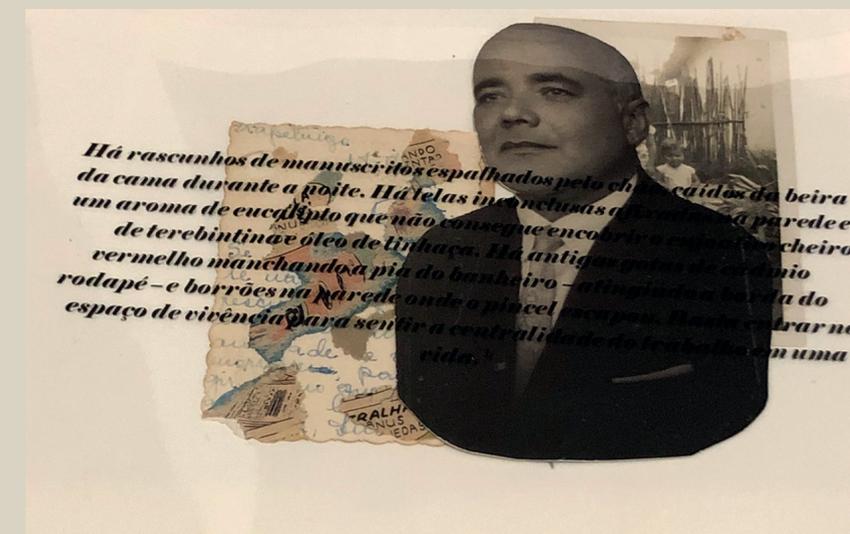
1.2 Tempo

Quando criança, vivi uma obsessão por saber o nome de todos os meus familiares, mas o nome do meu avô me interessou em especial em virtude da forma estranha com que soava aos meus ouvidos. Era um nome pouco usual e me parecia uma espécie de invenção. Quando soube que se tratava de uma homenagem a um filósofo da era arcaica, curiosa, fui buscar informações sobre as suas ideias.

Encontrei um sujeito conhecido por fazer obscuras reflexões sobre a natureza, por meio de aforismos, isto é, descrições simples de situações alegóricas que entreveem reflexões profundas sobre o mundo ou, frequentemente, sobre abstrações como o tempo.

Ao rememorar essas buscas infantis, me deparei com o seguinte aforismo: “O tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência da criança” (HÍPÓLITO, Leipzig, 1916. p.242 Apud LEÃO, 1980. p. 83). Para Heráclito de Éfeso, a criança é citada como uma metonímia em que o sentido é dado por meio do uso dessa fase da vida do ser humano em que se desconhecem os mecanismos sociais mais sofisticados e existe um certo grau de ingenuidade e arbitrariedade nas ações, muitas vezes movidas por desejos, para representar aspectos, principalmente, do tempo sentido como um elemento invisível, porém operante na dinâmica do mundo sensível.

Heráclito partia do mito que faz tudo quanto existe, deuses e cosmos, unidade, e como tal, constitui-se de procedências as mais variadas, de um eterno substrato pri-



“Algumas intervenções em documentos originais”
Múltiplas dimensões.
Papel, transparência e fotografias analógicas.
Camila Cidreira, 2018.

“... é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingida, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.” (LE GOFF, Jacques, 2013, p. 426). Para Jacques Le Goff, o século XX marcou duas importantes mudanças nas manifestações da memória coletiva: os monumentos mortuários decorrentes da Primeira Guerra Mundial, em especial o “Túmulos ao Soldados Desconhecido” (Ibid.), associando a memória e a perda da memória (anonimato), e a popularização da fotografia por meio da inauguração da tradição dos “álbuns de família” (Ibidem). Ainda segundo Le Goff, as mulheres reivindicaram o poder de ser retratistas da família, como guardiãs da conservação da lembrança, coube a elas o papel de preservar a memória do grupo e construir a sua iconoteca (2013, p. 427).

Heráclito escrevia em sentenças aforísticas, frases oraculares e obscuras cujo significado muitas vezes só pode ser dado a partir de uma comparação entre elas. Entretanto, alguns termos se repetem em sua obra de maneira a propor significados muito semelhantes e, no caso da criança, é salutar a presença do sentido de ausência da consciência como limitadora da existência e das vontades como aspecto mais amplo a ser condensado na figura da criança. Segundo Antônio Vieira, Heráclito de Éfeso via a vida como efêmera e a unidade do mundo estaria sujeita ao implacável efeito do tempo (VIEIRA; CAETANO, 2001). Este argumento é baseado no conceito da *Physis*, que é um termo importante da época arcaica. Nome verbal relativo a *Phyesthai* “ser grande, nascer, crescer de dentro de” designa o “crescimento espontâneo, de própria força.” (BERGE, 1969, p. 73). Também é possível inferir a partir da análise dos próprios aforismos de Heráclito que o mesmo fazia uso da figura da criança para referir-se ao mundo dentro do já citado substrato primordial ou em outros termos: única força, volante dos seres no mundo. Seria a criança alegoria da unidade entre o imaterial, a abstração e o material, racional, traduzível. Desta forma, a criança se trata de um conceito dentro dos aforismos, muito mais do que um signo, ou uma fase da vida de um ser humano. Para além, a criança é um estado, fixo e não linear das ideias Heraclíticas assim como o tempo metaforizado em seus aforismos.

primordial (BERGE, 1969). Essa percepção da realidade, como uma unidade, e do tempo como um aspecto não-linear inserido na realidade, me permitiram ver a fotografia como mais do que uma imagem decalcada do mundo.

Na infância, via na imagem fotográfica uma forma de experiência. Agora acredito que a fotografia enseja oportunidades para variadas vivências sensíveis à memória.

Algo que se perdeu na minha memória foi o momento exato em que associei a noção de tempo elaborada por Heráclito de Éfeso às fotografias antigas a que tive acesso na minha infância. Um universo de monóculos e imagens em preto-branco que me direcionavam para um outro tempo, uma outra memória, que eu só poderia compreender por meio de fantasias.

A despeito da minha pouca idade, eu sentia a necessidade de acessar as realidades de onde vieram as fotografias mais antigas da minha família e, por saber que era impossível observar de dentro da memória dos outros, senti que necessitava imaginar-me inserida ali de outra forma.

Talvez tenha sido este acesso às imagens e às histórias contadas sobre elas que despertaram em mim o interesse por compreender a operação fotográfica. Um mecanismo que pretende registrar o real, mas que, a depender do olhar e dos afetos, muda completamente de registro para relíquia. A fotografia se torna um objeto de valor para um grupo, em primeira instância, em virtude das informações subjetivas contidas na imagem e que são acessíveis apenas para o grupo.

A fotografia de família, ao desfazer o instante reconstituindo-o todo ao avesso e enviesado pelos cortes do fotógrafo e remendos do intérprete, acaba por se tornar um dispositivo de poder (FOUCAULT, 2000). Ao partir deste entendimento do processo, pude utilizar-me desses materiais anteriores a mim, com fins de reconstituir afetividades pessoais e realizar fotografias de objetos, juntamente com outras fotos, pertencentes ao repertório familiar e simbólico ao qual obtive acesso.

1.3 Monumento

Em consequência da coleta de relatos dos imaginários construídos pela minha avó sobre a família, enveredei-me na subjetividade da história preservada por ela, tendo encontrado uma série de brechas que me permitiam prosseguir imaginando. Na estrutura da herança de Maria Thereza, os resquícios dos afetos entre a mim e a minha avó se converteram em *poiésis*, pois, passei a apropriar-me da autoria da matriarca, integrando o relicário herdado aos meus diagramas, colagens e fotografias.

A exemplo disso a fotógrafa Irina Ionesco utiliza-se das modelos como espelhos de si e, mais além, transforma o ato fotográfico em um exercício de autodescoberta em que, diante da filha, a quem deu o nome de Eva, se expandem as subjetividades da fotógrafa por meio do cenário, roupas, recorte e olhar.

As modelos de Ionesco não encaram o espectador, olham diretamente para ela, o retrato é invertido, são as modelos que desnudam a fotógrafa. Escondida pelo olho objetivo da câmera, a autoria se revela pelo uso do simbólico enquanto cenário, da posição da modelo e do seu olhar direcionado para a frente, pelos adereços e pela iluminação.

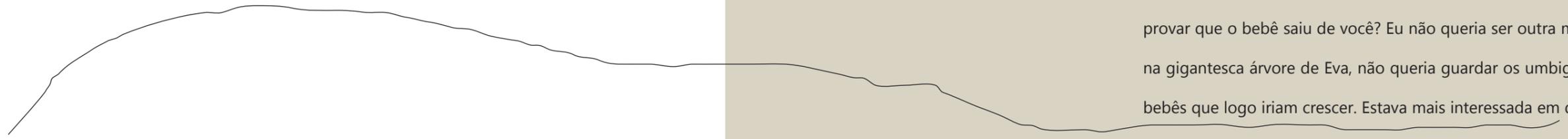
Dessa perspectiva, o trabalho de Ionesco é a reinvenção de si por meio da memória da sua infância, eternamente perdida, interrompida como o curso de uma corrida que acaba por ser interdita em um disparo: a culpa é da fotografia! (DUBOIS, 2015).

Como Irina Ionesco, faço da minha avó um canal, estabelecendo conexões entre os relatos individuais e documentais, construo relações baseadas na repetição de datas, nas minhas leituras e experiências.

Poiésis é o vigorar da mediação como medida de tudo que é e não-é. O vigorar da medida denominou-se em grego *lógos*, sendo uma tradução possível para o português “linguagem”. Por isso a *poiésis* se torna em arte a medida de toda obra, uma vez que ela opera o manifestar a realidade e o humano de todo ser humano enquanto diálogo (HEIDEGGER, 2002, p. 16).

Faço uma associação literária a um capítulo do livro “A festa da insignificância” de Milan Kundera, precisamente no capítulo “A árvore de Eva”, em que uma personagem feminina dialoga com seu filho: “Para você, o modelo da mulher sem umbigo é um anjo. Para mim é Eva, a primeira mulher. Ela não nasceu de um ventre, mas de um capricho, um capricho do Criador. Foi da sua vulva, a vulva de uma mulher sem umbigo, que saiu o primeiro cordão umbilical. Se eu for acreditar na Bíblia, saíram dela ainda, outros cordões, um pequeno homem ou uma pequena mulher, ligados um ao outro. Os corpos dos homens ficavam sem continuação, completamente inúteis, enquanto do sexo de cada mulher saía outro cordão. E tudo isso, repetido milhões e milhões de vezes, se transformou numa imensa árvore (...)” (KUNDERA, 2014, p. 94-95). Sem pretender aprofundar-me nas questões teológicas tocadas pela narradora-personagem, duas inferências podem ser feitas sobre o mesmo trecho: Kundera transpõe um olhar masculino imposto ao corpo de uma personagem mulher. A narradora-personagem descreve a primeira mulher por meio da sua genealogia, ligando todas elas pelo umbigo e despersonalizando-as, assim como faz Ionesco quando dispõe do corpo da filha como motivo para fotografias cujo simbolismo pertence a um universo sógnico da mãe, não da filha. Entretanto, em outra perspectiva, uma árvore genealógica, cujo percurso de suas ramificações se faz através dos corpos das mulheres, é inversa à tradicional genealogia ocidental que define a hereditariedade pelos sobrenomes masculinos.

“As mulheres que posam para mim podem ser de qualquer tipo. Elas estão ligadas por um denominador comum que surge do meu estilo e da minha maneira de olhá-las. (...) eu sempre fui fascinada por esses caminhos que se abrem, incubados pelo desejo. (...) a filha que eu tive me deslumbrou. (...) desenvolvi através dela e de todas as mulheres a nostalgia de uma mãe que eu jamais conheci, e de mim, criança, longamente desconhecida de mim mesma (...). As imagens ocuparam o lugar das palavras, das dores irreprimíveis e escondidas, das mortes inocentes e incompreensíveis aos olhos de uma menina mergulhada na guerra.” (IONESCO, 1996, p. 2).



“Os desenvolvimentos psíquicos têm uma peculiaridade que não se acha em nenhum outro processo de desenvolvimento. Quando uma aldeia cresce e se torna uma cidade, ou um menino se torna um homem, a aldeia e o menino desaparecem na cidade e no homem. Somente a lembrança pode inscrever os antigos traços na nova imagem; na realidade, os antigos materiais ou formas foram eliminados e substituídos por novos. Sucede de outro modo num desenvolvimento psíquico. Não podemos descrever o estado de coisas, que a nada pode ser comparado, senão afirmando que todo estágio de desenvolvimento anterior permanece conservado junto àquele posterior, que se fez a partir dele; a sucessão também envolve uma coexistência, embora se trate dos mesmos materiais em que transcorreu toda a série de mudanças. O estado anímico anterior pode não ter se manifestado durante anos, mas continua tão presente que um dia pode novamente se tornar a forma de expressão das forças anímicas, a única mesmo, como se todos os desenvolvimentos posteriores tivessem sido anulados, desfeitos. Essa extraordinária plasticidade dos desenvolvimentos anímicos não é irrestrita quanto à sua direção; podemos descrevê-la como uma capacidade especial para a involução — regressão —, pois bem pode ocorrer que um estágio de desenvolvimento ulterior e mais elevado, que foi abandonado, não possa mais ser atingido. Mas os estados primitivos sempre podem ser restabelecidos; o que é primitivo na alma é imperecível no mais pleno sentido.” (FREUD, Sigmund, “**Considerações atuais sobre a guerra e a morte**” apud Obras Completas: vol. 12 [1914-1916], Cia das Letras, p.167 a 168).

Lembro-me de uma situação, muito vagamente, mas tenho nítidas a forma e a cor do piso vermelho, feito de cerâmica, com o rejunte escuro, quase totalmente corroído que percorro até entrar no quarto adiante. Lá está minha avó, vestida como a vi por anos, de vestido semi-longo, reto, sem mangas pois frio não é algo que costuma estar presente em alguma memória da minha infância. Ela abre uma gaveta e retira um lenço, em que, abrigado no côncavo das mãos, está um umbigo. Eu olho com espanto aquele pedaço de carne decomposto sobre o tecido branco, imaginando o cheiro, o gosto e a textura que aquilo poderia ter, imaginando como aquilo continuava ali, não tinha evaporado como toda matéria sem vida que passa muitas horas exposta. Minha vó estagnou o umbigo! Lembro a sensação do espanto, sou capaz de tocá-la, tocar a sensação. Uma memória tão viva que às vezes parece mais aqui do que o agora. Eu quis que minha mãe guardasse o umbigo do meu irmão mais novo que acabara de nascer? Havia outros umbigos? Guardar o umbigo era uma forma de provar que o bebê saiu de você? Eu não queria ser outra mulher na gigantesca árvore de Eva, não queria guardar os umbigos de bebês que logo iriam crescer. Estava mais interessada em descer até a base da árvore e cavar o chão, cavar, cavar até minhas mãos sangrarem, cavar até o vermelho do meu sangue se misturar com a terra e encontrar essa primeira mulher que começou a brincar de Moira, segurando a linha, o olho e a tesoura, todos ao mesmo tempo, com as mãos sobre os objetos, do modo que posicionamos os mortos: voltadas para baixo, polegares cruzados, dedos da mão direita sobre a esquerda. A linha, o olho e a tesoura aninhados entre as mãos frias e o seu ventre sem umbigo.



"Eva aux Roses".
Irina Ionesco
1975.



"Totem et Tabou".
Irina Ionesco
1975.

1.4 Tempo

Diante da necessidade de percorrer as narrativas deixadas por Dona Thereza, utilizei-me do tempo fotográfico para potencializar o significado simbólico dos espaços em ruínas que aparecem nas minhas fotos como aforismos visuais, condicionamentos dos pensamentos sobre a suspensão do tempo linear. As ruínas, por si, tornam-se o vínculo entre a teoria do tempo fotográfico e a prática performática.

São as ruínas, os diagramas das perdas e acúmulos desorganizados, e, ao enquadrá-los, mensurá-los e manipulá-los, organizo-os, apropriando-me das suas materialidades e significados.

Esse exercício de atribuição das ruínas como diagramas tornou-se um protocolo em que corporifico a investigação do tempo não linear, fotográfico, por meio da performatividade, ficcionalizando as informações que obtenho das ruínas ao inserir-me como elemento componente da cena.

Interessaram-me as construções semiacabadas, terrenos abandonados com alguma reminiscência de habitação ou possibilidade de haver. Cenários deixados para trás pelos seus antigos habitantes, destituídos de função e por conta disso, cemitérios de cotidianos desfeitos.

Os lugares desse tipo, para mim, simbolizaram uma vontade elementar de estar no momento em que tudo acontecera. Pretérito mais-que-perfeito, congelado no tempo, mas que, na permanência material, segue um fluxo contínuo: “o futuro permanece firme, mas nós nos movemos no espaço infinito.” (RILKE, 2009. p. 76).

Uma certa melancolia, propulsora da minha curiosidade e presente na lógica deste raciocínio, impulsionou-me a querer encontrar paisagens que me colocassem como uma criança perdida, em meio às ruínas de uma cidade onde não saberia o que existira ou o que poderia ter existido. Assim como fui ao me deparar pela primeira vez com as fotos antigas de família que são recortes de um enorme contexto invisível e que me fizeram sentir não fazer parte do contexto, ser ínfima, etérea, consciente da minha mortalidade e, sobretudo, da passagem do tempo e do desgaste sofrido por

“A cidade dos mortos *nechrópole* antecedeu a cidade dos vivos *pólis*. As verdadeiras fundadoras das cidades e civilizações teriam sido as mulheres, que cultuavam seus mortos em lugares aos quais, mesmo em períodos de nomadismo, voltavam com regularidade, erguendo santuários para aqueles que haviam partido deste mundo.” (MUMFORD apud FREITAG & ROUANET, 2002, p. 2). O movimento de retorno às antigas fotografias do meu acervo familiar, seguido da busca e acesso às ruínas urbanas é, ao mesmo tempo, uma narrativa enviesada pelo feminino, uma vez que monumentalizo a documentação feita pela minha avó, e um exercício performático, em que relaciono o primeiro movimento à performance no âmbito da recepção, de um engajamento do corpo (ZUMTHOR, 2007) e o movimento seguinte com a experiência do corpo imerso de imediato na temporalidade não linear da fotografia, daí a performance convertida em experiência.

Victor Hugo (1802-1885), no livro “Do Grotresco e do Sublime” (1988), teoriza sobre a origem da melancolia, principalmente fazendo uso dos exemplos do teatro trágico grego e do drama medieval para explicar historicamente como se deu o desenvolvimento conceitual do processo sensível do ser humano. Embasando-se na *physis*, de origem e importância datada da época arcaica, Victor Hugo traça um panorama acerca das imagens, e do cenário como parte de um todo natural múltiplo, onde os contrastes se firmam como regra para a harmonia da natureza “Há tudo em tudo; só que existe em cada coisa um elemento gerador ao qual se subordinam todos os outros, que impõe ao conjunto seu caráter.” (HUGO, 1988, p. 39). É possível inferir, portanto, que assim como Heráclito aborda de maneira aforística a presença do todo universal, também Victor Hugo utiliza-se da mesma premissa para desenvolver o argumento de que o surgimento da melancolia está historicamente atrelado à percepção moderna do ser humano sobre a dualidade das coisas no mundo, quando diante do sublime, a alegria contém tristeza e a vida contém destruição: “(...) com o cristianismo e por ele se introduzia no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos antigos e singularmente desenvolvido entre os modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia.” (HUGO, 1988, p. 22). Sendo assim, a *physis* é decomposta em partes identificáveis e complementares, ampliando o vasto espectro de subjetividades humanas e dando aporte teórico para a produção de obras barrocas e posteriormente da dramaturgia romântica, da qual ele mesmo fez parte.



“Aos espelhos de luz e sombra”.
110 x 59 cm.
Fotografia impressa em papel rag.
Camila Cidreira, 2017.



"Ilusões sobre o vazio II - Alterada".
42 x 29 cm.
Cianótipo e goma bicromatada.
Camila Cidreira, 2016.

*Entrei na fotografia, mas quando
cheguei lá tudo já estava em ruínas*



"Ilusões sobre o vazio II".
42 x 29 cm.
Cianótipo
Camila Cidreira, 2016.

tudo no mundo.

O abandono, a sujeira, o ar em parte sombrio, em parte perigoso, que tais lugares representaram como imagens, tomaram-me como poesia, me fizeram desejar dar-lhes significados diferentes, potencializar essas qualidades pungentes, acrescentar a minha presença humana e feminina à ausência de qualquer ser humano que compartilhasse das suas histórias anteriores.

Assim como fui a criança olhando para o passado nas fotografias, olho para as ruínas. Entretanto a perplexidade da criança concede espaço à ação da performer. Criei imagens do momento do meu encontro com os lugares abandonados, construindo cenas que são uma proposta de leitura transversal da realidade, um lugar de suspensão do tempo linear, onde qualquer narrativa é possível.

2. O DIAGRAMA COMO MÉTODO

Há rascunhos de manuscritos espalhados pelo chão, caídos da beira da cama durante a noite. Há telas inconclusas afixadas na parede e um aroma de eucalipto que não consegue encobrir o enjoativo cheiro de terebintina e óleo de linhaça. Há antigas gotas de cádmio vermelho manchando a pia do banheiro – atingindo a borda do rodapé – e borrões na parede onde o pincel escapou. Basta entrar no espaço de vivência para sentir a centralidade do trabalho em uma vida.

SMITH, 2016. p. 65.



2. 1. Tempo

A casa é, de alguma forma, o lugar onde o indivíduo se expande, apresenta seu gosto, a forma como se organiza e os detalhes mais secretos da intimidade. Ao escrever, paro e observo as paredes que me cercam e o que se abriga à frente delas.

Na ocasião em que redigia esta reflexão, muitos livros estavam distribuídos pela casa de modo aleatório, alguns em pequenas pilhas que formavam conjuntos dos quais o sentido de os colocar agrupados não seguia uma lógica estilística ou temática. Eu os organizei assim por encontrar neles trechos em um que me lembravam de um outro, levando-me a um seguinte.

Constavam sob minha vista livros, de todos os gêneros e de épocas, empilhados sem seguir qualquer organização lógica. Notei que os distribuí pela casa, organicamente.

Ao juntá-los para consultas específicas, separar um para ler por puro prazer, precisar fazer uma anotação ou tirar uma dúvida e recorrer a um outro, acabei misturando tudo e provocando um efeito de hera, planta trepadeira, que se dissemina e

“Caderno-diagrama”.
21 x 15 cm. Aberto
Caderno de desenho.
Camila Cidreira, 2014.



“Anti-diagrama: Parede da sala”.
15 x 10 cm
Fotografia digital.
Camila Cidreira, 2017.

Quando falo da casa enquanto recanto do ser, refiro-me ao “Palácio da Memória” que, segundo Santo Agostinho, em “Confissões”, é um lugar que se pode vivenciar pelo “testemunho alheio”, onde se encontram não as coisas vistas com os olhos, mas as imagens delas: “Esta ideia me provoca grande admiração, e me enche de espanto. Viajam os homens para admirar as alturas dos montes, as grandes ondas do mar, as largas correntes dos rios, a imensidão do oceano, a órbita dos astros, e se esquecem de si mesmos! Nem se admiram que eu fale dessas coisas sem vê-las com os olhos; contudo, eu não as poderia mencionar se esses montes, se essas ondas, esses rios, esses astros, que eu vi, se esse oceano, no qual acredito pelo testemunho alheio, eu não os visse na memória em toda sua dimensão, como se estivessem diante de mim. Mas quando eu os vi com meus olhos, eu não os absorvi; não são as coisas que se encontram dentro de mim, mas apenas suas imagens. E sei por qual sentido do corpo recebi a impressão de cada uma delas.” (AGOSTINHO, 2001, p.56). Segundo Jacques Le Goff (2013), a concepção De Santo Agostinho sobre as imagens enquanto lugares na memória parte de uma referência à antiguidade clássica, acrescida de uma profundidade que, segundo o autor, atribui à memória a imagem alegórica de uma “câmara vasta e infinita.” (Ibid, p.407). É possível inferir a partir da análise feita por Le Goff que o significado da memória de uma perspectiva agostiniana constitui um caminho que justifica a associação do uso das relíquias e dos relicários como guaridas da memória (Ibidem, p. 408). Uma vez que os túmulos constituíam para a narrativa cristã, monumentos que lembrariam as vidas dos seres a partir da preservação da “morte” como ponto de partida para a recordação, a “associação entre a morte e a memória adquire, com efeito, rapidamente, uma enorme difusão no cristianismo, que a desenvolveu na base do culto pagão dos antepassados e dos mortos.” (Ibidem, p. 409).

Iniciei o Bacharelado em Artes Plásticas na Universidade Federal da Bahia, em 2010, transferindo-me para a Universidade de Brasília para aprofundar as minhas pesquisas em registros de performance. Na época estava vinculada a uma pesquisa de iniciação científica com foco na imagem do performer. Formei-me em 2016 com um trabalho de conclusão de curso sobre as relações entre modelo e artista e a fotografia histórica.

Jacques Rancière em “A Partilha do Sensível” (2009) argumenta que as práticas artísticas como “maneiras de fazer” “que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2009, p. 7). Neste contexto falo dos processos sensíveis como práticas artísticas intelectuais e laborais em que o significado é de comunicar as maneiras de fazer que resultaram na poética apresentada.

preenchia os espaços. Vejo os ramos dessa planta imaginária se espalharem pelo espaço. Consumindo-o.

Me demoro observando a casa mais um pouco, vejo paredes manchadas, como se as manchas fossem digitais das obras que foram montadas sobre elas: amostras de todo um trabalho realizado ao longo da graduação em Artes, parte feita na capital da Bahia, parte feita na capital do Brasil. Um percurso pendular entre Salvador, cidade onde cresci e vivi, e Brasília, onde me estabeleci como artista.

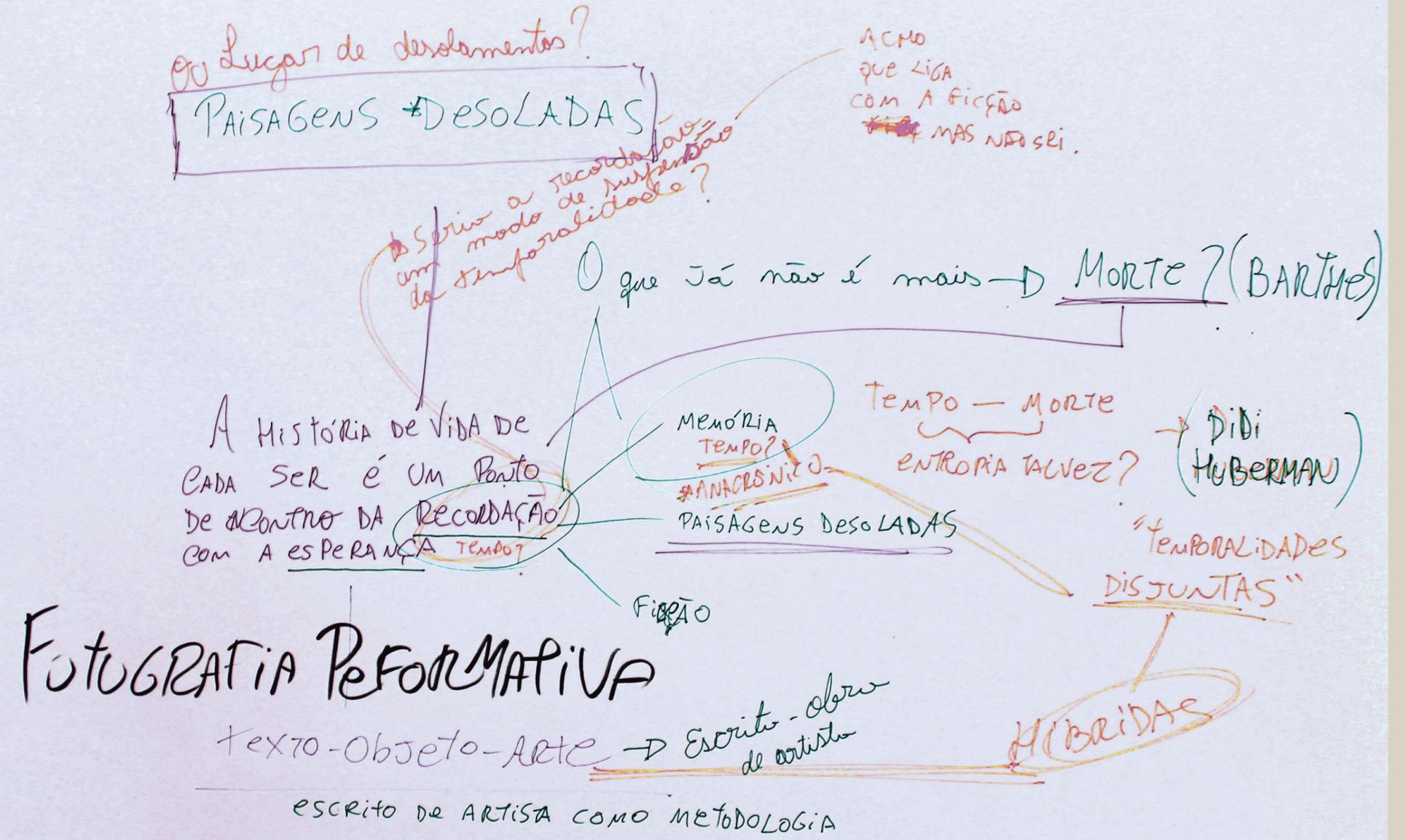
Então, naquele momento, formulei a estrutura que teria este texto: uma escrita intercalada com as narrativas dos processos sensíveis, acrescidas de citações literárias e referências prático-teóricas. Visualizei a obra diante de mim e a seguinte afirmação da artista Bia Medeiros me veio naturalmente: “Se para falarmos de uma obra de arte é preciso fazer outra obra, somos a favor de que o texto-objeto-arte seja sempre um pouco-muito arte.” (2011, p. 28).

Alguns discursos vêm exatamente na hora e no momento em que se necessita ouvi-los e cada palavra soa como um conselho particular, conectando-se como um grande diagrama de referências múltiplas.

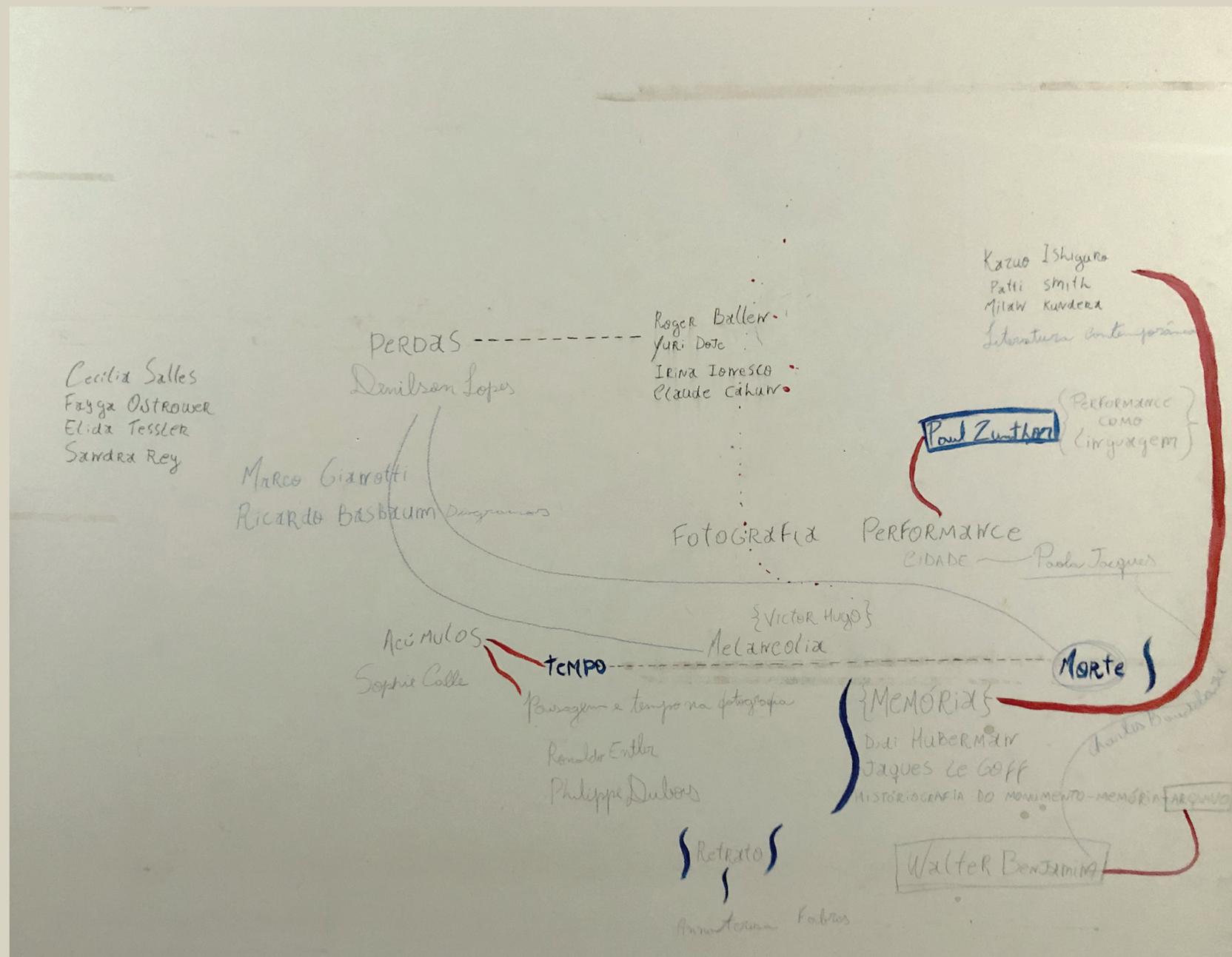
2.2 Monumento

A forma com a qual produzi esta narrativa prático-teórica deu-se por meio de um processo pensado em diagramas (BASBAUM, 2008). Desse modo, elaborei desenhos que narraram como determinados conceitos tornaram-se parte dos resultados. Desenvolvi um processo de esvaziamento das referências que me cercaram, encontrando o que permaneceu útil ao longo dos anos.

Dito de outra forma, tratou-se da escrita de uma sucessão de diagramas de referências prático-teóricas em que os objetos de interesse foram se condensando, até constituir uma rede. Os diagramas são datados de momentos diferentes do processo desta pesquisa artística e expõem, em sua própria organização, os assuntos que foram estudados e posteriormente descartados ou mantidos.



"Diagrama: Tortuosos conceitos"
 42 x 29,7 cm.
 Desenho sobre cartolina.
 Camila Cidreira, 2017.



“Diagrama: Parede da sala II”
 Registro digital de um diagrama de 170 x 200 cm.
 Camila Cidreira, 2018.

Conduzi-me por um percurso que perpassou a memória, o tempo fotográfico não-linear e a performance para desenhar um diagrama que se configurou em caminhos que se entrecruzavam, com os quais desenvolvi uma *poíeses* baseada em múltiplas linguagens.

O “Caderno-diagrama” foi realizado com base em diversos interesses que permeavam a minha produção artística até aquele momento. A finalidade foi de agrupar todos os interesses que tinham um mesmo conceito estético ou teórico para enxugar as possibilidades de desvios e relações que poderiam ser criadas entre tais interesses.

Neste diagrama, as palavras grifadas em vermelho foram aquelas que fizeram mais sentido para mim. Elas ressoavam nas demais e por este motivo foram destacadas.

Já no diagrama “Tortuosos conceitos” dispus de pensamentos formulados sobre como o meu discurso de artista dialogava com a morte, a perda e as suas relações de antonímia. A recordação é vista como projeção para uma performance, a perda se relaciona com os acúmulos e desejos de preservação e a morte é revertida em experiência fotográfica.

O terceiro diagrama: “Parede da sala II” é um protótipo do que se tornou o trabalho, ao final. Usei da mesma lógica prática com o objetivo de unir dois estilos de escrita: este, das páginas direitas e as notas de rodapé que foram organizadas nas páginas esquerdas.

Desenhei linhas que conectam palavras, do texto disposto nas páginas direitas, às notas, comentários e fotos diagramadas para comporem as páginas ao redor.

3. ORDEM E DESORDEM

Quase sempre a alquimia que dá origem a um poema ou a uma obra de ficção fica escondida na própria obra, se não incrustada nas serpenteantes cordilheiras da mente.

SMITH, 2018. p. 43.



3.1 Espelho

Ao buscar imagens da minha infância na memória, lembrei-me das fotografias antigas e do sentimento que acompanhava o ato de contemplá-las. O antigo me remetia a um passado onde tudo está morto. Quando criança, jamais poderia nomear a sensação lânguida causada pela melancolia precoce de alguém com uma mente impressionável.

Eu confabulava como deveria ser a sensação de sentir meu próprio eu se esvair do corpo como no momento em que se fotografa um rosto e a forma daquela pessoa passa a dominar um outro espaço na realidade, um espaço bidimensional, da imaginação e da lembrança. Aquilo que a pessoa foi faz pouca diferença para a fotografia que resulta deste processo. É como morrer. Abre-se mão de si mesmo.

Minha avó tinha o hábito de recortar as fotos. Sem conhecer o valor histórico ou a dificuldade técnica da realização, misturava as fotografias de diversas qualidades e instâncias, o que levava a composição para um caminho sem volta porque destituía das fotografias o seu lugar de origem, a sua natureza.

Fora da narrativa que ela criava, os rostos daquelas pessoas não traziam nenhuma informação sobre elas e seus contextos de vida. Não havia indicativo de paisagem nem datas ou locais reconhecíveis. Os rostos ficavam flutuantes.

Boa parte dos registros fotográficos de família foram modificados por Dona Thereza. Restaram apenas figuras, muitas vezes da mesma pessoa, em momentos diferentes, misturadas, de forma que após a morte dela, desapareceram todas as informações adjacentes àquelas pessoas registradas nas fotografias.

As composições proporcionam uma série infinita de associações entre as figuras e mais uma quantidade significativa de narrativas diversas, supostas, deduzidas ou criadas. Sem o espaço nas fotografias, o apelo documental para a família desvaneceu. As obras deixadas por Dona Thereza não constituem um acervo familiar que poderia ser tratado como o registro de uma história ancestral pois falta linearidade.

Maria Thereza declarou que um dos quadros era apenas recheado de fotos dos

“Diagrama para uma reflexão sobre o tempo e o dispositivo fotográfico - Detalhe”.

60 x 35 cm.

Madeira, alfinetes, papel, revelador, nanquim, vidro, ouro e fotografias analógicas.

Camila Cidreira, 2018.

vivos, enquanto o outro era uma composição com as imagens dos mortos. Entretanto, diante da sua morte, o sentido atribuído por ela à seleção das figuras das pessoas que compõem cada tela se perdeu, pois a sua própria fotografia se encontra eternizada no quadro que ela designou para os vivos.

Trata-se de enxergar tudo o que existiu como uma recordação que faz a tangibilidade dessa memória inacessível. Não me é possível saber o que sentiram meus pais ou avós ao posarem para as suas fotografias, nem mesmo as minhas fotos de infância me trazem qualquer lembrança que não seja minimamente distorcida ou fantasiada.

Adiante, olho para mim mesma, anos no passado, e parece que estou defronte a alguém que não me representa. Como se a lembrança e a ficção fossem parte de um mesmo lugar na memória. Olhamos uns aos outros de pontos diferentes no tempo. Assim, cada foto é um apelo à imaginação, é mais sobre quem pensa a fotografia do que sobre o que está inscrito ali.

3. 2. Tempo

Dona Thereza, guardiã das histórias alheias, se apropriou de fotografias tiradas por outras pessoas, recortando-as e re-orientando-as em um espaço novo. Ao demover os retratos do enquadramento típico à mecânica do dispositivo fotográfico utilizado em cada imagem, ela desstituiu os sujeitos do tempo de cada retratação.

Nas montagens da minha avó, as fotografias realizadas por meio de dispositivos em diversos estados de sofisticação tecnológica se encontram lado a lado.

Na morte, é possível reinventar as pessoas a partir da memória que se tem delas, assim como o ato de fotografar a partir de destroços da realidade é reinventar e criar uma nova memória. Dona Thereza, era ela mesma, uma fotógrafa sem câmera.

O meu desejo de fotografar ruínas vem da repetição do ato de manipular as fotografias antigas e os objetos herdados da minha avó. A materialidade dos destroços é como um diagrama desorganizado. Ao enquadrar eu o organizo e atribuo um

Esta memória, inserida no contexto da história por Jacques Le Goff, está diretamente conectada à concepção humana do *monumentum*. Segundo o autor, a morfologia do monumento, compreendido por objeto de recordação ou, de maneira mais abrangente, por veículo transmissor da memória, vem de termos que significam "fazer recordar", "iluminar", "instruir". Afirma ainda que "o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação." (LE GOFF, 2013, p. 486). Por este viés, é possível inferir que aquela minha memória de infância me dava, intuitivamente, a chave para adentrar os domínios onde, conforme o autor, a memória é particularmente valorizada pela humanidade, a morte.

"A questão da narração está sem dúvida relacionada à questão da memória (e também da infância e da morte) e, assim, da história, e em particular da historiografia, ou seja, da forma de se contar ou de se narrar a história, de transmiti-la." (JACQUES, 2014, p. 26).



"Diagrama para uma reflexão sobre o tempo e o dispositivo fotográfico"
60 x 35 cm.
Madeira, alfinetes, papel, revelador, nanquim, vidro, ouro e fotografias analógicas.
Camila Cidreira, 2018.

O dispositivo fotográfico desconstruído conceitualmente:

Objeto-narrativa (não-linear)

Realidade ~ Espelho ~ Realidade Invertida



"Retrato para Maria Thereza"
32 x 45 cm.
Óleo sobre tela.
Camila Cidreira, 2017.

Esta pintura foi um pedido da minha avó. Ela queria uma pintura que tivesse metade do rosto representado como em uma fotografia tirada quando ela ainda era moça e a outra metade representando a sua figura atual, para ela essa imagem significou um lembrete sobre a efemeridade da vida e o desgaste sofrido pelo corpo ao longo do tempo.

Esta é a minha bisavó.
 Não lembro o nome...
 Lembrei! Lulu...



"Sem título I"
 35 x 27 cm.
 Foto-montagem.
 Maria Thereza, 1939-2018 .

Este é o quadro das
 "fotos dos mortos".

Na verdade a gente se odiava...



"Sem título I"
 30 x 40 cm.
 Foto-montagem.
 Maria Thereza, 1939-2018 .

Minha avó no quadro
 das fotos de "todo mundo".

Essa sou eu!



"Sem título I"
 25 x 20 cm.
 Foto-montagem.
 Maria Thereza, 1939-2018 .

Minha tia Adelina. †

Este seria o quadro de
 "fotos dos vivos"?

significado. Me colocando diante da câmera eu faço do meu olhar o canal para fora da imagem.

Busquei encontrar nas paisagens a possibilidade de vivenciar, performaticamente, os mesmos contextos das montagens; dispor de uma grande quantidade de objetos e informações visuais, em desordem, acessíveis para serem transformados.

A fotografia que enquadro de mim mesma é o veículo condutor da performance enquanto encontro: meu corpo de artista e a ruína se entrelaçam. Este encontro conjura o fenômeno de existir como fotografia e permanecer em continuidade. O veículo é o ato fotográfico, a imagem resultante é o monumento da documentação memoriosa de uma performance suspensa no tempo. Me desfio da minha imagem para ser ruína.

4. A FOTOGRAFIA E A PERFORMANCE

*O que o corvo e a escrivaninha tinham em comum? Era a tinta.
Tenho certeza.*

SMITH, 2016. p. 81.



4.1 Monumento

Ao performar para um dispositivo, criei uma obra fotográfica que me levou a olhar para as imagens das coisas feitas sobre as coisas, ou olhar para outras memórias com as próprias memórias guardadas. Quando reproduzo o gesto da matriarca, delimito, enquadro e recorto a realidade, ficcionalizando a fotografia.

Denilson Lopes (1999) fala sobre a fotografia do filme “A Casa Assassinada” da seguinte forma: as imagens narram estados interiores das personagens, integram um complemento vivo, ao corpo da obra (Ibid, 1999). Isto é, a casa se constitui como extensão dos corpos das personagens e de suas tendências.

A figura de Timotheo é guardião das relíquias da família. Logo, não sai do seu quarto, transformado em relicário de objetos e joias. O corpo da personagem e o cenário são complementares, eles se relacionam por meio da representação simbólica de ambos. Tanto o corpo quanto o quarto são arquétipos do inadequado, a decoração é excessiva e reforça a desordem dos objetos dispostos de modo a expor toda a decadência dos Menezes.

Denilson Lopes propõe que perceber o mundo em fragmentos é dar significado pessoal e afetivo a uma amplitude temporal e espacial que só pode ser apreendida por meio de recortes (1999). É por conta da delimitação de territórios que se pode traçar as fronteiras entre o que é próprio e o que é desconhecido.

Por este motivo, o enquadramento proporcionado pelo dispositivo fotográfico funciona como um seletor de elementos que se integram ao corpo performativo diante da câmera. Consequentemente a imagem torna-se um todo ficcional, mas ao mesmo tempo preserva a memória, lembrança de um estado de monumentalidade. Pois, a ação para uma fotografia é posicionar-se com importância, promover a perpetuação de si, mesmo no anonimato.

A própria acepção da foto-monumento como objeto de recordação de uma memória cuja importância está para um grupo restrito de indivíduos que já não existem, faz desta maneira de fazer fotografia um exercício de invenção.

“Espelho entrópico”.
60 x 40 cm.
Fotografia impressa em papel Rag.
Camila Cidreira, 2018.



“A casa assassinada”
12:10 mim.
Frame do filme

Direção: Paulo César Saraceni Obra: Lúcio Cardoso. 1971.

A razão está do meu lado, você vai ver! Não há verdade que não venha à tona. Afinal meu deus, tanto faz a gente se vestir dessa ou daquela maneira! Houve um tempo em que eu achei que eu devia seguir o caminho de todo mundo, apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, até o dia que eu percebi que eu não podia continuar. Por que seguir as leis comuns? Se eu não era comum? Por que me fingir igual aos outros? Se eu era totalmente diferente? Minhas roupas são uma alegoria, quero erguer para os outros a imagem da coragem que eu não tive e esta é a única liberdade que possuímos integral, a de sermos monstros para nós mesmos (CARDOSO, apud SARACENI, 1971).

“Obra de 1971, baseado no livro “Crônicas da Casa Assassinada” do escritor Paulo Cesar Saraceni, com direção de Lúcio Cardoso.

Em “A Casa Assassinada” (1971) o antiquário que o quarto constitui enquanto cenário para a personagem Timóteo, complementa a narrativa a que ele se propõe, como guardião da verdadeira história da família. O próprio, alegoria de uma verdade renegada. Apresenta-se como prisioneiro do seu quarto e prisioneiro de si e constitui como alternativa ao cárcere da sua verdade, uma dominância estética. Choca com imagens, em apelo ao silêncio a que é submetido dentro do microcosmo social da vida em família. Para Lopes, a casa como imagem é uma maneira de explicitar, por meio da descrição escrita das paredes, vigas, do ar húmido, da luz, as subjetividades das personagens. “A possibilidade de se fazer arte depois dessa catástrofe definitiva da modernidade é um ponto de ligação entre romances e filmes. Sendo que tanto uns como outros insistem em trazer ao palco uma questão essencial para se compreender a atualidade, que é a do tempo, em especial no que se refere ao efêmero à consciência da morte. (...) morrer é um viver repleto de tempos presentes.” (LOPES, 1999, p. 10).

Denilson Lopes (2009) aborda, por meio de uma escrita em fragmentos, a melancolia como uma forma de narrativa moderna, desde os príncipes e cortesãos do teatro barroco, passando pelos poetas ultra-românticos, pelos dândis decadentistas, pelos aristocratas neo-barrocos, até os punks góticos. O autor compõe a imagem melancólica como um cenário. Faz com que o desolamento dos espaços e a vastidão das paisagens vazias sejam entendidos como alegorias ao estado humano de sentir-se eternamente ínfimo. Diz Lopes que “o mundo percebido em fragmentos é uma condição para a sua apreensão por imagens.” (LOPES, 1999, p. 18). Por esta via, penso no que seriam as imagens de outros tempos vistas na minha infância e das quais me lembro, se não a realização amadora do ato de apreender um mundo percebido em fragmentos? Isto posto, retoricamente, Lopes afirma: “O papel da imagem está em conjugar o fascínio com a historicidade. A imagem não faz aparecer as coisas como elas são, mas um traço, um deslocamento de experiência (...) A imagem é uma resposta teórica a um mundo simulacral, pós-representacional, pós-sígnico, e representa um desejo de construir sua história e sua geografia.” (LOPES, 1999, p. 12).

“Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior.” (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Paul Zumthor explica o termo performance como “A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediate* (grifo do autor). Nesse sentido não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz ‘passar ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo.” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Na fotografia, a unificação entre o tocável e o intocável, entre a experiência corpórea e o seu reflexo luminoso virtual produz uma suspensão do tempo linear, constituindo ali uma temporalidade própria que, quando em virtude da performance se coloca entre dois tempos: o fotográfico e o sensível-performático, o tempo da recepção.

“Nesse sentido, sem negar totalmente a existência de uma temporalidade contínua, portanto, a possibilidade de uma memória do mundo, a fotografia torna-me totalmente alheio a essa memória que se desenvolve em outra parte, fora de mim. Minha própria memória fotográfica – minha memória como fotografia e minha fotografia como memória – coloca-me numa espécie de instante vazio, num buraco do tempo.” (DUBOIS, 2015, p. 164).

Em outros termos, Dubois fala da eloquência que um retrato de si, tirado durante uma corrida, teve para além da situação presenciada por ele, que distraído pelo som do disparo, para no meio do percurso. Devido à tal reação ilógica, Dubois pôde observar que a fotografia tomou um aspecto de geradora de uma realidade outra, cuja narrativa se apropria da linearidade histórica para constituir a si mesma por meio de uma distorção na percepção do tempo: “E, caso se pretenda preencher esse buraco, ou seja, restituir essa lembrança parada ao movimento de seu percurso, recolocar-me no contexto, reinscrever-me no tempo da história, só é possível fazê-lo de fora, tirando-me da minha fotografia, tirando-me do meu corte e mergulhando-me numa memória que não é mais minha, recosturando de fora e depois o tempo cortado, isto é, fazendo dessa reconstrução uma ficção, um metafantasma.” (DUBOIS, 2015, p. 164).

4.2 Espelho

Segundo Paul Zumthor, o corpo, como veículo da experiência, é também uma forma de comunicar ao mundo externo aquilo que “me é próprio” (ZUMTHOR, 2007, p. 23). A consciência dessa seleção afetiva do que pode ser lembrado por fazer parte do que é conhecido, está sobre os alicerces da melancolia.

O corpo performático da personagem Timóteo é a alegoria de um repertório pessoal de imagens e narrativas da experiência de si com as informações externas.

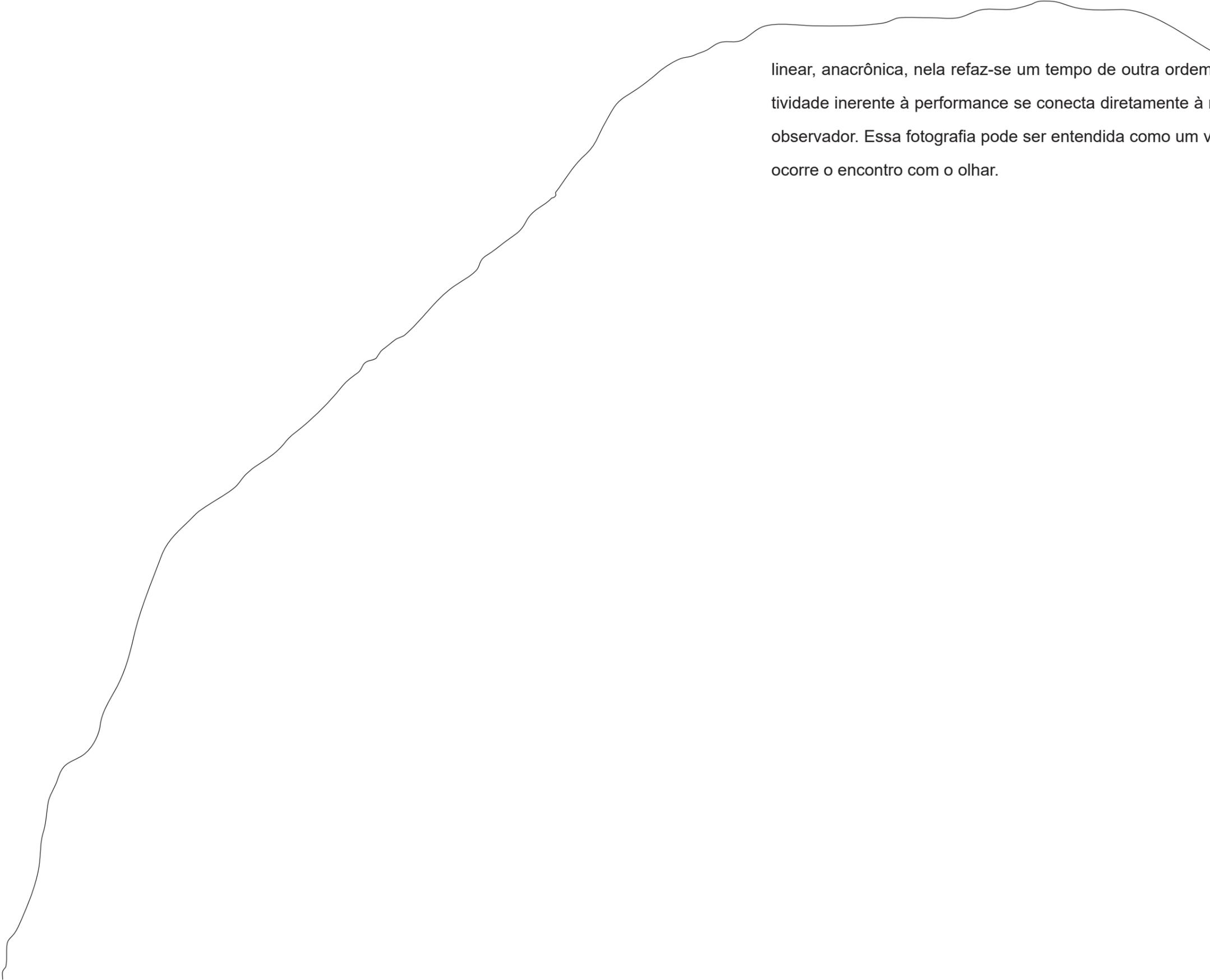
A memória que a personagem protege em seu monólogo é o lugar das perdas e acúmulos vividos por ela e representa a sua integridade. Apesar da diluição das próprias características individuais em prol de figurar como estandarte da família, as características monumentais do seu papel enquanto envoltório da memória o transfiguram em outra experiência viva.

Ao designar parte da minha produção artística como uma performance inserida no contexto fotográfico, disponho da utilização do termo performance, a partir da perspectiva linguística de Paul Zumthor (2007). Desta forma a fotografia enquanto agente da experiência é o veículo pelo qual a performance se propaga.

Quando Philip Dubois (2015) aborda o golpe de corte como o momento derradeiro da subtração de um instante da realidade, faz também uma reflexão sobre a experiência de ser fotografado e depois observar essa mesma fotografia. A partir deste ponto, é possível inferir de tal narrativa a correlação entre a recepção de uma fotografia e a memória do fotografado.

A performance para a fotografia existe no “buraco do tempo” (DUBOIS, 2015) mas se perpetua depois de executado o corte que, certamente, a reinicia. É quando, em contato com a subjetividade de quem a vê, com as memórias inerentes àquele olhar, que a temporalidade própria da fotografia toma os contornos da experiência e pode ser entendida como performática. A fotografia sobre nós mesmos nos leva a compreender a memória deslocada da própria memória.

Certamente, a própria fotografia gera, em sua *poiésis*, uma temporalidade não



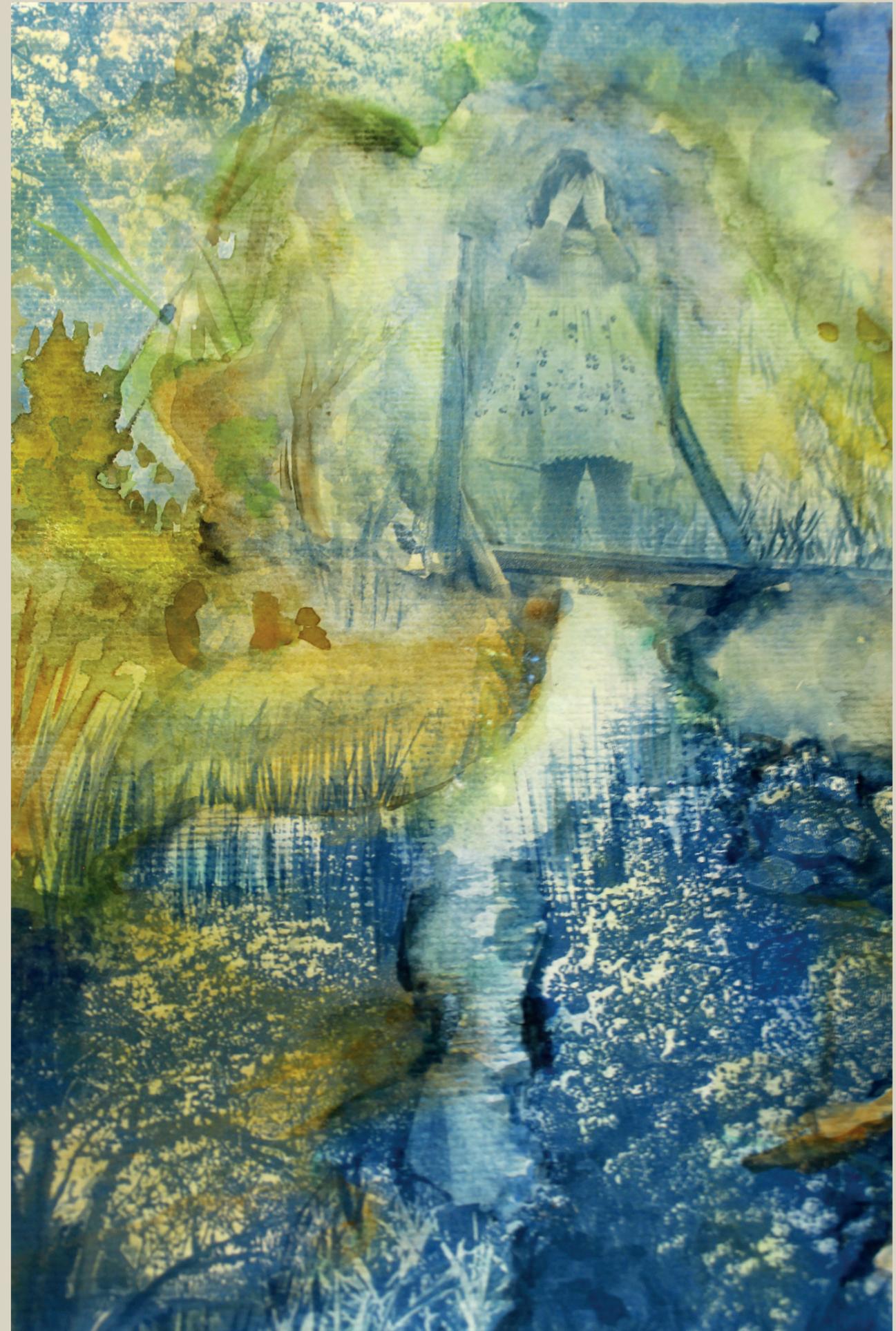
linear, anacrônica, nela refaz-se um tempo de outra ordem, sobre o qual uma subjetividade inerente à performance se conecta diretamente à memória afetiva do sujeito observador. Essa fotografia pode ser entendida como um veículo, na medida em que ocorre o encontro com o olhar.

“O tempo, todo *refeita* (Grifo do autor), a foto, em seu princípio, é da ordem do performativo – na acepção linguística do termo (quando dizer é fazer), bem como em seu significado artístico (a “performance”)” (Ibid, p. 162).

5. COLORINDO AS RUÍNAS

O gorro de Voltaire num mostruário de vidro de um museu qualquer. Um gorrinho de renda cor da pele e muito humilde. Desejei intensamente aquele gorro, com um estranho fascínio que não me abandonou, junto com a ideia supersticiosa de que quem usasse aquela peça poderia ter acesso aos vestígios dos sonhos de Voltaire.

SMITH, 2018. p. 38.



“Um azul para as perdas”.
21,7 X 29 cm.
Cianotipia e viragem de café com aquarela.
Camila Cidreira, 2017.

5.1 Espelho

Meu pensamento sugere a toda e qualquer coisa cotidiana um significado que a torne mais eloquente em relação àquilo que tenho como repertório pessoal, pelas experiências que vivenciei. Deixo acumular em um recipiente toda sobra de café, uma vez que jamais consumo o líquido que sorvo na xícara até o final, sempre permitindo o último gole esfriar enquanto contemplo o meu reflexo sobre a superfície negra, quase opaca. Reutilizo o café acumulado durante a semana para processos de viragem, conectando hábitos cotidianos à rotina do ateliê.

A forma do meu rosto refletida na superfície do café é a forma do rosto de uma ancestralidade. Isto é, ao encarar este rosto vejo também os mortos, pois o reflexo de cada indivíduo se encontra sob o signo da fotografia.

Talvez por isso eu não beba o café até o final, se o fizesse, estaria consumindo a minha imagem por inteiro e não sobraria um rastro para me definir, minha forma seria lavada de qualquer lugar.

Além disso, o significado desse último gole que nunca é tomado, é a minha necessidade de manter o autorretrato no mundo, para evitar que a minha imagem desapareça de qualquer lugar. Um trejeito de quem se preocupa com a imagem como um marcador da presença viva, minha ou de outrem.

A fotografia me revela este estado de tempo suspenso e não beber o café me coloca em uma pausa similar, que depois se configura em uma busca por mais imagens de mundos internos.

Ao constituir a metáfora a partir desse gesto cotidiano, tracei uma narrativa poética de vínculos com as aparências das coisas e os significados particulares que introduzi nelas. A minha xícara de café eternamente meio vazia e meio cheia, espelho negro da minha alma, é também o resíduo químico que mancha a fotografia de um corpo cujas roupas e o cenário são expressões de mim mesma.

O ato fotográfico traz por meio do retorno do morto (BARTHES, 2015) uma conexão temporal com o passado da história da arte; com o conceito barroco de *memento*

to-mori, pois ao ligar a linguagem contemporânea com uma expressão antiga, ressignifica a simbologia da efemeridade de outrora com os elementos visuais presentes nos lugares atuais. Em concordância com essa afirmativa, designo as minhas fotos como obras em que persistem elementos que falam do Memento-Mori, um lembrete de que nada é eterno e um chamado para a consciência da mortalidade.

Inserir-me em um lugar, de maneira a me integrar à paisagem, em contexto com essas paisagens desoladas, pode vir a criar uma experiência de vida sobre a fotografia resultante como se, de repente, a inexistência do lugar como vida, associada à minha existência, como performer, desse à foto um tipo de vida ficcional, em que a presença se faça sob o olhar.

A composição das fotografias do começo do século XX também me fascinou muito, pois tendo nascido em 1992 onde já havia uma grande popularização da fotografia de filmes em 36 mm a preços populares, os métodos que se utilizavam de papel, pintura manual e técnicas de visualização mais complexas como o monóculo, tornaram-se obsoletos e delegados a um passado onde tudo era mais inacessível e motivo do preparo de um laboratório completo para a realização e posterior preservação da imagem.

Por esta razão talvez sejam o azul e o marrom as cores principais das minhas obras, uma vez que, ao me apropriar de processos históricos do século XIX, como é o caso do uso recorrente da cianotipia, utilizo-me simbolicamente das cores que o processo me dá acesso. Produzo uma imagem do passado, misturando elementos de diversas épocas e criando um espaço visual de suspensão da realidade. Realizo alterações no espaço pictórico por meio do uso da fotografia sub exposta, ou do acréscimo de aquarela sobre a imagem.

A viragem é um processo de revelação química em que se inserem materiais reagentes aos químicos reveladores a fim de alcançar uma outra tonalidade ou efeito na fotografia analógica. A viragem utilizada neste caso trata-se da submersão posterior do papel sensibilizado e com a imagem já fixada em tiosulfito de sódio e água seguida de um banho prolongado de café frio. O resultado é uma imagem em tons de marrom com o fundo amarelado.

O trecho a seguir, extraído da obra *Glass*, parte de uma coleção de volumes sobre substantivos que designam coisas das mais comuns, como vidro, espelho ou poeira. Trata do enfrentamento que a fotografia propõe ao colocar sobre a questão da imagem um problema de ordem temporal: "No caso das pessoas que morreram, nós apenas podemos enxergá-las da forma que elas eram quando estiveram vivas. Isso é o que provoca a quebra das oposições binárias entre o presente e o passado, entre estar vivo e estar morto(...). A fotografia nos permite de maneira única, conhecer os mecanismos por trás da mortalidade, em que a vida se afirma através das configurações do seu fim inexorável." (GARRISON, 2015, p. 33 a 55. Tradução Nossa).

"A fotografia não é um objeto morto. Percebemos já em Barthes que essa relação com a morte é, acima de tudo, algo que confere força e vitalidade à imagem, fazendo com que ela componha e participe de rituais bastante vivos no presente. A fotografia é estática, mas se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência." (ENTLER, 2004, p. 2).



"Ilusões sobre o vazio"
42 x 29 cm.
Viragem de café.
Camila Cidreira, 2017.



"O diabo"
60 x 40 cm.
Fotografia impressa em papel Rag.
Camila Cidreira, 2018.



"A Morte"
60 x40 cm.
Fotografia impressa em papel Rag.
Camila Cidreira, 2018..

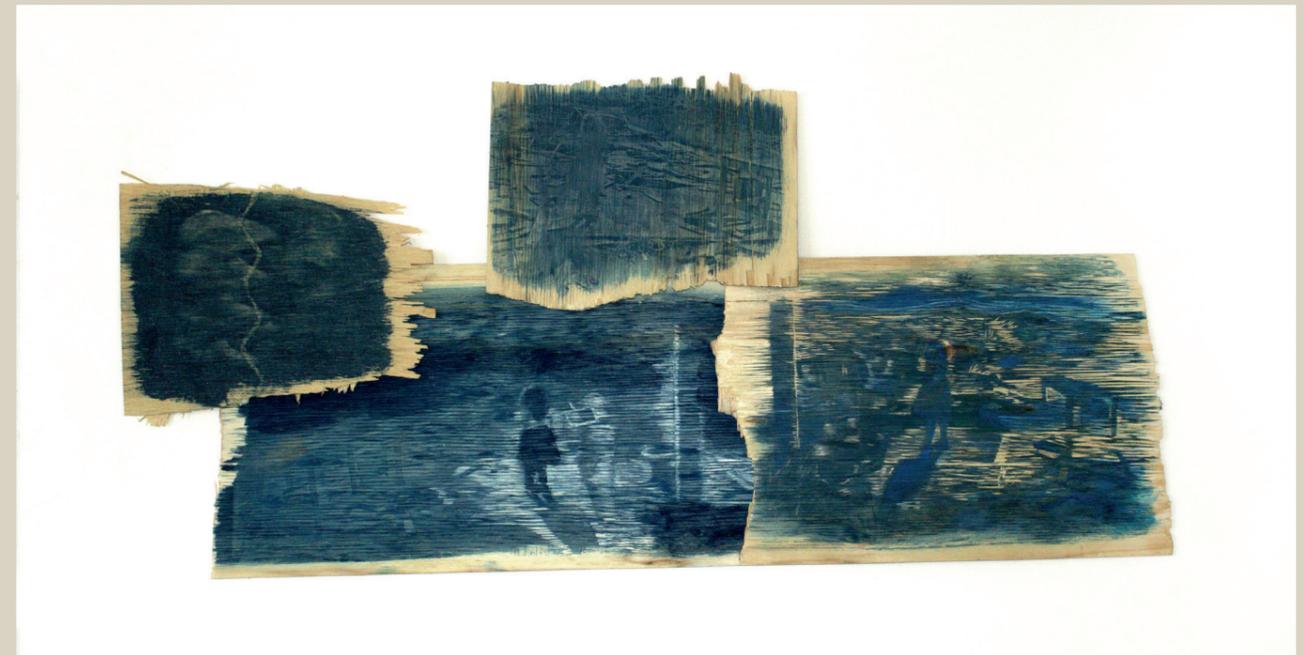


"A Imperatriz"
60 x 40 cm.
Fotografia impressa em papel Rag.
Camila Cidreira, 2018.

6. A FOTO-MONUMENTO

Terrenos baldios, joelhos esfolados, estações de trens andarilhos místicos moradias proibidas, porém maravilhosas de anjos míticos de ferro velho.

SMITH, 2016. p. 115.



6.1 Tempo

Ao caminhar pelas ruas, nenhuma avenida larga, nenhum prédio moderno me chama atenção. Trago em mim o desejo de conhecer o que já não é mais, de buscar por restos e marcas, de colecionar todo o tipo de histórias que as paisagens abandonadas podem me contar.

Tudo se tratou de encontrar a paisagem mais abandonada, vazia de significado utilitário. Entre as paisagens que poderiam ser fotografadas, busquei aquelas onde há acúmulo de objetos. Procurei lugares nos quais tudo estivesse parado, como se já fossem fruto de um gesto fotográfico, lugares que sequer precisassem virar imagem bidimensional para ser uma fotografia. Queria entrar na fotografia, para poder interferir na imagem que enquadraria com as lentes da câmera, de dentro.

Esta performance impossível, o gesto de entrar na imagem bidimensional, me levou à ideia da foto-monumento, pela qual me enquadrei e fiz um autorretrato dentro da fotografia ainda por se revelar. Este estado de performance diante da câmera é o lugar em suspensão no tempo. Uma imagem em que os elementos de entulho são o acúmulo das reminiscências de quando houve função e habitação nestes lugares.

6.2 Monumento

Georges Didi-Huberman (2017) relata, em uma passagem por *Auschwitz*, o sobressalto que lhe acometeu ao deparar-se com uma imagem de dois tempos. Uma imagem cuja observação feita quanto a uma temporalidade múltipla foi posterior ao golpe de corte. O reconhecimento dos arames farpados na fotografia de Didi-Huberman é, para ele, símbolos de algo muito mais complexo do que o significado semântico dos arames como simples marcadores de limites em um lugar.

"Múltiplo vazio".
80 x 60 cm.

Xilogravura em madeira de demolição retirada da paisagem, cianotipia e aquarela.
Camila Cidreira, 2017.



"Sombras Murais"
Roger Ballen, 2003.

Esta obra do artista Roger Ballen integra uma série chamada "Câmara de sombra" desenvolvida entre os anos 2000 e 2004. A principal característica desta parte da produção de Ballen e o motivo pelo qual a sua pesquisa se assemelha à minha é o uso dos artifícios cênicos para a concepção de obras que turvam aspectos entre a realidade e a ficção. "Além de perturbadoras as imagens tornam-se enigmáticas e o espectador se vê confrontado com a sua própria percepção." (GÉO, 2017. Catálogo). Roger Ballen utiliza espaços urbanos periféricos, prédios abandonados e moradores de rua como componentes das suas fotografias que no início da carreira se propunham a serem fotografias documentais, mas com o passar dos anos adquiriram um caráter híbrido que mescla realidade e ficção. Muito voltada para o imaginário masculino em diversas culturas, a obra de Ballen também introjeta a questão do lugar do operador do dispositivo fotográfico, o artista se integra às próprias fotografias, exercendo um papel de dramaturgo e ator da sua própria teatralização da realidade.



“Fotografia de Auschwitz”
Didi-Huberman, 2017.

A imagem contém, no seu enquadramento, um recorte diagonal do chão de cascalho. Ao centro, há um passarinho que está pousado entre dois arames farpados finos, seguidos de mais alguns à esquerda e à direita. Os arames, dispostos com a mesma distância uns dos outros no plano de fundo em foco, sucedem-se por mais um arame suspenso e mais largo.

A foto de Didi-Huberman abrange significados que uma descrição pictórica não abarcaria, uma vez que trata de informações que estão para além da imagem. Este tipo de foto atribui ao visível uma série de questões da cultura que estão além da descrição formal. Engendra uma narrativa crítica sobre o lugar, por meio da sua apreensão em um recorte específico.

A cidade é um organismo que possui cicatrizes e vincos profundos capazes de evidenciar e esconder fraquezas, de levantar questões, de se mostrar, quando observada atentamente, uma outra faceta opaca, intensa e viva, que se insinua nas

Didi-Huberman, ao compará-lo com um arame ainda mais largo que corta a imagem pela parte superior e aparece fora de foco diz: “Compreender isso já me dá um aperto no coração. Significa que Auschwitz como “lugar da barbárie” [o campo] instalou os arames farpados do fundo nos anos 1940, ao passo que os do primeiro plano foram dispostos por Auschwitz como “lugar de cultura” [o museu] bem mais recentemente. (...) sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura.” (HUBERMAN, 2017, p. 22).

No livro do autor Kazuo Ishiguro "O Gigante enterrado" (2017) há um trecho em que o narrador revela o teor da presença mítica de um gigante enterrado sob uma grande planície; para a personagem feminina do enredo, este lugar deve ser evitado para não acordar o gigante adormecido embaixo da terra. A verdadeira natureza do gigante é um monumento: "Alguns de vocês têm belos monumentos por meio dos quais os vivos podem se lembrar do mal que lhes foi feito. Outros têm apenas toscas cruces de madeira ou pedras pintadas. E também há aqueles que têm que permanecer escondidos nas sombras da história. De qualquer modo, vocês fazem parte de uma procissão muito antiga e, sendo assim, sempre é possível que o túmulo do gigante tenha sido erigido para marcar um lugar onde muito tempo atrás se deu uma tragédia desse tipo, em que jovens inocentes foram chacinados na guerra. Não é fácil pensar em alguma razão, tirando essa, para que ele esteja lá." (ISHIGURO, 2017. p. 331).

"Que espécie de Deus é esse, senhor, que deseja que injustiças permaneçam esquecidas e impunes?" (ISHIGURO, 2017. p. 355). Diz uma das personagens. "... eu sei que o meu Deus vê com desconforto o que fizemos naquele dia. No entanto, tudo isso ficou para trás faz tempo, e os ossos jazem protegidos por um belo tapete verde. Os jovens nada sabem sobre eles.(...) Deixe esta terra repousar no esquecimento." (Ibid.). Neste diálogo, um cavaleiro discute com outro sobre um poder mágico lançado sobre esta terra fictícia para impedir que a memória da guerra subsista; em consequência, não só a memória da barbárie como todas as memórias tornam-se imemoráveis e as pessoas vivem o dia a dia sem se lembrarem dos dias anteriores ou da história das suas vidas. O outro cavaleiro prossegue: "Como as velhas feridas poderão cicatrizar se subsistem de forma tão exuberante? Ou como a paz poderia durar para sempre se foi construída sobre um massacre e um truque de mágico? Eu vejo com que ardor o senhor deseja que os seus velhos horrores se esfurem até virar pó. No entanto eles continuam esperando debaixo da terra, como ossos brancos, que os homens os desencavem." (Ibidem).

brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado (JACQUES, 2014).

As ruas poderiam ser diversas, superquadras brasilienses, ruas do interior da Bahia, avenidas soteropolitanas, longas estradas erigidas sobre um vasto território. O que procurei foram os rastros concretos deixados nesses caminhos. Pois, quando via as ruínas tudo aquilo me olhava de volta, me puxava para dentro do desconhecido e me desafiava a descobrir qual história se escondia ali.

Procurei esgueirar-me por entre as frestas de aramados inúteis que deveriam proteger um gigante adormecido, um gigante enterrado, assim como no livro homônimo do escritor Kazuo Ishiguro (2017). O gigante é um trauma social, uma memória que, por algum motivo foi enterrada, mas cuja paisagem onde se encontra seu túmulo permanece, mesmo sob o esforço coletivo de se esquecer.

Busquei encontrar a possibilidade de resgatar, por meio dos acúmulos destes lugares, algo de familiar e proibido, a fim de romper o silêncio e trazer à superfície um trauma histórico. Isto partiu de um desejo por desanuviar uma cicatriz bem disfarçada, enterrada sob muitas camadas de terra, como um gigante submerso entre as montanhas.

Os lugares relacionam-se com o seguinte exemplo em Didi-Huberman: "Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?" (HUBERMAN, 2017, p. 25) em outros termos, Auschwitz como a paisagem de um trauma social de proporções gigantes, o holocausto, é enterrada para dar lugar a uma paisagem turística.

Contudo, a fotografia de Didi-Huberman torna-se mais do que um objeto de crítica ao apagamento dos traumas sociais. Ela é uma memória forjada, um quadro completamente desconectado da totalidade do que significou Auschwitz como lugar da barbárie e, ao mesmo tempo, retrato fiel da potência emocional e afetiva deste mesmo lugar como um gigante enterrado sob o que hoje se constitui um museu histórico destinado à informação e à cultura.

Os lugares que visitei em busca de paisagens diversas, cuja atmosfera me indicou algo de abandono, esquecimento ou deterioração, foram encontrados por meio



Fotos retiradas do catálogo "Ruínas: Fratelli Vita".
MAMETO, 2009.

O projeto "Ruínas Fratelli Vita: Intervenções." (2009) organizado pela artista bahiana Viga Gordilho, foi o primeiro contato que tive com a possibilidade de fazer arte a partir das ruínas urbanas. Este projeto consistiu uma breve residência em que artistas integrantes do grupo de pesquisa MAMETO (Banto) – Matéria, Memória e conceito em Poéticas Visuais Contemporâneas, credenciado pelo CNPq, ocuparam as ruínas da então desativada fábrica de cristais Fratelli Vita. A fábrica iria ser derrubada para a construção de um centro educacional no seu lugar de origem, então os artistas se propuseram a realizar ações artísticas dentro das ruínas durante um dia inteiro em que a fábrica ficou aberta ao público, que foi convidado a interagir com as obras na localidade (Ibid). As ruínas neste projeto foram tratadas como alegorias da metamorfose e da mística que abrigam sob suas pedras os segredos da história. Segundo consta na publicação oficial do projeto, trabalhar com ruínas é evocar sua força destruidora, nos provocando o desejo de controlar a morte e abrem caminhos para múltiplas possibilidades (Ibidem).

de caminhadas cotidianas, quase ao acaso, não fosse a minha intenção, praticamente constante, de exprimir o inexprimível junto a estes lugares. Busquei traçar narrativas por meio da criação de composições visuais com o meu corpo presente, em diálogo com os lugares.

Em comparação com a fotografia de Didi-Huberman, tive a intenção de, com o meu corpo, reproduzir o efeito causado pela presença do passarinho na imagem capturada pelo autor em Auschwitz. Pretendi fotografar-me entre dois mundos, entre a memória e o inapreensível agora, simulando a ideia de atravessar uma cortina que separa o lugar adormecido no tempo em que houve presença onde agora há destroços, da cidade, em seu entorno, habitada e funcional.

Desenvolvi uma série de obras em que me coloquei diante da câmera fotográfica a realizar ações em que interagi com os lugares abandonados, por meio da premissa de estar entre dois tempos, fotográfico e performático.

Tracei um método de trabalho que se constituiu a partir da temporalidade única identificada na fotografia familiar, relativa a mesma intenção de apreender um mundo percebido em fragmentos (LOPES, 1999). Utilizei-me desta experiência primeira para, em sequência, impor-me gatilhos que me conduziram, sob o uso das linguagens performativa e fotográfica, a uma produção calcada no hibridismo das ações.

Isso significou aglutinar as sensações em imagem e criar um conjunto visual lúdico em que a composição da fotografia resultante contivesse insinuações para uma narrativa ficcional, algo para além do que pode ser descrito por meio da observação sistemática.

6.3 Espelho

Intuí produzir imagens que, principalmente, propusessem tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não da ordem do visível (ROUILLÉ, 2009, p. 287). Isto, com a finalidade de potencializar a subjetividade expressa no encontro entre o meu eu artista, a memória afetiva íntima e o abandono estrutural de construções em

O conceito de performance como linguagem está associado à sensação que sua execução significa para o artista que a realiza. A ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas, relacionada ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo (ZUMTHOR, 2007, p. 18). Em complemento à definição supracitada, reitero que os objetos de arte criados em decorrência da cristalização de elementos sensoriais não são apenas registros das performances às quais se direcionam. Os registros das performances realizadas na ausência de público são invólucros delas mesmas, uma vez que com relação à fotografia, seu aparato técnico reproduz mecanicamente o efeito de apreensão de uma dada percepção sensorial. Na ocasião do disparo mecânico, a visualidade se constitui em memória imagética.

Trata-se de um termo em alemão utilizado por Sigmund Freud para designar o sentimento angustiante do estranho-familiar, ou, posteriormente definido por Lacan como a falta da falta. "Essa impressão de estranheza surge na vida cotidiana e na criação estética quando certos complexos infantis recalçados são abruptamente despertados. Manifesta-se então em diversos temas angustiantes: o medo da castração, **a figura do duplo** (Grifo nosso), o movimento do autômato. Essas três modalidades do estranho têm como traço comum a reativação das forças primitivas que a civilização parecia ter esquecido e que o indivíduo supunha haver superado. Na figura do duplo ou do autômato, suspeita-se de que um ser aparentemente inanimado esteja vivo e se presume que um objeto sem vida seja animado." (ROUDINESCO, 1998). Utilizo-me do termo por interesses estéticos em relação à conceituação do duplo na fotografia e por sua natureza intraduzível para o português.

espaços urbanos.

As minhas fotos são parte do processo de criação das foto-monumentos sobre ações afetivas em lugares abandonados, ruínas cuja função foi substituída por outra, interrompida, negada, deixada de lado. Elas se tornaram uma espécie de cemitério de objetos de concreto e em um conglomerado de rastros das presenças das mais variadas.

Compreendo este processo e o executo da seguinte forma: me vejo agindo dentro do tempo da fotografia, imersa em uma experiência corpórea e estética. O instante da fotografia está englobado na performance que realizo, fotografando e sendo fotografada em ação.

Aperformance se insere como uma linguagem híbrida, presente em diversos suportes e não apenas inserida no espaço/tempo em que ocorre, mas também como fotografia.

Compreendo que existe uma vida típica da fotografia que compactua com a performance gerando um produto entre ambas; é ação e suspensão, corpo e dispositivo fotográfico. A vida experienciada na performance é condensada pela fotografia que a guarda.

Entretanto, há apenas uma forma de atestar essa vida que representa o conjunto de todos os elementos sensoriais percebidos e ativamente experienciados. Esta forma de verificação da existência de algo que já não pode ser visto, é por meio do seu corpo físico. Isto significaria que a única certeza de que algo ocorreu deste efêmero performático é a materialidade do corpo no registro.

Aqui, o corpo não existiu como prova da preexistência da vida e sim como invólucro da vida. Seria como se a vida que ocorrera fosse a performance e o seu registro, o corpo operante desta vida, portanto vinculados inseparavelmente.

O trabalho que me dispus a realizar envolveu pensar no objeto estigmatizado pela própria ação, como um duplo negativo, o *Unheimlich* da obra. Aqui, este *Unheimlich* se fez presente em forma de simbolismos por meio das fotografias que realizei nas ruínas.

Pessoalmente, tratou-se de um processo criativo em que mergulhei nas formas que compõem meu repertório imagético, para entender de onde tais interesses vieram e quando a narrativa do arquivo se confundiu com a da memória.

O arquivo trata-se de uma porta cuja entrada também é saída, de onde o anterior clama o direito de pertencer ao “por se realizar”. O morto-vivo, a ruína, uma porta fechada para o “jardim secreto” onde se escondem formas fixas e etéreas.

Se, por um lado, o arquivo não vem do mesmo lugar da memória, por outro, muito do que se é contado pode vir à tona tão nitidamente quanto uma lembrança de um acontecimento presenciado.

A foto-monumento pode ser considerada um túmulo, jazigo do corpo, última morada do ato performático e, por isso mesmo, seu receptáculo, pequeno relicário que guarda a memória do momento em que todos os elementos convergem, conforme justifica Zumthor (2007) em uma e para uma percepção sensorial.

Existe um poder no registro como obra, pois se é para tal que o performer se declara e por seu meio que a ação se prolonga e se dissemina por efemeridades, são os instantes, separados da realidade pelo registro, que constituem um monumento: um objeto recipiente da ação em estado latente. Sendo assim, a alma sem um corpo não existiria, uma coabita a outra. O registro, se constitui como única peça resultante do processo criativo, o corpo e a alma da obra foto-monumento.

No caso da performance feita sem registro, sem narração, sem história, há um elogio à insignificância da sua existência diante da transitoriedade das coisas no tempo.

Apesar da performance ser uma forma de pensamento cuja expressão é ela mesma e, por isso, os contornos entre a teoria e a prática se confundam neste processo de gestação, o desejo de registrar o fato, de transformar o fugidio em memória, permanece.

Alguns elementos espaciais, como a temperatura, o cheiro, a brisa, são impossíveis de serem captados pela imagem, mas podem ser registrados pela memória, uma vez que a imagem comunique algo que se faça lembrar destas sensações.

Com relação à memória enquanto “uma lembrança de uma experiência ancestral” e ao arquivo enquanto características físicas e sociais indiferentes à percepção, Derrida questiona “como um ancestral pode falar de nós, nem que sentido haveria para nós em falar dele, em falar de maneira tão *unheimlich* de seu espectro?” (DERRIDA, 2001, p. 49-50).

De fato, todas essas realidades não nos penetram na memória. Só as suas imagens é que são recolhidas com espantosa rapidez e dispostas, por assim dizer, em células admiráveis, donde admiravelmente são tiradas pela lembrança (AGOSTINHO, 2001, p. 56).

E se você dormisse? E se você sonhasse? E se, em seu sonho, você fosse ao paraíso e lá colhesse uma flor bela e estranha? E se, ao despertar, você tivesse a flor entre as mãos? Ah, e então?

Samuel Taylor Coleridge



Perdi muito mais do que os prazos e os tempos. Cada pontuação e cada batida de cada tecla foi mais um segundo perdido para o nada. Se o nada fosse vazio não ocuparia o espaço do sentir.

Perdi seu broche e foi como mais uma vez perder você.

Perder tempo é acumular besteiras...

Eu achava que estar sozinha seria sempre sinônimo de liberdade, mas quando olho para o duplo negativo da fotografia eu penso em quantos múltiplos de mim mesma eu posso fazer e refazer!

Eu quis tanto a tesoura-broche da minha avó que no instante em que a adquiri, ela escorregou da minha roupa para o esquecimento. Ao menos eu tinha algumas fotos dela para me consolar.

Estou sempre à procura de algo, desejando algo e este algo nunca fica o tempo suficiente, então eu acumulo desejos e procuras, errâncias e de vez em quando eu encontro. E, de modo completamente improvável, duas meninas, cada uma com metade do broche herdado e perdido, me procuraram para me restituir aquilo que nunca foi de fato meu.

Era seu broche e seria arrogância minha usá-lo, por isso o tempo veio e me furtou por alguns dias, só para eu sentir o nada no meu peito e aprender essa lição.

Não basta que eu me aproprie de você. Eu preciso absorver você, inventar você, me desfazer toda pelo avesso, como quem costura uma boneca de pano.

Só assim eu poderei deixar você ser esquecida por todos.

Quando eu me parir, filha de mim mesma, quando eu virar você e te fizer a melhor versão de mim...

...Aí eu poderei usar a sua tesoura-broche.



“Retorno da tesoura-broche”.

10 x 15 cm.

Fotografia digital.

Camila Cidreira, 2019.

ESPELHOS: TEMPO-MONUMENTO

As palavras “espelho”, “tempo” e “monumento” foram incluídas após toda a escrita e diagramação deste trabalho. Elas me auxiliaram a situar pausas no texto, importantes para compreender o processo como um diagrama, em que linhas e páginas se correlacionam.

A poética partiu da experiência de encontrar lugares abandonados e executar performances solitárias diante da câmera fotográfica dentro destes espaços e se transformou em um exercício de organização dos destroços encontrados nas ruínas.

Escolhi trabalhar com este protocolo a fim de experienciar a fotografia performaticamente como uma forma de ficcionalizar lugares e estabelecer relações com a memória e com a imagem, obtendo como produto uma foto-monumento.

Incessantemente, busquei a relação entre a experiência e a narrativa, ou como uma memória que gera uma outra experiência ao ser narrada pode dar conta de transmitir não só a vivência, mas engendrar uma experiência nova.

Fotografar-me inserida em um lugar em desuso, como é o caso de uma construção abandonada, terreno baldio ou como nomeei, ruína, significou encontrar-me com este lugar, desenvolver trajetos que culminaram em fotos desses momentos de intermédio entre ações.

Procurei experienciar os lugares como uma solitária, violar o silêncio das necrópoles, sorradeira e lentamente, transpor a película que separa o que fora quando era vivo, frequentado e funcional, do que é, em toda a sua decrepitude.

Com isso abordei a foto-monumento como centralizadora das discussões traçadas acerca do tempo não linear na fotografia, ou seja, o tempo fotográfico. A performance passou a ser compreendida como uma série de pressupostos sensíveis: experiência, memória e invenção. A memória, quando no âmbito da formação pessoal de uma casa dentro de si, é posta como um mergulho no espelho, uma morada da lembrança.

Observei que a performance pode estar presente na imagem fotográfica por

meio da atribuição de sentidos dada pela relação com as memórias dos que olham diretamente para a imagem. Sugeri que a memória de um indivíduo, abordada como monumento/documento, se torna relacional, exaltando outras memórias e levando o particular a diluir-se diante do coletivo.

Ao basear-me nas reflexões do autor Jacques Le Goff para propor uma fotografia que também é monumento (2018), apropriei-me das narrativas orais de pessoas que interviram nos meus processos poético-artísticos e as utilizei como premissas para as obras integrantes deste escrito.

A obra que abre o capítulo seis, “Múltiplo vazio” foi realizada por meio da justaposição de técnicas de gravação. A madeira foi retirada da própria ruína que aparece representada na cianotipia revelada sobre essa superfície. Depois de fixar as imagens com o uso do cianótipo, abri as luzes usando a técnica de xilogravura. Me interessam os processos históricos de reprodução em série como técnica e penso que eles ajudam a completar a foto-monumento no que tange à materialidade que busquei com a minha produção.

A fotografia está amplamente difundida pelos meios de comunicação e faz parte da estrutura da sociedade contemporânea. Este processo se deu desde a massificação das técnicas fotográficas em meados dos anos 1980 (FABRIS, 1991) e adquiriu importância comercial concomitantemente. A fotografia dos artistas passou a se diferenciar ao negar as especificidades do meio, lançando mão de uma série de técnicas como a goma bicromatada e o bromóleo, que garantem resultados semelhantes ao pastel e à água-forte (Ibid.).

O estabelecimento deste caráter experimental para a fotografia no campo das artes visuais permitiu que diversas técnicas avançassem pela história até o presente. É possível trabalhar com múltiplos processos fotográficos lançando mão das novas ferramentas tecnológicas para realizar diversos experimentos de alargamento do dispositivo. O valor tanto conceitual quanto técnico da câmera permite que o artista relacione a teoria da fotografia com as maneiras de fazer arte, o que torna possível a exploração e expansão de um campo em constante processo de aprofundamento

teórico e prático.

Acredito que foi possível engendrar reflexões do que se passa além da descrição daquilo que pode ser visto. Passei a produzir pensando no que está sob a imagem, nos discursos que fomentaram o meu olhar enquanto fotógrafa e a minha autoimagem enquanto parte de uma composição para uma obra de arte. Na minha obra, encontrei uma maneira de construir um mundo imaginário das emoções e um diálogo com a morte.

Concluo com a certeza de que o desafio em produzir uma dissertação com o uso de diagramas, linhas e palavras-arremate, foi realizado da melhor maneira possível. Talvez tenha se tornado uma espécie de memorial expandido, ou um álbum de fotografias de família atravessado por reflexões e comentários costurados por linhas tortuosas.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**: Capítulo 10. Petrópolis: Editora Vozes, 2017. 432 p.
- BALLEN, Roger, GÉO; Daniella. **Roger Ballen**: Transfigurações, fotografias 1968 – 2012/ Curadora Daniella Géó: Traduções Sean McIntyre, Bem Kohn. Brasília: Patuá Produções Artísticas, 2017. 72 p.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Notas sobre a fotografia. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 106 p.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007. 158 p.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica**. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. 1ª edição. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. 113 p.
- BERGE, Damião. **O logos heraclítico**: Introdução ao estudo dos fragmentos. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969. 452 p.
- CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: EBA/ UFRG, 2005. 536 p.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: Uma Impressão Freudiana. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001. 132 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017. 112 p.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998. 264 p.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 14ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 2015. 362 p.
- ENTLER, Ronaldo. **O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa**. in **NP 20 – Fotografia: Comunicação e Cultura**, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 2004. 15 p. Disponível em: <https://bit.ly/2JAHa1j>. Acesso em 23 de maio de 2018.
- FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 1991. 298 p.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. 1ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. 48 p. Disponível em: <https://bit.ly/2LwPpIW>. Acesso em 20 de maio de 2018.
- FOUCAULT, Michel, **As palavras e as coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 281 p.
- FREUD, Sigmund. **Considerações atuais sobre a guerra e a morte**. In: **Obras Completas**: vol. 12 [1914-1916], São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 219 p.
- GARRISON, John Carson. **Glass** (Object Lessons). Kindle Edition. United States: Bloomsbury Academic, 2015. 136 p.
- GORDILHO, Viga, SERRANO, Marcos ... et al. **Ruínas Fratelli Vita**: intervenções.

Teoria e técnicas de processos artísticos. Salvador: Editora EDUFBA – Universidade Federal da Bahia, 2009. 130 p.

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. In: _____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002. 199 p.

HERACLITO. **Fragmentos**: Origem do Pensamento – Coleção Diagrama. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980. 139 p.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, Coleção ELOS, 1988. 93 p.

IONESCO, Irina. **ELLE-MÊME**. Ed. Ptyx, 1996. In: **Espelhos de luz e sombra** (exposição). Brasília: Caixa Cultural, 2010.

ISHIGURO, Kazuo. **O gigante enterrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 400 p.

JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2014. 339 p.

JANSON, Horst Waldemar. **História da Arte Geral**: O mundo Antigo e a Idade Média. 2ª edição. São Paulo: Martins fontes, 2001. 528 p.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2012. 238 p.

KUNDERA, Milan. **A festa da insignificância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 136 p.

LE GOFF, Jacques. **Documento/monumento**. G. Einaudi, 1978. 15 p. Disponível em: <<http://ahr.upf.br/download/TextoJacquesLeGoff2.pdf>> Acesso em 30 julho de 2018.

_____. **MEMÓRIA**: História e memória. Rio Grande do Norte: Editora UFRN. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2D7Kuxj>> acesso em: 30 de julho de 2018.

_____. **História e Memória**. 7ª EDIÇÃO. Campinas: Editora Unicamp. 2013, 504 p.

MEDEIROS, Ana Beatriz (**IA-SEM-VER**) **Corpos Informáticos**: Performance, corpo, política. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011. 220 p.

LOPES, Denilson. **Nós os Mortos**: Melancolia e Neo-Barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. 185 p.

METZ, Christian. **Photography and Fetish**. 34. MIT Press. 1985. P 81-90. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778490>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.

MUMFORD, Lewis, apud FREITAG, Barbara & ROUANET, Sérgio Paulo. **Utopias urbanas**. 2002. 17 p. Disponível em: <https://bit.ly/2l1NcXa>. Acesso em 07 de junho de 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental Org. 2009. 34p. Disponível em: <https://bit.ly/2wHaPOg>. Acesso em: 10/06/2019.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. 96 P.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Zahar,

1998. Disponível em: <https://bit.ly/2r0yXYT>. Acesso em 2 de julho de 2018.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009. 484 p.

SARACENI, Paulo Cesar, **A casa assassinada**, 1971. 1h e 44 mim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HxklFHWCR7>. Acesso em: 07/09/2019.

SMITH, Patti. **Devoção**. Porto alegre: TAG Livros, 2018. 124 p.

SMITH, Patti. **Linha M**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 216 p.

VIEIRA, Antônio; CAETANO, Girolamo. **As Lágrimas de Heráclito**. São Paulo: Editora 34, 2001. 208 p.

WOLFLIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. 1ª ed. São Paulo: Martins fontes, 1989. 278 p.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**, 3ª ed. Campinas: Editora Autores Associados, 2006. 107 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**, 2ª ed. São Paulo: cosacnaif, 2007. 128 p.

