



Universidade Federal do Rio de Janeiro

GIOVANE FERREIRA

Latências:
A fotografia e a criação ficcional

Rio de Janeiro
2020

Latências:

A fotografia e a criação ficcional

Projeto e monografia de Graduação
em Comunicação Visual Design | 2020

Graduando | Giovane Ferreira
Orientação | Lilian Soares

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Centro de Letras e Artes (CLA)
Escola de Belas Artes (EBA)
Departamento de Comunicação Visual Design (BAV)

Rio de Janeiro
2020

Agradecimentos

Primeiramente, devo agradecer àqueles que não só me apoiaram nessa caminhada acadêmica, mas que seguraram minha mão por toda a vida. **Minha mãe**, a mulher que nunca deixou de me apoiar e me amar, mesmo nos tempos mais difíceis. **Meu pai**, o homem que me ensinou a lutar e não desistir dos meus sonhos. E minhas **duas irmãs**, que sempre me ofereceram os ouvidos para desabafar e os ombros para chorar.

À **Universidade Federal do Rio de Janeiro** e à **Escola de Belas Artes**, que me ofereceram um espaço para aprender e crescer, não só como designer, mas como humano. Aproveito para agradecer à **educação pública**, que fez parte de toda a minha história.

À minha orientadora, **Lilian Soares**, pela paciência em lidar com minhas inseguranças e pela generosidade de compartilhar conhecimentos que levarei por toda a vida. Não posso deixar de agradecer a **Julie Pires** por ter feito parte dessa jornada e me ajudado a chegar até aqui. Deixo registrado também minha gratidão a todos os mestres, coordenadores, secretários, bibliotecários e técnicos que construíram este caminho comigo.

Preciso destacar os principais responsáveis pela minha paixão a fotografia: **Claudia Elias** (por ter me apresentado à fotografia e àqueles que se tornaram minhas principais referências) e **Marco Cadena** (o querido Marquinho, quem me ensinou os segredos da fotografia analógica).

A todos os amigos que fiz nessa passagem pela UFRJ. **Alexander Mendes**, o bruto mais fofo e generoso que conheci. **Bianca Solaris**, uma das meninas mais divertidas deste grupo. **Clarissa Gonçalves**, que

se tornou um dos pilares da minha vida e que me ajudou a amadurecer como pessoa. **Fernanda Bussi**, que sempre está mais empolgada com meus projetos do que eu mesmo. **Giuliana Valpasso**, por ter sido meu braço direito por tanto tempo. **Ingrid Alencar**, que sempre topou minhas loucuras nos trabalhos. **Larissa Elisa**, que me mostrou como ser uma pessoa mais leve. **Lucas Castro**, um profissional e artista inspirador. **Marcello Moura**, por estar sempre disponível quando precisamos. **Phillip Greiner**, que sempre me fez rir. **Renata Amoedo**, amiga e confidente, que me ajuda a levantar e me incentiva a continuar em frente. **Sarah Horiuchi**, uma grande artista e designer, que me inspira. **Yuki Hayashi**, minha querida amiga, que sempre acreditou no nosso potencial.

Para finalizar, quero agradecer a três pessoas que são muito importantes nessa caminhada. **Marcia Leite**, minha querida professora e amiga, que me incentivou a entrar no Curso de Comunicação Visual. **Leandro Ferra**, meu amigo e crítico, que sempre enxergou em mim o que nunca acreditei ter. E, não menos importante, **Saullo Rigon**, um grande amigo, que salvou minha vida e me resgatou dos meus sofrimentos mais profundos.

A todos, meus mais sinceros agradecimentos.

Resumo

Esta pesquisa busca realizar uma investigação teórico-prática sobre os desdobramentos entre o real e a ficção na fotografia. Inicia-se por um breve contexto histórico que mostra a evolução da fotografia dentro da produção artística: sua transição de um mecanismo documental para uma linguagem a ser explorada. Artistas como Eikoh Hosoe, Francesca Woodman, Rodrigo Braga e Rudolf Schwarzkogler são abordados para tratar das relações do corpo, performance e sujeito na “fotografia-expressão”. Por fim, a pesquisa resulta na criação de um livro de artista, que apresenta todo o projeto gráfico resultante das investigações.

Palavras-chave

Fotografia, ficção, documento, autobiográfico, livro de artista.

Abstract

This research seeks to carry out a theoretical-practical investigation on the unfolding between reality and fiction in photography. It begins with a brief historical context that shows the evolution of photography within artistic production: its transition from a documentary mechanism to a language to be explored. Artists like Eikoh Hosoe, Francesca Woodman, Rodrigo Braga and Rudolf Schwarzkogler are unable to deal with the relationships of the body, performance and subject in “photography-expression”. Finally, the research results in the creation of an artist’s book, which presents the entire graphic project resulting from the investigations

Key words

Photography, fiction, document, autobiography, artist’s book.

Lista de figuras

Figura 1 - Foto com irmãs quando criança (Acervo pessoal)	20
Figura 2 - Autoportrait en noyé, Hippolyte Bayard, 1840 (carta verso)	23
Figura 3 - Autoportrait en noyé, Hippolyte Bayard, 1840	24
Figura 4 - I Wait, Julia Margaret Cameron, 1872	27
Figura 5 - Georgia O’Keeffe - Pescoço, Alfred Stieglitz, 1921	29
Figura 6 - Colagem e costura (Elaborada pelo autor)	31
Figura 7 - Homem nu sendo mulher, N.Y.C., Diane Arbus, 1968	34
Figura 8 - Desenho e colagem digital (Elaborada pelo autor)	35
Figura 9 - Colagem e texto (Elaborada pelo autor)	38
Figura 10 - Autopintura 1 Técnica, Günter BRUS, 1964	43
Figura 11 - 3. Aktion, Rudolf Schwarzkogler, 1970	44
Figura 12 - Colagem e texto (Elaborada pelo autor)	45
Figura 13 - 3. Aktion, Rudolf Schwarzkogler, 1970	47
Figura 14- 3. Aktion, Rudolf Schwarzkogler, 1970	48
Figura 15 - 3. Aktion, Rudolf Schwarzkogler, 1970	49
Figura 16 - Colagem (Elaborada pelo autor)	50
Figura 17 - Mais do que o necessário 1, Rodrigo Braga, 2010	53
Figura 18 - Mais do que o necessário 2, Rodrigo Braga, 2010	53
Figura 19 - Fantasia da compensação, Rodrigo Braga, 2004	54
Figura 20 - Texto e costura (Elaborada pelo autor)	55
Figura 21 - Sem título, da série “Os olhos cheios de terra” Rodrigo Braga, 2018	57
Figura 22 - Os olhos cheios de terra #1, Rodrigo Braga, 2018	58
Figura 23 - Cego, Rodrigo Braga, 2018	59
Figura 24 - Foto em passeio com família (Acervo pessoal)	60
Figura 25 - Barakei: Ordeal by Roses #38, Eikoh Hosoe, 1961	63

Figura 26 - Barakei #32, Eikoh Hosoe, 1961	65
Figura 27 - Barakei #6, Eikoh Hosoe, 1961	65
Figura 28 - Kamaitachi #17, Eikoh Hosoe, 1965	66
Figura 29 - Butterfly Dream, Eikoh Hosoe, 1960	69
Figura 30 - Colagem, texto e bordado (Elaborada pelo autor)	70
Figura 31 - Self portrait at thirteen, Francesca Woodman, 1972	73
Figura 32 - House #4, Francesca Woodman, 1976	75
Figura 33- Sem título, da série Angel, Francesca Woodman, 1977	76
Figura 34 - Colagem (Elaborada pelo autor)	77
Figura 35 - Then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands 6, FrancescaWoodman, 1976	78
Figura 36 - Diagrama, Clive Phillpot, 1982	83
Figura 37 - Voto! Capa, Ana Lira e Pingado Près, 2015	85
Figura 38 - Voto! Miolo , Ana Lira e Pingado Près, 2015	85
Figura 39 - Voto! Miolo , Ana Lira e Pingado Près, 2015	85
Figura 40 - some disordered interior Geometries, Francesca Woodman, 1981	87
Figura 41 - some disordered interior Geometries, Francesca Woodman, 1981	89
Figura 42 - some disordered interior Geometries, Francesca Woodman, 1981	89
Figura 43 - Foto da minha mãe quando criança (Acervo pessoal)	90
Figura 44 - Foto do meu pai quando criança (Acervo pessoal)	91
Figura 45 - Foto do caderno	94
Figura 46 - Imagem do caderno - Rascunho de fotografia (Elaborada pelo autor)	95
Figura 47 - Imagem do caderno - Pintura e rascunho (Elaborada pelo autor)	96
Figura 48 - Imagem do caderno - Texto , colagem e costura (Elaborada pelo autor)	96
Figura 49 - Exemplo de textura encontrada nas fotografias de família	99

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Fotografia e memória: As tensões entre documento e expressão	16
2. Ficções do real: A criação de mundos, realidades e experiências	40
2.1 Os universos de Schwarzkogler	42
2.2 As fantasias de Braga	52
2.3 O corpo e memória de Hosoe	62
2.4 O espaço explorado por Woodman	72
3. Visualidades cambiantes: Investigações imagéticas e experimentações de livro-objetos	80
3.1 Experimentações poéticas	94
3.2 Conclusão	136
Referências bibliográficas	138

Introdução

No ano de 2015 tive a oportunidade de desenvolver meu primeiro ensaio fotográfico. Naquele momento, o meu objetivo era explorar imagetica-mente questões autobiográficas, usando o autorretrato como principal linguagem. As imagens geradas a partir dessas inquietações, eram pequenas alegorias fetichizadas. O fetiche, apesar de presente e pulsante, foi pensado inicialmente apenas como um véu sobre o assunto, um tipo de mecanismo de distração. Porém, mesmo com sua carga autobiográfica, a leitura das fotografias desse ensaio ganhou diversos rumos.

A partir dessa primeira experiência, surgiram alguns questionamentos. Primeiramente, como construir uma fotografia intimista, tensionada entre o real (documental advindo da autobiografia) e o ficcional (reforçado pelos fetiches e pela performance)? Como essas ficções poderiam gerar impacto visual e emocional? Como e por que manter o véu, como uma camuflagem, no autobiográfico?

Esta pesquisa se debruçou, portanto, sobre tais perguntas e, a partir delas, desenvolvi um projeto gráfico. Seu processo de construção partiu de uma série de experimentações visuais, escrituras, desenhos, colagens e a linguagem fotográfica.

No primeiro capítulo, intitulado **Fotografia e memória: As tensões entre documento e expressão**, são trazidos casos do uso da fotografia (durante a sua história), não como espelho do real, mas como um material de criação, que possibilita explorar desde a linguagem documental até a criação fantasiosa e alegórica. Para esta abordagem alguns fotógrafos — tais como Alfred Stieglitz, Diane Arbus, Hippolyte Bayard e Julia Margaret Cameron — são apresentados, pois eles produzem ensaios imagéticos questionadores do papel da fotografia na arte.

O segundo capítulo, **Ficções do real: A criação de mundos, realidades e experiências**, traz artistas que são referências visuais e poéticas no meu trabalho, reforçando o debate sobre os limites entre o real e a ficção. A investigação (auto) biográfica e pessoal também é exemplificada em alguns desses ensaios.

Em um último momento, no capítulo: **Visualidades cambiantes: Investigações imagéticas e experimentações de livro-objetos**, examino o uso do livro de artista (e livro objeto) e suas possibilidades. Aqui, também, apresento as propostas visuais que construí durante a pesquisa.

O texto se desdobra entre questões teóricas e autobiográficas. Ao longo do trabalho as abordagens teóricas e analíticas serão intercaladas por escritas poetizadas e experimentações visuais práticas, no intuito de enlaçar o desenvolvimento projetual à pesquisa.



A dor é preciosa e pode ser bela. Ou, ainda: em toda beleza há dor, na dor pode haver alguma beleza sutil e preciosa.

RIVERA, Tania. 2007



FOTOGRAFIA E MEMÓRIA:

As tensões entre documento
e expressão

1.

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações às hipóteses do astrônomo; que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento às ruínas oscilantes, os livros, às estampas e os manuscritos que o tempo devora, às coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossas memórias, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós!

(BAUDELAIRE, 1859 apud. DUBOIS, 1994, p. 29)

Quando a fotografia surge, em janeiro de 1839, conseguindo capturar as imagens antes vistas apenas na câmara escura, ela não muda somente a maneira de se produzir, consumir e pensar imagens, mas coloca em xeque todo o pensamento sobre o fazer da arte e o que é ser um artista.

Segundo a autora e pesquisadora Juliet Hacking (2012, p. 10), para uma sociedade então dividida simbolicamente entre “cavalheiros” (que acreditavam possuir o domínio intelectual e imaginativo) e “operários” (trabalhadores braçais de processos mecânicos), uma máquina capaz de produzir imagens era uma ameaça aos valores tradicionais das belas artes.

No período de rápida comercialização e popularização da fotografia nas décadas 1840 e 1850, a percepção dos fotógrafos como artistas era considerada pouco viável. O poeta e teórico de arte Charles Baudelaire (1821-1867), liderava as críticas à fotografia: “A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal” (BAUDELAIRE, 1859 apud DUBOIS, 1994, p. 28). As tensões entre a arte e a fotografia se intensificavam pelo grande avanço técnico desta; enquanto a produção artística do romantismo no século XIX ia contra o afastamento entre a criação e seu criador, o fotógrafo era visto como um operador mecânico da câmera.

Surge, dessa maneira, a necessidade de limitar os espaços: a arte como pensamento intelectual — acessível a poucos — de um lado, e a fotografia como instrumento mecânico industrial de outro. Baudelaire ainda aponta a fotografia como um instrumento a serviço de uma memória documental do real e a arte como pura criação imaginária (BAUDELAIRE, 1859 apud DUBOIS, 1994, p. 29).

Posteriormente, aparecem discursos mais otimistas que proclamavam a libertação da arte pela fotografia. Essas declarações, apesar de positivas, ainda partilham da ideia de separação radical. Em um diálogo com Brassai, Picasso afirma que “a fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito” (PICASSO, 1939 apud DUBOIS, 1994, p. 31). Assim, a arte era uma criação imaginária que detinha sua própria linguagem enquanto a fotografia era responsável pela suposta reprodução fiel da realidade.

Por mais que a ideia de excluir a fotografia como produção artística seja, no mundo contemporâneo, ultrapassada, a discussão levanta uma importante questão: como fundir o real com o imaginário? Como usar um material documental em criações alegóricas?



fig. 1

Uma foto é apenas um pequeno recorte de um todo. De certa forma, a totalidade é preenchida pelo imaginário, ou pela recriação do vivido. Por exemplo, na imagem ao lado eu deveria ter 3 ou 4 anos e estava em um passeio com minhas irmãs, acredito que na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Não me lembro bem desse dia, apenas da minha irmã mais nova assustada com o B1 e B2 (como eram chamados os personagens do desenho Bananas de Pijama). Lembro-me de cantar a música tema do desenho, e principalmente da alegria que senti ao ver os dois personagens que amava assistir na TV.

Não sei ao certo o que realmente aconteceu nesse dia, e esse pequeno instante capturado carrega consigo várias questões vividas por mim. As lacunas que existem em minha memória sobre esse dia acabam sendo preenchidas por outras lembranças, vivências posteriores e até mesmo pelos sentimentos atuais. O ato de olhar e revisitar sempre será único.

Essa ideia de separação do que é um documento preciso e da criação imaginária me faz pensar na possibilidade de criar (ou tentar recriar) experiências, sentimentos e pensamentos a partir da fotografia. É justamente essa tensão entre o que é o real e o que é a construção de uma memória imagética que me interessa. É a criação de uma verdade sob lentes alegóricas.

Apesar de vista como “inimiga” da arte, a produção fotográfica continuou a ser tornar cada vez mais presente no cotidiano da sociedade. Na década de 1860, a excelência de uma fotografia era medida por suas características técnicas, como a nitidez da imagem e a qualidade das suas cópias. Porém, ainda em 1840, o francês Hippolyte Bayard (1801-1887) — este que desenvolveu um processo fotográfico positivo sobre papel no mesmo período em que surgiu o daguerreótipo — já questionava, prematuramente, a real capacidade da fotografia de deter a realidade, tencionando os limites entre o documento e a ficção.

Quando o governo francês adquiriu a patente do daguerreótipo e o convenceu a não tornar pública a sua invenção, Bayard fez um protesto de tom melancólico contra o Estado. O inventor escreveu uma carta (fig. 2) onde criticava a falta de apoio do governo a sua criação e o responsabilizava pelo seu suposto suicídio.

Autoportrait en noyé

Hippolyte Bayard, 1840, tradução Marcelo Ribeiro (carta verso)

“O cadáver do Senhor que você vê no verso é aquele do Sr. Bayard, inventor do processo de que você acaba de ver ou vai ver os maravilhosos resultados. Em meu conhecimento, há cerca de três anos esse engenhoso e infatigável pesquisador se ocupava de aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o Rei e todos aqueles que viram esses desenhos que a ele pareciam imperfeitos os admiraram como você os admira neste momento. Isso lhe deu grande honra e não lhe valeu um centavo. O governo que tinha dado demasiado ao Sr. Daguerre disse nada poder fazer pelo Sr. Bayard e o infeliz se afogou. Oh, instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os eruditos, os jornais se ocuparam dele durante muito tempo e hoje, quando há vários dias ele está exposto no necrotério, ninguém o reconheceu ou o reclamou ainda. Senhores e Senhoras, passemos a outros, por temor de que seu olfato seja afetado, pois a figura do Senhor e suas mãos começam a apodrecer, como você pode observar.”

[assinatura] 18 Outubro 1840.

Tradução da carta original

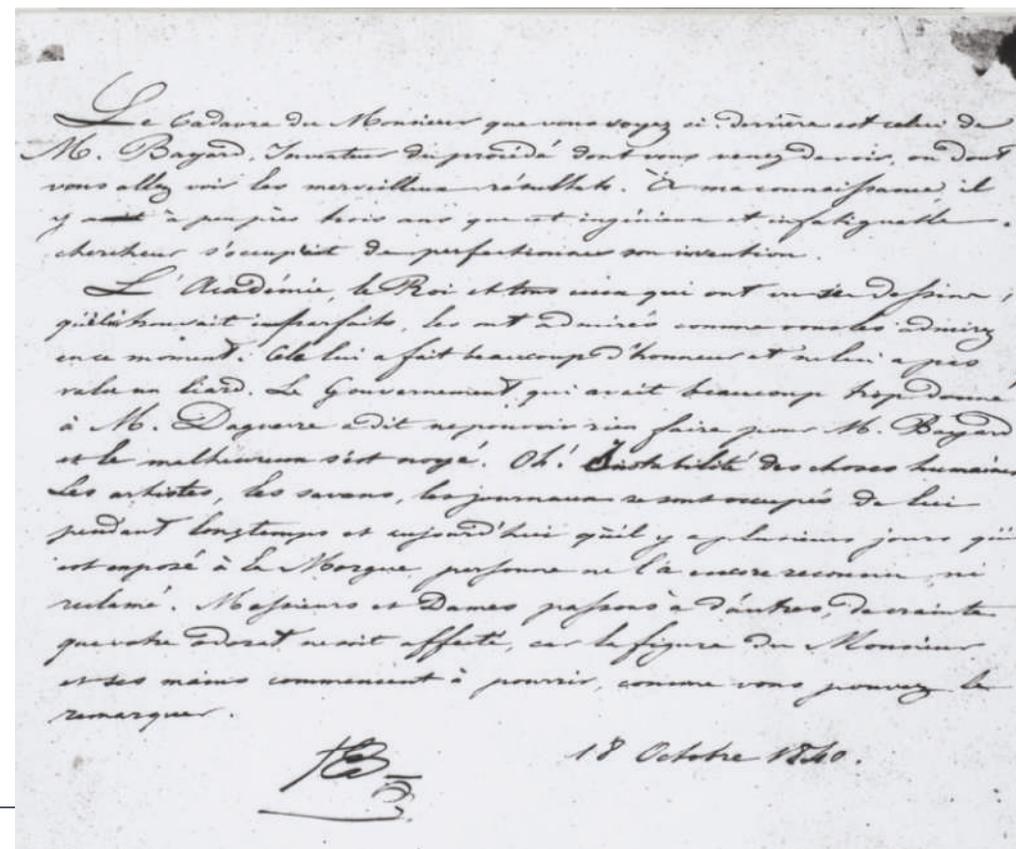


fig. 2

Bayard ainda produziu uma imagem que acompanhava essa carta. Em *Autoportrait en noyé*¹ (fig. 3), seu corpo aparece caído em um lago e suas mãos parecem estar entrando em processo de putrefação. Apesar de assumidamente um protesto, essa fotografia carrega um paradoxo: como um homem afogado pode se auto-fotografar? Sendo explicitamente uma encenação, *Autorretrato de um homem afogado* já questionava, prematuramente, a função documental da fotografia.

¹ Tradução livre: Autorretrato de um homem afogado.



fig. 3

É irônico pensar que o protesto de Bayard tratou de simular a sua morte usando a própria ferramenta criada por ele. Essa imagem, despretensiosamente, já levantava debates que colocavam a fotografia como uma simples ferramenta documental. Transvestido de documento, a ficção criada por Hippolyte é dúbia. Um afogado que registra seu próprio afogamento.

Autoportrait en noyé
Hippolyte Bayard, 1840

A criatura assiste e registra a desgraça do seu criador.

O principal debate sobre a fotografia não girava em torno de suas origens tecnológicas, mas em seu relacionamento com as artes. Ainda assim, surgiram personalidades que rejeitavam essa visão e viam na fotografia maneiras de combinar imaginação e realidade.

Um exemplo disso é o trabalho da Julia Margaret Cameron (1815-1879), que criou uma extensa obra explorando a fotografia como produção estética, fantasiosa e alegórica. Convicta de que suas fotografias eram criações artísticas, sua produção era audaciosa e fugia do realismo buscado pelos outros fotógrafos da época. Segundo Hacking (2012, p. 11), Cameron chegou a ser rotulada na comunidade como uma excêntrica incapaz de usar o instrumento que tinha nas mãos.

Seu trabalho girava em torno de temas bíblicos e literários, explorando diversos personagens históricos e fictícios (fig. 4). Além disso, na tentativa de unir a criação imaginária e intelectual — vista como exclusiva da arte — e a técnica documental da fotografia, Cameron já questionava a polarização entre a produção artística (criação e ficção) e a produção fotográfica (documentação do real).

Meu objetivo é enobrecer a Fotografia e garantir sua conformidade com os preceitos e usos da Grande Arte, combinando o real e o ideal sem sacrificar nada da Verdade por meio de uma devoção total à Beleza e à Poesia.

(CAMERON, 1874 apud HACKING, 2002, p. 127)

I Wait

Julia Margaret Cameron, 1872



fig. 4

Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo importante na defesa da fotografia como produção artística, acreditava na capacidade da ferramenta de ser tornar um meio de expressão tal qual a pintura e escultura. Os retratos da artista Georgia O'Keeffe (fig. 5) marcaram a produção de Stieglitz no período entre 1917 e 1925. O fotógrafo produziu mais de 300 imagens de O'Keeffe (entre nus, vestidos, corpo inteiro e fragmentos, como pescoço, mãos e seios), que fazem parte de uma singular composição. Para ele, um retrato deveria ir além da referência a um rosto, as imagens deveriam transmitir uma experiência completa da pessoa. Ele acreditava que a criação de um mosaico, com diferentes fotografias do mesmo indivíduo, poderia evocar a vida.

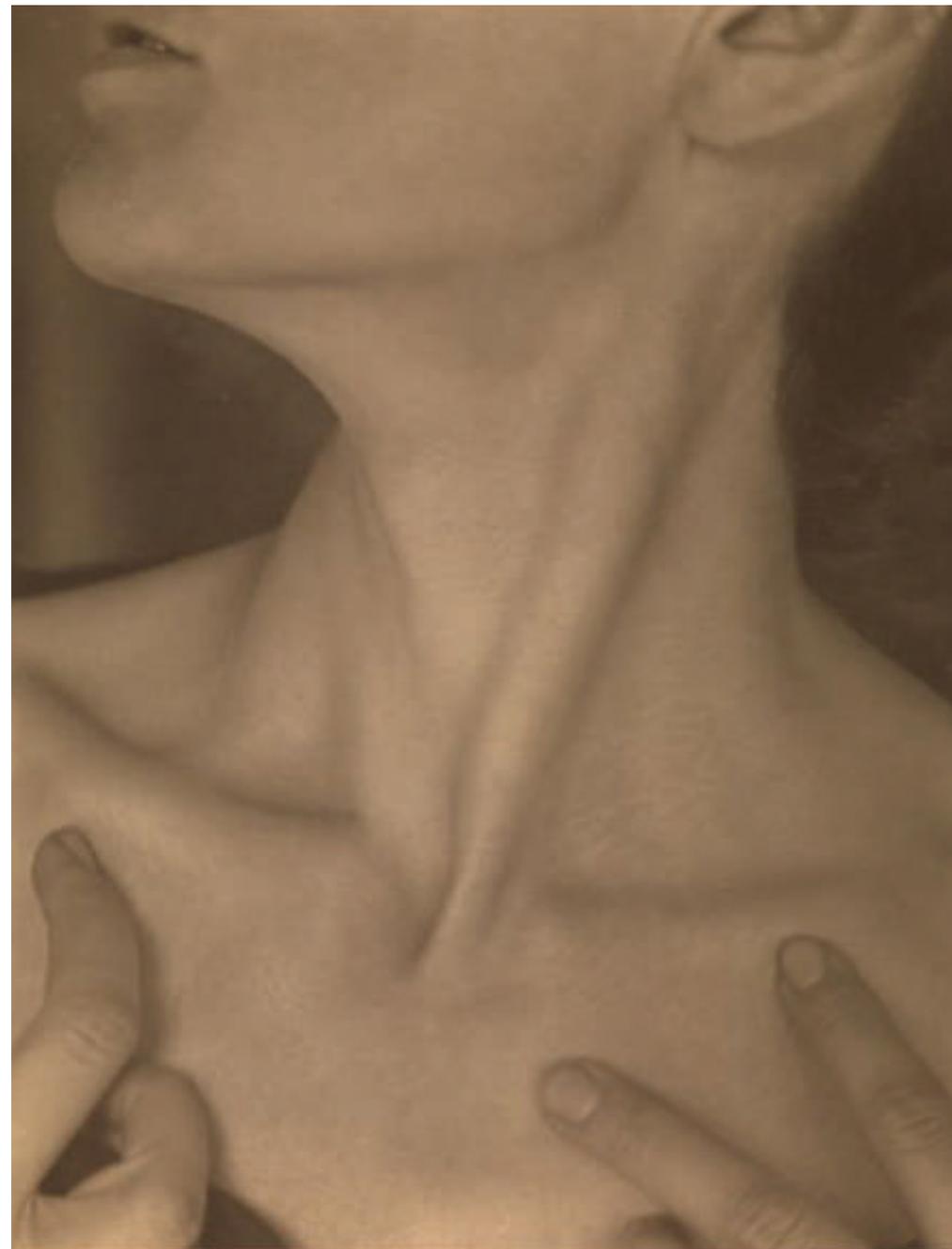
Exigir de um retrato que ele seja uma representação completa de qualquer pessoa é tão fútil quanto exigir que um filme seja condensado em um único silêncio.²

(STIEGLITZ apud. NORMAN, Dorothy, 1960, tradução nossa)

28

Os fragmentos fotográficos de O'Keeffe são uma tentativa de representá-la em sua totalidade. Esta estratégia de usar várias partes do corpo para criar um mosaico se apresenta como um vestígio das tensões entre memória e imaginário presentes na linguagem fotográfica. Pelas imagens, O'Keeffe pode ser lida como amante, sensível, forte, expressiva ou recatada. É possível elaborar uma lista de interpretações de quem seria essa mulher. Todo o processo de montar e remontar esses fragmentos imagéticos varia de pessoa para pessoa, de vivências para vivências, e da forma como serão preenchidas as lacunas deixadas entre cada peça.

Georgia O'Keeffe - Pescoço
Alfred Stieglitz, 1921



29

fig. 5

² Citação original de Stieglitz: "To demand the portrait that will be a complete portrait of any person, is as futile as to demand that a motion picture be condensed into a single still." (NORMAN, 1960.)

Coser

Juntar com pontos feitos com agulha e qualquer tipo de linha.

Na medicina:
Unir com pontos as bordas de uma ferida.

Figurado:
Perfurar alguém.

Um conjunto de pequenos retalhos pode formar inúmeras combinações. Memórias que se costuram com sonhos, medos que se costuram com alegrias.



fig. 6

Apesar do debate sobre qual o papel da fotografia, um século após a sua criação ela ainda era vista por alguns como uma captura transparente da realidade, tendo o fotógrafo como mero operador. A obra da fotógrafa norte-americana Diane Arbus (1923-1971) situa-se em um período histórico no qual sua linguagem passa a ser apropriada com mais intensidade pelo campo da arte. Ela rompe a representação realista construída pela escola documental dos anos 1930 e 1940. Reforçando o poder de transcrição de “uma verdade” em suas fotos. De acordo com Derrick Price, essa visão deu lugar à

noção de que precisamos acreditar, não nas propriedades mecânicas da câmera, mas na integridade pessoal do fotógrafo. Cada vez mais a ‘realidade’ revelada pelas lentes das câmeras era considerada, até certo ponto, como um produto da personalidade, sensibilidade ou criatividade do fotógrafo. A câmera não forneceria os fatos objetivos que eram almejados pelo positivismo, mas relatos do mundo em que a ‘verdade’ era alcançada por meio do poder daquele que fazia as imagens.

(PRICE, 2000 apud. KURAMOTO, 2016, p. 17)

Ao longo do século XX, a compreensão da fotografia como espelho do real perde força, para dar lugar a uma imagem fotográfica como cena mediada, construída e escolhida. Nessa perspectiva está a atuação de Arbus, que desafia a fronteira entre fato e ficção. Para ela, o sujeito fotografado era mais importante e complexo do que a própria fotografia. Em seus contatos o processo de escolha da imagem final é nítido. O ordinário, o extraordinário e a expressividade são elementos essenciais, fatores que superam as preocupações com questões técnicas. Essa preferência se opõe à ideia de uma fotografia documental purista, subvertendo a lógica corrente.

Seu desinteresse pelo valor documental da fotografia fez com que ela criasse, habitasse e explorasse um mundo onde todos carregavam uma estranheza. Em suas explorações a coisa mais valiosa não era o resultado (a fotografia), mas sim a troca com seus personagens. A ideia de uma lacuna existente entre a intenção e o efeito era perseguida, como a própria fotógrafa observa:

[...] damos um sinal ao mundo para que pensem em nós de uma certa maneira, mas há um ponto entre o que você quer que as pessoas saibam de você e o que você não pode evitar que elas saibam a seu respeito. E isso tem a ver com o que eu sempre chamei de lacuna entre intenção e efeito.

(PHILLIPS, 2003 apud. KURAMOTO, 2006, p. 13)

É nesse espaço que Arbus constrói sua verdade e onde muitas das suas fotografias se alojam. A captura dessa “falha” evidenciava coisas que os fotografados não queriam mostrar, ou que não condiziam com a imagem que tinham de si próprios: um fenômeno de não reconhecimento de si mesmo na imagem.

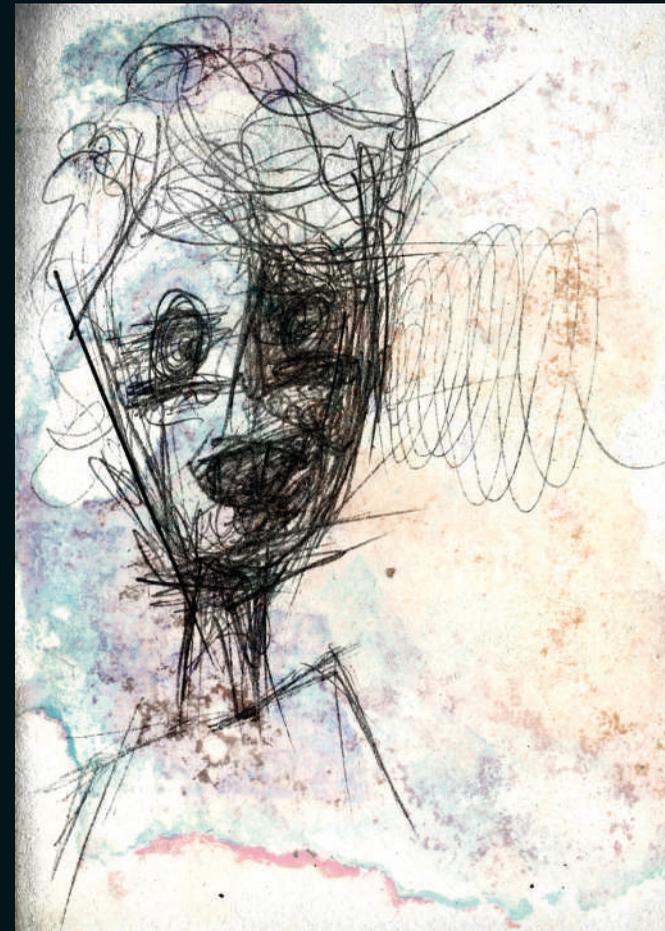
Muitas de suas obras são teatrais e a sexualidade é também um tema recorrente (fig. 7). Seus personagens — transexuais, sócias, imitadores, atrizes burlescas, nudistas, *strippers*, hermafroditas — faziam um jogo de aparências onde todos incorporam máscaras ou personas, criam e brincam com a ideia de representação.

Arbus usa a fotografia como uma espécie de espelho que revela aquilo que o outro (e ela mesma) esconde. A beleza não está na pose perfeita, na luz ou nos modelos, mas sim no breve momento em que o personagem

se desliga e nessa lacuna revela um outro sujeito. Ela brinca na linha tênue entre o que uma pessoa quer e pode mostrar e como os outros vão percebê-lo. Um sujeito não pode controlar como vai ser lido e percebido por outras pessoas, apenas como quer se projetar para outros, o que pode criar hiatos para serem preenchidos, ou não, livremente.



fig. 7



Não
Não se sente assim
Não fale isso
Se comporte

Seja homem.

Minha natureza é
o natural?

fig. 8

Homem nu sendo mulher, N.Y.C.
Diane Arbus, 1968

Os anos de 1960 configuraram o ponto de virada na relação da fotografia com a arte. Neste período, os artistas passam a perder o interesse por um produto final, privilegiando o processo de pensamento. O estúdio passou então a não ser mais um lugar de produção artesanal, mas um lugar de estudo. A arte se desmaterializa, tornando-se ideia e/ou ação, o objeto final parece ser obsoleto. Essa “mudança de ênfase da arte como produto para arte como ideia libertou o artista de limitações presentes — tanto econômicas quanto técnicas” (CHANDLER e LIPPARD, 2013, p. 160).

A fotografia se torna então fundamental para o registro de obras que não resultavam em objetos — por exemplo, *happenings*, *land art* e performances. Muitas dessas ações eram acontecimentos pontuais e de produção efêmera. Indo além de um mero documento, a fotografia desempenha um papel ativo na arte conceitual, “enfatizando processos e transformando a prática artística num momento de autoconhecimento e autorreflexão” (FABRIS, 2008, p. 29).

De acordo com André Rouillé (2005), historiador e teórico da fotografia, a aliança arte-fotografia passou por três grandes fases. A primeira diz respeito à recusa da fotografia dentro do campo da arte, onde era colocada apenas como ferramenta de registro documental incapaz de expressões subjetivas. A segunda foi uma tentativa de assegurar materialmente as produções dos não objetos artísticos. Tal movimento ganhou força nos anos 60 com a arte conceitual, na qual o produto final (aqui não só um objeto físico, mas também ações) é apenas uma síntese de uma ideia maior e mais complexa, que ultrapassa o objeto. Essa tendência deu início a uma desmaterialização na produção artística. Na última fase ocorre maior abertura para a mudança de pensamento do que se entende como arte e as suas possibilidades.

O apanhado histórico elaborado até aqui exemplifica a primeira fase discutida por Rouillé (2005), na qual a fotografia é respeitada como ferramenta de produção de imagens miméticas, porém sofre críticas como meio de criação artística. Mesmo assim, durante a história existiram aqueles que fizeram uso da fotografia não só para mimetizar o mundo, mas para criar seus próprios universos e histórias.

Essa terceira fase da aliança é marcada por possibilitar:

pela primeira vez, a entrada no campo da arte de um material de captura mimética e tecnológica. Os numerosos artistas que, a partir daí, empregaram a fotografia com material, dominam perfeitamente as técnicas, por não mais a relegarem à periferia de suas obras.

(ROULLIÉ, André. 2005, p. 338)

Essa abertura é fundamental a compreensão da fotografia como linguagem e não como ferramenta. Ela deixa assim de estar limitada a função ferramental e assume um papel aberto disponível para ser modelado, experimentado, combinado e transformado. Agora, até mesmo a fotografia com características documentais é adotada, quando pertinente, como uma expressão capaz de questionar e ficcionalizar o real.

Essa diminuição das obrigações técnicas tende a potencializar a produção estética nas imagens fotográficas e coloca, finalmente, a fotografia com o status de arte.

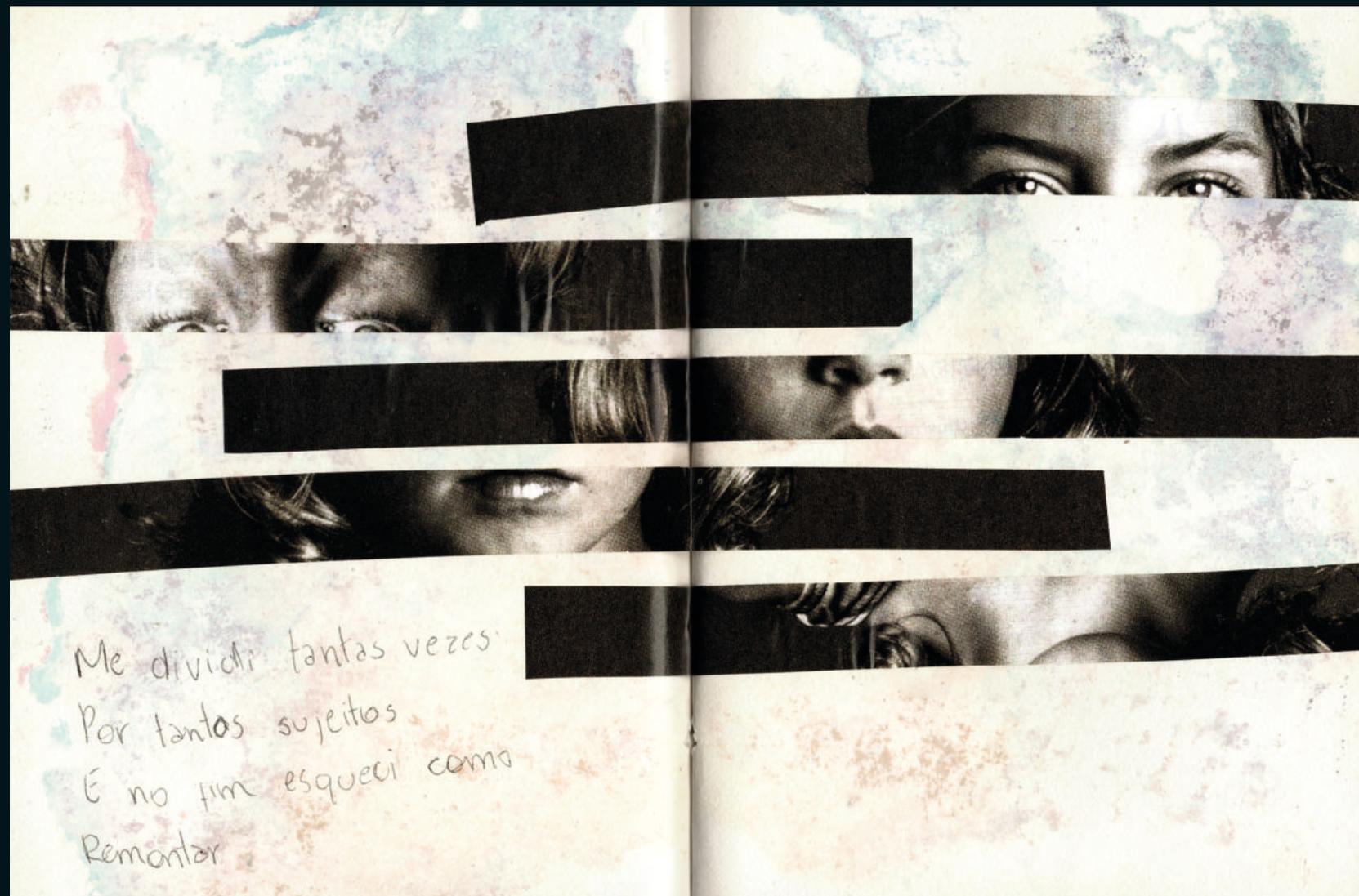


fig. 9

Me dividi tantas vezes
Por tantos sujeitos
É no fim esqueci como

Remontar.



FICÇÕES DO REAL:

A criação de mundos,
realidades e experiências

2.

2.1 Os universos de Schwarzkogler

Rodolf Schwarzkogler (1940-1969), o austríaco lembrado pelos mitos em torno de sua morte, fazia uso da fotografia para documentar (ou reforçar as ficções de) suas ações. O artista fez parte do grupo artístico chamado “Acionismo Vienense”, ao lado de Günter Brus, Otto Muehl e Hermann Nitsch. Sendo na época desconhecido fora de sua cidade natal, Schwarzkogler foi fundamental para tornar o movimento notório, e junto com seu grupo impactou a ampliação e recepção da arte performática (DELPEUX, 2000). Seguidores da *Body-art*, eles exploravam o próprio corpo como objeto de arte. Frequentemente se submetiam a uma série de sodomizações, explorando os limites entre o público e o privado, e encaravam a tênue linha entre vida e morte.

Segundo disse Günter Brus (fig. 10), um dos expoentes do movimento, a arte tradicional não bastava ao grupo “a pintura pura ou a arte do desenho, cujo ponto de partida se baseia em critérios puramente formais, é, em minha opinião, algo ultrapassado”³ (BRUS, 2005 apud. FABER, 2005, tradução nossa).

Diferente dos seus colegas do movimento, Schwarzkogler deixa de performar para o público e passa a pensar suas ações para uma câmera, saindo da lógica de temporalidade, ou seja, não mais se restringe a espaços e tempos determinados. O público deixa de presenciar suas performances, e o acesso às suas experimentações é dado através de imagens conceituais criadas diretamente para as lentes fotográficas. O ato em si não é o mais importante, mas o conceito dele. O artista cria

Autopintura 1 Técnica
Günter Brus, 1964



fig. 10

³ Citação original de Brus: “Pure painting or the art of drawing whose point of departure is based on purely formal criteria is, in my opinion, passé. I do not reject it if other artists make attempts, but as far as I am concerned, this is what I believe. If I do not place a text next to my drawings, I consider the work on such programmes to be futile.” (BRUS apud. FABER, Monika, 2005)

um universo particular que sugere dores, torturas e mortes. Os corpos em suas imagens aparecem enrolados em ataduras como se tivessem acabado de passar por um ferimento grave. Em suas fotografias (fig. 11), Schwarzkogler, insinua cortes, injeções de substâncias químicas, morte e castração.



fig. 11



Pequenos rebentos.

fig. 12

3. Aktion
Rudolf Schwarzkogler, 1970

Nas fotografias e vídeos dessas ações os atos mutilatórios não são apresentados, o que existe é o alumbramento deles. A fotografia é usada sobre um véu documental que quase legitima a veracidade dessas ações. E é nessa ambiguidade, de um corpo que sofre sem sofrer, que a complexidade de seu universo é criada (fig. 13, 14 e 15).

O poeta não descreve a cadeira coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção a cadeira nos é dada todas suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido.

(PAZ, Octávio. 2014, p. 46)

Assim como a poesia, a fotografia não representa, ela apresenta. Essa presença indicial — ou, melhor dizendo, a própria característica ferramental da fotografia de carregar o índice daquilo que registrou — reforça questões de dualidade. Para existir presença deve existir ausência. A fotografia extrai uma parte pequena da realidade, e essa exclusão não a enfraquece, pelo contrário, a imagem se abre para inúmeros outros discursos. Todo o resto da realidade é preenchido, por aquele que observa, por suposições ou lembranças do não-dito na imagem, criando assim uma ficção visual.

É uma presença-ausência, que, segundo Rouillé, tanto “afastou quanto aproximou, tanto fabulou, quanto testemunhou” (ROUILLÉ apud.

3. Aktion

Rudolf Schwarzkogler, 1970



fig. 13

NAVAS, 2017, p. 137). Apesar de ter criado uma ideia de documento verdadeiro do real, a fotografia, ainda segundo o historiador, “sempre teve a ver com que está além, em outro lugar.” (Ibid., p. 137)

48



3. Aktion
Rudolf Schwarzkogler, 1970

fig. 14

49



3. Aktion
Rudolf Schwarzkogler, 1970

fig. 15

Sempre seguro
Não deixo cair
Atento as bordas que derramam

Quanto mais vigio
Mais pesam os olhos

Quero descansar
Quero gritar

No repouso transbordo
Explodindo em excessos

Me perco
Perdido em vergonhas

Sigo exposto
Vulnerável

Mais uma vez falhei
Derrotado por mim mesmo

Outra derrota
Mais feridas somadas
Pesadelos que não posso derramar.



fig. 16

2.2 As fantasias de Braga

Ao fazer uso de uma fotografia contaminada — aquela que passa por diversas interseções com outros campos da arte, tais como performance, teatro, literatura e outras práticas artísticas — Rodrigo Braga (1976) ficcionaliza realidades. Não é apenas o testemunho de um mundo visível, mas a criação de ficções visuais através das quais emergem experiências.

Braga é um artista pernambucano, que usa a fotografia como principal material em diversas de suas obras, explorando seu corpo para criar extensões, ficções e alegorias de si. Em 2010 ele realizou uma residência artística no *In Flanders Fields*, museu dedicado à memória das vítimas e soldados que passaram pela Primeira Guerra Mundial, trabalho que resultou na exposição **Mais força que o necessário** (fig. 17 e 18). Segundo a psicanalista Tânia Rivera, em seu texto “Ensaio sobre Arte e Testemunho. Rodrigo Braga e a Invenção da Experiência” (2014), Braga simula, nesse trabalho, uma espécie de testemunho daquilo que aconteceu na região. Ele não documenta os horrores das memórias daquele museu, mas parte da ficção de um testemunho para criar experiências. Para Rivera “não se trata exatamente da produção de versões subjetivas que se acrescentam fatos, mas sim, mais radicalmente, de apontar que o fato vivido só se torna experiência graças a alguma ficcionalização” (RIVERA, 2014 p. 5).

Rodrigo Braga se apropria das narrativas e as torna complexas e múltiplas, extraindo enredos simples e fixos. Assim como Schwarzkogler, Braga não performa para o público, mas para as lentes da câmera.

Mais do que o necessário 1 e 2 - respectivamente
Rodrigo Braga, 2010



fig. 17



fig. 18

Suas ações, mesmo as mais violentas, só precisam ser sugeridas na imagem para provocarem o espectador.

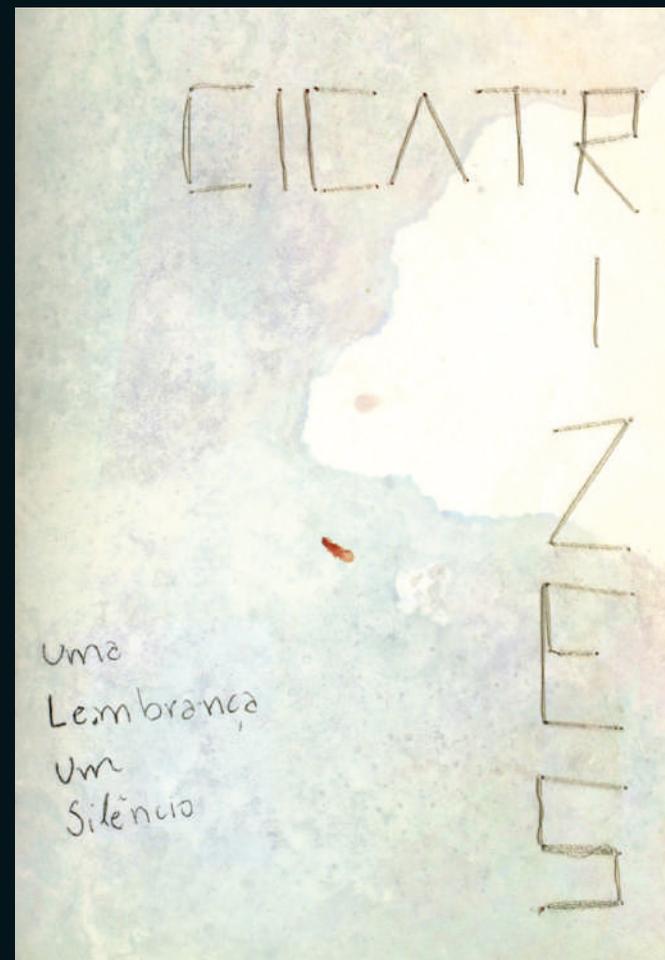
Em alguns trabalhos ele repete seus atos até o que parece ser a exaustão, seu corpo também sofre e se comunica. Braga não cria um simples teatro onde simula algo, ele apresenta de forma metafórica as feridas internas e externas, suas ou de outras personas criadas por ele. O artista se apropria de pequenas histórias, não conhecidas ou marginalizadas, e desenvolve ficções que tencionam a presença e a ausência, o testemunho de verdades que nunca existiram. É uma ficção documentada que questiona a própria fotografia e seus limites.

Em **Fantasia da compensação** (fig. 19), Braga usa recursos de manipulação digital para criar suas imagens, e rompe com aquilo que seria a pureza fotográfica. Quando faz uso de recursos digitais, corrompe o princípio indicial da fotografia. A imagem deixa então de ser um indício de um real e passa a ser uma construção ficcional.

54



fig. 19



Uma
lembrança.

Um
Silêncio.

Latente
Presente

fig. 20

Fantasia da compensação
Rodrigo Braga, 2004

As imagens desse ensaio, mesmo manipuladas causam tamanho impacto, que é possível adotá-las como fato. Tal leitura talvez tenha influência histórica, pois a linguagem fotográfica poder conter indícios de realidade e induzir à leitura dessas fotografias como documento e verdade.

Apesar desse trabalho abordar vivências pessoais do artista, ele reforça questões aqui levantadas e mostra a capacidade de tornar essas alegorias fatos que se projetam naquele que observa. As narrativas são apresentadas, mas deixam lacunas para criar enredos complexos. Segundo o filósofo e sociólogo Walter Benjamin: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN apud. RIVERA, 2014 p. 5).

Sendo um pequeno recorte, a imagem fotográfica sempre deixa espaços abertos para o não visto, o que cria um jogo entre o que é observado e uma construção ficcional da memória. Assim, o que se revela em uma fotografia não é somente o visto, mas as ficções criadas pela própria memória.

Mesmo partindo do fotofo, a leitura e interpretação de uma fotografia pertencem ao espectador. E apesar de poder carregar memórias e sentimentos individuais, nesse momento a imagem se torna coletiva, criando uma linha tênue entre o público e o privado de modo a criar inúmeros sentimentos e memórias coletivas e pessoais.

Sem título, da série “Os olhos cheios de terra”
Rodrigo Braga, 2018



fig. 21

Braga comenta sobre a relação criada partindo dele para outros:

Enquanto artista/fotógrafo, não sou capaz de dissociar a minha produção de mim mesmo. Certo teor autobiográfico das fotografias — presente até mesmo em trabalhos nos quais meu corpo não figura como objeto de cena — não é algo gerado propositadamente. Porém, o uso de referências pessoais — e até mesmo psicológicas, enquanto discurso — acaba sendo inevitável, uma vez que a produção da imagem é, para mim, uma maneira mais confortável de me relacionar com meu entorno.

(BRAGA, 2008 apud MONITA, 2019, p. 114)

58



Os olhos cheios de terra #1
Rodrigo Braga, 2018

fig. 22

59



Cego, da série “Os olhos cheios de terra”
Rodrigo Braga, 2018

fig. 23



fig. 24

Não tenho muitas lembranças de boa parte da minha infância e adolescência. Recordo de pequenos *flashes*, mas não sei até que ponto essas são minhas próprias memórias, ou histórias contadas por outros.

Ironicamente, quando revisei os álbuns de fotografias da minha casa, encontrei poucas fotos, em sua maioria desgastadas e algumas completamente perdidas. Devido a uma enchente e anos de infiltração, muitas se perderam. Tivemos que jogar fora boa parte do nosso acervo, que se encontrava completamente irrecuperável.

Eu não me lembrava desse ocorrido até revisitar, recentemente, as poucas fotografias salvas. Mesmo danificadas, as imagens ainda carregam uma memória afetiva, e sempre que alguém as resgata, a família se reúne para reviver pequenos momentos felizes.

Essa imagem não carrega só o índice do dia em que foi feita. Ela carrega afetos, alegrias, medos, traumas e cada vez ganha mais camadas de distância temporal e espacial, o que muda as percepções a cada vez que é vista.

Agora ela se esvai lentamente, como uma lembrança que vai sendo esquecida e deixa apenas um sentimento primário distante.

2.3 O corpo e memória de Hosoe

A fotografia não pode exprimir diretamente uma memória, mas um fotógrafo quer gravar a sua memória.

(HOSOE, 1969 apud. POULAKIS, 1982, p. 38)

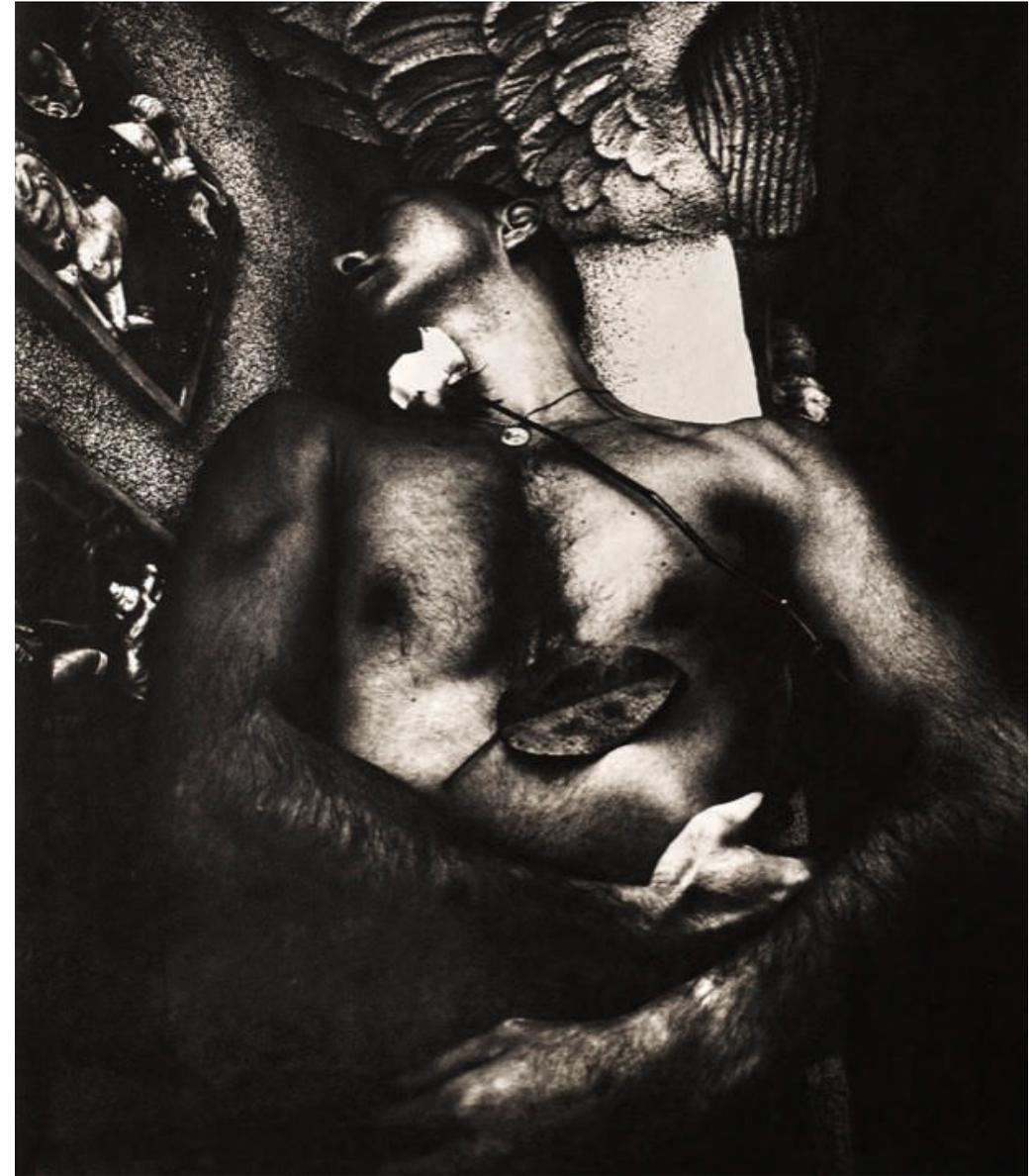
Eikoh Hosoe (1933) é um fotógrafo japonês que explora as relações entre a imagem e o corpo, carregando um fascínio pela figura humana em ação performática. Em um de seus ensaios mais conhecidos, *Barakei* (*Ordeal by Roses*), Hosoe cria uma espécie de documentário subjetivo, partindo de um diálogo entre os antagônicos, aqui já citado, trata-se de um documento (objetividade) que se opõe à expressão (subjetividade). Ambos são usados juntamente para criar conflitos, carregados de drama, entre o real e imaginário entre o biográfico e a ficção.

62

O dramaturgo Yukio Mishima, modelo de Hosoe em *Barakei* (fig. 25), disserta sobre o ensaio e as relações de abstração da realidade:

Parece-me que antes que a fotografia possa existir como arte, ela deve, pela sua própria natureza, escolher se será registro ou testemunho. Mesmo que use lentes especiais, o assunto é distorcido, a câmera só sabe como relacionar as coisas diretamente. Ainda que abstrata, a composição, ou seja, o significado individual da relação estabelecida entre os objetos, permanece, inevitavelmente, como um tipo de precipitado não dispersível. Função do Fotógrafo é extraí-lo através de dois métodos. Essas alternativas são registros e o testemunho.

(MISHIMA, 1963 apud. SESC, 2014, p. 31)



Barakei: Ordeal by Roses #38
Eikoh Hosoe, 1961

fig. 25

63

Aqui retorno ao debate trazido por Tânia Rivera (2014) e o trabalho de Rodrigo Braga. Diferente do registro que capta sem grande interferência uma fração da realidade, o testemunho é a busca de uma verdade. Existe um distanciamento entre o acontecido e o vivenciado, e nesse hiato se cria a oportunidade de ficcionalização. Quando contado, e recontado, um acontecimento “jamais se apresenta cruamente, em total independência em relação aos homens que o viveram” (RIVERA, 2014, p. 4).

Quando testemunha, o fotógrafo não precisa conhecer o passado como de fato foi, mas pode se apropriar dos resquícios deixados por ele. No testemunho cria-se um movimento da memória, individual e coletiva, fragmenta-se e remonta-se a realidade. Nesses casos o tema da fotografia gira em torno da subjetividade do fotógrafo: seu testemunho cria uma verdade.

Segundo o próprio Hosoe, em *Barakei* “o tema que flui por todo o corpo da obra foi, em última análise, a vida e a morte de Yukio Mishima, tomando emprestada a sua carne e usando uma rosa como símbolo visível de beleza e espinhos”⁴ (HOSOE, 1963 apud GUARDIAN, 2016). Assim, a atmosfera grotesca e bela criada pelo fotógrafo expressa um plano ficcional sobre a biografia de Mishima.

Barakei #32 e #6 - respectivamente
Eikoh Hosoe, 1961

⁴Citação original de Hosoe: “The theme that flows through the entire body of work was ultimately life and death through Yukio Mishima, borrowing his flesh and using a rose as a visible symbol of beauty and thorns.” (GUARDIAN, The. *The school of flesh: erotic portraits of Yukio Mishima – in pictures*, EUA, 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/03/yukio-mishima-erotic-portraits-eikoh-hosoe-ordeal-by-roses-in-pictures>> Acesso em: 27 ago. 2020.)

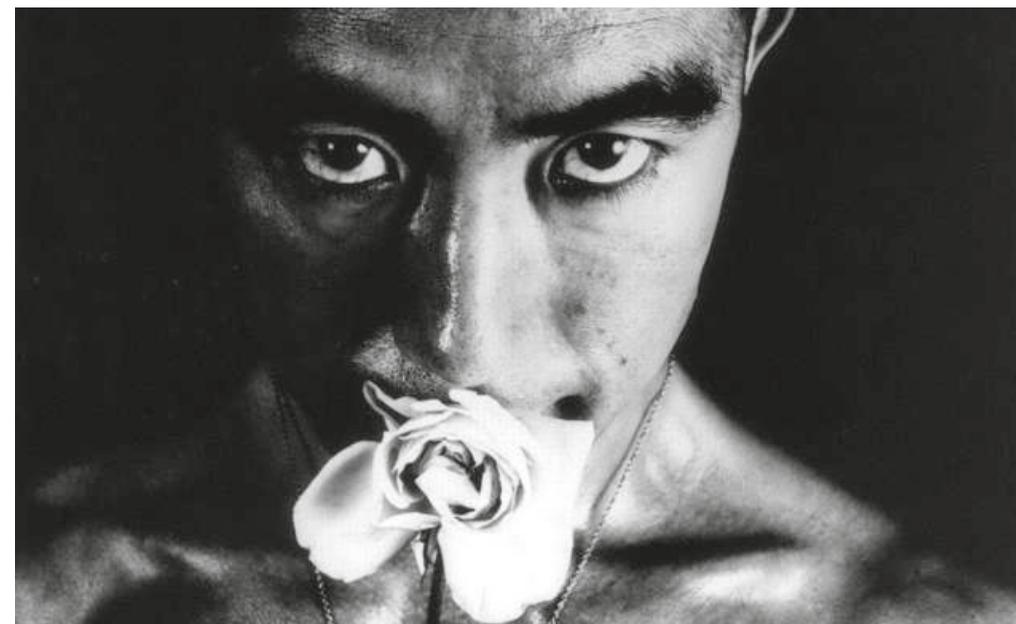


fig. 26

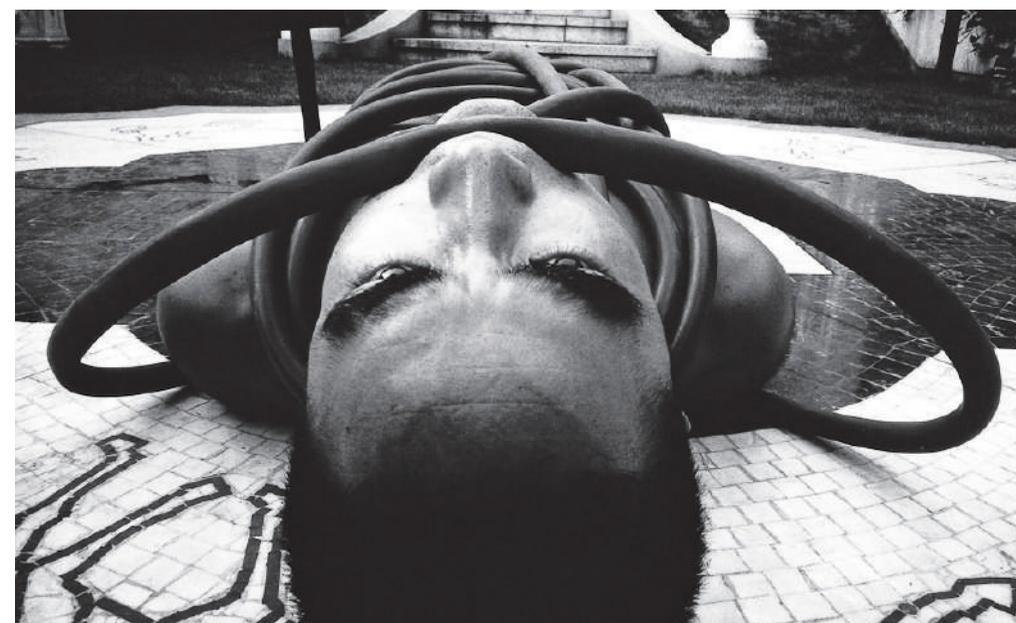


fig. 27

Em outro ensaio, *Kamaitachi*, Hosoe faz uso das próprias memórias e recria os dias vividos durante a Segunda Guerra Mundial, quando ainda era uma criança. Ele foi separado de seus pais para fugir da Guerra e levado para um vilarejo, a cidade natal de sua mãe. Além dos conflitos culturais entre as crianças do campo (saudáveis) e as crianças vindas da cidade (magras por conta da fome), lendas e histórias contadas naquele lugar o assombravam (HOSOE, 1969).

Kamaitachi, nome dado ao ensaio de 1969 feito em parceria com dançarino Tatsumi Hijitaka, é também nome de uma das terríveis lendas ouvidas por ele em sua passagem pelo vilarejo. No conto *Kamaitachi* (*Kama* = foice + *ilachi* = doninha) é uma espécie de doninha que ataca e corta as vítimas com seus dentes afiados. Ninguém nunca a viu, apenas se sabe que atacava nos campos.



fig. 28

No reflexo mora o medo.

Medo de olhar
Medo de ver.

Medo da verdade ser vomitada
ao encarar meu rosto.

Rosto que nem sempre reconheço
Nem sempre quero
Que às vezes...

Causa dor
Causa pavor.

~~Não quero olhar. Não quero ver.~~
~~Sigo ignorando.~~
Torno minhas mentiras em verdades.

É mais fácil confiar em mim
quando estou vestido de Outros.

Kamaitachi #17
Eikoh Hosoe, 1965

Em *Kamaitachi* o que Hosoe e Hijitaka fazem, além de criar um documentário alegórico sobre aquela região, é dar um rosto à presença fantasmagórica e recriar as memórias da infância do fotógrafo.

Em ambos os ensaios acontece o que o fotógrafo chama de **dualismo esférico**. Esse pensamento, sugerido por Hosoe, se contrapõe à teoria fotográfica normalmente estabelecida, na qual o pensamento é linear e coloca como antagônicos o documento (objetivo) e a expressividade (subjetivo). São opostos e não se obtém uma unidade entre ambos.

Porém isso é válido apenas na teoria ou na linguagem verbal porque, na expressão fotográfica real, esses dois aspectos ora se aglutinam, ora independem, ora se entrelaçam, desenvolvendo a diversidade do universo da expressão fotográfica por meio dessa convivência entre os elementos antagônicos.

(HOSOE, 2014 apud SESC, 2014, p. 104)

68

O que Hosoe propõe é um pensamento esférico, no qual a subjetividade fica em um pólo e a objetividade no oposto. Nessa esfera, o viajante (fotógrafo) pode sair de um ponto e viajar até outro sem se instalar entre eles, e até desbravar áreas desconhecidas. Assim, alguns trabalhos de Hosoe se fixam no meio dessa esfera, carregando a expressão e a objetividade, de maneira a criar documentários subjetivos que convivem sem contradições.

Butterfly Dream
Eikoh Hosoe, 1960



69

fig. 29



fig. 30

Às vezes é uma
Dor
Tão grande que adormece

No fim ficam
Lágrimas
Num choro apático
De vontade de sentir

Sigo cego
De mim.

2.4 O espaço explorado por Woodman

Eu estou na imagem? Estou entrando ou saindo dela? Eu poderia ser um fantasma; um animal ou um cadáver, e não apenas uma garota nos cantos [...] ⁵

(WOODMAN apud. SOUZA, 2019, p. 32)

Um retrato seria, *a priori*, a representação de uma pessoa, como se o autor estivesse a serviço de sua identificação. O que Woodman faz em seus autorretratos é justamente romper essa premissa. Em suas fotografias, seu corpo desaparece em sombras, *blur* e movimento. Ela se transforma em vultos, como numa presença fantasmagórica.

Francesca Woodman (1958-1981) nasceu em um círculo familiar de artistas, e sempre foi incentivada a seguir e a valorizar a arte. Em 1972, com apenas 13 anos, fez um dos seus primeiros autorretratos, ***Self portrait at thirteen*** traz uma figura encoberta pelos cabelos e em leve movimento, como quem foge das lentes para não aparecer na fotografia. Apesar do disparador aparente confirmar que a pessoa retratada está no controle da cena, ela parece escapar da identificação. A poética de desaparecimento já se fazia presente nas investigações da fotógrafa desde o começo.

A artista usa o próprio corpo como campo de pesquisa, sendo boa parte do seu trabalho formado por autorretratos. Usando a imagem de si mesma, ela levanta questões sobre a real capacidade da fotografia identificar e apresentar um sujeito retratado, além de tratar sobre a performance na imagem. Assim como Braga, as investigações e produções de Francesca são pensadas para as lentes da câmera fotográfica.

⁵ Citação original de Woodman: "Am I in the Picture? Am I getting into it or out of it? I could be a ghost, an animal or a dead body, and not just a girl standing on the corner..." (WOODMAN apud. SOUZA, 2019)



fig. 31

Self portrait at thirteen
Francesca Woodman, 1972

As fotografias de Woodman parecem carregar um tom intimista e auto-biográfico. Entretanto, mesmo apresentando uma atmosfera pessoal nas imagens, ela parece querer escapar delas.

O sujeito em sua obra é instável, volátil: resiste à identidade e até mesmo à forma física, fugindo do conhecimento do espectador. Agindo simultaneamente como a fotógrafa invisível por trás da câmera e como modelo que se captura por ela, Woodman torna-se sujeito e objeto, criadora e assunto; sua presença se fragmenta entre pequenos papéis cujas definições se chocam.

(SOUZA, 2019, p. 33)

74

Woodman fragmenta-se e aparenta não se preocupar com a autoafirmação através da imagem. A fotografia como documento é colocada em xeque, assim como o próprio ato de se auto-fotografar. Ela cria universos e convida o espectador a explorá-los, ao mesmo tempo em que seu corpo parece se dissolver e escapar das fotografias.

Francesca torna-se um objeto pretensamente invisível, funde-se ao cenário, divide-se e consegue não se revelar na totalidade. Porém, seu corpo geralmente se faz presente, seja pela sua afirmação física na imagem ou por um caráter performativo de movimento — sendo o movimento uma consequência do seu próprio corpo em ação, a presença da matéria (SOUZA, 2019).

Em sua série *House*, Woodman explora os limites entre sua figura e o fundo. O cenário degradado carrega tanta importância quanto o corpo jovem de Francesca. Sua imagem surge no meio dos escombros,



75

fig. 32

House #4
Francesca Woodman, 1976

como uma presença fantasmagórica. Corpo e cenário se tornam uma unidade, onde um continua, desaparece e se estende no outro. É uma relação simbiótica na qual o corpo interfere no espaço e o espaço interfere no corpo.



fig. 33



fig. 34

Sem título , da série *Angel*
Francesca Woodman, 1977

Que um dia possa florescer
Caso contrário
Me deixe em flores.

Quero estar cercado

De todas as cores
Dos mais maravilhosos odores
E vida

Uma última vez.

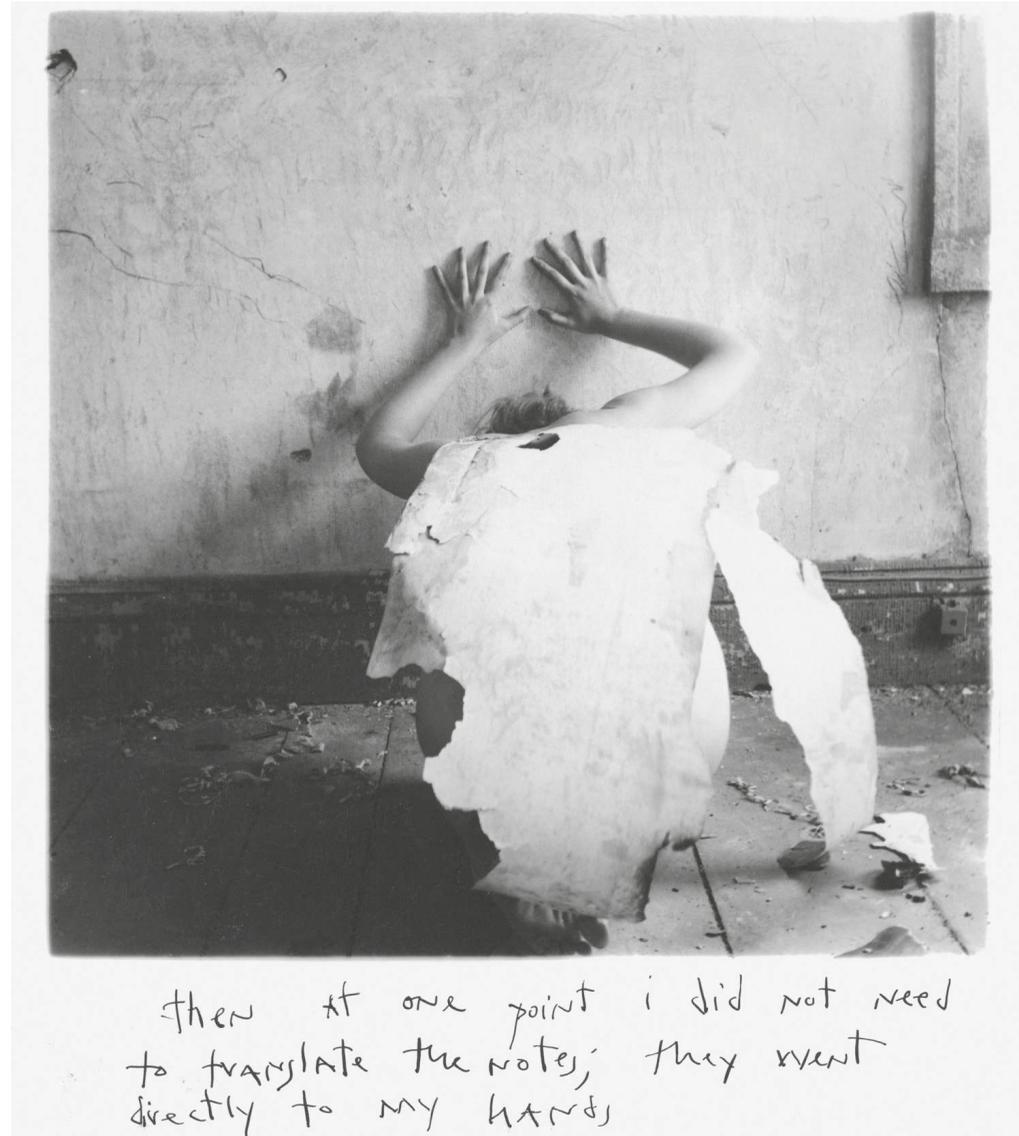


fig. 35

***Then at one point i did not need to translate the notes;
they went directly to my hands***⁶
Francesca Woodman, 1976

⁶ Numa tradução literal: “Então a certa altura não precisei traduzir as notas; elas foram directamente para as minhas mãos”.

O movimento no trabalho de Francesca reforça a ideia de performance e cria formas que não podem ser desfeitas, nem mesmo recriadas. São ações efêmeras aprisionadas num processo entrópico.

Isso torna difícil reduzir o trabalho do Woodman a um registro fiel de um corpo ou de uma experiência autobiográfica, uma documentação simples de si. Na verdade, ela estava documentando os limites da experiência corporal, a impossibilidade de construir o *self*.⁷

(BAKER, 2003 apud. SOUZA, 2019, p. 58)

⁷ “This would also be what makes it so hard to reduce Woodman’s work to a sincere recording of bodily or autobiographical experience, to a simplistic documentation of the self. If anything, she was documenting the limits of bodily experience, the impossibility of constituting the self.” (BAKER apud. SOUZA, 2019)

The background is a complex, abstract composition. On the left, there's a dense, textured area of reds and oranges, resembling a microscopic view of a mineral or biological surface. This transitions into a large, dark, almost black, irregular shape that dominates the center and right. The edges of this dark shape are jagged and textured, with hints of blue and green. The overall effect is one of depth and mystery, with a rich color palette of reds, oranges, blues, and greens against a dark, textured background.

VISUALIDADES CAMBIANTES :

Investigações imagéticas e
experimentações de livro de artista

3.

Um tipo de obra que não pertence a nenhuma das categorias artísticas conhecidas (desenho, pintura, gravura), mas ainda assim faz parte das artes visuais; utiliza o livro, mas não nada em um único gênero (romance, poesia, teatro).

(CADÔR, 2016, p. 67)

Ao se situar na confluência entre o livro e a obra de arte (CADÔR, 2016), o livro de artista pode ser entendido como uma obra em forma de livro, criado pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração. Não estando restrito ao formato tradicional do livro, muitas vezes basta uma alusão remota ao referente. Nesses objetos pode existir o envolvimento de expressões gráficas, plásticas, afetivas e até mesmo o rompimento (ou não) da leitura convencional (SILVEIRA, 2016).

Sendo mutável, o livro de artista pode fazer uso das próprias concepções normalizadas de leitura, ou romper radicalmente a estrutura conhecida. Desse movimento de ruptura surgem os livros-objetos. Eles apenas lembram (ou não) os livros tradicionais, e podem reinventar a forma física e o modo de leitura. Assim, livros-objetos são livros de artista, mas nem todo livro de artista desconstrói sua forma a ponto de se tornar um livro-objeto.

O crítico, teórico e bibliotecário Clive Phillpot, define o livro-objeto como um “objeto de arte que alude a forma de um livro.” (PHILLPOT, 1982 apud DERDYK, 2012 p.166) Phillpot desenvolveu um diagrama (fig. 30) no qual sugere os possíveis encontros entre o livro e a arte, e na convergência entre esses dois polos surge o livro de artista.⁸

⁸ Clive Phillpot define cada um dos encontros presentes em seu diagrama:

- livro: Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.
- livro de arte. Livro em que a arte ou o artista é o assunto.
- livro de artista. Livro em que um artista é o autor.

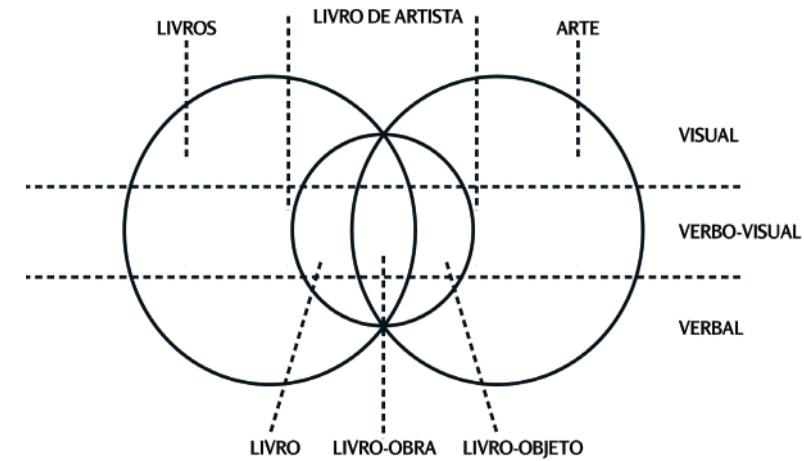


Diagrama
Clive Phillpot, 1982

fig. 36

Diferente dos livros tradicionais, que têm o conteúdo, muitas vezes, alheio a sua estrutura, o livro de artista explora o suporte como meio capaz de comunicar. Outros sentidos podem ser invocados através do material, texturas, tintas, papéis (ou a falta deles), cores, etc... Desse modo, a ideia do livro se expande, gerando a possibilidade de outros caminhos narrativos, além de permitir que a forma e os materiais sejam capazes de expressar algo.

As estruturas narrativas aqui se afirmam na própria Constituição do livro: Da maneira como cada página-site se materializa, como as inumeráveis células-folhas se articulam entre si, uma após a outra, constituindo sequências — contínuas e/ou descontínuas —, formulando leituras que se fazem não somente pelos olhos, mas também pelas mãos. Aqui se trata de focar a forma do livro, ele mesmo, em si, visto como território poético.

(DERDYK, 2012, p. 168)

- arte do livro. Arte que emprega a forma do livro.
 - livro-obra [bookwork]. Obra de arte dependente da estrutura de um livro.
 - livro-objeto. Objeto de arte que alude à forma de um livro.
- (PHILLPOT, 1982 apud SILVEIRA, 2008 p. 47-48)

Frente a um livro de artista, o leitor não é passivo. Muitas vezes, a estrutura não só o convida a ler, mas o faz explorar as diferentes possibilidades de leitura. A narrativa, quando existe, deixa de ser linear e o leitor se torna uma espécie de coautor, que esquadrinha, e, em alguns momentos, até modifica a obra.

Em certos trabalhos, a artista visual pernambucana, Ana Lira (1977), explora o livro de artista como um dos desdobramentos possíveis de suas pesquisas. Em **Voto!**, trabalho surgido a partir de experiências em um coletivo audiovisual, Lira fotografa diversos cartazes de campanhas políticas danificados ora por intervenções da população ora pelo tempo. Os rostos ali expostos deixam de ser simples fotos dos candidatos, e passam a expor um cenário decadente e as relações estabelecidas entre o público e a campanha político-partidária.

Neste processo, a artista explora diversos suportes e formatos. As fotografias tiradas dos cartazes são impressas em lonas, acrílico, papelão, radiografia, em diversos tamanhos, desde banners com mais de dois metros a pequenos “santinhos” de candidatos.

Uma das respostas visuais que **Voto!** recebe é um livro (fig. 37-39), com o mesmo título. Nele o leitor é convidado, não só a uma leitura verbo-visual, mas tátil e corporal. A estrutura faz o produto presente e sensorial. Segundo Lira, “o conceito do livro está diretamente relacionado ao incômodo político no qual o trabalho foi baseado”⁹ (LIRA, 2016). Como resultado disso, o livro é grande, pesado e o leitor precisa ter espaço e tempo para manuseá-lo.

Voto! Capa e páginas do miolo, respectivamente
Ana Lira e Pingado Près, 2015

⁹Ana Lira e suas várias formas de expressão. [Entrevista concedida a] Julio Boaventura Jr e Manuela Rodrigues. Oitenta Mundos. 2016. (Disponível em: <<https://oitentamundos.com.br/ana-lira-bf7e635f18a4>> Acesso em: 14 out. 2020)

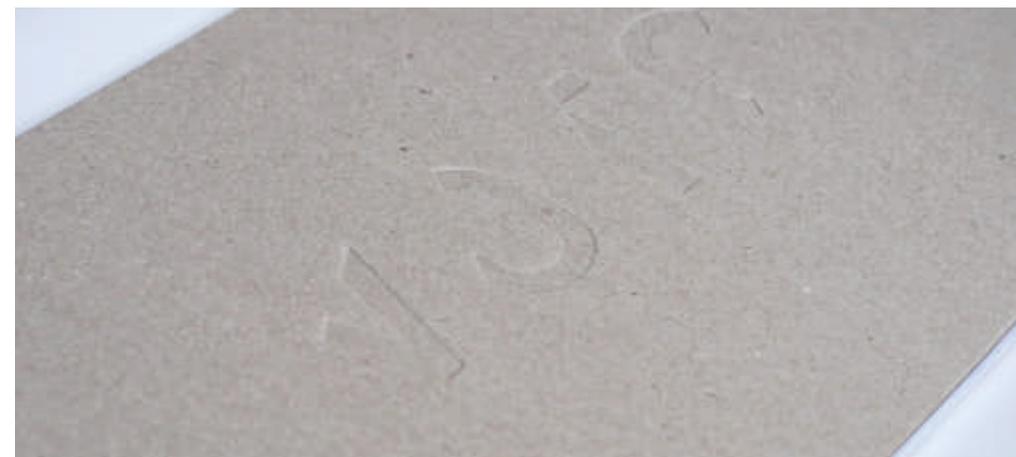


fig. 37

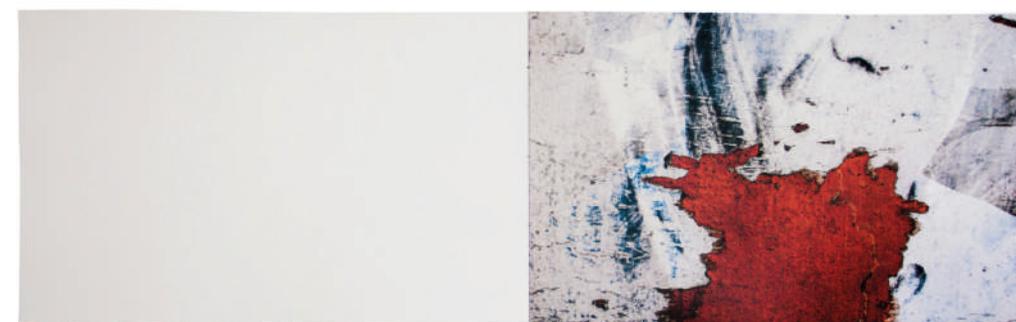


fig. 38



fig. 39

Voto! não é somente um catálogo resultante de um trabalho maior, que guarda as imagens criadas por Lira. O livro cria novas leituras e experiências físicas a partir de seu trabalho. Seu conteúdo, formado por *posters* destacáveis, abre espaço para o leitor ser coautor, podendo repensar e reorganizar a narrativa inicialmente proposta.

Lira, quando propõe uma encadernação que permite uma reorganização, rompe com a percepção sequencial da leitura e quebra a diretriz da ordem interna do livro, o que é reforçado pela ação dos próprios leitores. O hiato existente ao virar páginas não só cria um lapso entre o que foi e a expectativa do virar (Silveira, 2016), como também reforça a ruptura da ordem originalmente pensada.

Francesca Woodman também produziu alguns livros de artista em sua trajetória. Em *some disordered interior Geometries*¹⁰, ela mescla o passado e o presente sobrepondo fotografias de si mesma em um livro de geometria datado do início do século XX. nele ela investiga “a dimensão de achatamento do tridimensional para o bidimensional utilizando seu corpo como parâmetro, criando também um diálogo com o espaço” (SOUZA, 2019, p. 70).

Em uma tentativa de se encaixar na “estranha geometria do tempo” (WOODMAN, 1981 apud. LIRIO, 2016, p. 7), Francesca sugere soluções visuais aos exercícios originais do livro, e questiona a tensão entre a exatidão matemática e o seu próprio corpo. Metamorfoseando-se em “quase formas” geométricas e inserindo legendas do tipo *almost a square*¹¹ (fig. 40), Woodman apresenta:

some disordered interior Geometries
Francesca Woodman, 1981

[...] formas que não se completam, mas se sugerem, ou formas que parecem se apresentar num processo de tentativa de transfigurar-se em outras. Formas que, quando olhadas pelo espectador, só se explicam através das analogias com as ilustrações técnicas do livro. Woodman parece validar a incapacidade da exatidão matemática de se transpor para formas físicas orgânicas no mundo real: em termos de linguagem, nenhuma forma geométrica admite ser “quase” ou conter algum tipo de alteração ou deformação visual.

(SOUZA, 2019, p. 79-80)

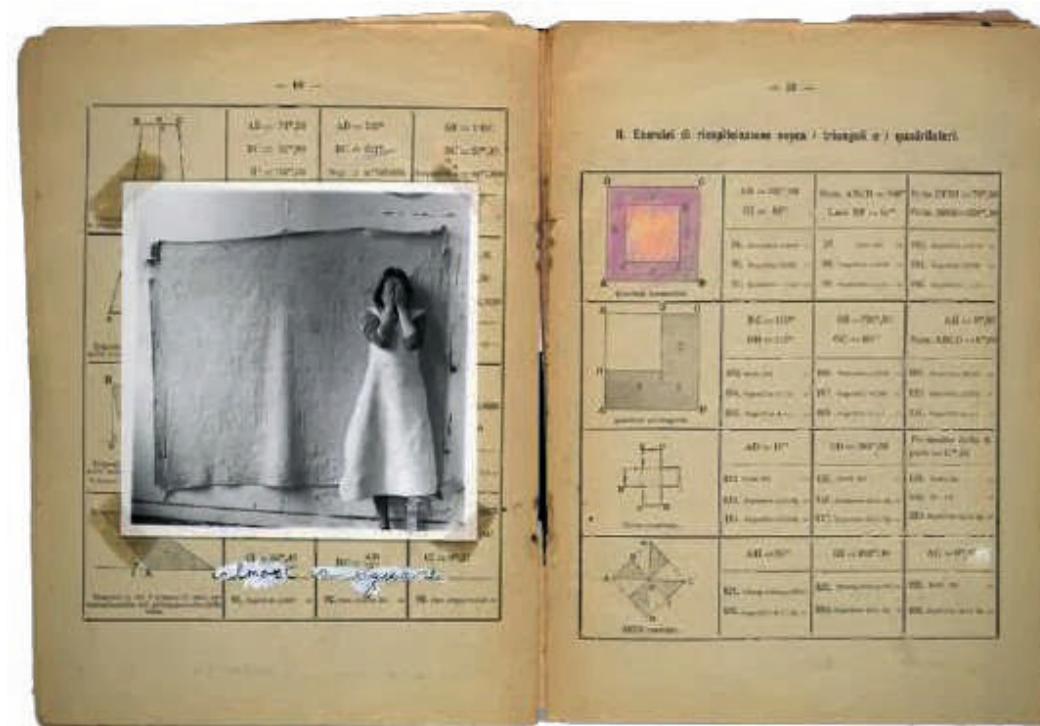


fig. 40

¹⁰ Na tradução literal seria: algumas Geometrias interiores desordenadas. Esse livro de artista foi publicado com a artista ainda em vida no início de 1981.

¹¹ “Quase um quadrado”, numa tradução literal.

A fotografia corrompe o conteúdo original do livro (fig. 41 e 42). Inserindo suas imagens, legendas e anotações intimistas como em um diário, Francesca seduz o leitor com o que parecem ser pequenos relatos autobiográficos, que não revelam muito. Woodman ressignifica o livro para além de um objeto de estudo de um passado distante, traz seu corpo e seus pensamentos para dentro do que fora anteriormente frieza e exatidão matemática. Unindo o passado e o presente, ela cria uma “atmosfera de abandono e deslocamento temporal, tornando as imagens difíceis de serem introduzidas numa linha do tempo histórica à primeira vista.” (SOUZA, 2019, p. 84)

Segundo o pesquisador Paulo Silveira (2016), o livro de artista pode explorar diferentes possibilidades visuais e a própria linguagem constituinte de um livro tradicional. O livro de artista se propõe a ir além de uma leitura convencional, tendo como essência a experiência sensorial, emocional e/ou física. Pode conter literatura, mas não se prende a ela pois a concepção plástica do objeto carrega forte carga comunicativa.

Em suas experimentações e interferências gráficas, Francesca rompe uma das principais funções daquele livro de geometria. Seu conteúdo original, apesar de continuar em suas páginas, fica em segundo plano. Os exercícios matemáticos agora são levados para outro campo de pesquisa e questionamentos. As respostas a eles, não são mais certas ou erradas, são sugestões de uma relação quase impossível entre a exatidão matemática, o corpo de Woodman e o espaço.

some disordered interior Geometries
 Francesca Woodman, 1981

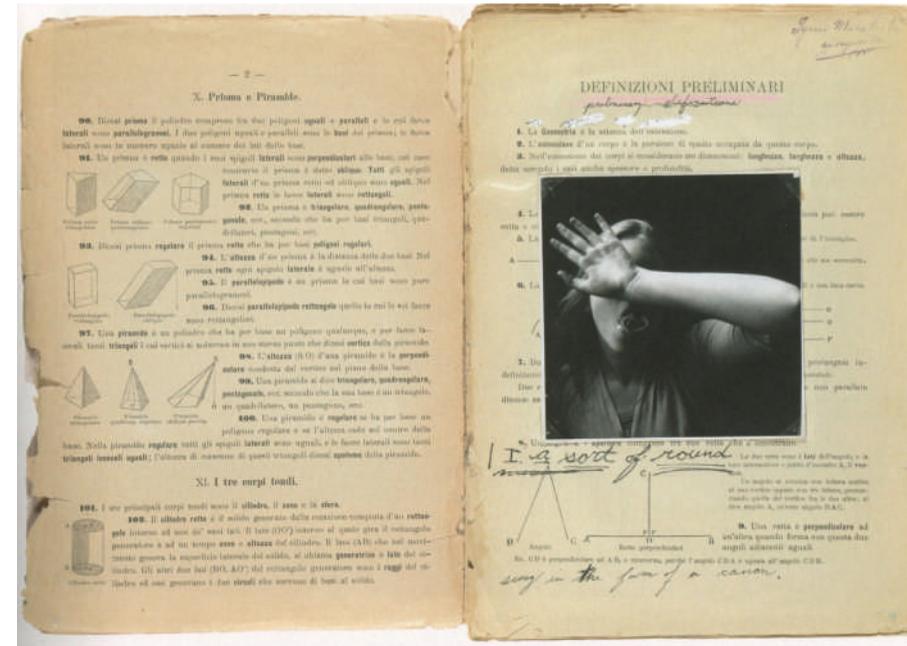


fig. 41



fig. 42



fig. 43



fig. 44

As imagens anteriores são da minha mãe e do meu pai, respectivamente. Essas fotografias, que um dia foram nítidas e claras, hoje são vislumbres fantasmagóricos de duas crianças.

O tempo nos consumiu.

Revisitando nosso acervo de fotos, vi que quase todas as imagens se apaga lentamente.

A distância temporal também só avança, fazendo com que, cada vez mais, seja necessário um esforço maior da memória para tentar recuperar aquilo que um dia foi.

Quanto maior o distanciamento, maiores são as ficções. Construções de um possível real que já se perdeu.

Um instante congelado em uma pequena fotografia, infelizmente (ou felizmente), não é capaz de assegurar toda uma memória. Ainda assim, é eficaz como uma cápsula que carrega inúmeros sentimentos.

Melancolias e saudosismos andando juntos para recuperar o pouco do que ficou.

Um pouco de nós mesmos.

Memórias quase póstumas.

Para vocês eu nunca poderei deixar o suficiente.

Deixo apenas meus pedidos de perdão.

Por todas as birras.

Pelas respostas mal criadas.

E, principalmente, por todos os “Eu te amo!” não ditos.

Espero que em nosso último abraço.

Enquanto recostam a cabeça em meu peito.

Vocês tenham sentindo todo o amor que deixo.

Me perdoem.

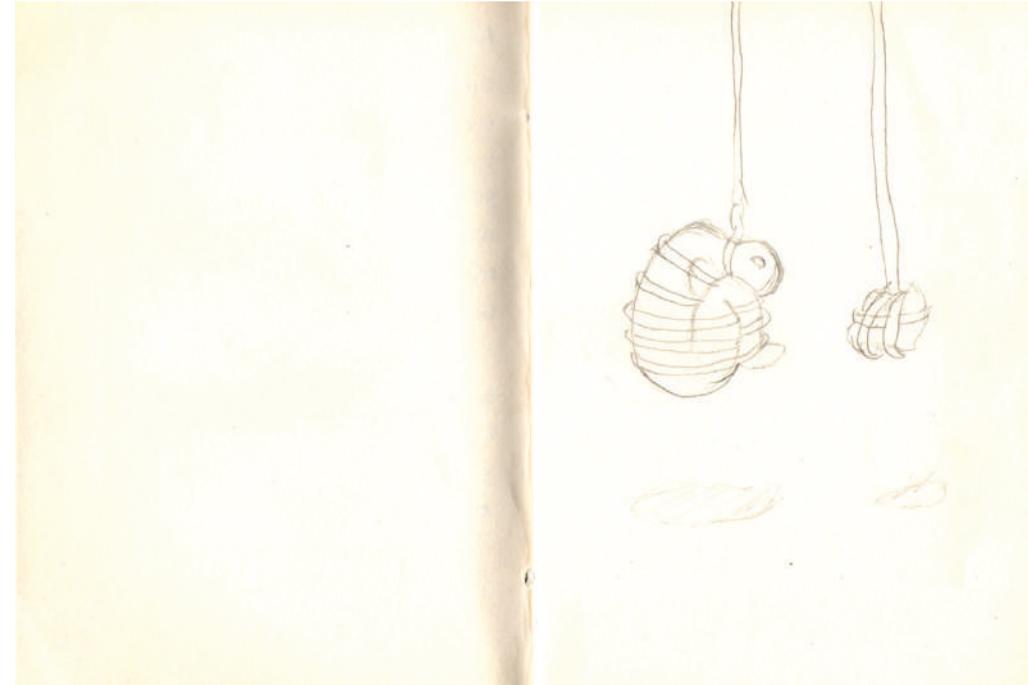
3.1 Experimentações poéticas

A proposta visual deste projeto se inicia com um pequeno texto, em um pequeno caderno (fig. 45), sem muitas pretensões poéticas e gráficas, e um rascunho (fig. 46) do que viria a ser uma fotografia do ensaio final.

O desenho sempre fez parte do meu processo fotográfico, servindo como guia (e lembrete) do que busco com a imagem. O primeiro texto surgiu de forma espontânea — confesso aqui que não pretendia levar à frente —, e notei que, de certa forma, a imagem e o texto se comunicavam e se completavam. Essas respostas textuais não são explicações ou legendas dos rascunhos fotográficos — apesar de se entrelaçarem durante o projeto — são pequenos pensamentos, desabaços e devaneios pessoais, assim como as próprias fotografias do ensaio.



fig. 45



Páginas iniciais do caderno - ao lado e acima
Giovane Ferreira, 2019

fig. 46

Neste começo também busquei algumas referências na pintura, fotografia e performance que poderiam me inspirar em poses, temas e estéticas para o ensaio final. Algumas dessas referências foram impressas e coladas no caderno para poderem ser consultadas e estudadas. Diversas delas viraram rascunhos para possíveis futuras fotografias (fig. 47). Outras serviram como inspiração para textos e poemas. O pequeno caderno, que começou como um meio de rascunhar rapidamente ideias de futuras imagens, passou a ganhar um discurso mais potente dentro do projeto, e abriu caminhos para serem investigados.

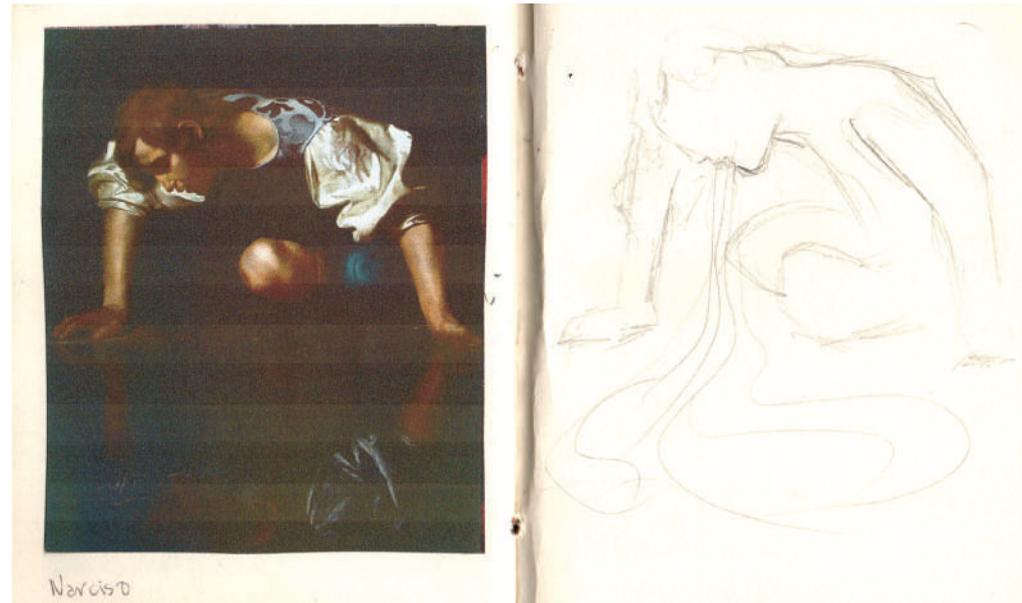


fig. 47

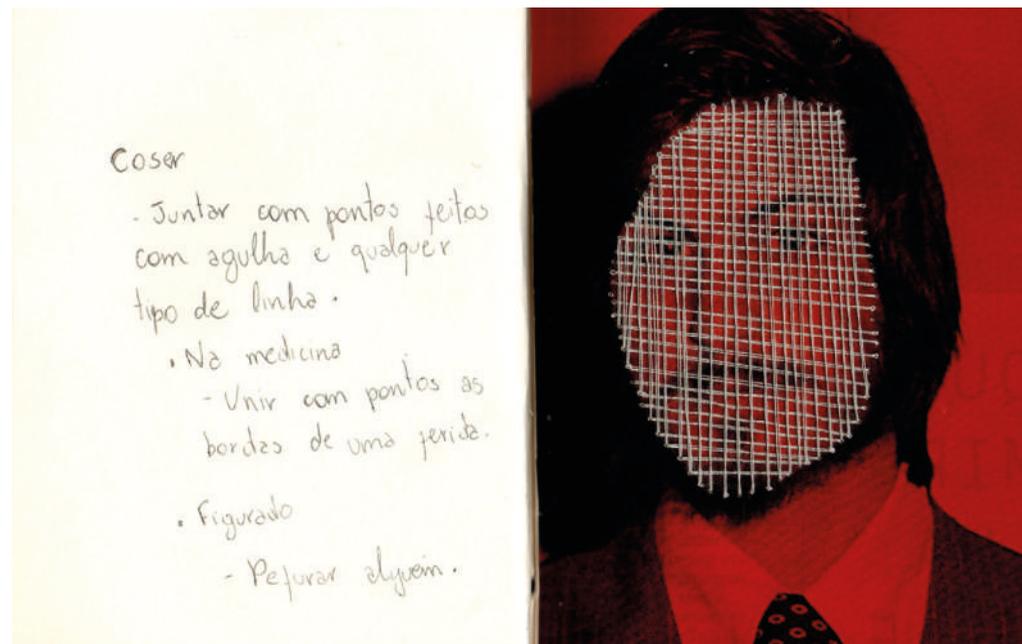


fig. 48

Além dos desenhos e textos, comecei a experimentar colagens e bordados como outras respostas visuais às minhas inquietações (fig. 48). Esses desdobramentos se entrelaçaram e se tornaram conaradores das histórias contadas, cada um a sua própria maneira, oferecendo uma pequena peça para um quebra-cabeça maior.

Como o autobiográfico está ligado às minhas produções fotográficas, decidi buscar nos álbuns de família lembranças e inspirações. Ali não encontrei apenas fotos antigas e pequenos momentos nostálgicos, mas me deparei com algumas poucas imagens degradadas pelo tempo, e outras que já haviam se perdido completamente.

Algumas das fotografias salvas estavam desaparecendo aos poucos por conta de fungos, e outras eram pequenos vestígios e alumbramentos sem nitidez, dificultando sua leitura e reconhecimento.

As texturas que consomem — as fotografias — são, para mim, como um apagamento gradual dessas memórias. Aqui me deparo com o que Roland Barthes fala sobre a relação da fotografia com a morte, ao comentar sobre o desaparecimento, literal, da imagem fotográfica:

Páginas com referências visuais, rascunho e bordado- respectivamente
Giovane Ferreira, 2019

Não posso transformar a Foto a não ser em dejetos: ou a gaveta ou a cesta de lixo. Não somente ela tem em geral o destino do papel (pericível), como também, mesmo que esteja fixada em suportes mais duros, não se torna menos mortal: como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece; só resta jogá-la fora.

(BARTHES, 1984 p. 139)

As figuras de número 1, 24, 41 e 42 (presentes nas páginas 20, 60, 90 e 91, respectivamente) são exemplos de como essas fotografias se encontravam no momento da minha pesquisa. Essas imagens não são trazidas aqui apenas com um propósito autobiográfico, mas adoto essas texturas como parte estética do trabalho. Assim, reforço as tensões entre essas memórias documentadas (que vão se desfazendo), e as ficcionalizações criadas em torno delas. Como se os documentos dependessem das ficções para serem reconstruídos, e as ficções dependessem dos documentos para serem legitimadas.

As texturas e os resquícios fotográficos foram digitalizados (fig. 49) e usados em toda a proposta visual deste projeto. Eles vão, de certa forma, corrompendo e consumindo as páginas e peças gráficas.

Exemplo de textura encontrada nas fotografias de família
Acervo pessoal, 2020

Neste processo investigativo e exploratório, notei que o projeto, inicialmente pensado unicamente como um ensaio fotográfico e um fotolivro, poderia ir além. Acredito que ao adotar o desenvolvimento da pesquisa como parte da minha linguagem estética e poética, criou-se uma relação simbiótica entre o projeto gráfico e a pesquisa teórica.

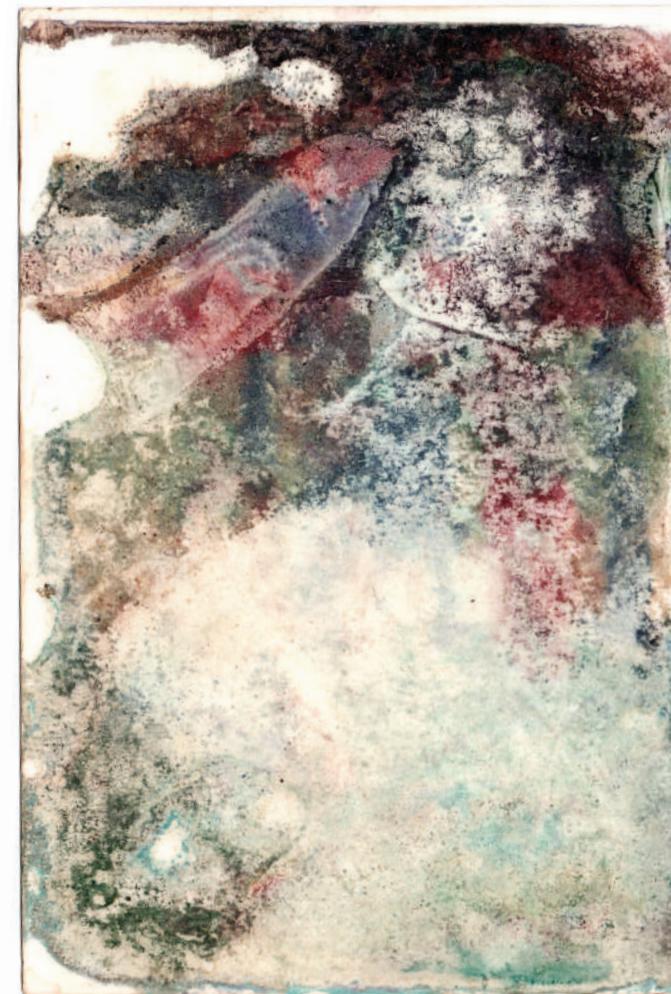


fig. 49

Em minha casa é comum ter um espaço reservado para guardar contas antigas, documentos, objetos avulsos, cadernos usados e fotos. Como, por exemplo, uma gaveta que guarda tudo aquilo que se quer, de certa forma, arquivar.

O projeto parte, assim, dessa ideia. **Latências** é um livro-objeto que surgiu como uma possível resposta para este processo. O título vem de um dos textos escritos em meu caderno.

Esses dias eu quis usar a palavra latente. Bonita, culta, tem uma presença. Eu queria dizer que um sentimento era claro, pulsante e chamativo.

Curiosamente eu nunca parei para ler o significado dessa palavra. Me parecia tão óbvio.

E numa rápida pesquisa descobrir que latente significa o oposto do que imaginava. É algo não aparente, oculto e encoberto.

No fim, latente era a palavra certa.

Ocultei.
Encobri.

Latências remete a uma “gaveta” e guarda toda produção visual e textual do projeto. São *posters*, cartões postais, envelopes com cartas, poemas, e um álbum fotográfico com o ensaio final.

A seguir apresento os resultados imagéticos do projeto:



Latências
Giovane Ferreira, 2020



Latências (aberto)
Giovane Ferreira, 2020



Cartazes
Giovane Ferreira, 2020

102

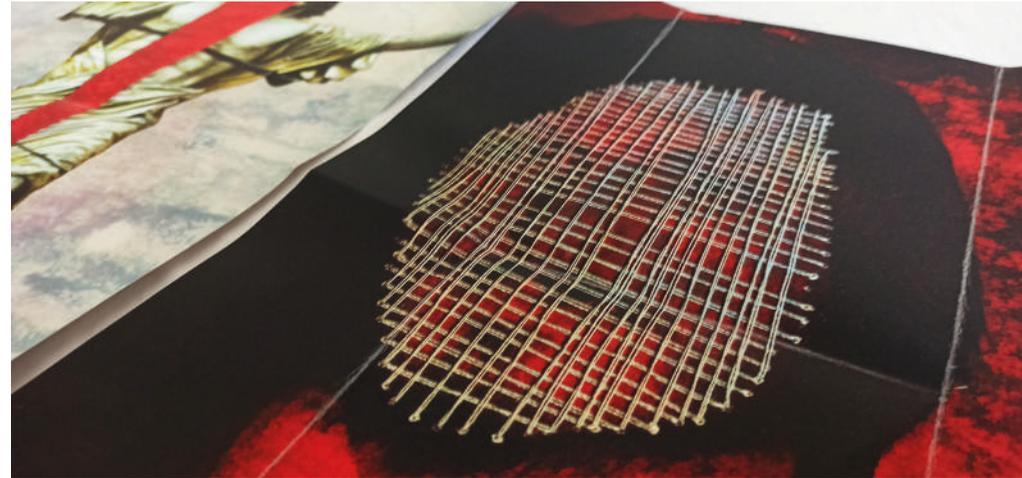


Peças gráficas internas (Cartazes, envelopes e postais)
Giovane Ferreira, 2020

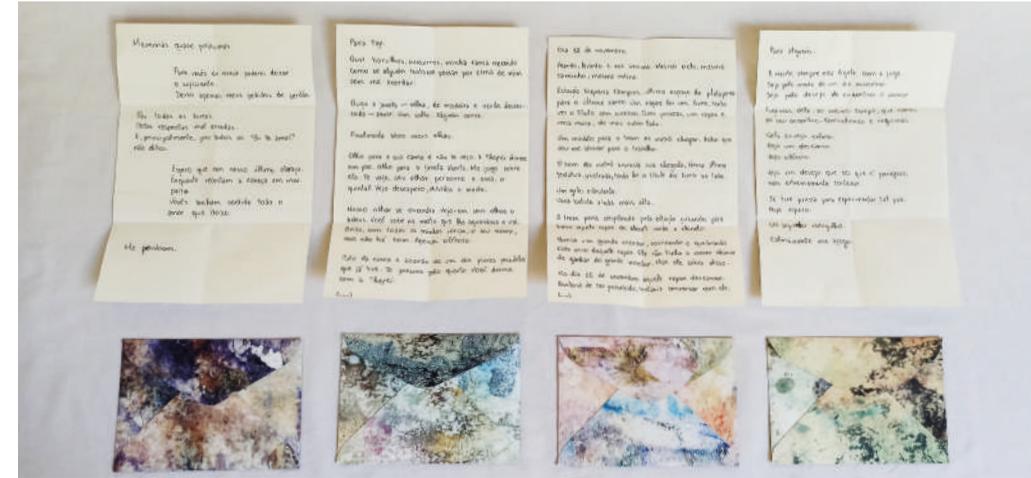
103



Cartazes
Giovane Ferreira, 2020



Detalhes cartazes
Giovane Ferreira, 2020



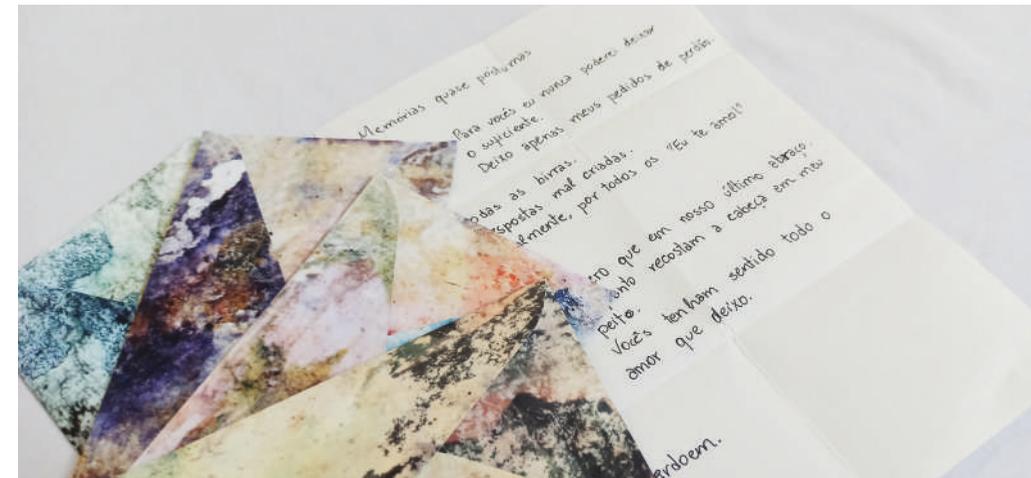
Envelopes e cartas
Giovane Ferreira, 2020

104



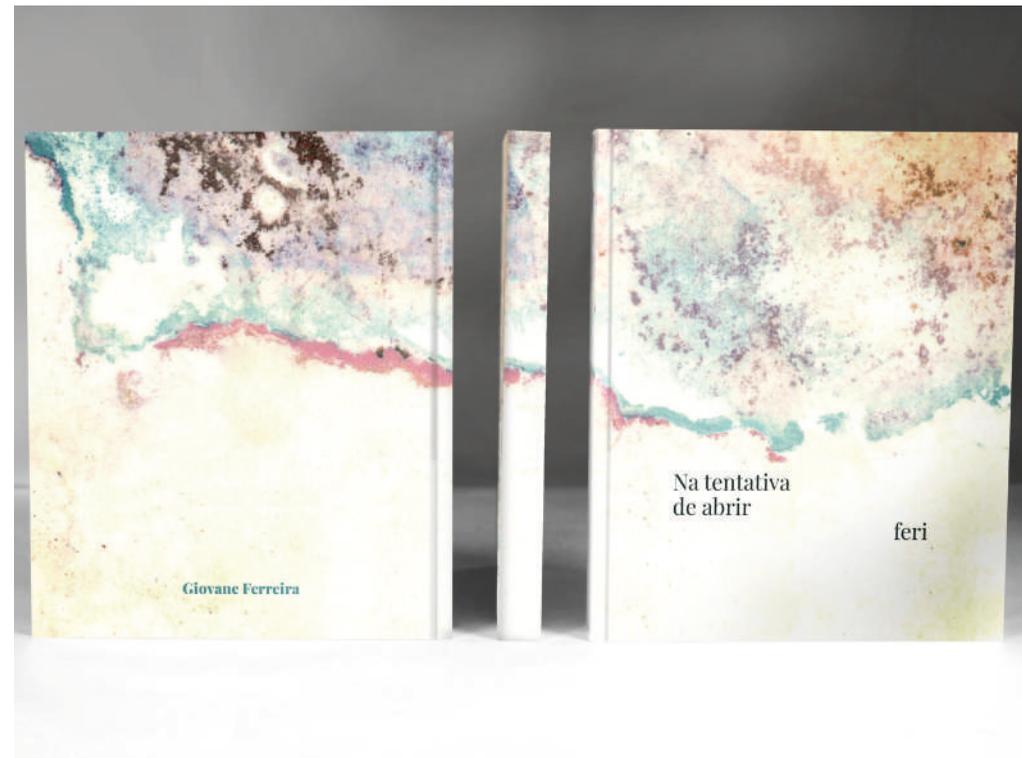
Postais
Giovane Ferreira, 2020

105



Detalhe envelopes e carta
Giovane Ferreira, 2020

106



Álbum fotográfico
Giovane Ferreira, 2020

107



Miolo álbum fotográfico
Giovane Ferreira, 2020

Cavei o máximo que consegui e ali me joguei.
Aqui no fundo não há silêncio,
Não existe paz.
Nada daquilo que eu esperava.
Ao me jogar trouxe tudo o que mais odiava lá fora.
Não trouxe amores.
Não trouxe sonhos.
Mas aqui no fundo estou acompanhado.
Nunca estou sozinho.
Medos, gritos e memórias me abraçam como fantasmas.
Um covão,
Uma cova,
Um enterro solitário,
Solidão que faz companhia
Sufoco.
Sigo cavando,
Sigo fugindo.
Caindo eternamente em mim.
Me perco neste ciclo.
Quero parar.
Quero gritar.
MAS SIGO.



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020

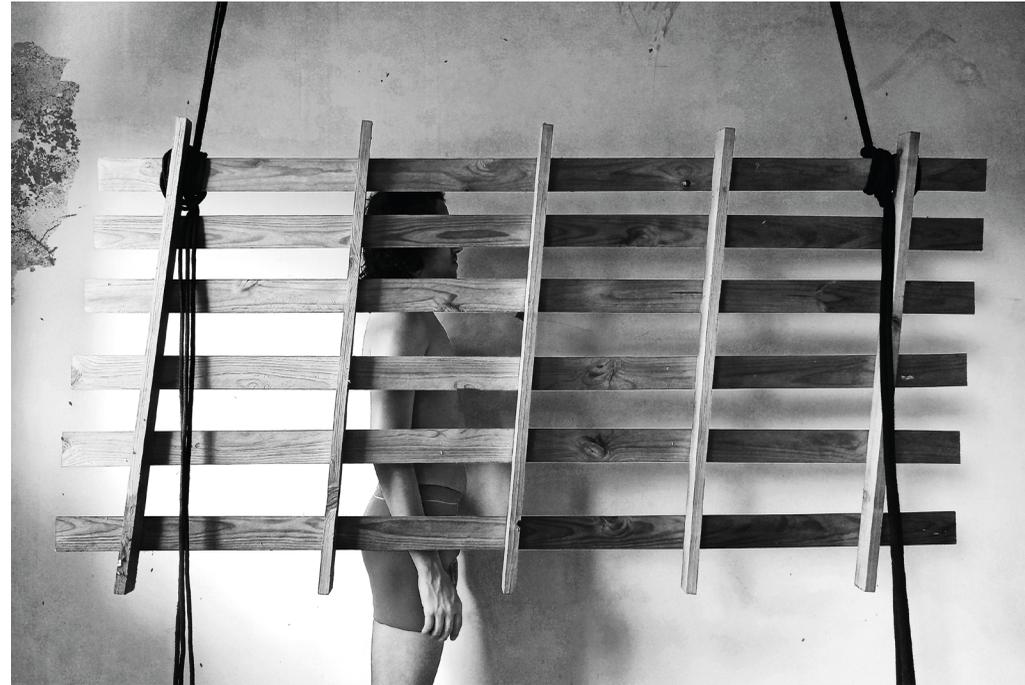


Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020

112



Ensaio Fotografico
Giovane Ferreira, 2020

113



Ensaio Fotografico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotografico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotografico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotografico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotografico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020



Ensaio Fotográfico
Giovane Ferreira, 2020

3.2 Conclusão

Este trabalho procurou investigar as relações e tensões entre documento e a ficção, questões que podem existir na fotografia. Explorando o campo do autobiográfico na construção poética, e buscando discutir questões pessoais, o projeto gráfico faz uso de construções ficcionais, que se debruçam sobre minhas vivências. Além disso, usa a própria compreensão da imagem documental como instrumento para legitimar a criação de tramas ficcionais.

Artistas como Francesca Woodman e Eikoh Hosoe, são exemplos de como o autobiográfico, o retrato e/ou autorretrato podem ser explorados alegoricamente. Esses fotógrafos criam narrativas que tangem a fantasia, fazendo um convite ao espectador para que ele mergulhe nesses universos imaginados.

Rodrigo Braga e Rudolf Schwarzkogler também usam o pensamento de que uma fotografia pode conter “a verdade”, e criam “uma verdade”. Suas fotografias não precisam provar que seus atos aconteceram, apenas sugerir sua veracidade. Ou seja, as imagens exploram a própria característica ferramental da fotografia (de carregar um indício), criando ficções documentadas.

Neste processo a “fotografia-expressão” é buscada como caminho para lidar com traumas, medos e vivências. Como uma pessoa que aspira a um entendimento e cura pessoal. **Latências** guarda em seu interior as ficções imaginadas e investigadas pelo próprio artista.

Referências bibliográficas

Livros

- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André, **A ontologia da imagem fotográfica**. In: _____. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. pp. 19-26.
- CADÔR, AMIR BRITO. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Editora UFMG, 2016.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2ª edição. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas: corpo e fotografia**. São Paulo: Annablume, 2007.
- HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012
- PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naif, 2014
- MONITA, Rebeka. **Geração de um Pernambuco contemporâneo: Rodrigo Braga**. Recife: Editora dos Autores, 2019.
- NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.
- SESC, **Corpos de imagens: Eikoh Hosoe**. São Paulo: SESC, 2014.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

Artigos e Teses

- CARDOSO, Marta Rezende. Limites. **Psychê**, São Paulo, Ano IX, n. 15, jan.-jun., p. 173-175, 2005.
- CHANDLER, J.; LIPPARD, L. A desmaterialização da Arte. **Arte & ensaios**, Rio de Janeiro, n. 25, mai., p. 150-165 2013.
- DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. **Pós: Belo Horizonte**, Minas Gerais, v. 2, n. 3, p. 164 - 173, mai. 2012
- FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan.-jun. 2008.
- FABRIS, Annateresa. O corpo como território político. **Baleia na Rede**, São Paulo, Vol. I, n. 6, dez., p. 416-429, 2009.
- GUARDIAN, The. **The school of flesh: erotic portraits of Yukio Mishima – in pictures**, EUA, 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/03/yukio-mishima-erotic-portraits-eikoh-hosoe-ordeal-by-roses-in-pictures>> Acesso em: 27 ago. 2020.
- JAROSI, Susan. The Image of the Artist in Performance Art: The Case of Rudolf Schwarzkogler. **Sztuka i Dokumentacja**, Polônia, n.8, p. 65-77, 2013.
- KURAMOTO, Emy. **A representação disruptiva de Diane Arbus : do documental Ao alegórico**. Orientador: Mauricius Martins Farina. 2006. 184 f. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2006.
- LIRA, Ana. Ana Lira e suas várias formas de expressão. [Entrevista concedida a] Julio B. Jr e Manuela R. **Oitenta Mundos**. fev. 2016. Disponível em: <<https://oitenta-mundos.com.br/ana-lira-bf7e635f18a4>> 14 out. 2020.

MCCABE, Constance, **Eikoh Hosoe: Photographs 1960-1980**. Orientador: Charles A. Arnold, Jr. 1982. 81 f. Dissertação (mestrado) – Rochester Institute of Technology. Accessed, Nova York, 1982.

MENDES, A. M. A transgressão do corpo nu na fotografia: o retorno dos corpos decadentes. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 58-75, 2012.

PHILLPOT, Clive. Interview with Clive Phillpot. [Entrevista concedida a] David Maroto. **SOBRE**. n. 3, 148-157. mai. 2017 - abr. 2018.

PIANOWSKI, Fabiane. O corpo como arte; Günter Brus e o acionismo vienense. **Revista Observaciones Filosóficas**, n. 5, 2007.

PINHEIRO, Fátima. Nos limites da arte corporal: Rudolf Schwarzkogler. **Subversos online**, 2014. Disponível em: <<http://subversos.com.br/nos-limites-da-arte-corporal-rudolf-schwarzkogler/>>. Acesso em: setembro, 2020.

POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história?. **Palíndromo**, n. 13, p. 134-142, jan.-jun. 2015

RIVERA, Tania. Ensaio sobre arte e testemunho: Rodrigo Braga e a invenção da experiência. **Psicol. USP**, São Paulo, Vol.27, n. 1, p. 41-48, jan.-abr., 2016.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, Vol.19, n. 1, p. 13-24, 2007.

SOUZA, Isadora Fernandes. **O corpo como destino: desdobramentos da fotografia de Francesca Woodman**. Orientador: Mauricius Martins Farina. 2019. 134 f. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2019.

