



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

AMANDA COUTINHO TEIXEIRA MONASTERIO

JOGO DA MEMÓRIA: um olhar sensível sobre a materialidade e o afeto na construção de
imagens experimentais

RIO DE JANEIRO

2024

Amanda Coutinho Teixeira Monasterio

JOGO DA MEMÓRIA: um olhar sensível sobre a materialidade e o afeto na construção de
imagens experimentais

Monografia de graduação apresentada à
Coordenação de Projetos Experimentais da
Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para a obtenção do título de Bacharel
em Comunicação Social - Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Ludimilla Carvalho Wanderlei

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

M484j Monasterio, Amanda Coutinho Teixeira
Jogo da Memória: um olhar sensível sobre a
materialidade e o afeto na construção de imagens
experimentais / Amanda Coutinho Teixeira
Monasterio. -- Rio de Janeiro, 2024.
69 f.

Orientador: Antonio Pacca Fatorelli.
Coorientadora: Ludimilla Carvalho Wanderlei.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:
Radialismo, 2024.

1. Arquivo de família. 2. Fotografia
experimental. 3. Materialidade. I. Fatorelli,
Antonio Pacca, orient. II. Wanderlei, Ludimilla
Carvalho, coorient. III. Título.

Amanda Coutinho Teixeira Monasterio

JOGO DA MEMÓRIA: um olhar sensível sobre a materialidade e o afeto na construção de
imagens experimentais

Monografia apresentada à Coordenação de
Projetos Experimentais da Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

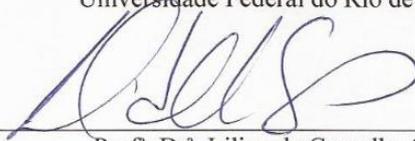
Aprovada em:



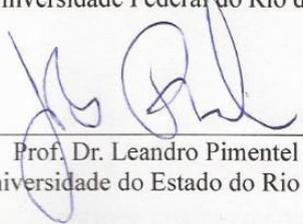
Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli – orientador
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Ludimilla Carvalho Wanderlei – coorientadora
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Lilian de Carvalho Soares
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

À todos aqueles que se permitem atravessar
pelos próprios sentimentos em um gesto de
carinho profundo com o futuro.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todas as trocas genuínas ao longo de meus ainda poucos anos de vida, por sempre acreditarem e apoiarem meus sonhos e pelo esforço intenso, por vezes árduo, para a manutenção de uma boa educação. Sem vocês, nada disso seria possível.

Clélia, desde criança sempre carreguei orgulho em ouvir que pareço com você. Saiba que parte da dedicação e amor que você vê em mim é um reflexo do que aprendi te observando. Obrigada por todo o afeto e escuta, por, desde sempre, ter dado o seu melhor e por ter se tornado, nos últimos anos, minha grande amiga. Você, além de uma mãe, é uma mulher incrível e vai sempre viver quentinha aqui dentro.

Gustavo, sua resiliência e inteligência sempre foram motivo de grande admiração, saiba que me inspiro em você sempre que preciso buscar paciência e estratégia dentro de mim. Obrigada também por ter dado o seu melhor e por todas as conversas amenas, trocas sinceras e risadas que tivemos desde que me conheço por gente. Você é um pai excepcional e também sempre terá morada no meu coração.

À minha avó Suely, por tudo o que me ensinou em vida sobre afeto e sobre o mundo, por ter me entregue em mãos o equipamento de vô Fernando e por seguir sendo uma das pessoas mais especiais que já pisaram nesse planeta. Você é singular, vô. Te amo pra sempre.

À meu avô Fernando, por todas as suas intervenções divinas que certamente me impulsionam a seguir em frente com esse projeto de vida.

À minha irmã Thaís, que compartilha do mesmo amor imenso por vô Suely e que, desde sempre, esteve do meu lado em todos os momentos. Parte de quem sou também se deve à você, obrigada por tanto.

À meus tios Luiz e Glal, por toda a dedicação para me acolher em sua casa no Rio, sou muito grata por tudo o que fizeram e fazem por mim desde minha vinda.

À Joyce Abbade, a quem primeiro recorri na universidade e tanto insisti para fazer viver a fotografia nesse espaço. Poderia fazer uma página só pra te agradecer pela abertura de todos esses caminhos. Você se tornou uma irmã de alma, te admiro um bocado (e pra sempre).

À Antonio Fatorelli, por toda a orientação não só deste trabalho, como também de minha trajetória acadêmica. Obrigada por acompanhar tudo com carinho.

À Ludimilla Carvalho, pela coorientação, pela escuta e pela troca carinhosa. Você é uma inspiração, quando crescer quero ser como você.

À Leandro e Lilian, por terem aceitado compor minha banca avaliadora e por serem professores excepcionais. Admiro vocês um tanto.

À Anne Bittencourt, a quem recorro semanalmente para uma escuta afetiva de meus sentimentos. Sem nossa troca, muito não seria possível. Obrigada por todos os abraços sinceros, você faz diferença genuína nos meus dias.

À Day e Samanta, artistas que admiro e amigas, que compartilham da paixão por arquivo familiar e por fotografia experimental e que tanto me ensinaram sobre a importância da fabulação dentro de todo esse processo.

À Junior, artista que admiro e amigo, pela morada do acervo e pela oportunidade de dividir, desde o começo, todo esse processo. Te devo muita coisa e espero, um dia, conseguir retribuir tudo o que você tem feito por mim.

À Silvia Neves e Fabio Giorgi, artistas tripulantes do Turboélice - grupo de fotografia experimental - pela oportunidade de me fazerem visualizar a importância de trabalhar em cima do arquivo e por tudo o que me ensinaram sobre a vida e sobre a imagem.

À todos os meus amigos do Ceará: Beatriz, Rob, Mariana e, em especial, Beatrice e Victor, que nos últimos tempos foram testemunhas próximas de todas as mudanças. Obrigada pela companhia nos momentos de vulnerabilidade e pela permanência, amo vocês muito.

À todas as relações que fiz no Rio de Janeiro: Sophia, Aerton, Tomás, Fabiana, Luiza, Lucas, Rafael e tantos outros que, se for escrever, certamente acabarei esquecendo e jamais me perdoando. Vocês todos foram fundamentais para fazer com que minha vivência na cidade fosse mais divertida, admiro vocês demais. Obrigada pelas trocas infinitas sobre a vida, por todas as cervejas e momentos bons. Que venham sempre mais.

À Joana e Fernando, obrigada por irem além, sendo morada de sentimento profundo e escuta atenciosa ao longo de todo esse processo. Ainda que tenham chegado há pouco, vocês significam um tanto e tem um lugar gigante aqui dentro. Sou imensamente grata pelo sentimento e verbalizo todos os dias o quanto meus dias são mais felizes do lado de vocês. Amo vocês demais, ave maria.

Jo, todos os abraços, palavras, e o que você tem feito por mim desde que a gente se conheceu me mostram o quão genuíno é esse nosso carinho. Eu te admiro muito por quem você é e te ter na minha vida é uma sorte grande que espero um dia conseguir recompensar.

Fe, obrigada por aparecer tão de repente e resolver ficar, pelas infinitas risadas, demonstrações de amor e aventuras. Te ter do lado é sinônimo de viver sempre sorrindo. Eu amo a forma como você se coloca no mundo e aprendo contigo mais do que você imagina.

Por fim, agradeço também àqueles que ao longo de todo esse tempo, mesmo distantes, ainda se fizeram presentes em pensamento.

“Tenho o privilégio de não saber quase tudo
E isso explica
o resto.”

(Manoel de Barros)

“Quero possuir os átomos do tempo. E quero
capturar o presente que pela sua própria natureza
me é interdito.”

(Clarice Lispector)

MONASTERIO, Amanda Coutinho Teixeira. **Jogo da memória:** um olhar sensível sobre a materialidade e o afeto na construção de imagens experimentais. 2024. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

RESUMO: A presente pesquisa tem como finalidade, por meio de uma investigação afetiva com as memórias materiais de arquivo familiar, o tensionamento de reflexões que cercam os imaginários espaços vazios entre a imagem e a memória, entre o experimental e o afeto. Trabalho, então, a partir da fotografia experimental, com uma abordagem sensível sobre a relação autor-obra-observador na criação artística. Crio, assim, um jogo da memória, que comunica tanto o esquecimento causado pelo acidente vascular cerebral sofrido por minha avó Suely, quanto as múltiplas camadas narrativas de suas imagens guardadas por anos. Permito-me, também, navegar pelo desconhecido não só das variáveis possíveis do processo manual, mas também da experiência de me apropriar de imagens de família, desenvolvendo a relação entre o arquivo e as intervenções ocasionais presentes no trabalho. Desse modo, observo a criação artística do humano e da natureza enquanto um relevante gesto de comunicar, e divago sobre o impacto direto da materialidade do processo fotográfico, assim como sua experiência presente, nas criações e subjetivações de produções artísticas contemporâneas.

Palavras-chave: arquivo de família; fotografia experimental; memória; materialidade; acaso

MONASTERIO, Amanda Coutinho Teixeira. **Jogo da memória:** um olhar sensível sobre a materialidade e o afeto na construção de imagens experimentais. 2024. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

ABSTRACT: The purpose of this research is, through an affective investigation of material memories from my family archives, to tension reflections that surround the imaginary empty spaces between image and memory, between the experimental and affection. Using experimental photography as a means, and in a sensitive approach to the author-work-observer relationship in artistic creation, I create a memory game that communicates both the forgetfulness caused by a stroke suffered by my grandmother Suely and the multiple narrative layers of her images saved carefully for years. I navigate the unknown of not only the possible variables of a manual process, but also of the feelings attached to family image appropriating, developing the relationship between the archive and the occasional interventions present in this artwork. In this way, I observe the artistic creation of humans and nature as a relevant gesture of communication and I digress about the direct impact of the materiality not only on photographic processes, and its present experience, but also on the creations and subjectivations of contemporary artistic productions.

Palavras-chave: family archive; experimental photography; memory; materiality; chance

MONASTERIO, Amanda Coutinho Teixeira. **Jogo da memória: um olhar sensível sobre a materialidade e o afeto na construção de imagens experimentais.** 2024. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

RESUMEN: El propósito de esta investigación es, por una investigación afectiva de recuerdos materiales de archivos familiares, poner en tensión reflexiones en torno a los espacios imaginarios vacíos entre la imagen y la memoria, entre lo experimental y lo afectivo. Utilizando la fotografía experimental y una aproximación sensible a la relación autor-trabajador-observador en la creación artística, creo un juego de memoria que comunica tanto el olvido causado por la apoplejía sufrida por mi abuela Suely, como las múltiples capas narrativas de sus imágenes conservadas durante años. También me permito navegar por la incógnita, no sólo de las posibles variables del proceso manual, sino también de la experiencia de apropiarme de imágenes familiares, desarrollando la relación entre el archivo y las intervenciones ocasionales presentes en la obra. De esta forma, observo la creación artística de lo humano y de la naturaleza como un gesto relevante de comunicación y reflexiono sobre el impacto directo de la materialidad del proceso fotográfico y su experiencia actual en las creaciones y subjetivaciones de las producciones artísticas contemporáneas.

Palavras-chave: arquivos familiar; fotografia experimental; memoria; materialidad

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	DO ARQUIVO.....	15
2.1	O QUE VEJO, O QUE ME VÊ.....	15
2.2	O QUE TOCO, O QUE ME TOCA.....	17
3	DO EXPERIMENTAL.....	22
3.1	O QUE ANTECEDE A IMAGEM, O MODO EM QUE VEMOS.....	22
3.2	O EXPERIMENTAL ENQUANTO LINGUAGEM.....	26
3.3	O ACASO E A DESCOBERTA ENQUANTO EXPERIÊNCIA.....	32
4	DA CRIAÇÃO.....	39
4.1	O JOGO.....	39
4.2	O PROCESSO.....	41
4.2.1	Da Curadoria.....	41
4.2.2	Do Materializar.....	43
4.2.3	Da Embalagem.....	49
4.3	O GESTO.....	50
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
	REFERÊNCIAS.....	55
	APÊNDICE A — O ARQUIVO.....	57
	APÊNDICE B — O JOGO.....	58
	APÊNDICE C — A CARTA.....	64
	APÊNDICE D — A CAIXA.....	66
	APÊNDICE E — ORÇAMENTO EMBALAGEM.....	67
	APÊNDICE F — ORÇAMENTO QUÍMICA.....	68

1 INTRODUÇÃO

O presente projeto parte de uma inquietação pessoal que investiga o lugar ocupado tanto pela fotografia experimental enquanto processo artístico quanto pela materialidade no âmbito desse campo. Nascida em uma era transicional entre a fotografia analógica e digital, e motivada pela observação cuidadosa de trabalhos de outros artistas do meio, o questionamento sobre fotografia nas artes visuais surge a partir de meu primeiro contato com a artesanaria na realização de processos de criação manuais com imagens - como a revelação de meus próprios filmes e ampliação de fotografias - dentro do laboratório fotográfico Parallaxe, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Uma vez que tive domínio das técnicas dos processos, iniciei uma jornada de subversão aos procedimentos convencionais, pois percebi, após algumas frustrações, certo fascínio pelos resultados advindos de alguns imprevistos. O que inicialmente trazia desânimo, tornou-se força motriz para minhas criações e motivou a experimentação - por meio da elaboração de trabalhos autorais em fotografia - de múltiplas linguagens sensoriais que transcendem o resultado final das imagens produzidas.

Múltiplas exposições, intervenções intencionais em negativo, revelações com químicos não convencionais, entre outras técnicas, permitiram o acréscimo de novas variáveis aos resultados das imagens. Desde então, o fazer fotográfico tornou-se mais do que uma fotografia e sua capacidade de conter, em si, um universo simbólico de memórias do passado. Assim, é possível também enxergá-lo como um novo modo de construir narrativas a partir de suas técnicas - especialmente àqueles que se permitam atravessar pelas surpresas presentes no ato manual de criar imagens.

Construí uma nova relação com o consumo de fotografias. Sentia-me conduzida pelas ampliações que produzia a acessar um local afetivo que estava até então adormecido. Vinham à mente memórias primitivas de contato com imagens. No quarto que era dos filhos - e que depois veio a ser o quarto dos netos - minha avó Suely guardava, em um armário fundo, pastas e caixas de sapato com pequenos arquivos pessoais de cada familiar. Lembro de, muito pequena, me fechar dentro do armário e, vez ou outra, explorar o que tinha ali dentro.

Em 2013, após a descoberta de um câncer de mama de minha avó Suely e um quadro depressivo do meu avô Fernando, ambos se mudaram para o interior do estado do Rio de Janeiro, visto que necessitavam de uma maior assistência familiar. No entanto, Suely optou por seguir com o tratamento na capital. Em julho deste mesmo ano, foi pedido por ela que todos os netos - na época, espalhados pelo país - viessem acompanhá-la ao tratamento de

radioterapia. Nessa viagem, me entregou em mãos o equipamento analógico do meu avô e, algumas semanas depois, sofreu um acidente vascular cerebral na clínica em que realizava o procedimento. O AVC não só a induziu a um coma de três meses, como também resultou na perda quase total de sua memória.

A partir desse momento, senti a necessidade de preservar o arquivo de família que sabia que existia e que fora guardado por ela por uma vida toda. Em 2021, comecei a recuperação do material - que até então estava em um galpão em péssimo estado de conservação. O acesso ao arquivo completo só ocorreria em 2024, ano da conclusão da minha graduação.

Desde então, tenho me deparado com o fato de que materializar a fotografia - seja tendo um contato físico mais íntimo com imagens no seu fazer ou no seu tatear - não somente nos apresenta uma nova perspectiva de presença nos momentos, como também nos permite uma nova percepção do tempo de dentro e de fora das imagens. O equipamento analógico, entregue por minha vó Suely pouco antes do acidente, se tornou uma primeira oportunidade de experimentar com o universo de acidentes possíveis no contexto de uma fotografia material, ao passo que o contato com o arquivo que herdei se tornou uma possibilidade de diálogo com as memórias perdidas por ela.

Em uma tentativa pessoal de entender o luto da perda da memória de uma pessoa especial, traço, no presente trabalho, uma jornada artística pessoal cujo cerne é a fotografia experimental e o imprevisível - de maneira que associo a imagem e a memória enquanto paralelamente as questiono. Dessa forma, investigo o gesto ao longo do processo e o impacto de fenômenos do acaso na criação de perspectivas imagéticas alternativas, de modo a trazer outras visualidades possíveis ao apagamento da memória de minha avó Suely.

No primeiro capítulo, disserto sobre meu primeiro contato com o arquivo e reflito sobre sua materialidade. A partir, principalmente, de reflexões presentes no livro *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir* de Hans Ulrich Gumbrecht, delinheiro o potencial produtor de presença tanto das fotografias - álbuns e objetos presentes no arquivo - quanto do processo manual de criação de imagens, e tenciono, também, a dilatação do tempo proposta por essa potencialidade.

No segundo capítulo, utilizo-me de autores clássicos da fotografia como Vilém Flusser e Walter Benjamin, bem como autores contemporâneos como Arlindo Machado e Rubens Fernandes, para a construção de uma narrativa histórica da fotografia experimental, acompanhada de uma explicação sobre o que a difere da fotografia convencional e uma demonstração de suas aplicações. Questiono a sua existência em um mundo contemporâneo

de imagens automáticas e abordo reflexões acerca da criação imagética enquanto experiência. Além disso, também reflito brevemente sobre o potencial criativo do acaso na criação manual de imagens, a partir de reflexões trazidas por Ronaldo Entler em seu texto *Poéticas do acaso: Acidentes e encontros na produção artística*.

No terceiro capítulo, justifico a criação do jogo da memória a partir das lembranças esquecidas por Suely ao passo em que narro, inteiramente, o processo realizado com as fotografias, desde sua curadoria à sua execução. Nesse sentido, reflito também sobre o poder de questionamento trazido pela produção e pelo contato material com imagens, delineando o gesto de registrar o mundo enquanto relevante expressão de subjetividade e tentativa de dilatação temporal.

2 DO ARQUIVO

2.1 O QUE VEJO, O QUE ME VÊ

O primeiro encontro com o arquivo se deu no segundo semestre de 2023. Anos antes, meu pai e meus tios mencionaram sobre uma caixa de *slides* antigos de meu avô Fernando, que ficou guardada desde que manifestei interesse em preservar a memória fotográfica da família - e isso era tudo o que esperava encontrar. Vô Fernando sempre fora a pessoa de quem acreditava ter herdado a afinidade com a fotografia e por esse motivo, após começar a utilizar sua câmera, só conseguia pensar no quão representativo seria alcançar com o olhar todos os seus registros feitos em vida.

Acompanhada do meu pai Gustavo, fui até o local em que estavam todas as memórias materiais do apartamento de meus avós. Ao chegar em uma casa afastada no município de Vassouras, entrei e avistei muito mais do que imaginava, dezenas de telas pintadas por vó Suely encostadas nas paredes da sala da casa. Senti o coração ser tomado por uma emoção difícil de descrever. Ao entrar em um dos quartos - com visíveis goteiras no telhado - percebi algumas caixas de papelão no chão, uma máquina de escrever, louças e alguns materiais de pintura sob uma cama. Ao me aproximar das caixas e abri-las, encontrei um volume grande de fotografias amontoadas junto com diversos papéis, fitas de som e documentos. A primeira imagem que vi foi uma ampliação grande de minha avó vestida de noiva, com um enorme rasgo no meio (Figura 1).

Figura 1: Suely vestida de noiva.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal.

Ao ser surpreendida com um vasto arquivo guardado por ela com muito cuidado durante anos, confrontei-me com a dura realidade de que havia muito mais do que apenas registros fotográficos feitos por meu avô, e que todas aquelas memórias materiais das quais em algum lugar de minha mente lembrava, se encontravam em péssimas condições de armazenamento naquele momento. Aos poucos, reparei também nas telas pintadas por ela - pinceladas soltas, bem impressionistas - e refleti o quanto aquilo também poderia ser, por sua parte, uma elaboração de sentimentos profundos por meio da construção artesanal de imagens. Afinal, como diz Sontag (2004, p. 17), "as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos". Vi-me cheia do sentimento de que eu e Suely compartilhamos muito mais coisas em comum do que eu e Fernando.

Chegamos ao fim de tarde para buscar parte do que estava ali - no meu caso, apenas uma única caixa de *slides* - afinal as outras coisas seriam levadas posteriormente à Fortaleza, para a casa de meus pais. Apesar de sentir uma vontade genuína de trazer tudo o que encontrei de volta para o Rio, tive que fazer essa movimentação de forma lenta, pois meu pai estava no estado apenas de passagem e eu seria a única pessoa responsável, não só pela retirada do arquivo do local, mas também pelo frete dos móveis e telas até Fortaleza.

O sol se escondia por entre as montanhas e a casa, sem energia elétrica, ficava cada vez mais escura. Enquanto tentava abarcar tudo o que via com as mãos, deparei-me com cartas endereçadas à minha avó escritas por meu avô dentro de uma das caixas. Havia também documentos de familiares e mais fotografias - e resolvi que seria esta a primeira parte do arquivo que levaria comigo, juntamente com os *slides*, que se encontravam tanto em porta *slides* quanto soltos em algumas das outras caixas maiores.

De certa forma, senti que havia encontrado um tesouro de família escondido e que tudo o que tocava ali unia peças de um grande jogo da memória. Esse jogo me levaria a conhecer todos aqueles personagens - mais conhecidos como meus parentes - a partir de dados materiais datados desde muito antes do meu nascimento.

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma - um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. [...] Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada - e, muitas vezes, tudo o que dela resta (Sontag, 2004, p. 19).

Ainda no mesmo dia, voltamos para a casa de meu tio e abrimos a caixa que trouxe ao lado de minha avó, espalhando as ampliações sob a mesa da varanda. Naquele momento, fui surpreendida pelo seu olhar curioso sobre as imagens - observava vó Suely como uma criança observa um adulto e, ao mesmo tempo, como um adulto observa uma criança. Com cuidado,

ela tocou uma das imagens, e seu olhar era uma mistura de fascínio e aflição - um eterno retorno à uma tentativa de lembrança. Baixo, disse: "Acho que esse é meu pai". Nesse momento, encarei meu tio, que olhou para a imagem e deu um sorriso amarelo - não era bisavô Pedro. "Meu deus, onde vocês encontraram tanta fotografia?" dizia. Depois de alguns minutos passando as mãos pelas ampliações, verbalizou: "Estou ficando nervosa, acho que vou me deitar". Naquele momento, entendi que, além de não se reconhecer nos retratos, minha avó tateava uma vida outra, difícil demais de alcançar com o olhar.

Desde então, esse seu observar se deposita em minha memória. Como poderia a fotografia nítida, dita por tantos como congelamento do tempo, nada mais representar? Phillipe Dubois (2012, p. 164), em *O Ato Fotográfico*, disserta sobre os caminhos e as fantasmagorias da imagem e, em um ensaio sobre uma fotografia em que aparece, comenta:

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. 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 de meu corte e mergulhando-me numa memória que não é mais a minha, recosturando de fora e depois o tempo cortado, isto é, fazendo dessa reconstituição uma ficção, um metafantasma.

Nesse sentido, encaro o presente trabalho enquanto um contínuo deslocamento entre o que seria a memória e a ficcionalização. "As memórias de arquivos são sempre questões postas diante de nossa história, interrogações que olham para nós" (Samain, 2012, p. 161). Por ser neta, conheço alguns personagens nas fotografias, ao mesmo tempo que percebo um universo inteiro a se descobrir sobre eles. Já minha avó, sobrevivente e protagonista nas imagens, parece se perder no que Dubois chama de "buraco no tempo", ao passo em que sua antiga identidade parece pairar entre os retratos e as lembranças de seus parentes.

2.2 O QUE TOCO, O QUE ME TOCA

No início de 2024, consegui mover o arquivo de volta para o Rio de Janeiro, onde comecei sua catalogação. Ao abrir as caixas, encontrei, além de fotografias, retalhos de papéis escritos, folhetos de cinema com datas anotadas e cadernos de desenho. De certa forma, todos esses dados materiais fizeram-me ficcionalizar em cima da vida de Suely, uma vez que o que encontrei neste tempo conta sua história até antes mesmo de seu nascimento. Nesse sentido, percebi, ao longo desse ano, que o apreço de minha avó por uma manutenção de sua memória transcendia o excesso de fotografias, habitando também nesses escritos e objetos. As

fotografias sozinhas mostraram-se, ao mesmo tempo, ponte e vazio - como se pudessem me levar a algum lugar, mas, sem pistas, faziam-me temer o atravessar.

Figura 2: Retalho de fotografia recortada de Suely e Fernando.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal.

Gumbrecht (2004, p. 38), em *Produção de Presença*, pontua que "qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, "tocará" os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados". Assim, ao se tocar um objeto material, permite-se também ser tocado por ele - não somente em um aspecto físico, mas também afetivo, uma vez que os nossos sentidos guiam nossa capacidade de entendimento e representação. Por outro lado, pelo viés psicanalítico¹ - de certa observação do passado para se identificar o que há de familiar no presente - projeto-me de forma anacrônica no que vejo, ao passo que me permito atravessar pelo que sinto. Quando toco o arquivo, permito-me também ser tocada por ele.

A palavra "presença" não se refere [...] a relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa "presente" deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. [...] Por isso, "produção de presença" aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis "em presença" serão chamados, neste livro, "as coisas do mundo" (Gumbrecht, 2004, p.13).

Nesse sentido, deparei-me também com a capacidade de comunicação dos objetos. Nas descobertas, um tecido me revelou, em suas múltiplas dobras, uma pequena escova de dentes e uma sandália de bebê (Figura 3) - que, até então, poderiam pertencer a qualquer

¹ A psicanálise é uma linha psicoterapêutica considerada complexa e intensa. Um dos seus maiores objetivos é compreender os processos reprimidos pelo subconsciente, que geram sintomas como a angústia ou a ansiedade. Todo esse acompanhamento é realizado por meio da interpretação das ações e pensamentos do indivíduo, analisando sobretudo experiências do seu passado e suas relações familiares.

peessoa. Em seguida, me alcançou a vista um pedaço de papel acoplado a um tecido, com o nome completo de minha avó escrito (Figura 4). A sucessão de eventos, juntamente ao fato desses pertences estarem guardados por anos, pôs-me a acreditar que aqueles objetos pequeninos um dia tenham pertencido à minha avó quando bebê.

Figura 3: Sandália e escova de dentes.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal.

Figura 4: Retalho de papel com tecido.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal.

Em uma reflexão acerca da materialidade do arquivo e sua potência criadora de presença, percebi tanto nas imagens, quanto nos retalhos de papel, quanto nos objetos, algo em comum: a necessidade de preservação da memória com base no seu apelo afetivo. A partir de então, iniciei uma busca pela sandália nas imagens. Os objetos se tornaram também possíveis evidências de uma suposição de realidade que talvez nunca viesse a se confirmar. Vi-me como Suely, forçando a vista e a mente para lembrar de algo que nunca vivi. Assim, horas se passavam e a imersão naquele microcosmo construía narrativas certamente desconexas da realidade, mas ainda reais em si.

Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos, inevitavelmente, o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos (Gumbrecht, 2004, p. 14).

De certa forma, projetar-me sobre o arquivo pôs-me também a acessar um lugar de escuta. Em certos momentos, as imagens, os objetos e as palavras que encontrava narravam-me histórias confusas, mas que me prendiam atenção suficiente para que passasse um bom tempo investigando-as. Sentia necessidade de descobrir o que talvez nunca tivesse me sido dito. Aos poucos, deslocando Suely do lugar de minha avó e construindo-a apenas enquanto Suely - um bebê no colo da mãe; uma menina na praia com os pais; uma mulher que gostava de autorretratos; pintora e musicista; filha de um casal excêntrico; esposa de um imigrante boliviano; mãe de três filhos homens; avó de oito netos e uma assídua acumuladora de evidências da sua própria vida - fui conduzida a um maior entendimento sobre sua figura, ao passo que também me lançava em um vasto caminho de possibilidades sobre sua identidade. "A imagem não é um objeto, não é uma coisa, ela é um ato posto diante de nós, oferecido aos nossos destinos" (Samain, 2012, p. 162).

Difícilmente saberia o real significado por detrás das fotografias recortadas (Figura 2), da intenção de preservar tal retalho de jornal que falava sobre ciúmes - poderia associar as duas evidências enquanto uma só, ou enquanto coisas separadas. Percebi que poderia construir sua história a partir de minha própria ou muito distante dela, afinal - após o acidente vascular cerebral - os dados deixaram de ser fixos e passaram a se tornar possibilidades de outras vidas. Uma vez que se desprende o arquivo de uma missão documental verídica dos fatos, avistam-se novos horizontes para experimentação com suas imagens. As manchas do tempo sob as películas, armazenadas em péssimas condições, vislumbram também um início de intervenção acidental nas imagens. Acidente, ponho-me a divagar sobre essa palavra.

A complexidade do conceito de acaso já pode ser deduzida da quantidade de palavras que surgem em nosso cotidiano e que se relacionam ou se confundem com ele: sorte, azar, coincidência, acidente, contingência, indeterminação, destino, causa fortuita, aleatoriedade. [...] Se buscamos uma síntese, o que todas as suas definições

parecem ter em comum, algo que portanto pode lhe definir uma essência, é o fato de que o acaso é sempre denominado a partir da impossibilidade de localizar as determinações de um fenômeno (Entler, 2000, p.19).

Nesse momento, o acaso se torna, no presente trabalho em fotografia experimental, o elo entre a estética, a investigação do processo e o que se sente dele - o que será discorrido ao longo do projeto. Assim, decido, por esse meio, permitir-me navegar pelo desconhecido, não só das variáveis possíveis do processo manual, mas também da experiência inconsciente de me apropriar de imagens de família. No entanto, para desenvolver a relação entre o arquivo e as intervenções feitas ao longo do trabalho, faz-se necessário contextualizar a escolha pelo método de experimentar com a fotografia, o que seria a fotografia experimental e minhas suposições sobre o motivo de sua manutenção.

3 DO EXPERIMENTAL

3.1 O QUE ANTECEDE A IMAGEM, O MODO EM QUE VEMOS

Em uma perspectiva filosófica, Vilém Flusser (2011, p.17), em *Filosofia da Caixa Preta*, disserta que "imagens são mediações entre o humano e o mundo". Segundo o autor, são tentativas de abstração de duas das quatro dimensões espaço-temporais, inicialmente advindas do fenômeno da imaginação. Nesse sentido, é válido pensar que a criação de imagens antecede a interação humano-dispositivo (câmera, pincel, lápis) uma vez que "a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens" (Flusser, 2011, p.15).

Imagens estão intimamente ligadas à forma humana de experienciar a vida, ou a realidade como conhece, uma vez que o que se fixa em memória são justamente estímulos visuais e/ou sensoriais oriundos do mundo. É possível supor, portanto, que estas estejam bastante associadas a algo que se deseja, de alguma maneira, "eternizar" ou "entender" e que, por esse motivo, ao longo de um extenso período da história da arte do ocidente, buscou-se, a partir delas e por meio de dispositivos, o feito de uma representação fiel da realidade. Arlindo Machado (1984, p. 63-64), em *A perspectiva ou o olho do sujeito* afirma que:

Durante quase cinco séculos, as necessidades figurativas da civilização ocidental foram satisfeitas por um sistema de representação plástica *artificialis* [...] Esse sistema, nascido e florescido no Renascimento, procurava obter uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis "objetivas" do espaço formadas pela geometria euclidiana. [...] Dizia-se na época que, por ser um sistema de representação fundado nas leis científicas (leia-se euclidianas) de construção do espaço, a perspectiva renascentista deveria nos dar a imagem mais justa e fiel da realidade visível.

Nessa perspectiva, representar fielmente a realidade significaria fixar uma janela do tempo, driblar a efemeridade do que é mundano. Por esse motivo, o avanço da revolução industrial e a evolução dos aparatos científicos no final do século XIX permitiu a criação de "cenários que se imprimiram automaticamente sobre superfícies" (Flusser, 2011, p.51). Após uma procura incessante dos cientistas por fórmulas capazes de fixar o que se observava em câmara escura², criou-se o que conhecemos como fotografia.

Desde o fim do século XVIII, princípios básicos da física e química foram ferramentas cruciais para o desenvolvimento da fotografia enquanto processo. O mais importante objetivo de alguns cientistas era criar estratégias possíveis para a fixação das imagens projetadas por meio da câmara escura. Para Machado (1984, p. 65-66), o mecanismo para fixar imagens seria

² **Câmara escura:** Fenômeno óptico baseado no princípio de mesmo nome, o qual esteve na base da invenção da fotografia no início do século XIX. Uma pequena abertura, por onde a luz externa entra, transmite a imagem que está atrás do orifício para dentro, porém de maneira invertida.

a resolução para uma automatização dessa perspectiva *artificialis*, pois, segundo ele, "ao incorporar os procedimentos ópticos, esse código perspectivo particular, o aparelho fotográfico buscava justamente perpetuar a impressão de "realidade" que está a ele associado".

No entanto, a representação da realidade não necessariamente significa a fidelidade à perspectiva *artificialis*. Essa "passou a simbolizar a harmonia entre as regularidades matemáticas identificáveis na óptica e a vontade divina" (Jay, 1988, p. 333) e pontua um observador deslocado, ideal, com um olhar não humano - o que a distancia da fotografia. Do mesmo modo, esculturas da antiga mesoamérica³ e artes rupestres⁴ que também estavam invariavelmente associadas, de algum modo, à representação de uma sensação de divindade, não se viam presas à lógica de um fazer cartesiano. O que moveram seus feitos - e que possibilitaram a representação de seus rituais foram, em parte, os seus próprios afetos e experiências de vida, bem como a relevância que viam em seus processos. E mesmo que, por uma convenção, haja uma visão socialmente dominante, as múltiplas formas de pensar a produção de imagens - sejam elas pintadas, esculpidas ou fotografadas - não se anulam, mas se complementam.

Ao invés de erigir outra hierarquia, talvez seja mais útil, portanto, reconhecer a pluralidade dos regimes escópicos agora disponíveis para nós. Ao invés de demonizar um ou outro, talvez seja menos perigoso explorar as implicações, positivas e negativas, de cada um deles (Jay, 1988, p. 344-345).

O senso comum costuma acreditar que o momento em que a fotografia se fixou - e aos poucos se popularizou no meio científico e, em seguida, documental - tornou-se crucial para que a pintura desse chance à experimentação às vanguardas seguintes. É dito que não mais sentia-se a necessidade de representar a realidade como era pictoricamente, pois deixava-se a subjetividade do pintor tomar o controle sobre os pincéis de maneira que a cor, a forma, e a intensidade das pinceladas deixassem evidentes tanto as etapas do processo nas imagens construídas, quanto o envolvimento afetivo entre obra e criador. Para o fotógrafo e pesquisador Rubens Fernandes (2002, p. 37), em sua tese intitulada *A Fotografia Expandida*:

A fotografia, que num primeiro momento se manifesta com uma proximidade inquestionável das - referências visuais, vai contribuir substancialmente para a evolução da arte da representação. A partir do momento em que deixou de ser necessário, como registrou Paul Valéry, "descrever aquilo que não se pode inscrever", os artistas iniciam a revitalização de outros órgãos da percepção. Com o advento da fotografia, passa a existir uma saudável contaminação entre a pintura, o desenho, a gravura, entre outras. Uma relação conflituosa, tensa, mas fundamental para reflorescimento das artes visuais naquele momento.

³ Exposição virtual **Bodies, Faces and People in ancient Mexico**. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/4AURUJQ2DYOY6w>. Acesso em: 1. jul. 2023.

⁴ **Arte Rupestre**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/a-arte-rupestre.htm>. Acesso em: 1. jul 2023.

Sendo assim, nesse período, inicia-se no âmbito artístico, sobretudo na pintura, um movimento ressonante que se permite conectar intimamente a uma temporalidade distinta, a uma abertura para a surpresa, a paciência para a espera e a incorporação do imprevisto - sem muito rigor à perfeição. Em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (1955, n.p.) defende que "pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva". E quando a fotografia se demonstra como algo além da espacialidade do mundo?

Talvez nós aprendamos a nos afastar da ficção de uma visão "correta" e a desfrutar das possibilidades criadas pelos regimes escópicos que já inventamos e daquelas, agora tão difíceis de conceber, que indubitavelmente virão. (Jay, 1988, p. 333)

No laboratório fotográfico da universidade, era comum em um primeiro contato dos alunos com a prática, uma manifestação considerável de frustrações com os resultados de ampliações que fugiam do padrão de uma imagem "limpa". Parecia que não ter o controle sobre o processo de formação da imagem enquanto ele acontecia se tornava desesperador. Inicialmente, os alunos se comportavam com muita cautela ao encostar no ampliador, apertavam os botões apreensivos e, quando a imagem esperada não aparecia na bandeja do revelador químico, alguns pareciam experienciar certo luto, e até faziam piadas sobre as suas falhas.

Também havia compartilhado sentimento similar ao longo dos experimentos laboratoriais, no entanto, com o tempo, percebi nos ruídos - na lentidão da técnica e nas surpresas presentes em suas etapas - também uma espécie de fascínio. A partir de então, as imagens não-nítidas, avessas aos padrões documentais e limpos estabelecidos pelo senso comum, se tornaram pessoalmente significantes - uma vez que trazem, nelas mesmas, a beleza de serem acidentes que comunicam parte fundamental do processo: o contato entre a imagem, o humano e o mundo.

O trabalho da artista visual paulistana Samanta Ortega, visto na figura 5, ilustra com precisão tais características de incorporação de acidentes. Tanto o desfoque, quanto as manchas, segundo ela própria, não eram previstos para o resultado final, mas se tornam partes substanciais no que se refere a um imaginário sensorial, especialmente quando percebemos a imagem com fina atenção associada aos nossos afetos - o que sentimos e o que habita em nossa subjetividade.

Figura 5: Samanta Ortega, 2022.



Fonte: Instagram de Samanta Ortega (@floraefilme).

A manifestação imagética, seja qual for a linguagem utilizada para sua representação ou construção, inicia-se no impulso ativo desses afetos em consonância com a experiência de vida de seu criador e observador. Confusão, fantasmagoria. Se percebemos o dispositivo fotográfico enquanto extensão do olho humano - ou representação fiel à realidade - imagens não-nítidas como a de Samanta (Figura 5) indicariam algo que foge ao padrão humano natural de enxergar o mundo. Desse modo, um aspecto projetivo nos permitiria associá-la às sensações fisiológicas de desconforto interpretadas por nosso cérebro. Os fenômenos ópticos que acontecem no interior de nossos corpos indicariam naturalmente que algo ali deveria estar nítido, e forçamos a vista a identificar o que se mostra em quadro. Como consequência, permanecemos mais tempo a encarar a imagem, o que aos poucos desperta outros sentidos.

O significado de imagens encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser "aprofundar" o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vagar pela superfície da imagem. [...] Ao vagar pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vagar do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o "antes" se torna "depois", e o "depois" se torna "antes". O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno (Flusser, 2011, p. 15, 16).

Embora a fotografia tenha surgido inicialmente sob a premissa de representação do real e, uma vez que disseminada fosse vista por alguns como apenas resultado de um dispositivo óptico, ela experimentou inúmeros desvios desde seu advento. Ainda no século XIX, experimentam-se novas perspectivas, e um exemplo importante a ser citado é Julia Margaret Cameron, inglesa que iniciou seu percurso na fotografia nesse período, aos 47 anos de idade.

Figura 6: Uma Sagrada Família.



Julia Margaret Cameron. 1872. Fonte: Citalia Restauro⁵.

Segundo Rubens Fernandes, o trabalho de Julia apresentava um contraste acentuado e um foco difuso e impreciso, ao passo que suas imagens não tinham como cerne o rigor técnico, o que já a diferenciava do restante dos fotógrafos da época. "Julia Margaret Cameron é incluída na história da fotografia num momento em que o domínio técnico começa a ser questionado e essa inclusão é decorrência de uma visão do artista que sabe como incorporar a emoção do fazer" (Fernandes, 2000, p.43).

No debate sobre o lugar ocupado, historicamente, o que hoje se nomeia fotografia expandida - ou fotografia experimental, termo em que encontrei alento para a realização de minha pesquisa - é válido dizer que essa modalidade de prática se constrói em paralelo ao desenvolvimento da própria fotografia. Quando existe o desejo de representar, o impulso criativo de fazer e o acesso à ferramenta, a interação corpo-dispositivo já produz subjetividade. No entanto, o que a diferencia das demais fotografias?

3.2 O EXPERIMENTAL ENQUANTO LINGUAGEM

É possível que se encontrem similaridades entre o ocorrido na pintura ao longo do século XIX e o movimento contemporâneo de busca pelo contato manual com processos de criação de imagens. A fotografia experimental, como diz seu próprio nome, em seu cerne, expande os limites do domínio visual em uma imagem e se estabelece enquanto processo.

Para Flusser, o fotógrafo experimental não busca documentar o mundo, mas lhe conferir um sentido novo: "não é o mundo exterior que lhe interessa, mas as virtualidades escondidas que ele busca descobrir em seu aparelho" (Flusser 1984a: 4). O que é importante, de fato, é distanciar-se da representação do mundo como realidade, para se interessar pela própria mecânica da fotografia, por sua essência, percebida por meio dessas "virtualidades escondidas" do aparelho (*apud* Lenot, s.d.,

⁵ **Citalia Restauro**. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/julia-margaret-cameron/>. Acesso em: 5. mar. 2024.

p.8).

A construção da fotografia experimental é resultado de uma série de etapas e experimentações, muitas vezes individuais e muitas vezes coletivas, de modo que, aos poucos, subverte-se a lógica de uso dos equipamentos fotográficos e criam-se imagens que fogem do controle de quem os opera - o que, como em qualquer outro experimento, pode vir a gerar, ao mesmo tempo, frustração e encantamento em quem produz. “O fotógrafo que produz a fotografia expandida, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa” (Fernandes, 2006, p.14).

Em *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*, Rubens Fernandes (2006, p. 11) disserta que a linguagem experimental se define pela ênfase na relevância do processo de criação e dos procedimentos realizados pelos artistas para a construção de suas imagens:

A fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos que, desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico.

As especificidades dessa linguagem artística não se baseiam somente em seu apelo estético, mas também estão conectadas aos afetos do artista. Nesse sentido, chamo de afeto tudo o que tange à subjetividade de um indivíduo que produz e consome artisticamente. Alia-se a técnica e o suporte ao desejo de despertar um sentimento por meio da imagem - de forma objetiva ou abstrata - e constrói-se certa independência da imagem, pois certas interferências criam, nas fotografias, ficções impossíveis de serem reproduzidas além da câmera, ou das superfícies em que se imprimem.

Ao mesmo tempo, protagoniza-se o "inesperado desconhecido" para que, então, este seja ressignificado e incorporado à obra enquanto ferramenta e, também, enquanto objeto visível. Para os surrealistas, "esse “desconhecido” não era totalmente alheio, aleatório se quisermos, mas se localizava no interior de um sujeito: ele era o inconsciente" (Entler, 2000, p.13). Em uma perspectiva surrealista de criação artística, o inesperado seria a forma mais pura de manifestação visual do inconsciente. André Breton (1924, n.p.), no *Manifesto do Surrealismo*, define o movimento como "ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”.

Em certo sentido, as fotografias ainda imprimem um cenário físico pré-existente, mas isso se transforma ao longo do processo, uma vez que surpresas podem vir a atravessar e reforçar a intenção inicial dos artistas. Desse modo, a imagem adquire, para alguns, certa

independência, o que motiva uma série de experimentações que - por estarem diretamente ligadas aos afetos - interseccionam movimentos orgânicos entre a mente, o corpo e o espaço ocupado pelo fotógrafo.

A imagem fotográfica institui-se segundo os seus próprios procedimentos técnicos, afirmando sua independência relativamente a qualquer condição anterior ou exterior à sua instituição e, nesse particular, podemos afirmar que ela cria a sua própria realidade e afigura-se de modo autônomo. Mas também, e num mesmo movimento, a fotografia apresenta-se como uma imagem decorrente de uma experiência vivenciada pelo fotógrafo em um determinado momento e local, a própria imagem formada pela impressão dos indícios, no filme ou no sensor, da presença desses antecedentes existenciais (Fatorelli, 2014, p. 20).

Em uma perspectiva histórica, a popularização da técnica fotográfica ao longo do século XX, permitiu que percebêssemos que o seu processo de criação - por mais automatizado que seja - muito se assemelha às demais linguagens artísticas, uma vez que a imagem envolve sobretudo o direcionamento do olhar do fotógrafo e sua subjetividade. Cria-se ali uma relação afetiva com o que se documenta, ao passo que abre-se a possibilidade de experimentar com a câmera a criação de realidades invisíveis ao olho humano.

Como exemplo, é possível citar a série de fotografias do fotógrafo Duane Michals (Figura 7) intitulada *The spirit leaves the body* (O espírito sai do corpo), na qual o mesmo utiliza de técnicas de dupla exposição em película para demonstrar cenas impossíveis de se experimentar se não por meio de um aparato fotográfico.

Figura 7: *The spirit leaves the body*.



Duane Michals, 1968. Fonte: Site da Dc Moore Gallery⁶.

A sequência de imagens ilustra o fotógrafo translúcido, caminhando em direção à câmera. O efeito se dá pelo artifício da dupla exposição, que permitiu que o mesmo se fotografasse deitado e, em seguida, se fotografasse em outra posição, de modo a se sobrepor sobre si mesmo na junção final das imagens. Muito além do experimento pelo experimento, no caso de Duane, o que se deseja representar seria, de certa forma, a sua própria morte.

⁶ **Dc Moore Gallery.** Disponível em: <https://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals/series/sequences?view=slider#3>. Acesso em: 3. jul. 2023.

Desse modo, dispara-se o clique consecutivas vezes e constrói-se um cenário independente do real, mesmo que este tenha sido registrado na película com base na materialidade do corpo e do espaço em que habitava o fotógrafo. No que tange o experimental e a imagem para Antônio Fatorelli (2013, p. 49), em seu livro *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*:

Essas fotografias exibiram as multiplicidades de tempos, de espaços e de referências atualizadas na imagem instantânea, deixando entrever que nesse tempo suspenso coexistem várias temporalidades sobrepostas: um antes e um depois, um passado e um futuro, um atual e um virtual. Esse lugar de múltiplas convergências ocupado pela imagem é o da complexidade temporal, bem distante das metáforas da janela e do espelho, associadas à ideia de representação de um mundo exterior objetivo ou à expressão da visão interior do artista, que polarizaram a fotografia clássica. Lugares de atravessamentos e de passagem, essas obras se furtam, de diferentes maneiras mas de modo persistente, à definição da fotografia como uma modalidade de representação univocamente associada ao passado e às motivações nostálgicas.

Da mesma forma, é possível também citar o trabalho de outros artistas que buscaram o experimento como linguagem. Influenciado pela corrente de pensamento surrealista - na qual inconsciente e acaso se interseccionam - Man Ray, com suas solarizações⁷ (Figura 8) e raiografias⁸, criava novas perspectivas de representação visual dentro do campo da fotografia, tornando-se um dos principais nomes da época justamente por transgredir os limites do real em suas imagens.

Man Ray, em sua afinidade com os movimentos dadaísta e surrealista, sabia permanecer aberto aos acasos e, mesmo, explorá-los. No caso dos rayogramas, aquilo que inicialmente foi um acidente, transformou-se em um método, uma técnica que ele e muitos outros artistas exploraram, e que hoje é ensinada pelos manuais de fotografia. Assim como na ciência, trata-se de um acaso que aponta um novo caminho, mas que se anula na medida em que pode ser sistematizado e codificado (Entler, 2000, p. 43).

Figura 8: Primazia da matéria sobre o pensamento⁹. 1929.



Man Ray. Fonte: Site In the In-Between.¹⁰

⁷**Solarização:** Também conhecida como efeito Sabattier, é uma técnica fotográfica desenvolvida pelo francês Armand Sabattier, em 1862, que consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica. O efeito era obtido através da rápida exposição à luz da imagem durante seu processamento.

⁸**Raiografia:** Técnica fotográfica desenvolvida por Man Ray, consiste em imagens obtidas através do posicionamento de objetos diretamente sobre do papel fotográfico, produzindo um registro direto e único da forma deste objeto, assim como de sua própria sombra.

⁹**Tradução para o nome original:** Primat de la matière sur la pensée

¹⁰**Man Ray: Rayographs & Solarizations.** In the In-Between. Acesso em: 5. mar. 2024.

Já em uma perspectiva brasileira e contemporânea da fotografia experimental, instituída a partir das feridas da memória, está o trabalho de Eustáquio Neves, artista mineiro conhecido pelos ruídos, não somente de suas imagens, mas também dos que compõem sua existência enquanto homem preto. ganhador da bolsa ZUM, contemplada pelo Instituto Moreira Salles, o artista desenvolveu em sua pesquisa a criação do trabalho intitulado *Retrato Falado* (Figura 9), que busca atribuir uma imagem ao seu avô materno nunca conhecido, em razão da ausência de registros fotográficos do parente.

Figura 9: Retrato Falado.



Fonte: IMS. Eustáquio Neves.¹¹

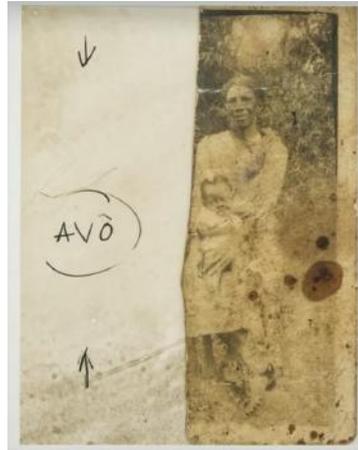
A partir de diálogos com parentes que o conheceram, escritos, e outras fotografias, Eustáquio desenvolveu uma série de imagens na tentativa de figurar essa aparência possível ao rosto, tensionando também o motivo de seu não registro efetivo. Comunica, assim, não só o apagamento da memória de seu avô, mas também o apagamento da identidade de famílias pretas que, por uma série de razões econômico-sociais, não tiveram a oportunidade de trazer à posteridade uma possível visualidade às suas origens por meio da fotografia.

Ele se apropria da montagem e da superposição para criar uma estética do excesso, como se fosse um neobarroco, acumulando na imagem, de base fotográfica, uma gigantesca quantidade de informação, que exige participação e envolvimento do espectador. As múltiplas imagens, ruidosas e superpostas, as dobras e o tom sépia intencionais, vibram e explodem simultaneamente, buscando provocar e desafiar nossa percepção (Fernandes, 2002, p. 114).

Disponível em: <https://www.inthein-between.com/man-ray-before-digital/>

¹¹ **Eustáquio Neves**. IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/eustaquio-neves/>. Acesso em: 17. jun. 2024.

Figura 10: Uma fotografia rasgada ao meio, com sua avó e a mão esquerda de Ribeiro, é a única imagem que Eustáquio tinha do avô.



Fonte: Site Época Negócios¹²

No caso de Eustáquio, seu experimento teve como base dados sobretudo verbais para a construção das imagens por meio de desenhos e intervenções em fotografia. Pigmentos minerais, que dialogam, inclusive, com a história da construção do estado de Minas Gerais, delineiam esboços do retrato de um homem preto invisibilizado. Nesse sentido, o afeto moveu o artista para a criação de sua representação, ao passo que seu trabalho se tornou protagonista de uma dor coletiva que atravessa o afeto do espectador.

Dentro dos conceitos de fotografia expandida (ou fotografia experimental, construída, manipulada, contaminada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações), devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à imagem final um caráter de inovação, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade. Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, é importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica (Fernandes, 2002, p. 114-115).

Desse modo, podem ser incorporadas desde marcas acidentais de gordura dos polegares sob a película à vazamentos de luz, de corrosão de negativos à fotomontagens digitais preenchidas com uso de inteligência artificial - uma vez que a linguagem experimental não se restringe somente ao processo manual de criação de imagens. "As novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, e das novas tecnologias" (Fernandes, 2002, p. 114). A imagem se torna viva antes mesmo de existir enquanto resultado, pois existe enquanto ideia e transforma-se juntamente com a sucessão de eventos que a compõem. Nessa perspectiva, o artista que se propõe à experimentação

¹² **Fotógrafo reconstrói retrato do avô que nunca conheceu.** Época Negócios. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Vida/noticia/2021/08/fotografo-reconstrui-retrato-do-avo-que-nunca-conheceu.html>. Acesso em: 17. jun. 2024.

fotográfica opõe-se ao controle tanto de sua imagem, quanto de seus afetos, uma vez que se abre ao misterioso acaso dos eventos presentes no processo.

Esses fotógrafos demonstram que podem enganar intencionalmente e dominar o programa do aparelho, por mais obstinado, automatizado e rígido que ele seja: eles podem introduzir clandestinamente, em seu programa, intenções humanas que não estavam previstas e assim constranger o aparelho fotográfico a produzir algo de acidental, de improvável, de imprevisto e de imprevisível [...] (Lenot, s.d, p.7).

3.3 O ACASO E A DESCOBERTA ENQUANTO EXPERIÊNCIA

Um processo artístico consciente da técnica não se dissocia de um processo inconsciente de quem o produz. Sob essa perspectiva, busco extrair significados a partir desses fenômenos independentes, uma vez que, como citado, o experimental tem em seu cerne uma movimentação baseada em afetos inconscientes de seus criadores - presentes antes, durante e depois da criação de suas obras. Desse modo, uma produção artística se cria viva e fluida, e assim permanece - pois seus significados e referenciais não são fixos e sofrem alteração do tempo, espaço e percepção. Ronaldo Entler (2000, p. 113), em sua tese *Poéticas do Acaso*, disserta sobre o conceito de “inconsciente coletivo” apresentado por Carl Jung, fundador da psicologia analítica, associado à prática artística:

Esse cruzamento entre uma intenção do artista e as determinações da máquina e do mundo pode ser entendido como um processo de influência mútua: um projeto pré-elaborado, ainda que não possa prever todos os resultados possíveis, cria referências para a localização daqueles que são considerados válidos dentro de uma proposta específica. Por sua vez, os resultados inesperados abrem ao artista um campo de novas possibilidades, agindo sobre o projeto e permitindo que ele assuma novas intenções. Interatividade não é portanto apenas a intervenção do sujeito sobre um produto, que traz a possibilidade de controle, mas também a intervenção do mundo sobre o sujeito, que possibilita um aprendizado. [...] Esse inconsciente coletivo não se manifestaria apenas nas atitudes de um sujeito ou de uma sociedade, mas também nos fenômenos físicos que podem ser percebidos e resgatados como seus significantes.

Nesse sentido, tanto somos atravessados pelas variáveis do processo, como intervimos nele. Em uma simples analogia, Entler (2000) afirma que uma mancha em um pano pode não ter nenhum apelo artístico quando olhamos apenas por uma perspectiva concreta dos fatos, mas que se este pano for um tela e essa mancha for uma pintura, o importante se torna compreender o porquê aquela mancha é uma obra de arte, e não medir ou localizar as forças de quem a produziu. Nessa perspectiva, defende que uma mancha pode surgir intencionalmente ou ao acaso e, ainda assim, ter seu apelo artístico validado.

Se há sempre um sujeito que, conferindo um sentido, completa o circuito de determinações da arte, deveríamos buscar nele - em sua experiência pessoal, seu inconsciente ou sua cultura - as razões desse estatuto que a mancha adquire. Não mais a cadeia de causas físicas, mas a cadeia de causas simbólicas que fazem da mancha uma obra de arte. Ainda que a configuração da obra não seja produto de sua escolha, o artista pôde descobrir nela a solução que não determinou, mas que, num

certo sentido, buscava. Enfim, isso significa que ela era de alguma forma necessária, ainda que a contingência pudesse tê-la feito não existir. (Entler, 2000, p. 27)

Como em qualquer experimento, faz-se necessário na fotografia certo rigor técnico para alcançar uma subversão do processo. A flexibilidade para a realização de testes descompromissados com um resultado fixo se torna crucial para entender a fluidez do trabalho. Para se aventurar em qualquer processo artístico próprio, é necessário, inicialmente, que se compreenda o funcionamento dos dispositivos e as técnicas aplicadas no que se opera, para depois subverter as lógicas e alcançar, conscientemente, resultados ocasionais.

Em casos como estes, os ruídos que restam do material ou do gesto criador são convergidos para o projeto do artista. Acabam por constituir um novo desafio onde ele exercita uma outra forma de habilidade: a de fazer coincidir a qualidade casual com a qualidade que precisa. Trata-se de aceitar o acaso, mas anulando seu caráter de interferência, já que nenhum desvio do projeto chega a ocorrer (Entler, 2000, p. 42).

Nesse sentido, a fotografia experimental nasce entre o desejo do artista e a sua presença no processo. Idealiza-se o que se deseja expressar, ao passo que se pensa em técnicas e/ou suportes que dialoguem com o que é dito. Portanto, por mais acidentais que sejam os resultados, suas visualidades devem, no fim, corresponder à proposição inicial.

Em uma perspectiva antropológica, e até mesmo filosófica, o gesto de fotografar implica em uma coleta direta de informações visuais sobre um tempo e um espaço. "Falamos de um instante eterno, perpétuo que só pode ser concebido no espaço da imagem fotográfica: um retângulo eterno" (Kossoy, 2020, p. 29). Nesse sentido, o que de fato representaria esse gesto de construir eternos retângulos?

Na medida em que compreendermos que a fotografia não é apenas um registro inócuo, puramente mecânico, neutro, e sim um processo que abarca um constructo técnico, estético, político, cultural - estaremos vislumbrando a potência estética e ideológica desta forma de comunicação e expressão. Assim, a relação registro/criação é sempre subjetiva, por mais que se pretenda uma rigorosa objetividade dos seus conteúdos (Kossoy, 2020, p. 39).

Os olhos, que inicialmente buscam o registro, criam para si. Vive-se o processo com entrega, abrindo margem para ser tomado pelo medo do erro e pela surpresa do acaso. Incorporam-se falhas, expressam-se subjetividades, ao passo que criam-se novos significados a partir dos olhares externos sobre uma mesma imagem. Nesse sentido, o corpo e mente do fotógrafo se movimentam em consonância para um registro direto ou indireto de seus afetos que, posteriormente, atravessarão o olhar - e o íntimo - do espectador.

Tanto na vida cotidiana quanto em uma situação docente, a fotografia deveria ser algo pertencente ao intervalo entre o sentido e o encantamento. Do encantamento pessoal sim e, por isso mesmo, do desejo de deixar-se levar por algo que cativa o olho e a sensibilidade e, por este caminho, transporta o entendimento do experimento de quem vê uma imagem, à sensibilizada compreensão da experiência de quem ao olhar vê e, ao ver, apreende a aprende, pela via de uma quase compreensão contemplativa (Brandão, 2004, p.31).

Por mais objetiva que seja uma fotografia, haverá sempre um escape filosófico que

justifique a intenção do fotógrafo, bem como haverá sempre um processo de identificação por parte de quem a observa. À isso, estende-se a experiência com imagens. No entanto, é evidente que as mudanças ocasionadas pelo avanço tecnológico nesse campo carregam impactos substanciais à forma em que se experiencia a arte como um todo, em especial a fotografia.

Pode-se dizer que o advento da fotografia digital modificou a forma como se experiencia a linguagem fotográfica por alguns motivos. No caso do dispositivo da câmera digital, além de tornar possível experimentar diferentes tipos de ISO¹³ em sequência, tornou possível também avaliar instantaneamente o resultado de uma imagem recém capturada e fazer inúmeras fotografias de um mesmo instante (a depender da limitação de memória do cartão embutido na câmera). No caso dos aparelhos celulares, além de serem compactos, possibilitaram, pela primeira vez, o feito de autorretratos com precisão, visto que foi acoplada também uma câmera frontal.

Nesse quadro de significativas mutações apresentam-se especialmente relevantes os seguintes deslocamentos: a migração da fotografia cotidiana, dos álbuns de família para os cartões de memória e os discos rígidos, com todas as decorrências resultantes dessa migração, como a passagem da foto objeto para a foto projeção, além das reconfigurações produzidas no âmbito das relações entre a imagem e a memória; o advento de uma nova performatividade da imagem, associada ao sentido de compartilhamento de uma presença aqui e agora, propiciadas pela sua difusão em tempo real (Fatorelli, 2014, p.26).

Como consequência do automatismo e dos incontáveis disparos possibilitados pela fotografia digital, as imagens amadoras contemporâneas se colocam disponíveis, em sua maioria, para postagem em redes sociais, sobretudo no *Instagram* - algumas somem em 24 horas, as mais próximas ao padrão de perfeição tendem a ser "eternizadas" em sua linha do tempo. De alguma forma, tornam-se mais reflexos de performances do que se pretende ser do que registros do que em um momento se foi.

Além disso, vale ressaltar que, mais recentemente, tornou-se também possível criar imagens do zero a partir de inteligências artificiais associadas à softwares de edição de imagens, o que possibilita a criação de uma fotografia completa em poucos cliques e sem a necessidade sequer de fotografar o que se vive efetivamente. No entanto, em paralelo ao ascendente movimento da fotografia digital - e a acelerada e intensa forma de consumir imagens - percebe-se também uma expressiva ânsia por uma manutenção da materialidade e lentidão dos processos, sobretudo quando se analisa o atual e crescente envolvimento de jovens, nascidos na era digital, com a fotografia analógica.

A celebração de formatos supostamente *inocentes* ou aparentemente *espontâneos*,

¹³ ISO: Número que descreve a sensibilidade à luz de um sensor de câmera digital ou de um filme fotográfico. Na fotografia digital, ele controla se a imagem ficará mais clara ou mais escura e afeta seus níveis de ruído.

outrora imunes aos artificios e às manipulações tecnológicas como, por outro lado, a disseminação de uma prática fotográfica compulsiva, em que a distância temporal entre a criação, a edição e a circulação da imagem é cada vez mais compacta, são alguns dos sintomas da condição contemporânea da imagem (Fatorelli, 2014, p.15).

É possível sugerir que os impactos causados pelo automatismo e pela reprodutibilidade dos processos digitais de produção de imagens tenham influenciado diretamente no desejo de manutenção de práticas materiais mais lentas - e que, possivelmente, esse desejo possa ter como cerne, justamente, a ausência de uma íntima experiência material com imagens, com a dilatação temporal desses processos e com a possibilidade de surpresas do acaso advindas do fenômeno da materialidade nos resultados.

Nesse sentido, independentemente do método (digital ou analógico) que se anseie trabalhar em experimento - quando analisamos sob a ótica da oposição à esse automatismo - se torna perceptível a necessidade, por parte dos artistas, de uma dilatação do tempo para que se possa sentir, minimamente, o que se produz. Gumbrecht (2004, p. 42), em *Produção de Presença*, defende que "os efeitos da presença têm sido tão completamente banidos que agora regressam sob a forma de um intenso desejo de presença". Nesse sentido, para o autor, o desejo por essa presença, fundamentado pelo contexto contemporâneo, "só pode ser satisfeito em condições de fragmentação temporal extrema" (Gumbrecht, 2004, p. 42).

No momento em que este trabalho é escrito, artistas como Samanta Ortega (Figura 5) integram oficinas de revelação alternativa e desconstrução de fotografias, onde o ruído, a lentidão e o imprevisível protagonizam a experiência com imagens. Nesse sentido, faz-se uma movimentação contrária à norma para que se mantenham práticas de criação que, para além de materiais, sejam imersões em experiências sensoriais capazes de evocar surpresas enquanto, dilatando o tempo, produzem presença. Em adição ao que diria Walter Benjamin (1955, n.p.) quando defende que "a reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte", Carlos Rodrigues Brandão (2004, p. 21) disserta que:

O que há para ser ainda mais lamentado, haveria de ser a perda progressiva da experiência. [...] Afinal, toda a banalização, mesmo a que invade a prática da fotografia [...] tem a sua origem na perda da capacidade pessoal de viver uma experiência interativa e pessoal diante de algo "dado a ver", a ser vivenciado intensa e densamente. A ser experimentado, ao invés de ser apenas objeto de um objetivo experimento impessoal.

Diante da fala de Brandão, podemos divagar sobre um dos momentos mais especiais que vivi em contato com o arquivo. Já com os *slides* de meu avô em mãos, fui para o ateliê de meu amigo artista visual Junior Franco - que cedeu-me seu espaço para guardar parte do acervo. Ele havia deixado montado para mim o seu projetor de *slides* e eu, prontamente, já havia deixado montada uma *playlist* musical para assisti-los. Após os retirar das caixas e os escolher na mesa de luz, iniciava uma descoberta de como funcionava o projetor. Tenho que

colocá-lo em qual posição? De cabeça para baixo? Porque?

Fui lentamente acompanhando o funcionamento daquele equipamento, entendendo seus botões. Lembrei-me de uma história que meu pai sempre conta sobre o momento em que vi na casa de meus avós, quando pequena, um vinil pela primeira vez. Ele conta que, encantada com o disco, disse que pelo seu tamanho deveria caber muita música - certamente um choque de gerações. Naquela tarde, encontrei, além de *slides* de fotografias, também *slides* de apresentações acadêmicas e, até mesmo, de histórias em quadrinhos. Entendi, na prática, o motivo dos *slides* digitais terem esse nome, pois anteriormente esses deslizavam até a posição correta dentro de um projetor.

Assim, lentamente, fui posicionando as fotos no carretel, encaixando-o e ligando a luz do projetor. O barulho da ventoinha inicialmente me assustou, mas depois entendi seu mecanismo, uma vez que a lâmpada esquentava um tanto. Enquanto Dilermando Reis tocava *Clair de Lune*, ia apertando o botão de avançar, ouvindo os disparos. Em uma sala escura, sentia como se estivesse mergulhando profundamente dentro das imagens. Estáticas, estas pareciam ter som. Ver meu pai, mais a direita, e meus tios pequenos em cima de bicicletas (Figura 11) fez-me lembrar também da sensação de me sentir invencível ao pedalar quando criança, e perceber que, de fato, muita história se deu até o início de minha existência.

Figura 11: Slide fotográfico de Suely com os filhos em Paquetá.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal.

Os ruídos do tempo, enunciados pelas manchas das imagens, corroboraram para que eu entrasse em um transe nas memórias perdidas por vó Suely. Inevitavelmente, pus-me a chorar diante delas que, de alguma forma, senti que falavam comigo. Contavam-me histórias engraçadas e memoráveis de dias ensolarados, banhados da luz de um mesmo sol que hoje ilumina também os meus dias.

Figura 12: Slide fotográfico de Suely.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal.

Após algumas horas em êxtase em uma sessão de *slides* solitária, fui para casa pensando em como esse tipo de experiência com imagem - que envolve, além do tatear e do descobrir os mecanismos por trás de suas projeções, uma atenção imersiva ao que se é posto - foirevolucionária para mim. Naquela tarde, vi-me acompanhada das imagens, dos sons das cordas do violão de *nylon* que reproduziam belas melodias, da ventoinha e dos disparos dos botões.

Divaguei no caminho sobre como as fotografias, no passado, ocupavam um lugar de privacidade, ao mesmo tempo que tornavam-se verdadeiros eventos expostos à quem se desejasse apresentar. Uma sessão de slides é um momento de pura epifania da memória - e como gostaria de não ter estado sozinha naquele momento, como faria-me imensamente feliz estar a par de todos aqueles acontecimentos se fossem eles narrados por meus avós, acompanhados do som de suas risadas. Buscava testemunhos, queria respostas.

O arquivo não pertence somente ao passado, não é fadado a permanecer num mero plano de desconstrução e de exumação. Sempre, confessará o seu desejo de um futuro, isto é, um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. Os arquivos são, de certo modo, as articulações, as conjugações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, particípio) e as declinações de nossas aventuras humanas. Eles não são apenas lugares de lembranças redescobertas que precisariam de reanimações. Devem ser encarados como sendo inquietações e questões para pensar, interrogar, levantar nosso presente [...] (Samain, 2012, p. 161)

Se no passado, por se tratarem de uma custosa forma de registro do que se vivia, as fotografias amadoras funcionavam primordialmente enquanto cápsulas do tempo - e verdadeiros eventos em suas exposições - na atualidade, elas funcionam mais como testemunho de um tempo presente, perdendo-se com o passar dos meses nos equipamentos eletrônicos. Por esse motivo, o presente trabalho se dispõe a tratar dos processos de criação

de imagens enquanto experiência, pois tem também o objetivo de investigar, de maneira pessoal, o impacto direto da materialidade do processo nas subjetivações de produções artísticas.

4 DA CRIAÇÃO

4.1 O JOGO

A memória se forma a partir de um conjunto de informações armazenadas em nosso cérebro. "Seu mundo perceptual sempre fica atrás do mundo real" (Eagleman, 2011, p. 61). Percebemos o que existe por meio de associações. Na primeira infância, chamam atenção as formas e as cores das coisas. Aprendemos a identificar o que existe para, posteriormente, acessar o que vimos sempre que houver um estímulo - assim é criada uma lembrança. Em nossos olhos, fótons conversam com a retina, estrutura perceptora de luz. Para um corpo que sempre enxergou, a visão e as imagens são a base para o seu entendimento do mundo.

Seres humanos que veem são mediados por imagens, e tentam entendê-las desde o início de suas vidas. Sentem, comunicam-se, aprendem. "A imagem, assim entendida, é longe de ser uma abstração. Ela é a eclosão de significações, num fluxo, amplo e contínuo, de pensamentos que sabe carregar" (Samain, 2012, p. 158). A luz, elemento fundamental para a existência humana, desde sempre nos sensibiliza - ofusca nossos olhos, arde nossa pele.

Entrar em contato com a fotografia analógica e seu processo material, também preencheu-me da sensação de estar desenhando com a matéria prima de minha existência. Manipulando os códigos que permitiram que a humanidade sobrevivesse enquanto espécie, vejo-me criando cápsulas do tempo. Tempo não linear, possível de compreender em si muito mais do que foi-me ensinado sobre o mundo ao longo desses poucos anos de vida. Não poderia imaginar que a produção de presença do processo pudesse evocar tantos pensamentos a respeito de minhas próprias origens.

De certo modo, percebo na fotografia essa instância de infinitude, mesmo que - enquanto materialidade - ela seja como uma ruína. Tocar o arquivo me faz viajar como em um sonho, onde muito é possível ser.

É por essa razão que a imagem pode-se tornar um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de outras memórias. O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens. Ele rola, corre, murmura, quando não se cala (Samain, 2012, p. 158).

Encarar o arquivo enquanto receptáculo de lembranças, a fotografia enquanto uma tentativa de eternização de um tempo, faz-me pensar que um dia corpos sensibilizaram-se e moveram-se o suficiente para a existência daquelas fotografias de família - que também só são possíveis de existir, como um todo, pela potência de uma mesma luz reverberante no universo. "O arquivo, penso, é uma memória em latência, uma memória que cochila, que,

encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, re-aberta" (Samain, 2012, p. 160).

Figura 13: Pequenas ampliações dos filhos de Suely



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

Essas memórias terrenas e, ao mesmo tempo, universais perduram por meio das fotografias por mais alguns anos, frente à grandiosidade dos tempos possíveis, e levam-me a um lugar do passado na presença, possibilitando-me um vislumbre do futuro. São elas que compõem este jogo, de uma face do que um dia foi e de outra face que se desfaz completamente, em um eterno descobrir.

Em alusão ao momento em que vivi ao lado de vó Suely - e das muitas ampliações dispostas sobre a mesa da varanda naquele dia - busco provocar, por meio do espalhar das fotografias no jogo, certa confusão sobre o que se vê nas imagens dispostas. Ao retirá-las da caixa, o jogador não dispõe de regras, cria suas próprias. É preciso olhar atento e gesto contínuo para descobrir o que se propõe.

O jogo tem assim uma função simbólica cujo significado está dado por uma tradição, e suas regras são apreendidas de forma mais ou menos inconsciente na própria inserção do indivíduo na cultura. Isso equivaleria à forma como a arte foi operada em sua tradição, com suas regras poéticas também enraizadas na cultura (Entler, 2000, p. 153).

O jogo da memória, na infância, é utilizado principalmente como estratégia de fixação de signos e significados. No presente trabalho, é utilizado como estratégia de relação entre passado e fantasia, visto que, por meio do princípio do fechamento¹⁴ e da unidade¹⁵ (Figura 14) da psicologia Gestalt, os lados pouco figurativos são capazes de acrescentar novos significados às imagens. Por esse motivo, haverá sempre um envolvimento entre a obra e a subjetividade daquele que se dispõe a experimentá-la.

¹⁴ **Princípio de fechamento:** Esse princípio de Gestalt afirma que seres humanos se utilizam de sua memória para converter objetos complexos em formas simples e/ou já conhecidas.

¹⁵ **Princípio da unidade:** Na lei da unidade, mesmo uma imagem abstrata pode ser entendida pela mente humana. Esse princípio afirma que o cérebro preenche os espaços vazios, dando visibilidade à forma completa, mesmo que esta não esteja.

Figura 14: Dálmata. Exemplo de princípio de fechamento e unidade.



Fonte: 4Ed¹⁶

Em determinado momento, percebe-se que as faces pouco figurativas do trabalho correspondem às imagens dispostas em outras faces. A proposta é que o jogador coloque fim à experiência de encarar essas memórias, uma vez que, quando movem-se todas as imagens, uma sempre ficará ao revés para ser redescoberta.

Em todo caso, a obra contemporânea ainda se define por um êxito estrutural. A comparação com o jogo ilustra exatamente a forma como esse êxito se manifesta: como uma recombinação, concreta ou simbólica, de peças que são oferecidas, para localizar em sua relação uma coerência, que pode ser menos ou mais evidente, mas que ainda precisa ser atingida para que o objeto exista como arte (Entler, 2000, p. 154).

Proponho, nesse projeto, unir a arte e o jogo como forma de intervenção proposital às memórias de vó Suely, ao passo que deixo suspenso ao acaso dos eventos o desenvolvimento da interpretação da obra pelo observador. Assim, mesmo que ele perceba similaridade entre as formas e as imagens, ainda poderá fantasiar sobre o pertencimento das memórias dispostas e sobre as relações que aquelas pessoas têm entre si.

Essas imagens não são mais simples objetos, nem meras lembranças. São questões e questionamentos postos ante o nosso dia-a-dia planetário. Elas são uma espécie de clarão na noite, um grito, um apelo, ao mesmo tempo recordação e convocação para aqueles que somos e para outros que nunca chegaremos a conhecer. Memórias que não morrem, que viajam, inquietas (Samain, 2012, p. 161).

Tensionar esses questionamentos fez parte considerável do contato que tenho tido com o arquivo. Essas memórias-arquivo não permanecem no passado, retornam e anunciam-se como possibilidade em sua existência. São eterno aparecer e desaparecer.

4.2 O PROCESSO

4.2.1 Da Curadoria

Por se tratar de uma infinidade de possibilidades, tive grande dificuldade com a

¹⁶ **O que é Gestalt? Saiba tudo sobre as leis da Gestalt.** 4Ed. Disponível em: <https://4ed.com.br/gestalt/>. Acesso em: 18. jun. 2024.

curadoria das imagens. Enquanto abria as caixas, descobria que tinha em mãos fotografias de todas as fases da vida de vó Suely. De bebê à idosa, um testemunho denso de sua passagem pela terra. Comecei a separar, inicialmente, todas as suas 3x4, percebendo todos os seus rostos ao longo da vida. De alguma forma aquilo mostrava-me um caminho, contava-me uma história - era um ritual de passagem. "As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente" (Didi-Huberman, 2012, p.213).

Figura 15: Fotografias 3x4 de Suely



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

Coloquei-as em ordem, notando seus caminhos, e percebi que minhas memórias em relação à Suely estavam associadas aos rostos apenas da última fileira que ordenei (figura 15). Ao descobrir o restante das imagens - associada aos documentos, objetos e retalhos de papel que encontrava - construía melhor uma possibilidade de sua história anterior. Aos poucos, permitia-me sentir e conhecer essa personagem - que se mostrava insegura, apaixonada, sensível e mais um punhado de adjetivos.

Conversava com Suely mentalmente, enquanto lia seus relatos escritos em álbuns de fotografias. Assim, intuitivamente, montava um mosaico mental com imagens que acreditava contarem sua história e realizava um processo de recorte dentro delas. Inicia-se aí minha intervenção sob as imagens. Enquanto as observava, percebia novas - pois deixava o olho vagar por suas totalidades, notando nelas pontos específicos. "Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um 'sinal secreto'" (Didi-Huberman, 2012, p. 215).

Figura 16: Exemplo de recorte digital em fotografia 3x4.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

Nesse sentido, as novas imagens levavam embora as identidades dos rostos de algumas pessoas. No momento em que escrevo este relatório, percebo que esses recortes, quase intencionalmente, dialogam com meu próprio deslocamento sobre as imagens. Distanciava-me do familiar, abrindo margem para que se criassem mais e mais perguntas - não só sobre o passado, mas também sobre o futuro.

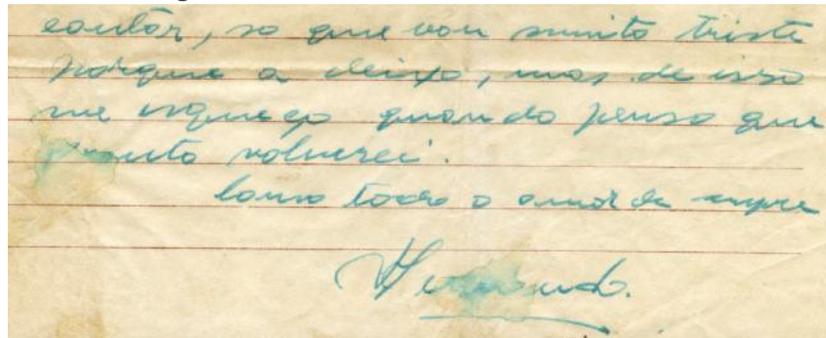
Vi-me preenchida pelo processo ao passo que estava imersa e, por vezes, até sufocada por ele. "Cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento [...] cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareção" (Didi-Huberman, 2012, p. 210). Nesse sentido, estar em contato constante com a memória material, levou-me a entender e sentir, como nunca, a finitude das coisas.

Em vista disso, enunciei uma narrativa visual de sua vida por meio das imagens selecionadas, optando pelo formato quadrado 8x8. Suely se encontra em todas as fotografias - por vezes escondida, por vezes evidente. No jogo, suas memórias são potências narrativas recorrentemente embaralhadas, reordenadas, sem um fim pré-estabelecido, e constroem lar na imaginação de quem as toca.

4.2.2 Do Materializar

A única visualidade que avistava para o trabalho era a desconfiguração das imagens. Interessava-me causar, no observador, uma sensação semelhante com o não reconhecimento de Suely nos retratos - uma espécie de dor de cabeça visual. Em uma das tardes em que pus-me a escanear o arquivo, deparei-me com as cartas de amor endereçadas à minha avó. Na primeira delas, meu avô anunciava seus sentimentos de saudade em palavras de acalento e a finalizava com uma assinatura borrada em lágrimas (Figura 17). A mancha me saltou aos olhos - de repente, senti que o trabalho, de certa forma, cabia dentro de algo ali.

Figura 17: Fernando - Retalho de carta número 1.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

As manchas das lágrimas caídas sobre o papel datado do ano de 1960 são testemunhos de emoções, ao mesmo tempo que são interferências acidentais nos desenhos das letras. Neste momento, ponho-me a refletir novamente sobre os caminhos do acaso. "O fato de um fenômeno físico ser permeável a um sentido, não elimina o acaso, antes o caracteriza de forma ainda mais essencial" (Entler, 2000, p. 35).

Dessa forma, o que poderiam ser apenas meras desconfigurações das letras, guiaram-me para a primeira fase de testes com as imagens selecionadas. Imprimi em impressora jato de tinta as fotografias em folhas tamanho A4 e realizei os primeiros testes pingando e pincelando água nas imagens. Minha intenção era testar o que aconteceria com os pigmentos depositados no papel impresso - dissipariam-se como as letras nas cartas?

A distorção resultante se mostrou menor do que imaginava. Encantei-me pelo resultado, mas senti que pareciam mais evidenciar memórias do que apagá-las. Os cinzas espalhavam-se em amarelos sob as imagens, formando uma espécie de nuvem que as esmaecia levemente (Figura 18). O resultado em si era interessante, mas não necessariamente dialogava com o que ansiava representar.

Figura 18: Exemplos de teste inicial.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

Em um dos dias que se seguiram após o feito dos primeiros testes, ao separá-las já secas para digitalização, uma das imagens caiu ao chão com a face traseira para cima. "O acaso, se não pode ser um método, pode ser, no entanto, uma via de acesso para a descoberta." (Entler, 2000, p. 42) Surpreendo-me instantaneamente, estava ali a proposta visual exata ao que queria. Arrepios subiram-me os braços e fizeram-me lacrimejar os olhos. Vislumbrava o acaso ao perceber a transferência do pigmento para a face traseira do papel, o que dialogava fielmente com a pouca referência visual que tinha do projeto (Figura 19). Não havia premeditado a ocorrência daquele fenômeno, mas ele se mostrou alinhado ao meu desejo criativo, colocando-me a realizar novos testes a partir da técnica.

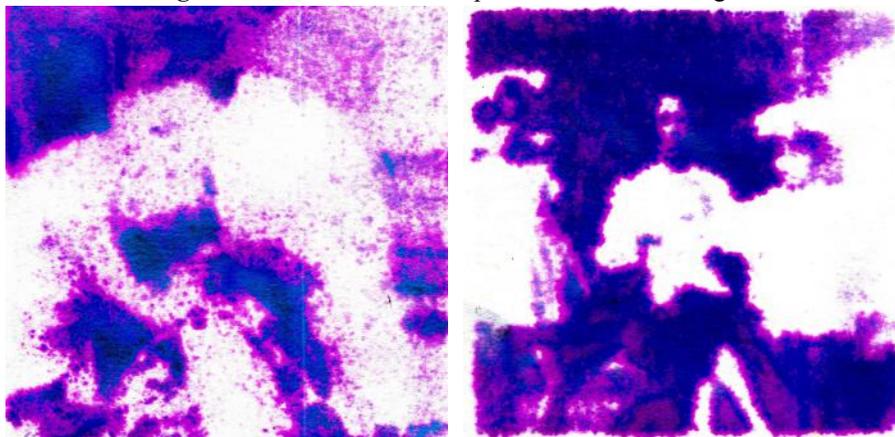
Figura 19: Exemplo de verso.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

Imprimi uma nova tiragem das fotografias, cortei-as uma por uma e, dessa vez, desisti das pinceladas para imergi-las em um prato fundo com água. O pigmento arroxeadado apareceu no verso do papel como os grãos de prata sensibilizados de uma ampliação em laboratório. Retirei-as rapidamente, colocando-as dispostas para secar em papel toalha. Os resultados foram impressionantes.

Figura 20: Verso dos testes a partir da imersão em água.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

De algum modo, encarar as manchas levou-me para um lugar do pensamento onde habitam os sonhos que não nos lembramos muito bem. Um local metafísico onde as informações faltantes não parecem importar tanto, pois se tratam apenas de memórias criadas por nossa própria mente. Suely sentia algo parecido? Pela primeira vez senti um estranhamento sobre as imagens, uma sensação de deslocamento do familiar para o desconhecido, para uma nova imagem possível - a depender da orientação e da distância em que se encontram.

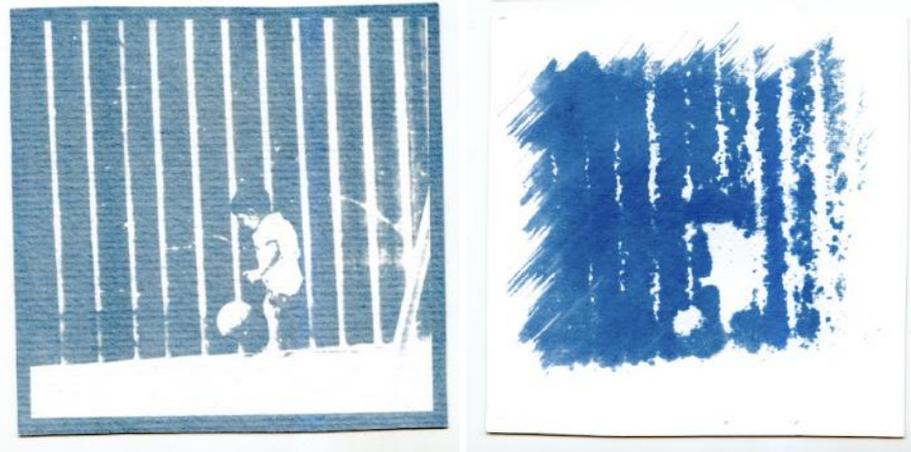
Ao aproximar-se das manchas, mais difícil parece ser entender o desenho que transformam. Suely, de certo modo, quanto mais se aproxima de uma memória de seu passado, encontra dificuldade em delinear seu próprio presente - o futuro de seu eu das imagens. Para ela, distanciar-se das fotografias parece um caminho de sobrevivência ao trauma - uma alternativa que a faz entender que ressignificar relações e imergir na presença é mais importante do que tentar se lembrar do passado. Nas imagens, distanciar-se é um caminho para visualizar de forma clara o que se é posto, o que escondem as manchas.

Sua chama reavivada, ao lado de outras cinzas - que são partes dela ou lembranças de outras imagens —, queimará no imaginário humano e o abrirá a outras cintilações e a outros reflexos, a novas sombras e luzes. As imagens estão sempre de viagem, de passagem: sempre elas pensam. A imagem — mesmo abstrata — não escapa a essa condição originária de errante, ávida, à procura de um destino sem fim, numa peregrinação incansável (Samain, 2012, p. 33-34).

Escaneiei os resultados e, ao colocá-los em comparação, percebi que poderia brincar com essas intervenções, expô-las a mais uma camada de risco. Ampliei-as em cianotipia (Figura 21), um processo de ampliação de imagens em que me familiarizei a partir do contato com o grupo Turboélice de fotografia experimental, em 2023. Os cianótipos são resultados da mistura de sais de ferro fotossensíveis, sendo uma das tentativas de fixação de imagens do cientista John Herschel, no século XIX, que resultam em um intenso azul. Suas variáveis são múltiplas, visto que seus resultados dependem da concentração e diluição química, da fibra dos papéis utilizados e do tempo de exposição à luz ultravioleta - por ser instável, cada ampliação nesse processo é única.

Foi-me aconselhado manter a figuração das imagens, de modo a brincar com essa desconfiguração. Comecei ampliando as imagens em si, depois suas manchas no verso, em um primeiro teste do que se tornaria o jogo da memória. Para as ampliações foram necessários negativos em folha de transparência - impressos por mim e Junior no ateliê - que, após sua secagem, foram posicionados sobre o papel emulsionado com a química para exposição à luz UV. Para a exposição de todas as imagens utilizei uma mesa de luz ultravioleta e deixei-as expondo por 27 minutos.

Figura 21: Exemplos de cianotipia - frente e verso.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

Inicialmente, ainda não havia pensado numa boa maneira de emulsionar as duas partes do papel, então, com um pincel menor, pincelei a química cuidadosamente sob o verso da ampliação. Como ainda não tinha muita precisão sobre como ficaria o jogo, expus as manchas correspondentes às imagens de seus versos em um primeiro teste, como mostra a figura 18. O resultado era interessante, mas, ao dispor todas as imagens sobre a mesa, achei que alterna-las poderia carregar uma provocação mais efetiva de curiosidade - uma maior descoberta.

Antes de fazer um segundo teste, resolvi partir para uma etapa de tingimento com os resultados que tive.. No processo de tingimento em cianotipia, a depender das tonalidades de azul que se deseja alcançar, é recomendado que se faça um rebaixamento da imagem - ou seja, que se alcalinize o papel já exposto até o esmaecimento desejado da imagem.

Nesse processo, inicialmente, os tons de azul se transformam em roxos para depois sumirem em um tom de amarelo fraco - tudo depende do tempo que os sais de ferro da química emulsionada no papel tocam a solução alcalina (carbonato de sódio diluído em água). A diluição que utilizei foi de 20 gramas de carbonato para 1 litro de água e os resultados foram os seguintes:

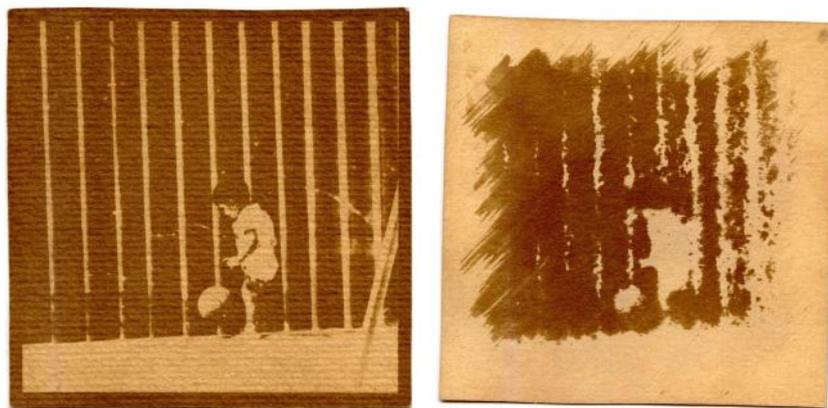
Figura 22: Cianotipia após rebaixamento - frente e verso.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

Após o rebaixamento, passamos para a etapa do tingimento do papel, que pode ser testado com qualquer solução tintorial (como café e alguns chás). Esse processo consiste em uma tintura do próprio papel, como é feito quando se deseja envelhece-lo, e seus resultados variam de acordo com o tempo de exposição do papel à solução. Por se tratar de um material que já havia disponível, optei por utilizar a catuaba em pó e o chá preto como agentes tintoriais. Infusionados os 4 sachês de chá preto em 1 litro de água, diluí a catuaba em pó na mistura ainda quente. Deixei as imagens na solução por cerca de 12 horas e obtive os seguintes resultados:

Figura 23: Cianotipia após tingimento - frente e verso.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

As imagens me foram satisfatórias, mas acredito que, por terem sido expostas à solução por um longo tempo, ficaram escuras. Iniciei, então, uma nova tiragem das imagens, desta vez expondo uniformemente os dois lados dos papéis e utilizando-me de imagens de manchas não correspondentes aos seus versos. Repeti o processo de rebaixamento e, desta vez, expus as imagens à solução tintorial por cerca de 7 horas. O resultado (Figura 24) me

agradou profundamente, então segui a mesma fórmula para o feito de todas as tiragens. O tom de sépia fora desejado por comunicar certa nostalgia nas imagens e o recorte em picote fora pensado em alusão às antigas ampliações entregues pelos laboratórios.

Figura 24: Exemplo da primeira tiragem do jogo - frente e verso.



Fonte: Digitalização de acervo pessoal

4.2.3 Da Embalagem

A ideia do jogo é também ser um repositório de memórias guardadas, a serem descobertas a qualquer momento por quem se dispor a abrir. Também faz uma pequena e simbólica alusão ao processo vivenciado por mim pelos longos meses que antecederam a construção e a apresentação do projeto.

As caixas foram compradas planificadas em loja de embalagens e em sua montagem me apropriei de retalhos dos testes anteriores para a construção do pequeno receptáculo de memórias. A tampa, propositalmente sem grandes informações, simula caixas de sapato etiquetadas que via no armário da casa dos meus avós.

O tecido, que envolve o jogo, foi envelhecido no café e pensado para ser algo que envolve essas lembranças, bem como o tecido que envolvia os objetos que encontrei.

A carta funciona como uma espécie de falso manual de instruções. Ao abri-la, percebem-se algumas palavras jogadas que, quando lidas, funcionam como uma espécie de súplica para um não esquecimento. Apaguei da carta original uma série de palavras, deixando somente algumas poucas - o que é notório quando nos deparamos com o seu verso, propositalmente ilegível.

4.3 O GESTO

A fotografia tornou-se, com o passar dos anos, uma forma subjetiva de olhar para um mesmo momento através da dilatação do tempo, enxergando-o como "infinito" dentro do que vivo. De certa forma, observar o mundo sempre fora um passatempo favorito. Enxergar o entorno em suas cores, formas, luzes e sombras, fazia-me também imergir na presença dos momentos e notar, em suas peculiaridades, os lugares onde ardia a realidade. Do mesmo modo, observar as pessoas e seus gestos fazia-me perceber que parte dessa ardência se dava pela alteridade¹⁷ - mesmo que não soubesse, no passado, o significado dessa palavra.

Para se construir, precisou de uma pessoa, do seu talento, de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que viu, de enquadrar, de retocar, de manipular. Para emergir, ela precisou da existência do tempo, do espaço, da luz e da sombra, das cores, das linhas, dos volumes, das formas, do ambiente... Em poucas palavras, a fotografia precisou da longa história de uma "aventura" icônica. Para viver enquanto imagem, foi necessária a existência de espectador(es), isto é, de seres vivos, "aptos a saberem olhar uma imagem [...], capazes de discernir 'lá onde ela arde'"(Didi-Huberman, 2006, p. 33 *apud* Samain, 2012, p. 157).

Com o passar dos anos, foi essa latência entre o observar e o registrar que pôs-me, quase sempre, a pensar sobre os vários modos possíveis de enxergar e experienciar a vida. Sentia-me, desde nova, contaminada por essas percepções de meus familiares, que foram-me apresentadas por meio de palavras, pinturas, músicas e excessivas fotografias - e que também, por vezes, moviam-me da presença para um sorriso amarelo que detestava dar. É provável que isso explique uma antiga obsessão que carrego em conhecer novas histórias, especialmente quando há vestígios físicos daquilo que me é dito.

Ao crescer, percebi nas fotografias uma poderosa ferramenta de autoconhecimento, não somente em análise às imagens que produzia, mas também aos outros olhares que me punha a avistar. Esses olhares poderiam se manifestar por meio de outras linguagens e guiar, sobretudo, outros modos de existir no mundo - e como isso poderia ser bonito, a depender de quem se aproximava. Para além de família, amizades e relacionamentos, puseram-me a observar que investigar ao outro é investigar também a si mesmo, e que ver o que arde fora, manifesta também o que arde dentro.

Assim, nesse gesto de cultivo ao presente e de extremo carinho pelo que se vive, impulsionados por nossas lembranças, guardamos, internamente e enquanto possível, os afetos que nos atravessam - mesmo quando esses se distanciam de nossas vidas, morrem, ou se transformam por completo. Temos urgência pela dilatação do tempo, pois percebemos a

¹⁷ **Alteridade:** Expressa e determina a qualidade, estado ou características do outro, ou seja, aquilo que é diferente daquilo que vivemos. A relação entre o eu e o outro é definida então pelo conceito de alteridade. No conceito antropológico o eu só pode ser entendido a partir da interação com o outro.

finitude de nossas vidas conforme passam os anos e depositamos fragmentos de nossas histórias em pequenas caixas de sapato, em telas, e em eternos retângulos.

Colecionamos diários, objetos, papéis, ingressos, folhetos, fotografias. Encaramos pertences enquanto amuletos do tempo mesmo que, como tudo o que é material, venham a se transformar um dia - bem como, por vezes, nos questionamos o motivo de ainda existirem fora, quando nos transformamos por dentro.

A existência se constitui quimicamente, também, a partir dos elementos que manipulo nos processos que realizo - e que se transformam constantemente em novas formas de permanência. O acaso é o agente dessa transformação, a entropia que não somos ensinados a aceitar nem compreender. Abrir mão de buscar respostas para a elaboração de mais perguntas intensifica uma sensação de incompletude, que pode ser força motriz para a percepção de inúmeras outras sensações em nossos corpos - e um eterno retorno ao estado natural de todas as coisas que são por apenas serem.

Talvez, por isso, imagens materiais, figurativas ou não, comuniquem tanto sem a necessidade de uma palavra, pois sempre serão agentes de novas perguntas. É esse desenho de luz que se manifesta em uma superfície que formará sempre novos significados, a depender da subjetividade de quem as observa e das intervenções ocasionais do próprio tempo. "A luz é, portanto, o que é necessário ao surgimento da imagem, mas é também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro: é preciso se proteger dela tanto quanto procurá-la" (Dubois, 2012, p. 221).

A imersão em processos analógicos e o contato com o arquivo me fizeram perceber a importância de manter certos fragmentos do tempo ao alcance dos dedos, produzindo concentração na presença. Fizeram-me olhar com carinho para o que toco com os olhos e as mãos - e para o que sinto quando sou tocada por todas essas coisas. Fizeram-me entender que a origem de certos conflitos internos talvez se perpetue entre gerações pois, possivelmente, são angústias comuns - justamente pela dificuldade humana de lidar com essa longa, e também curta, jornada pelo planeta terra.

Busca-se, incessantemente e há muito tempo, uma resposta que nos diga de onde viemos, que justifique nossa relevância. No fim das contas, talvez o que mais importe seja o entendimento de que somos, de que estamos, e de que podemos deixar um legado de afeto, independentemente de nossos ofícios - desde que aproveitemos a presença executando o que nos preenche de sentido.

Enquanto gesto, esta pesquisa também se propõe ao eterno reverberar de minhas palavras dentro de um processo - tão pessoal e, ao mesmo tempo, tão coletivo - com imagens.

"Urge saber que as imagens são nossos olhos passados, presentes e futuros, olhos da história, roupas, nudezas e paredes da história. [...] De vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas)" (Samain, 2012, p. 162).

Para além de um documento que atesta um presente já passado, este pode ser também um fragmento do futuro, em outros trabalhos desenvolvidos por corações desconhecidos, motivados por propósitos parecidos, mas com outras trajetórias. E, assim, prolongam-se os gestos - as palavras, as imagens e as memórias - em uma constante transformação de raciocínios, em um longo escrever e apagar, e em um eterno aprender a ouvir a si e ao outro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que decidi apropriar-me de imagens de família para a elaboração deste trabalho, em meados de 2022, comecei a colecionar perguntas sobre seu processo. A única certeza que tinha era a de que seria atravessada por uma expressiva carga emocional que, possivelmente, aproximaria-me de um lugar de maior entendimento dentro de minhas grandes paixões: a criação de imagens e o autoconhecimento.

O tal sujeito de pesquisa, também questionado em trabalhos autorais, sempre fora-me pautado em experiências pessoais - no íntimo contato com o que trazia de demanda em processos de análise e nas várias nuances que perpassam esse caminho de entender-se no mundo. Em dado momento, questionava a legitimidade desse sujeito, refletindo também sobre seu potencial de atravessamento coletivo. Com o tempo, e com palavras de pessoas queridas, entendi que toda obra artística partiria de uma experiência pessoal e que, por ser humana, dificilmente partiria de uma experiência única.

Nesse sentido, trabalhar a partir das memórias perdidas por vó Suely, uma grande referência em tantos sentidos, seria um desafio especialmente difícil por se tratar também da elaboração de um luto. Memórias são, de certa forma, instâncias que também nos conectam fortemente com quem conhecemos em vida. Perdê-las pode ocasionar, nas relações, um vazio difícil de mensurar. Diante de uma pessoa por quem nutrimos afeto profundo, quando há somente um lado que carrega em si lembranças do que um dia foi, há certo estranhamento mútuo - sentimento difícil de compreender e, até mesmo, pôr em palavras.

No entanto, nunca senti que havia sido esquecida por completo. Vó Suely, mesmo com todos os seus novos trejeitos, sempre olhou-me com o mesmo olhar curioso e apaixonado, fazendo-me sorrir sempre que cruzamos os olhos. E foi essa instância, presente nos entres, que motivou-me a dedicar este trabalho, sobretudo, ao afeto - desde a manutenção cuidadosa de seu acervo pessoal, a partir dela, à ressignificação deste, a partir de mim.

Em contato com seus vestígios, vi-me, por vezes, insatisfeita em colecionar mais perguntas do que respostas, pois, inicialmente, interessava-me investigar seu passado como uma detetive, buscando pistas que indicassem memórias concretas. Ao compartilhar angústias com amigas próximas, artistas visuais como eu, confrontei-me com o potencial fabular do arquivo - e como essas fabulações podem ser igualmente verdadeiras, visto que a única pessoa capaz de responder às perguntas, vó Suely, também não tem mais acesso às respostas.

Pus-me a jogar com os vazios das imagens, entendendo as várias dimensões que a comunicação poderia abarcar e que ali - onde habitavam lacunas - produziam-se sempre

novos significados. Nesse movimento, confrontei-me também com meus próprios vazios, enxuguei lágrimas que ficaram guardadas por anos e refleti sobre como, mais importante do que reter um passado - ou ansiar copiosamente por um futuro - é presenciar o aqui e agora. Visitei vó Suely em Vassouras algumas vezes durante o desenvolvimento da pesquisa, olhei-a nos olhos com compaixão, segurei suas mãos, e sorri em sua presença.

Por mais diferente que seja sua nova versão, ainda sinto em seu toque e olhar o mesmo amor e felicidade - um vestígio genuíno de sua paixão pela família que construiu, e que hoje a honra em sua trajetória. Nesse sentido, tenho plena consciência de que o que tenho em mãos já deixou de ser um acervo de família para tornar-se algo muito maior: um sensível projeto de vida - com inúmeros desdobramentos possíveis que, certamente, realizarei em um futuro próximo e consonante à minha vida acadêmica.

Por fim, sinto-me mais do que emocionada em estar concluindo minha graduação. Ao escrever, percebi o quanto a universidade contribuiu para meu desenvolvimento enquanto artista pesquisadora e, sobretudo, enquanto pessoa. Sinto o coração transbordar em gratidão ao escrever estas últimas linhas, pois lembro de todas as relações genuínas que construí ao longo do caminho. Que este relato-relatório seja, além de uma referência, um acalento aos futuros corações ansiosos que venham a entrar em contato com minhas palavras.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. 1994. Pequena história da fotografia. Tradução de Sergio P. Rouanet. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1931.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. [S. l.: s. n.], 1955. Não paginado. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf. Acesso em: 12. Jul. 2023.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Fotografar, documentar, dizer com a imagem**. [S. l.: s. n.], 2004.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. [S.l.: s. n.], 1924. Não paginado. Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf. Acesso em: 12. jul. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmelho e Vera Casa Nova. *In: Revista Pós. Escola de Belas Artes*. UFMG, v. 2, n.4, 2012.

DUBOIS, Phillipe. **Ofício de arte e forma: O Ato Fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.

EAGLEMAN, David. **Incógnito: As vidas secretas do cérebro**. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística**. 2000. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

FATORELLI, Antonio. Do analógico ao digital: negociações e ultrapassagens. **Ícone**, UFPE, v. 15, n. 12, out. 2014. DOI: <https://doi.org/10.34176/icone.v15i2.230802>. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230802/24837>. Acesso em: 12. jul. 2023.

FERNANDES, Rubens. **A fotografia expandida**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERNANDES, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2006. Disponível em: https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/index.html. Acesso em: 12. jul. 2023.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabela Soares. 1. edição. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

JAY, Martin. Regimes Escópicos da Humanidade. Tradução de Lara Rivetti. **ARS**, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 329-349, maio, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169121>. Acesso em: 27. jun. 2024.

LENOT, Marc. Flusser e os fotógrafos, os fotógrafos e Flusser. Tradução de Eduardo Henrik Aubert. **Flusser Studies**, v. 24, dez. 2017. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/marc-leno-t-flusser-fotografos-fotografos-flusser.pdf>. Acesso em: 27. jun. 2024.

MACHADO, Arlindo. A perspectiva ou o olho do sujeito. *In: A Ilusão Especular: Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 63-75.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, 10, n. 1, p. 151-164, 2013. DOI: <https://doi.org/10.5216/vis.v10i1.23089>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23089>. Acesso em: 27. jun, 24.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

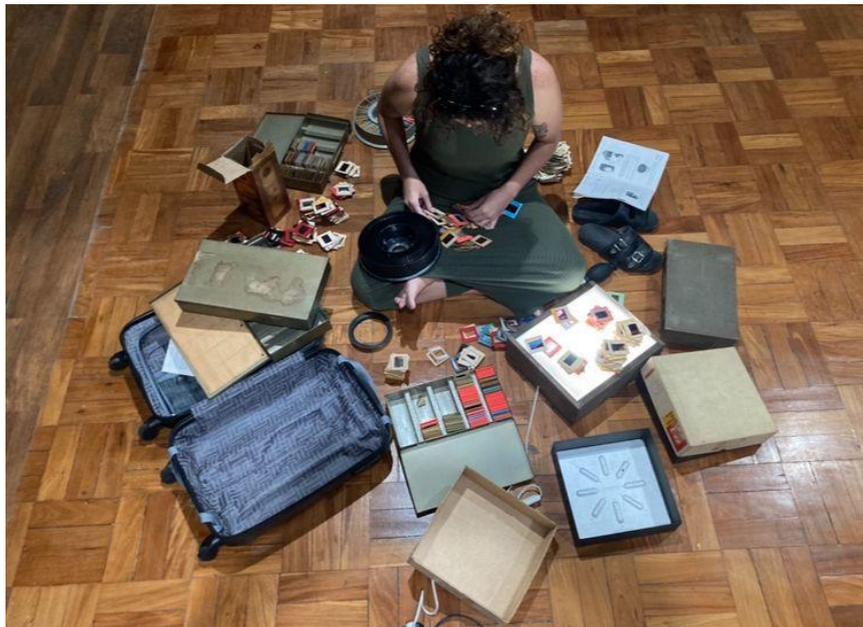
SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KOSSOY, Boris. **O Encanto de Narciso: Reflexões sobre a fotografia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

APÊNDICE A — O ARQUIVO



Arquivo no dia que foi encontrado em Vassouras



Primeiro contato com os slides

APÊNDICE B — O JOGO

Cartas, frente e verso.













APÊNDICE C — A CARTA

não diga nada.
 quero te dar meu
 retrato
 consolo.
 quero lhe pedir
 não se esqueça de cuidar
 , não se esqueça da promessa
 , não se esqueça de
 cuidar
 retrato, eu.
 agora um "mundinho" só de nós
 essa folha de papel e eu.
 minha,
 uma caixa de recordações,
 muito carinho
 Suelly

Frente da carta.

APÊNDICE D — A CAIXA



APÊNDICE E — ORÇAMENTO EMBALAGEM

ITEM	LOJA	UNIDADE	VALOR
Papel Canson 300g (20 folhas)	Kalunga	1	R\$ 24,50
Papel Canson 180g (20 folhas)	Kalunga	1	R\$ 15,20
Bloco de Papel Cartão Kraft 240g (10 folhas)	Kalunga	1	R\$ 24,10
Bloco folhas de transparência Filipaper (10 folhas)	Lab Clube	1	R\$ 49,90
Estilete	Kalunga	1	R\$ 19,90
Tesoura de picotar	Amazon	1	R\$ 46,57
Tábua de corte	Kalunga	1	R\$ 29,90
Cola de silicone para papel cartão	Kalunga	1	R\$ 5,10
Tecido trançado de algodão	Casa Pires Gonçalves	1,5 metros	R\$ 12,00
Caixas para montagem (Tamanho 9,5 x 9,5)	Embalak	10	R\$ 15,00
Rotulador manual	Kalunga	1	R\$ 159,00
Fita adesiva espuma	Kalunga	1	R\$ 16,00
Papel crepon bronze	Kalunga	1	R\$ 7,70
Barbante	Kalunga	1	R\$ 3,90
Impressão colorida em papel reciclado 180g	TAG	6 folhas	R\$ 89,00

TOTAL	R\$ 501,77
--------------	------------

APÊNDICE F — ORÇAMENTO QUÍMICA

ITEM	LOJA	UNIDADE	VALOR
Kit Cianotipia (Solução A + B)	Lab Clube	1	R\$ 161,00
Carbonato de sódio (2kg)	Mercado Livre	1	R\$ 19,90
1 caixa de chá preto	Pão de Açúcar	2	R\$ 4,90
Catuaba em pó	Casas Pedro	150g	R\$ 12,50

TOTAL	R\$ 198,30
--------------	------------

ORÇAMENTO TOTAL DO PROJETO	R\$ 700,07
-----------------------------------	------------