

**UNIVERSIDADE FEEVALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM PROCESSOS E MANIFESTAÇÕES CULTURAIS**

**FOTOGRAFIA EXPANDIDA: UMA CONSTRUÇÃO PELA  
MEMÓRIA, NARRATIVA, AUTORIA E APROPRIAÇÃO**

**WALTER KARWATZKI CHAGAS**

**Novo Hamburgo, 2019**

## DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Chagas, Walter Karwatzki.

Fotografia expandida: uma construção pela memória, narrativa, autoria e apropriação / Walter Karwatzki Chagas. – 2019.  
231 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) –  
Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2019.

Inclui bibliografia.

“Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lurdi Blauth”.

1. Apropriação. 2. Fotografia expandida. 3. Memória. 4.  
Narrativa. 5. Mestiçagem. I. Título.

CDU 77

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

**UNIVERSIDADE FEEVALE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**  
**EM PROCESSOS E MANIFESTAÇÕES CULTURAIS**

**FOTOGRAFIA EXPANDIDA: UMA CONSTRUÇÃO PELA**  
**MEMÓRIA, NARRATIVA, AUTORIA E APROPRIAÇÃO**

**WALTER KARWATZKI CHAGAS**

Tese apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Doutor em Processos e  
Manifestações Culturais pela Universidade  
Feevale.

**Orientação:** Professora Doutora Lurdi Blauth

Novo Hamburgo 2019

**WALTER KARWATZKI CHAGAS**

Tese com título *Fotografia Expandida: uma construção pela memória, narrativa, autoria e apropriação* apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lurdi Blauth

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elaine Athayde Alves Tedesco (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Niura Legramante Ribeiro (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Schemes (Universidade Feevale)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Marcela Ribero Rueda (Universidade Feevale)

Novo Hamburgo, 2019

*Aos meus pais Yolanda e Clóvis [in memoriam].*

*Ao meu irmão Paulo e sua Sandra.*

*Ao meu companheiro Cássio.*

*Aos mestres Ana Luiza Carvalho da Rocha, Anelise Silveira Rublescki, Claudia Schemes, Cleber Cristiano Prodanov, Cristina Ennes da Silva, Daniel Conte, Denise Castilhos de Araújo, Eduardo Zilles Borba (USP), Elaine Tedesco (UFRGS), Laura Ribero Rueda, Luiz Antonio Gloger Maroneze, Magna Lima Magalhães, Mara Regina Zilles, Maria Amelia Bulhões (UFRGS), Marinês Andrea Kunz, Neusa Ribeiro, Niura Legramante Ribeiro (UFRGS), Rosa María Blanca Cedillo (UFSM), Saraí Patrícia Schmidt e, especialmente, à minha orientadora professora Lurdi Blauth, pois foram além do profissionalismo, me acolhendo, reconhecendo, provocando inspirações e me amplificando em suas grandezas de “saber ser”.*

*Aos meus amigos e irmãos Agélio Novaes, Alexandra Eckert, André Rocha, André Venzon, Ceiza Alles, Felipe Camelo, Flávia Melo, José Aldo Alves Pereira e Roberto Nobre. Aos que me incentivaram às artes e aos que não me incentivaram. Aos que me emprestaram suas memórias para a realização desta pesquisa.*

*Curso realizado com o apoio financeiro do PROSUP/CAPES, e com o apoio dos professores e amigos Paulo Roberto Sangoi e Marcelo Augusto Raul Schmitt ex-diretor e diretor, respectivamente, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – IFRS, Campus Porto Alegre.*

## RESUMO

Este estudo apresenta, como temática principal, o processo poético visual relacionado à questão da memória afetiva, tendo como suporte para a investigação imagens fotográficas pessoais que, à luz do conceito de mestiçagem, resultam em *poiéticas* que culminam em obras poéticas. Nessa mestiçagem, os gestos *poiéticos* se cruzam com uma narrativa em palavras, apropriações e sobreposições que resultam em oito trabalhos finais. As oito obras poéticas finais caracterizam-se, inicialmente, pela sobreposição de duas fotografias: uma cedida por um sujeito da memória e outra feita pelo agente da produção poética. Nesse contexto *poiético*, a denominada fotografia expandida, em seu gesto conceitual na arte contemporânea, possibilita extrapolar as fronteiras impostas pela imagem crua e original cedida por cada um dos oito sujeitos da memória em questão. As mestiçagens oriundas dos cruzamentos possíveis permitem, a partir das narrativas escritas sobre as fotografias cedidas, expressar interpretações subjetivas e inquietudes via interferências que passam por sentimentos próprios ou do outro, possibilitando criações infinitas. Neste estudo, a fotografia expandida apropria-se de maneira incontestável do conceito de mestiçagens e de seus desdobramentos, reforçando o caráter contemporâneo que a fotografia como arte ainda é capaz de apresentar. Entre os autores referenciados há Walter Benjamin (1995), Ronaldo Entler (2008), Annateresa Fabris (2004), Rosângela Rennó (1998 e 2000), Rubens Fernandes Jr. (2006), André Rouillé (2009) e Icleia Borsa Cattani (2002 e 2007).

**Palavras-chave:** Apropriação. Fotografia Expandida. Memória. Narrativa. Mestiçagem.

## RESUMEN

Este estudio presenta, como temática principal, el proceso poético visual relacionado con la cuestión de la memoria afectiva, utilizando como base para la investigación imágenes fotográficas personales que, a la luz del concepto de mestizaje, resultan en *poiéticas* que culminan en obras poéticas. En ese mestizaje, los gestos poiéticos se cruzan con una narrativa en palabras, apropiaciones y superposiciones cuyo resultado son ocho trabajos finales. Las ocho obras poéticas finales se caracterizan, inicialmente, por la superposición de dos fotografías: una cedida por el autor de la memoria y otra realizada por el autor de la producción poética. En ese contexto poético, la denominada fotografía ampliada, en su gesto conceptual en el arte contemporáneo, posibilita extrapolar las fronteras impuestas por las imágenes crudas y originales cedida por cada uno de los ocho sujetos de la memoria en cuestión. Los mestizajes oriundos de los posibles cruces permiten, a partir de las narrativas escritas sobre las fotografías cedidas, expresar interpretaciones subjetivas e inquietudes a través de interferencias que pasan por sentimientos propios o del otro, posibilitando creaciones infinitas. En este estudio, la fotografía expandida se apropia de forma determinada del campo incontestable del concepto de mestizajes y de sus desdoblamientos, reforzando el carácter contemporáneo que la fotografía como arte aún es capaz de presentar. Entre los autores de referencia están Walter Benjamin (1995), Ronaldo Entler (2008), Annateresa Fabris (2004), Rosângela Rennó (1998 y 2000), Rubens Fernandes Jr. (2006) y André Rouillé (2009).

**Palabras clave:** Apropiacionismo. Fotografía Expandida. Memoria. Narrativa. Mestizaje.

## **ABSTRACT**

This study presents, as main theme, the visual poetic process related to the affective memory question, having as support for the investigation personal photographic images that, in the light of the concept of mestization, result in poietics that culminate in poetic works. In this mestization, poietic gestures intersect with a narrative in words, appropriations and overlaps that result in eight final works. The eight final poetic works are characterized initially by the superposition of two photographs: one handed down by one subject from memory and the other by the agent of the poetic production. In this poetic context, so-called expanded photography, in its conceptual gesture in contemporary art, makes it possible to extrapolate the boundaries imposed by the raw and original image given by each of the eight subjects of the memory in question. Mestization from the possible crosses allow, from the written narratives on the photographs ceded, to express subjective interpretations and concerns through interferences that pass through one's own feelings or the other's, allowing infinite creations. In this study, expanded photography undoubtedly appropriates the concept of mestization and their unfoldings, reinforcing the contemporary character that photography as art is still capable of presenting. Among the references there are authors such as Walter Benjamin (1995), Ronaldo Entler (2008), Annateresa Fabris (2004), Rosângela Rennó (1998 and 2000), Rubens Fernandes Jr. (2006) and André Rouillé (2009).

**Keywords:** Apropriation. Expanded Photography. Memory. Narrative. Miscegenation.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. <b>Aleksandr Rodchenko.</b> <i>Degraus</i> , 1930	26
Figura 2. <b>Walker Evans.</b> <i>Truck and sing</i> , 1928/30	27
Figura 3. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Pela janela do carro</i> , 2017	29
Figura 4. <b>Elisabeth Ohlson Wallin.</b> <i>A última ceia.</i> (Exposição Ecce Homo), 1998	31
Figura 5. <b>Christian Boltanski.</b> <i>Monument Lycée Chases</i> , 2009	39
Figura 6. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Asfixia</i> , 2014	40
Figura 7. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Sertões: a morada</i> , 2015	41
Figura 8. <b>Rosângela Rennó.</b> <i>Cerimônia do Adeus</i> , 1997 - 2003. Negativos digitalizados. 50x68cm	43
Figura 9. <b>Alexandre Sequeira.</b> <i>Nazaré do Mocajuba</i> , 2007. Fotografia em tecido	46
Figura 10. <b>Claudia Andujar.</b> Índios Yanomami	53
Figura 11. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Kuery</i> , 2007	53
Figura 12. <b>Guy Veloso.</b> Carnaval	54
Figura 13. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Papangus de Bezerros</i> , 2007	54
Figura 14. <b>José Bassit.</b> Diversidade religiosa	55
Figura 15. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Ensaio NaFéGantes</i> , 2007	55
Figura 16. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Hermanos</i> , 2006	58
Figura 17. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Um Olhar Atrás das Cores</i> , 2006	60
Figura 18. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>NaFéGantes</i> , 2007	63
Figura 19. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Papangus de Bezerros</i> , 2007	65
Figura 20. <b>Walter Karwatzki.</b> <i>Kuery</i> , 2007	68

Figura 21. <b>Walter Karwatzki</b> . <i>Asfixia</i> , 2014	72
Figura 22. <b>Walter Karwatzki</b> . <i>O2</i> , 2014	75
Figura 23. <b>Walter Karwatzki</b> . <i>Errante</i> , 2011	79
Figura 24. <b>Walter Karwatzki</b> . <i>Cego</i> , 2012	81
Figura 25. <b>Walter Karwatzki</b> . <i>Sertão</i>	85
Figura 26. <b>Walter Karwatzki</b> . <i>Guardar</i> , 2014	87
Figura 27. Autor desconhecido. Clóvis e Yolanda, 1946	89
Figura 28. <b>Charles Marville</b> . Obras em Paris	92
Figura 29. <b>Eugène Atget</b> . Vitrine de Paris, 1910	93
Figura 30. <b>Augusto Malta</b> . Copacabana, 1904	94
Figura 31. <b>Lewis Wicks Hine</b> . <i>Sem título</i> , 1910	95
Figura 32. <b>August Sander</b> . Jovens fazendeiros, 1914	96
Figura 33. <b>Walker Evans</b> . Série <i>American Photographs</i> . <i>Sem título</i> , 1929	97
Figura 34. <b>Robert Frank</b> . <i>Sem título</i> , 1955	98
Figura 35. Autor desconhecido. Família de Gustavo Karwatzki e Maria Ghizi, 1941	100
Figura 36. <b>Robert Smithson</b> . <i>Spiral Jetty</i> , 1970	103
Figura 37. <b>Sophie Calle</b> . <i>Histórias reais</i> , 2009	114
Figura 38. <b>Pablo Picasso</b> . <i>Copo e garrafa de Suze</i> , 1922	116
Figura 39. <b>Sherrie Levine</b> . <i>Sem título (After Edward Western)</i> , 1981	121
Figura 40. <b>Richard Prince</b> . <i>Cowboys</i> , 1992	122
Figura 41. <b>Jorge de Lima</b> . Do livro <i>A Pintura em Pânico</i> , 1943	124
Figura 42. <b>Eugène Atget</b> . <i>Quai de la Tournell au tambour</i> , 1908	127

Figura 43. <b>Aleksandr Rodtchenko</b> . <i>Sem título</i> , 1925	128
Figura 44. <b>Grete Stern</b> . <i>Sonho nº 16</i> , 1950	129
Figura 45. <b>Man Ray</b> . <i>O Beijo</i> , 1922	130
Figura 46. <b>László Moholy-Nagy</b> . <i>O Duo das Irmãs Bailarinas Olly e Dolly</i> , 1925	131
Figura 47. <b>Mark Kauffman</b> . Igrejas de Christopher Wren, 1961	133
Figura 48. <b>Michael Wesely</b> . Platz, 1999	134
Figura 49. <b>Nancy Burson</b> . <i>Your Face, Different race on Thursday</i> , 2007	135
Figura 50. <b>Alain Fleischer</b> . Imagens espelhadas em objetos, 1989	136
Figura 51. <b>Marie Ange Bordas</b> . <i>Kukuma 42°C - Sem Sombra</i> , 2004	137
Figura 52. <b>Elaine Tedesco</b> . <i>Projeto Areal</i> , 2002	138
Figura 53. <b>José Odiros Mlaszho</b> . <i>Homem com olho de pássaro</i> , 2002	146
Figura 54. <b>Eustáquio Neves</b> . Série <i>Arturos</i> , 1993-1995	146
Figura 55. Imagem cedida pelo autor da memória Cássio Maffazzioli	155
Figura 56. <b>Walter Karwatzki</b> , 2010	158
Figura 57. <b>Walter Karwatzki</b> . Fotografia poética da memória de Cássio Maffazzioli	160
Figura 58. Imagem cedida pela autora da memória Flavia Melo	161
Figura 59. <b>Walter Karwatzki</b> , 2014	164
Figura 60. <b>Walter Karwatzki</b> . Fotografia poética da memória de Flavia Melo	166
Figura 61. Imagem cedida pela autora da memória Ena Lautert	167
Figura 62. <b>Letícia Remião</b> . Instalação <i>Pedras</i> , de Ena, 2007	170
Figura 63. <b>Walter Karwatzki</b> . Fotografia poética da memória de Ena Lautert	172
Figura 64. Imagem cedida pelo autor da memória André Rocha	173

Figura 65. <b>André Rocha</b> . Casa dos avós na cidade de Porto Alegre. Fotografia pinhole	175
Figura 66. <b>Walter Karwatzki</b> . Fotografia poética da memória de André Rocha	177
Figura 67. Imagem cedida pelo autor da memória Paulo Karwatzki-Chagas	178
Figura 68. <b>Walter Karwatzki</b> . Casa de férias na cidade de Paripuera/AL, 2011	181
Figura 69. <b>Walter Karwatzki</b> . Fotografia poética da memória de Paulo Karwatzki-Chagas	183
Figura 70. Imagem cedida pelo autor da memória Roberto Nobre	184
Figura 71. Corcovado	186
Figura 72. <b>Walter Karwatzki</b> . Fotografia poética da memória de Roberto Nobre	188
Figura 73. Imagem cedida pela autora da memória Lígia Silva	189
Figura 74. <b>Walter Karwatzki</b> . Porto Alegre/RS, 2017	192
Figura 75. <b>Walter Karwatzki</b> . Fotografia poética da memória de Lígia Silva	194
Figura 76. Imagem cedida pelo autor da memória Luiz Ancelmo dos Reis	195
Figura 77. <b>Walter Karwatzki</b> . São Luís do Quitunde/AL, 2012	197
Figura 78. <b>Walter Karwatzki</b> . Fotografia poética da memória de Luiz Ancelmo dos Reis	199

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	15
<b>2 FOTOGRAFIA E FOTOGRAFIA</b>	20
2.1 O AQUILO QUE FOI: UM CERTIFICADO DE PRESENÇA	20
2.2 AQUILO QUE É ARTE: A TRANSFORMAÇÃO	25
<b>3 POÉTICAS E TRANSVERSALIDADES</b>	36
3.1 CHRISTIAN BOLTANSKI, ROSÂNGELA RENNÓ E ALEXANDRE SEQUEIRA	36
<b>4 PRODUÇÃO POÉTICA: APROXIMAÇÕES ELETIVAS</b>	50
4.1 EU E O OUTRO	
4.1.1 <i>Agua, cultura y ciudadanía</i>	57
4.1.2 Um Olhar Atrás das Cores	60
4.1.3 NaFéGantes	62
4.1.4 Papangus de Bezerros	65
4.1.5 Kuery	68
4.2 EU E O EU	69
4.2.1 Asfixia	71
4.2.2 O2	75

4.2.3 Cartografias: Coletivo Ibero América	
4.2.4 A Imagem da Palavra	81
4.2.5 Sertões	85
4.2.6 Guardar	88
4.3 CONCEITOS OPERACIONAIS	91
4.3.1 Fotografia e Memória	91
4.3.2 Narrativa	109
4.3.3 Apropriação	116
4.3.4 Sobreposição	127
4.3.5 Fotografia Expandida e Mestiçagem	141
5 CONSTRUÇÃO DAS FOTOGRAFIAS POÉTICAS	150
6 CONCLUSÃO	201
REFERÊNCIAS	205
ANEXO A - AUTORIZAÇÕES PARA USO DE IMAGEM	216
ANEXO B - BIOGRAFIAS DOS ARTISTAS BRASILEIROS REFERENDADAS	224
ANEXO C - POEMA <i>FOTOGRAFIA</i> DE LUIZ HUMBERTO	231

## Sobre a liberdade na arte<sup>1</sup>

Esta história se passa em Veneza, quando os dominicanos de Zanipolo pedem ao pintor Paolo Veronese que execute uma tela destinada ao refeitório do convento, representando a Santa Ceia. Veronese leva dois anos para completar a tarefa. Imenso, monumental, o quadro mede 5,50 por 12,80 metros, ou seja, mais ou menos 71 metros quadrados. [...] A superfície é ocupada por um grande número de personagens imaginários junto ao Cristo e aos Apóstolos. Eram figuras que faziam parte de um espetáculo colorido, pitoresco, dando a impressão de uma suntuosa festa, tal como as que se pode imaginar na Veneza daqueles tempos. Em 20 de abril de 1573 a tela ficou pronta. No dia 18 de julho, Veronese era chamado diante do tribunal do Santo Ofício. A Inquisição fez um interrogatório, cujas atas existem. Eis aqui um excerto:

Juiz: *O que significa este homem sangrando no nariz?*

Veronese: *É um criado que por qualquer motivo, está sangrando pelo nariz.*

Juiz: *O que significam estes soldados alemães armados com alabardas?*

Veronese: *Preciso dizer aqui algumas palavras.*

Juiz: *Diga.*

Veronese: *Nós, pintores, podemos permitir as mesmas liberdades que tomam os poetas e os bufões. E, se pintei dois alabardeiros, foi porque me pareciam convenientes e bonitos. Se o dono da casa era poderoso e rico, segundo me disseram, era de se esperar que dispusesse de tais servidores.*

Juiz: *Para que efeito o senhor pintou o bobo com um papagaio na mão?*

---

<sup>1</sup> Jorge Coli, 2010, p. 317-318.

Veronese: *Por ornamento, como se costuma fazer.*

Juiz: *Quem o senhor acredita que estava, de fato, naquela ceia?*

Veronese: *Creio que se encontravam o Cristo e seus apóstolos. Mas, como no quadro sobra espaço, eu o adorno com figuras que encomendam e segundo o costume.*

Juiz: *Alguém encomendou ao senhor que pintasse alemães, bufões e coisas semelhantes?*

Veronese: *Não senhores. Mas a encomenda foi a de decorar o quadro como eu o desejasse. E o quadro é grande, capaz de conter muitas figuras. Fiz o que me parecia.*

O tribunal concluiu que esse ambiente de festa era um desrespeito. A última ceia de Cristo devia ser solene e severa. Veronese foi condenado a mudar o quadro. Em vez disso, ele preferiu mudar o título. A “Santa Ceia” passou a se chamar “Ceia em casa de Levi”.



## INTRODUÇÃO

*Lá vem o acendedor de lampiões da rua!*<sup>2</sup>  
(*Em memória das minhas memórias da infância*)

Esta pesquisa trata da fotografia no campo expandido, abordando questões relacionadas à memória, narrativa, apropriação, mestiçagem e autoria em uma produção poética<sup>3</sup>. A fotografia tem um papel significativo nos diálogos existentes entre o homem social e político, e entre o presente e seu passado e, neste estudo é a linguagem detonadora do processo criativo e dos desdobramentos em diferentes procedimentos, resultando na sobreposição de imagens que abordam a memória, não no sentido de memorizar, mas a memória como recordação, lembrança.

A partir de aspectos desencadeados na produção das imagens, estrutura-se o *problema* que propõe discutir e analisar: o que informa a fotografia quando se narra o que nela é visto? E o que se aciona é a memória ou a imaginação? O que se narra é o instante retratado na fotografia ou a fotografia/instante é irradiadora de outras memórias? Com base nessas questões, buscam-se elementos que sustentem a hipótese de que, ao fazer a leitura de uma fotografia, o resultado leva à criação de passados, e as informações presentes na imagem fazem com que se veja o retrato de um passado a partir de sensações presentes.

A pesquisa tem como objetivo geral investigar possibilidades de uma produção poética, sendo a questão da memória abordada por meio da fotografia como suporte e em como essa tem se mostrado uma importante aliada na construção da memória pela narrativa visual e escrita. Como objetivos específicos, propõe-se: convidar pessoas das relações pessoais do autor/artista desta pesquisa a participarem do projeto, cedendo uma fotografia que faz parte de seu arquivo de memória/lembrança pessoal e, também, fazer uma narrativa escrita sobre a fotografia cedida; exercitar o compartilhamento da memória do outro por meio da

---

<sup>2</sup> Primeiro verso da primeira estrofe do poema *O acendedor de lampiões* (1932) de Jorge de Lima. (1997, p. 192).

<sup>3</sup> É a obra em si.

sobreposição de imagens, o que propicia gerar novas narrativas visuais a partir da apropriação e sobreposição de diferentes fotografias (Anexo A).

Portanto, esta investigação poética é constituída pela produção de imagens resultantes da interação com memórias e narrativas de outros sujeitos. Nesse contexto, as imagens não são construídas apenas pelo autor/artista que se apropria e manipula as fotografias, mas também pelo sujeito da memória que é quem cede as imagens e as narrativas escritas para a produção de uma “nova” memória.

A abordagem metodológica dessa pesquisa é de caráter qualitativo e centra-se em descrever, compreender e analisar determinadas ações em suas aproximações e diferenças do objeto estudado no campo da arte e seus pressupostos teóricos. A delimitação do estudo em seus conceitos operatórios envolve desde a coleta de dados – as fotografias e as narrativas dos sujeitos da memória –, à articulação das informações para a produção de novas imagens/memória e a análise estética no campo teórico.

Dessa forma, compreende-se que os conceitos operacionais, de acordo com Sandra Rey<sup>4</sup> (1996) são tudo o que envolve uma obra artística – dos procedimentos técnicos aos conceitos provindos da filosofia, literatura e outros – que aproxima ou distancia o artista de seu fazer artístico, ou seja, “desde os procedimentos técnicos lançados na criação da obra, até a intrincada rede de conceitos estabelecidos a partir deste fazer.” (p. 85-86). Sendo assim, os conceitos operacionais que norteiam este estudo são: Fotografia, Memória, Narrativa, Apropriação, Sobreposição, Fotografia Expandida e Mestiçagem.

A pesquisa organiza-se em distintos capítulos: o capítulo 2 - *Fotografia e Fotografias* com dois subcapítulos, *Aquilo que Foi: um certificado de presença* e *Aquilo que é arte: a transformação*. São abordados trabalhos de fotógrafos que, com um

---

<sup>4</sup> Para a professora a filosofia, a semiologia, a psicanálise, a literatura [...] podem nos fornecer excelentes conceitos para pensarmos nossa prática – se soubermos utilizá-los operacionalmente – isto é, tendo o cuidado e a capacidade de entender esses conceitos em profundidade em seu contexto; e ao transpô-los para a prática, estabelecer sim, as *aproximações*, mas também os *distanciamentos*. [...] Esses conceitos, provindos da filosofia, literatura, semiologia ou psicanálise, são chamados de *conceitos operacionais* e fazem avançar tanto no campo prático como teórico.

tratamento mais artístico e atemporal, lançaram um novo olhar sobre a questão da memória; bem como trata de questões relacionadas à existência de um referente diante da câmara fotográfica e da temporalidade fotográfica e sua associação com a memória, finalizando com algumas considerações feitas sobre os temas por diferentes fotógrafos e pensadores da fotografia. Os principais teóricos referenciais são Susan Sontag (2004, 2003, 1987), Walter Benjamin (1969), Charlotte Cotton (2010), Philippe Dubois (1993), Roland Barthes (2004), Boris Kossoy (2002) e Etienne Samain (2012). André Rouillé (2009), Rosalind Krauss (2002).

O terceiro capítulo, *Poéticas e Transversalidades*, trata do fazer artístico de alguns fotógrafos que trabalham com a questão da memória, tanto em nível nacional, quanto internacional. No que diz respeito ao nacional, é usado como referência o trabalho de Rosângela Rennó e seus arquivos pessoais. Mais recente, e não menos significativo, é o trabalho de Alexandre Sequeira, de cunho antropológico, que tem como mote a questão da memória. Em termos internacionais, salienta-se como referência o trabalho do francês Christian Boltanski, que usa sua biografia como matéria-prima para suas obras, e do também francês, Alain Fleischer, que faz um trabalho que se situa entre o instantâneo fotográfico e a instalação. Esse artista utiliza imagens fotográficas convencionais e imagens sobrepostas, projetando-as por meio dos mais diferentes dispositivos. Olga Simson (1998), Ronaldo Entler (2008), Paulo Herkenhoff (1998), Annateresa Fabris (2004) servem de base para o desenvolvimento dos temas discutidos neste capítulo.

O capítulo 4, *Produção Poética: aproximações eletivas e conceitos operacionais*, está dividido em dois momentos. No primeiro apresenta a trajetória fotográfica do autor em onze trabalhos fotográficos que, de uma maneira ou de outra, tem sua produção poética em constante aproximação com a questão da memória, tendo como referências, Etienne Samain (2012), Luiz Eduardo R. Achutti (1997, 2004), Georges Didi-Huberman (2013), Philippe Dubois (1993), Alfredo Bosi (2010), Néstor García Canclini (2013), Leon Tolstói (2016) entre outros. No segundo momento apresentamos os conceitos operacionais utilizados nesta

pesquisa. Que são apresentados em subcapítulos. A saber: Fotografia e Memória, Narrativa, Apropriação, Sobreposição e Fotografia Expandida e Mestiçagem.

No primeiro subcapítulo há as relações da memória com a fotografia por intermédio de Boris Kossoy (1998), Philippe Dubois (1993) e André Rouillé (2009).

Em *Narrativa* temos o cruzamento da fotografia e da narrativa, e é apresentado por intermédio da literatura e da obra de alguns artistas. Aqui, são tratadas obras da francesa Sophie Calle que tem um trabalho intimamente ligado a textos narrativos e fotografia. Sob o aspecto literatura, apresenta-se a obra *8 x Fotografia*, organizada por Lorenzo Mammi e Lilian Moritz Schwarcz (2008) e a experiência de fotógrafos com narrativas em fotografias.

Em *Apropriação* tratamos da incorporação artística do conceito apropriação na arte contemporânea e de sua instauração na obra de inúmeros artistas. Tal discussão é feita, principalmente, por meio de pesquisas e apontamentos de Iceia Borsa Cattani (2007) e Tadeu Chiarelli (2002).

Em *Sobreposição* é apresentado um pequeno histórico sobre a sobreposição e cinco artistas que a utilizam, desde o início do século passado até artistas atuais, sejam fotógrafos, pintores, publicitários ou arquitetos, o que atesta a magia que a sobreposição exerce sobre diferentes fazeres da arte. O tema é abordado por meio de referências como Ana Inês Marinho Palminha (2011), Michel Rush (2006).

Por fim, apresentamos a fotografia expandida como sendo uma linguagem contemporânea por natureza, uma linguagem que transgride as normas da fotografia convencional por meio de transversalidades que outras modalidades de arte oferecem. O capítulo apresenta, também, os diferentes procedimentos utilizados, que propiciam um grande repertório fotográfico contemporâneo. Aqui, os principais teóricos são Rubens Fernandes Jr. (2006), Roland Barthes (2012), Charles Peirce (2000), Philippe Dubois (1993), Adolfo Montejo Navas (2017) e Tadeu Chiarelli (2002).

No último capítulo temos a *poiética*<sup>5</sup> em si. Neste capítulo são descritos os processos do fazer desta pesquisa tendo como referência a fotografia expandida. Aqui, são libertados os conceitos impostos pela academia e por mim mesmo, muitas vezes. Com a obra aberta deixamos a criação se materializar, pois os “conceitos acadêmicos” já não incomodam mais, pois, na verdade já os assimilamos e os usamos quando e como acreditamos que devem ser utilizados, já estamos apropriando, consciente ou inconscientemente, dizer: eu quero usar este conceito. E não mais ser usados por um conceito. As obras apresentadas aqui refletem um instante de criação que foi aperfeiçoado pela aceitação de que o autor é parte deste processo de prática artística. Processo que envolve instantes criativos e seus saberes. Aqui, cada sujeito da memória é o protagonista principal de cada narrativa enviada escolhendo qual é o cenário de sua narrativa. Escolhe omitir, fantasiar, pesquisar com outros os nomes e detalhes que sua memória já não responde, mas corresponde aos fatos. Escolhe enviar, disponibilizar, expor-se ou não. Mas, escolhe. Escolhe ser parte de uma parte de outro. Escolhe até, ser quase uma obra de arte. Mergulhado nesse clima de escolhas, escolho o que cruzar, sobrepor, interrelacional com estas ofertas, em que são entremeados aspectos culturais, geográficos, históricos e antropológicos biográficos, entre outros, de cada sujeito da memória, para poder conceber a obra final que, na verdade, não está finalizada, pois ela é apenas o começo de outra história, outra narrativa.

## 2 FOTOGRAFIA E FOTOGRAFIA

*Revejo fotografias de meus pais quando jovens.  
Crio uma nova dimensão e me vejo entre eles.*<sup>6</sup>

Este capítulo tem dois subcapítulos. No primeiro, *Aquilo que foi: um certificado de presença*, salienta-se o papel da fotografia como um atestado de algo que já não é, que foi. Como um documento daquilo que não é mais, daquilo que não se é

---

<sup>5</sup> Conjunto de estudos.

<sup>6</sup> Epígrafe do autor.

mais, tendo, desse modo, o caráter de mostrar o que, muitas vezes, as memórias já não lembram. No segundo subcapítulo, *Aquilo que é arte: a transformação*, enfoca-se a questão conceitual da fotografia como arte e a importância que, no último quarto do século XX, essa adquiriu na arte contemporânea, passando de um simples suporte para uma expressão das poéticas de muitos artistas. Chama-se a atenção, ainda, nesse subcapítulo, para questões relativas a ser um artista e à questão do estilo. Os temas aqui apresentados servem de apoio ao desenvolvimento deste trabalho de pesquisa.

## 2.1 O AQUILO QUE FOI: UM CERTIFICADO DE PRESENÇA

Para o escritor francês Marcel Proust (1871 – 1922), nos clássicos *O caminho de Swan* (1913) e *O tempo redescoberto* (1927), o efeito de rememoração busca restituir o que é abolido pelo tempo e pela distância. Para ele, o passado é requisito para a constituição do presente, como algo que se pode possuir. Já para Roland Barthes (2012, p. 76-77), que pensa sobre o passado por meio da fotografia, “a fotografia não rememora o passado [...]. O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que foi abolido [...], mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”. É um choque e um escândalo, acrescenta o semiólogo, “que a fotografia sempre me espanta, com espanto que dura e se renova incansavelmente”, pois, toda vez que se olha para uma fotografia, é como se ela não falasse sobre aquilo que não é mais, mas apenas e, com certeza, daquilo que foi. Para Barthes “sem dúvida o espanto do “*Isso foi*” também desaparecerá. Já desapareceu”. (2012, p. 86, grifo e aspas do autor). Ainda, para o autor, mesmo que se ateste a existência de um referente no passado diante da câmara, uma fotografia apenas é capaz de dizer “Isso foi”<sup>7</sup>.

Barthes apresenta, também, uma visão futurista, premonitória, no momento em que escreveu *A câmara clara*<sup>8</sup>, ao falar da temporalidade/existência da fotografia e sobre a seguridade que a fotografia apresenta, embora, ao mesmo tempo, tenha uma

---

<sup>7</sup> Roland Barthes usa essa expressão para caracterizar a questão do mítico na fotografia. Sendo a fotografia um testemunho seguro, porém fugaz; fica-se impotente diante do cada vez mais breve, da duração, pois a era da fotografia é a era das modificações, alterações em todos os sentidos; dos desaparecimentos e em que o próprio “Isso foi” irá desaparecer. (2012).

<sup>8</sup> O livro *A câmara clara* foi redigido em 48 dias (em 1979) e é composto por 48 pequenos capítulos que são, portanto, como anotações em um diário

condição de “coisa” fugaz. E o que se vê hoje em dia, em relação à fotografia, é que essa é cada vez mais efêmera, chegando ao ponto de quase não ter mais uma “morada”, um arquivo.

Por meio de Susan Sontag entende-se a questão da temporalidade na fotografia e sua associação com a memória. A autora diz, sobre a autenticação resultante da fotografia, que “fotos fornecem um testemunho. Algo de que se ouviu falar, mas de que se duvida parece comprovado quando nos mostram uma foto”. (2004, p. 16). Em concordância com Barthes, Sontag declara que “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência”. (2004, p. 26). Ainda segundo essa autora (2004), fotografias são um dos objetos mais misteriosos que compõem o mundo atual. Ela ressalta que se tem, do ato imaterial que é fotografar até a materialidade da fotografia, uma vasta experiência pessoal. A autora chama a atenção, ainda, para a questão da maleabilidade e da temporalidade do objeto fotografia, entre outros aspectos, ao considerar que “As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas.” (2004, p. 15). Sontag dá uma visão orgânica da fotografia. É quase um ser vivo em constante mudança.

Sob o aspecto memória, na percepção de Philippe Dubois (1993, p. 314) a fotografia é vista como uma arte: *arte da memória*<sup>9</sup> e diz que, “Em suma, é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato de lembranças”. Ainda, segundo o autor, “[...] nossa memória só é feita de fotografias”. Para Dubois (1993, p. 25), “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra.” Assim, há na fotografia a questão testemunhal. Ou, ainda, segundo o mesmo autor (1993, p. 316-317), “uma fotografia é sempre uma imagem mental”. Dubois ressalta, também, que tudo isso ocorre na *interioridade do pensamento de cada sujeito*. E completa ao dizer que “[...] a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno [...]. A fotografia: uma

---

(ENTLER, 2006).

<sup>9</sup> “A arte da memória nasceu na Antiguidade grega e foi transmitida por alguns grandes textos latinos (o *De oratore* de Cícero, a *Institutio oratória* de Quintiliano e a *Ad Herennium* de autor desconhecido), e é definida como uma das cinco grandes categorias da Antiga Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memória, actio – ou pronunciativo*)”. (DUBOIS, 1993, p. 314).

máquina de memória, feita de *loci* (o receptáculo...) e de *images* (as cópias de contato...), uma *mnemotecnia mental*” (grifos do autor). Com essa colocação de Dubois (1993), salientam-se as aproximações existentes entre a atividade orgânica da memória do ser humano e a fotografia como um recurso material que ajuda a não esquecer as lembranças. Fotografia e memória: materialidade das lembranças.

Outros autores, como Boris Kossoy e André Rouillé, também apresentam referências em relação à fotografia que auxiliam a corroborar a presente pesquisa. De acordo com Boris Kossoy (In SAMAIN, 1998) a fotografia funciona nas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de certo momento e situação, de certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo. Assim “Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive” (In SAMAIN, 1998, p. 45). Ou seja, a fotografia sempre se modifica para permanecer como plataforma possibilitadora do contar imediato dos movimentos da sociedade.

Já para André Rouillé, a imagem fotográfica é dotada de dualidades que a distinguem e a tornam, segundo suas próprias palavras, uma “memória voluntária”<sup>10</sup>, pois é “[...] documento ou expressão, está, pois, tanto do lado do “isso foi” quanto do lado do “o que foi que se passou?” – é tanto impressão quanto notícia, tanto constativa quanto interrogativa, tanto matéria quanto memória, tanto atual quanto virtual, tanto antigo presente quanto passado puro”. (2009, p. 221, aspas do autor) Tem-se, assim, na fotografia a multiplicidade de ações exigidas em tempos contemporâneos, quando as linguagens estão cada vez mais próximas umas das outras.

As significativas relações imaginárias entre fotografia e memória podem ser referendadas por Mauro G. P. Koury, que salienta que “A memória é então informada pela fotografia, indicando momentos insubstituíveis, que constrói uma vida para si e

---

<sup>10</sup> Para Rouillé a memória voluntária é aquela que se desloca de um presente atual a um presente que já se “foi”, que age no presente vivo da ação, e tenta recompor o passado por meio dos instantâneos que são presentes congelados, por exemplo.



para os outros”. (ACHUTTI, 1997 p. 76). Segundo Luiz Eduardo Achutti “toda e qualquer fotografia é ou será uma ação em nome da memória [...] Há fotografias que devem ser guardadas ou não oferecidas a esmo” (TIBURI; ACHUTTI, 2012, p. 56). Ou seja, há alguém naquela fotografia, mesmo que a existência não seja mais material, e a memória desse alguém deve ser respeitada. O aspecto de “eternidade”, na fotografia, também é sugerido por Ana Inês Marinho Palminha, que afirma que a fotografia tem um papel “fundamental e subentende a construção de memória. A fotografia veio permitir captar instante, iludindo para a possibilidade de se controlar e congelar o tempo para a eternidade”. (2011, p. 2).

No que diz respeito à fotografia pessoal, costuma-se referir a elas com um dizer “assim eu fui”, quase nunca um “assim eu sou”. Em geral, fala-se sobre si mesmo, diante da maioria de fotografias, no tempo passado. E, mesmo quando cada um se vê em fotografias atuais, percebe já não ser mais daquele tempo. A fotografia dá poderes que poucas artes oferecem. Com ela sente-se o poder de aprisionar o que foi fotografado, sente-se o poder de alterar o que foi fotografado e sente-se o poder de não se ter poder contra o tempo. As fotografias dizem o que já se foi. Na fotografia “se está”. A imagem se transforma em memória que oferece a materialidade que, em alguns casos, já não há.

Constata-se, assim, que imagem fotográfica é uma impressão material de uma imagem mental, Dubois (1993). A relação da fotografia com a memória de cada ser humano é estabelecida em planos espaciais, temporais e culturais únicos. Porém, isso não quer dizer que alguém que tenha poucas fotografias tem poucas lembranças, ou memórias.

No contexto de fotografia e memória, questiona-se: por que se gosta tanto de fotografias? Para tentar responder, faz-se uma analogia com uma entrevista dada por Umberto Eco, em 2009, aos jornalistas Susanne Beyer e Lothar Gorriss do jornal *Der Spiegel*, sobre o lugar das listas, em vista da exposição do Museu do Louvre, do qual foi curador, *A vertigem das listas*<sup>11</sup>, também em 2009. Perguntado por que se perde tanto tempo tentando concluir coisas que não podem realisticamente ser concluídas.

---

<sup>11</sup> Nesse livro, Umberto Eco reflete sobre como a ideia dos catálogos, listas, enumerações e inventários mudou ao longo dos séculos e como, de um período para outro, essa mudança foi expressa por meio da literatura e das artes visuais. Esse ensaio é acompanhado por uma antologia literária e por uma seleção de obras de arte que ilustram como a sociedade se define por suas listas e limitações.

Umberto Eco responde: “Nós temos um limite, um limite muito desencorajador e humilhante: a morte. É por isso que gostamos de todas as coisas que acreditamos não ter limites, e que, portanto, não têm fim. É uma forma de fugir dos pensamentos sobre a morte. Gostamos de listas porque não queremos morrer”.

As fotografias exercem esse mesmo poder sobre as pessoas. Olha-se para elas e sabe-se que se está olhando para o que já “morreu”, seja o tempo, o lugar ou as pessoas que nelas aparecem. “Já morreu”, Todos já morreram, pois não se é mais como nessa ou naquela fotografia. Mas, fica-se a elas apegado porque não se quer morrer.

## 2.2 AQUILO QUE É ARTE: A FOTOGRAFIA E A TRANSFORMAÇÃO

Aqui, a obra de cada artista apresentado, independentemente da sua poética, mantém uma relação muito profunda com a “fotografia pura”<sup>12</sup>. Todos os gestos de interferência nas fotografias, sejam elas do artista ou apropriadas, reconhecem, por mais vigorosos que sejam, a fotografia em sua essência, não importando se uma fotografia é convencional ou não. Antes de entrar especificamente na questão “fotografia é arte e o que é arte”, traz-se ao debate algumas considerações sobre o tema feitas por diferentes fotógrafos e pensadores da arte da fotografia.

Uma definição de arte, para Umberto Eco (2016), não pode ser construída pelo próprio homem sem considerar o fato que sendo ele um homem do século XX que é alimentado por uma cultura ocidental. Outro aspecto que o autor leva em conta para sua construção de um conceito sobre arte, é o fato de, ao fazê-lo, destaca os elementos mais familiares a seus contemporâneos,

---

<sup>12</sup> O grupo *F/64* foi organizado em agosto de 1932 por vários fotógrafos, entre os quais Ansel Adams, Edward Weston, Willard Van dyke e Imogen Cunningham. Tinha como objetivo alcançar aquilo que entendiam ser a “fotografia pura” – um tipo de fotografia sem artifícios técnicos, composição ou ideia derivada de qualquer outra forma de arte, contrapondo-se, assim, à produção do pictorialismo, que se submetia a princípios artísticos diretamente ligados à pintura e às artes gráficas. Os fotógrafos puristas do *F/64* colocaram a ênfase na procura de imagens nítidas, com máxima profundidade de campo, utilizando papel de impressão acetinado e brilhante para realçar as qualidades únicas do processo fotográfico.

pois é um contemporâneo que fala com os seus contemporâneos. E completa que, mesmo em sua definição científica sobre água, realça sua composição molecular, pois a civilização contemporânea permite que se veja a água como um conjunto de moléculas em vez de defini-la por sua qualidade de claridade, por exemplo. Para ilustrar, o autor diz que “[...] a definição científica vale para toda a água de todos os tempos, embora eu saiba muito bem que um grego via e usava a água sob estes outros aspectos, para ele mais imediatos e importantes e que a minha definição extra, ao contrário, negligência”. (2016, p. 144).

Ou seja, a definição de algo, ou da arte, vai passar pelos limites da historicidade, sendo assim, suscetível de modificação em algum outro contexto histórico. Umberto Eco chama a atenção para o fato de a comodidade do discurso comum generalizar fenômenos próprios que se perdem na definição. Eco ainda coloca que “no momento em que se fala de arte, nem que seja para negar a possibilidade de defini-la conceitualmente, não podemos escapar da exigência da definição”. (2016, p. 144).

A relação da fotografia com a pintura pode ser considerada em 1855 e em 1857, quando duas pequenas charges desenhadas pelo cartunista, fotógrafo e jornalista francês Félix Nadar (1820 – 1910), pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon, foram publicadas em jornais populares da França. Segundo Richard Salkeld, a primeira delas mostrava uma câmera fotográfica sobre um tripé, batendo em uma porta fechada e tinha a seguinte legenda: “Fotografia pedindo um pequeno espaço na exposição de belas artes”. (2014, p. 146). A segunda charge mostrava uma câmera fotográfica sendo chutada para fora de uma porta aberta pela paleta de um pintor com a seguinte legenda: “A ingratidão da pintura, negando um pequeno espaço em sua exposição à fotografia, a quem tanto deve”. (2014, p. 146). O relato deixa bem claro como foi o início desta relação da fotografia com a pintura e, conseqüentemente, com a arte. De natureza mecânica e reprodutibilidade acessível, a fotografia não era bem vista pelos defensores da antiga tradição de produção de imagens, que tinha como premissas as habilidades manuais do pintor e a unicidade da obra.

Essa situação perdurou até os anos 20 e 30 do século XX, quando os fotógrafos modernistas, entre esses o russo Aleksandr Rodchenko (1891 – 1956) e o estadunidense Walker Evans (1903 – 1975) desenvolvem uma linguagem estética diferenciada da,

até então, adotada pelos demais fotógrafos que eram mais picturalistas. Nas fotografias produzidas por Rodchenko e Evans o viés pictorial, que dava um caráter mais artístico à fotografia, foi substituído por um olhar mais atento ao cotidiano (Figuras 1 e 2).

**Figura 1.** Aleksandr Rodchenko. *Degraus*, 1930



Fonte: *Blog Sala 17*.

Figura 2. Walker Evans. *Truck and sing*, 1928/30



Fonte: Site do New York Times.

Para Dominique Baqué, a fotografia contemporânea deixa nas mãos do fotojornalismo a tarefa de captar a *imediatividade* de um gesto quando expressa que, “no entanto, a fotografia resultante da arte conceitual não só foi apoiada pelas artes plásticas: também contribuiu, e de maneira extremamente radical para a desconstrução do paradigma fotográfico tradicional constituído pelo mito – tão espetacularmente exemplificado por Henri Cartier-Bresson – o "momento decisivo". (2003, p. 127, tradução nossa).

Mesmo tendo nascido antes do cinema, a fotografia, só foi vista como arte depois desse. Mas, mesmo com um reconhecimento tardio, a fotografia suscitou debates e há uma significativa bibliografia sobre ela. Por um tempo, esteve condenada a ser uma humilde serva das artes e das ciências; esteve, a fotografia, estigmatizada e até qualificada como não sendo uma arte produzida pela mão do homem e, sim, por uma máquina. A grande entrada da fotografia no mundo das artes se deu no final da década de 60, mais precisamente em 1969, com a exposição *Live in Your Head: When Attitudes Become Forms*, na *Kunsthalle* de Berna<sup>13</sup> por Harald Szeemann, que agrupou sessenta e nove artistas de diferentes nacionalidades e, posteriormente, com *Happening and fluxus*, apresentada em Colônia, na Alemanha, em 1970. O que se pretendia era eliminar as Belas Artes tradicionais em prol do que sugeria o subtítulo da exposição *When Attitudes Become Forms*, algo como “obras-conceitos-processos-situações-informações”, ou ainda, “Quando as atitudes se tornam formas”. (BAQUÉ, 2003, p. 42, tradução nossa).

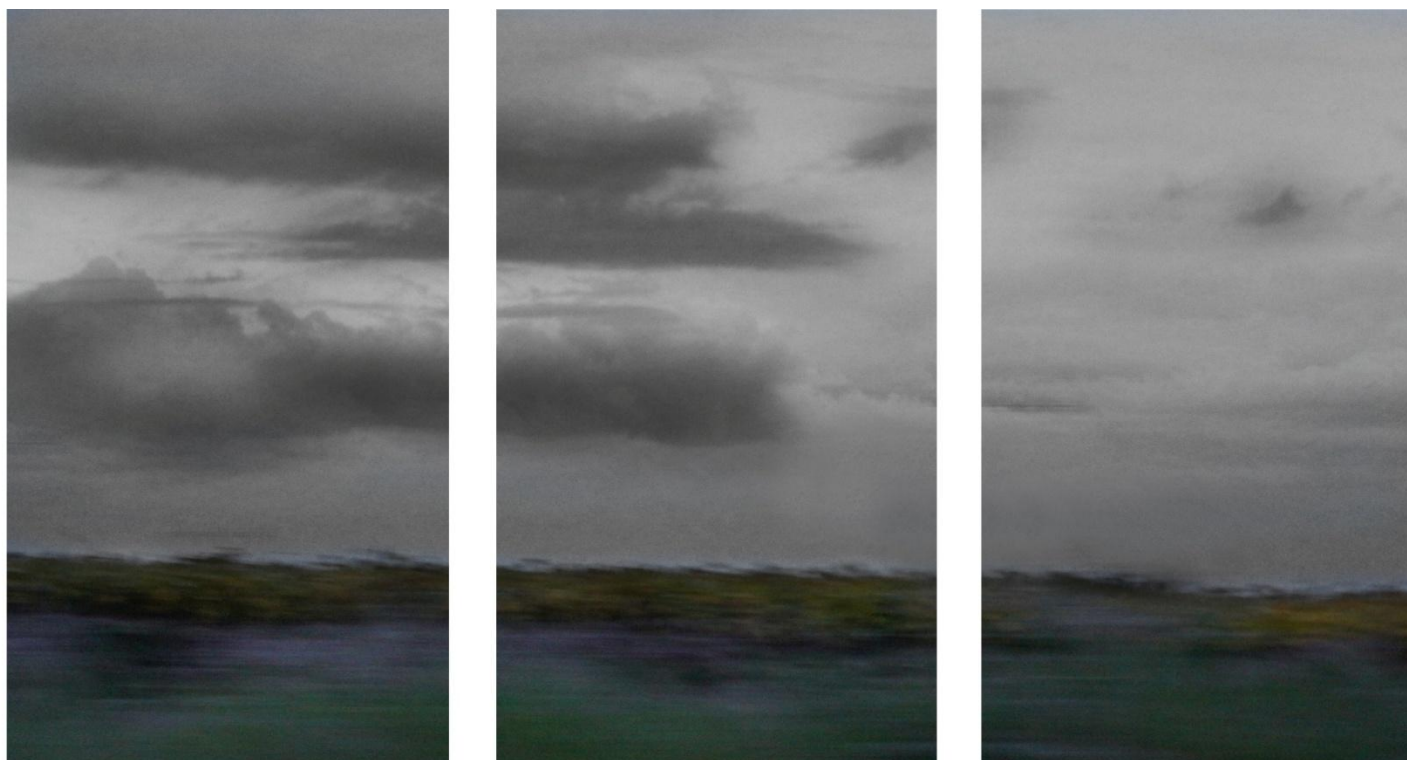
Segundo André Rouillé (2009), no último quarto do século XX a fotografia adquiriu um lugar de destaque na arte contemporânea. A fotografia referida é a fotografia de artistas, que pouco tem em comum com a fotografia de fotógrafos. Como fotografia de fotógrafos, entende-se aquela que ainda se encontra na dualidade da questão da representação. Ou seja, se esforça para reproduzir as aparências (fotografia-documental), ou delas se distancia (fotografia-expressão); ou, ainda, as transforma (fotografia artística). Para o autor, o principal projeto da fotografia dos artistas “não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da

---

<sup>13</sup> O *Kunsthalle* de Berna é um salão de exposição de arte, em Berna, na Suíça. Foi construído em 1917-1918 pela associação *Kunsthalle* de Berna e aberto em 5 de outubro de 1918. Desde então, foi o local de numerosas exposições de arte contemporânea. (*SITE DO KUNSTHALLE DE BERNA*).

arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos”. (ROUILLÉ, 2009, p. 287). Neste contexto temos a fotografia abaixo onde apresento a questão da temporalidade e da territorialidade (Figura 3). A imagem fotográfica abaixo é apresentada de maneira artística, e não mais pictorial. É uma imagem que se distancia da imagem fotográfica dos fotógrafos. Da imagem que busco, agora, fazer.

**Figura 3.** Walter Karwatzki. *Pela janela do carro*, 2017



Fonte: Arquivo do autor.

Nos últimos 25 anos do século XX houve um crescimento daquilo que se chamou “autoconhecimento” da fotografia. Um marco desse período foi a publicação do livro *The History of Photography From the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914* pelo casal Helmut e Alison Gernsheim<sup>14</sup> colecionadores e historiadores da fotografia. A partir das décadas de 1970 e 1980, aconteceu um rápido crescimento das coleções fotográficas, tanto no que diz respeito a particulares quanto a instituições. Para Edward Lucie-Smith “ao redescobrir seu passado, a fotografia adquiriu um poder singular de diversificação.” (2006, p. 241). Exemplo disso é a re-exploração recente e cada vez mais constante de técnicas fotográficas que pareciam estar perdidas para sempre. Ainda, segundo o autor, um dos aspectos da fotografia contemporânea é a presença de quadros vivos elaborados, quase sempre vinculados uns aos outros de forma a criar sequências narrativas, em geral, polêmicas (Figura 3).

A fotógrafa sueca Elisabeth Ohlson Wallin (1961) recria versões de cenas modernas do Novo Testamento, como a *Última Ceia*, com travestis. Com suas obras, a fotógrafa faz uma alusão às pessoas a quem Jesus se dedicou, ou seja, pessoas marginalizadas pela sociedade. A ideia de fazer esse ensaio se deu em vista da morte de uma amiga no início da década de 1990 por AIDS.

---

<sup>14</sup> Nesse livro (London: Oxford University Press, 1955. Thames & Hudson, 1969), na primeira parte, apresentam uma breve mas abrangente história da evolução fotográfica, técnica ao longo do tempo de diferentes dispositivos e o nascimento e o progresso da fotografia colorida. Na segunda parte, os autores analisam criticamente o trabalho de um grande número de fotógrafos, desde o seu início até os dias atuais. Todos os campos em que o meio da fotografia encontrou expressão, documentação social às reportagens de guerra, topografia e fotografia "arte", de pictorialismo da segunda metade dos anos 80 para as experiências mais recentes na fotografia "subjetiva". O livro também contém uma excelente seleção de fotografias destinados para descrever exaustivamente todas as formas de expressão e, em particular, o trabalho dos maiores autores, desde cedo para daguerreotipistas contemporâneos como Capa, Cartier-Bresson, Brassai, Beaton, Weston, Strand, Feininger, Pollock e muitos outros. (SITE DA ADELPHI).



**Figura 4.** Elisabeth Ohlson Wallin. *A última ceia*, (Exposição Ecce Homo), 1998



Fonte: *Blog Tudo em rede*.

Outros dois aspectos essenciais para este trabalho de pesquisa são, em primeiro lugar, a compreensão sobre a fotografia ser ou não uma linguagem. Para Roland Barthes (2004), a fotografia é uma linguagem quando tem um estilo. O estilo, na verdade, não é outra coisa senão a identidade que o fotógrafo deposita em seu trabalho, em outras palavras, sua digital. Ou, ainda, é a feição

especial dos trabalhos; caráter de uma produção artística. O outro aspecto é o que se refere ao questionamento do que é ser um artista. Para Walter Benjamin “o artista é aquele que tem acesso a alhures, a uma outra época, cujo sentido é sua função de transmitir àqueles que o ouvem.” (In BENJAMIN, 1969, p. 84-85)<sup>15</sup>. Já Rosalind Krauss, ao analisar a série de fotografias do ensaio *Jackson Pollock trabalhando, 1950*, feitas por Hans Namuth, diz, de certa maneira, o que, para ela é um artista: “O artista representa-se então no ato ‘do olho’, e não no uso de uma manipulação física.” (2002, p. 94). Ou seja, a técnica não é determinante para tal, conforme ressalta André Rouillé (2009). Assim, pode-se dizer que artista é aquele que faz conexões entre um conjunto de estudos e processos e práticas artísticas. Ou seja, é aquele que coloca em diálogo, em sua obra, a *poiética*<sup>16</sup> e a poética. Há, então, tanto nas artes visuais como um todo, quanto na fotografia, uma produção que rompe com padrões classificatórios e permite *poiéticas* expressivas das verdadeiras naturezas de cada artista.

Sobre os artistas atuais e seus fazeres, Fernanda Albuquerque (2005) salienta que, atualmente, os artistas já não se identificam com um estilo único, como antes. E muito menos participam de movimentos, pois esses quase não existem mais. Outro aspecto que Albuquerque ressalta é o fato de a arte contemporânea não se encaixar na ideia de uniformidade, seja da estética ou conceitual. Atualmente, artistas e pensadores das mais diversas áreas se permitem experimentar propostas e fazer reflexões com muita liberdade. Porém, outra visão bem oportuna sobre o fazer artístico é apresentada por Ernst Fischer em sua obra *Von der Notwendigkeit der Kunst*, de 1959, publicada no Brasil, pela primeira vez, em 1966 com o título *A Necessidade da Arte*, em que ressalta que “o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra

---

<sup>15</sup> Walter Benjamin fala de dois grupos que se sobrepõem de muitas maneiras, mas se completam. Ela fala no sentido amplo de diálogo entre o artista e o outro. O artista como sendo o viajante, o narrador das histórias que viu pelo mundo. O que esteve por outros lugares, porém volta para contar suas histórias. Mas, o que ficou o outro, também, tem suas histórias locais e tradicionais para contar.

<sup>16</sup> Poiética (de *poiétique*), termo cunhado por Paul Valéry em conferência do *Collège de France* para estudar a gênese de um poema. René Passeron ampliou seu significado e o simplificou para o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente na obra de arte (REY, 2008).

de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante”. (1981, p. 14). E completa seu pensamento dizendo que

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. (FISCHER, 1981, p. 14).

Levando isso em consideração, pode-se reforçar a necessidade do estudo sobre arte. Do estudo sobre o próprio fazer artístico. Dos materiais que se utiliza. Precisa-se estudar a si mesmo como agente da arte. Como receptor da arte, o homem, espécie em desenvolvimento, desejando se completar, tenta de todas as maneiras se apoderar do maior número possível de experiências que a sociedade pode lhe oferecer. Esses apoderamentos buscam a união entre um indivíduo e o que a humanidade é capaz de produzir e, dentre essas posses, está a arte. A arte que, segundo Fischer, é o “meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias”. (1981, p. 13).

A arte, em geral, passou a ter um grande leque de possibilidades, tanto imateriais quanto materiais, nas últimas décadas. Do cavalete à fotografia, praticamente tudo foi disponibilizado e passível de ser transformado em arte. No prefácio de sua obra *Arte contemporânea: uma história concisa*, Michael Archer salienta que: “[...] parece não haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas”. (2008, p. 9).

Mas, o que está por trás desta pesquisa? Para tentar responder, busca-se o que diz Georges Didi-Huberman (2013) sobre o ato de conhecer e, em especial, sobre o ato de conhecer arte. Afirma o autor que o conhecimento “procederia da intuição à imagem e, sobretudo, *da imagem ao conceito*. Diz-se ‘sobretudo’ porque é na segunda translação que jaz o momento decisivo, aquele que,

segundo Kant, justifica o prestígio da grande palavra *conhecimento*.” (2013, p. 175). E, aqui, cabem, também, as palavras de Massimo Canevacci: “Tudo está inquieto porque nada foi terminado.” (2013, p. 231). Nessa inquietação, há a fotografia expandida. E ela não é apenas o que representa diante dos olhos de quem a vê.

Neste sentido esta tese que tem como tema principal a fotografia expandida que bem retrata esta inquietação e que resulta na não terminalidade das poéticas desta pesquisa. Cada uma das obras apresentadas ao final do trabalho deixa, a partir, das narrativas apresentadas uma “porta” de acesso para a obra.

### 3 POÉTICAS E TRANSVERSALIDADES

*Eles estavam por toda a casa. Compartilhavam comigo e meus irmãos momentos de suas felicidades.  
Para mim, aquelas fotografias eram recados de amor.  
Do amor deles eu não tinha dúvidas, eu tinha fotografias.<sup>17</sup>*

Os artistas e teóricos apresentados neste capítulo servem como referência para os trabalhos práticos relativos a este estudo. Tais trabalhos foram elaborados em fotografia, que é o campo da pesquisa, que se mostrou uma área fértil para o desenvolvimento dos conceitos operacionais em pauta: *memória, narrativa, apropriação e sobreposição*.

Os artistas em questão são Christian Boltanski, Rosângela Rennó e Alexandre Sequeira, cujos trabalhos e os meus percebo similaridades, mas sempre mantendo minha identidade artística. Memória, narrativa, apropriação e sobreposição, um ou mais desses conceitos, em suas transversalidades, povoam suas obras e as que resultam deste estudo. Uma lembrança, uma palavra, um fragmento ou um vestígio sempre denunciam que uma obra é uma criação coletiva, mesmo que apenas a mão de um tenha sido sua executora, pois uma obra não está na ponta dos dedos, ela está na cabeça de quem a concebe como obra. Assim, ter como referência e apresentar as poéticas desses artistas é fazer com que a obra do outro, que se admira, esteja na própria obra.

#### 3.1 CHRISTIAN BOLTANSKI, ROSÂNGELA RENNÓ E ALEXANDRE SEQUEIRA

A questão da memória está presente em todos. Ela acompanha a cada um pela vida afora. Vive-se mais as lembranças do que o presente. Os momentos que se acha que merecem ser lembrados se tornam, obrigatoriamente, motivo para a ação das

---

<sup>17</sup> Epígrafe do autor.

máquinas fotográficas. Na atualidade, segundo enfatiza Olga Simson (In SAMAIN, 2005), a fotografia tem um importante papel na detonação do processo de rememoração, já que possibilita a construção de uma versão pessoal sobre acontecimentos vivenciados.

No que diz respeito ao tratamento dado à questão da memória, Ronaldo Entler salienta que a discussão do tema tem vários enfoques. Para o autor, há o grupo de “criadores que pensam através de suas obras o papel social dos arquivos; ou que acumulam e organizam documentos e vestígios ligados a seus processos criativos; outros cujas obras assumem a estratégia da coleção e do inventário em seus modos de exibição”. (2008, p. 5). Neste estudo, interessam artistas que não apenas tornam a memória o seu tema, mas que se utilizam de acervos consolidados e se apropriam de documentos para compor suas obras.

Dois exemplos são citados por Ronaldo Entler (2008): o francês Christian Boltanski (Paris, 1944 - ), numa perspectiva mais autobiográfica e nostálgica, e a brasileira Rosângela Rennó<sup>18</sup> (Belo Horizonte, MG, 1962 - ), com uma abordagem mais crítica e politizada dos aparatos de memória. Cada um a seu modo, parte de álbuns de família, fotografias 3 x 4 anônimas, ou imagens publicadas em jornal. Com o intuito de tecer aproximações com os conceitos operacionais tratados nesta pesquisa – *fotografia, memória, narrativa, apropriação e sobreposição* – propõe-se, pois, abordar produções poéticas desses artistas visuais, além do também brasileiro Alexandre Sequeira<sup>19</sup> (Belém, PA, 1961 - ).

Segundo Entler (2008), Christian Boltanski é de família judia, seu pai era ucraniano e ele juntamente com a família vivenciaram o período do nazismo. Boltanski iniciou sua carreira como pintor num momento em que a arte se abria para um vasto universo de experimentações. No final da década de 1960, abandonou o trabalho com a pintura, pois não encontrava espaço nos salões de arte, e dedicou-se a obras mais complexas, que incluíam vídeo, fotografia, livros, cartas e instalações. Christian

---

<sup>18</sup> Ver biografia no Anexo B, p. 225.

<sup>19</sup> Ver biografia Anexo B.

Boltanski revela, em suas mais de quatro décadas de trabalho, uma linha de atuação bastante coerente, com temáticas e estratégias que se tornaram sua marca, apenas com pequenos deslocamentos de enfoque. Atuando quase sempre com apropriações, tem inspirado artistas que hoje produzem suas obras a partir de acervos de fotografias já constituídos. Trabalha também com objetos pessoais, aos quais atribui o mesmo papel testemunhal desempenhado pela fotografia. Suas obras tratam da memória, individual e coletiva, reposicionamento de vida, perda ou morte. O mais interessante da obra de Boltanski é que ele não fala diretamente sobre um fato histórico, no caso o Holocausto, a obra dele nos faz chegar a conclusão deste fato olhando e percebendo o trabalho, e fazendo um exercício de memória. A obra de Boltanski trabalha a relação entre memória, história e emoções e, se vale de imagens reais.

Em entrevista à pesquisadora e professora Tamar Grab<sup>20</sup> para a Revista Grab, Christian Boltanski, afirma: “para mim há uma direta relação entre uma peça de roupa, uma fotografia e um corpo, no qual alguém uma vez existiu, mas agora não mais”. (apud ENTLER, 2006, p. 4). Nessa observação do artista, assim como nas questões sociais e culturais que estão presentes em suas fotografias, pode-se perceber que a memória, as lembranças, são situações importantes na vida do ser humano.

Ronaldo Entler extrai da entrevista de Boltanski à professora Grab, a visão da pesquisadora sobre a obra do artista:

Como temas principais, a memória, a perda de identidade e a morte, inicialmente abordados com certa dose de ironia mas, desde os anos 80, tratados com um tom cada vez mais solene. Não raramente, há nas obras referências autobiográficas, falsas num primeiro momento, mas que tocam em incertezas que o envolvem de maneira cada vez mais verdadeira: “em meus primeiros trabalhos eu pretendia falar da minha infância, no entanto, minha infância real tinha desaparecido. Eu menti sobre isso tão repetidamente que não tinha mais uma memória desse momento, e minha infância se tornou, para mim, uma espécie de infância universal”. A tensão entre a identidade singular que deseja manifestar e o estereótipo que resta na imagem permeia toda sua experiência. (2006, p. 4, aspas do autor).

---

<sup>20</sup> Professora da University of Oxford. Londres. Departamento de História da Arte. (GRAB, 1997, p. 19).

Christian Boltanski é um artista que possui uma obra multifacetada e se centra na sua vida pessoal – verdadeira ou ficcionada – mas, nas questões da memória, identidade, ausência, perda ou morte. Seu trabalho lida com o reposicionamento da identidade e da reavaliação do percurso de vida individual perante momentos históricos mundiais de grande impacto civilizacional (Figura 5).

Adolfo Montejo Navas ressalta que, no que diz respeito a Boltanski, “a entrada da história em sua obra, da biografia como matéria-prima e, mais especificamente, do valor da memória – a vida do perdido – ocupa um lugar central, assim como oferece um sentimento melancólico sobre a condição humana, incidindo, sobretudo, no papel reflexivo do bem e do mal, no sentido transitório da passagem, do esquecimento, da morte”. (2012, p. 1).

Segundo Joana Lobinho “numa primeira fase, entre 1968 e início dos anos 1970, o trabalho de Boltanski foi autorreferencial; apoiou-se visualmente na catalogação museológica e etnográfica e de certa forma estabeleceu relações aparentemente pessoais.” Já de 1972 a 1973, Boltanski “deslocou-se para o domínio das memórias coletivas e da sua representação visual e começaram a surgir imagens de muitas pessoas e criou também uma série de inventários”. A partir de meados da década de 1980, Boltanski “inicia uma nova linha de trabalho e ressurgem um interesse relativo à morte, associado a ambientes obscuros e até religiosos. Os anos 1990 foram marcados por colaborações na área do teatro ou da ópera, para além das instalações”. (2011, p. 35-36).

Christian Boltanski afirma “nos últimos anos, ter retomado o interesse por sua própria memória e pela ideia de sua morte, em vez de uma morte coletiva, sendo que o uso da fotografia se tornou raro”. (apud LOBINHO, 2011, p. 36). Sua série “*Monumento da Escola de Ensino Médio Chases*” explora os temas de perda e morte percebidos através do prisma da memória (Figura 5).



**Figura 5.** Christian Boltanski. *Monument Lycée Chases*, 2009. Impressão em placas de acrílico



Fonte: *Site Photography-now*.

Em meus trabalhos poéticos apresentados neste estudo, se aproximam das características do fazer de Boltanski em vários momentos, pois memória (individual ou coletiva), identidade, reposicionamento de vida, perda ou morte fazem parte do meu repertório visual. Ensaios como *Asfixia* (Figura 6) e *O2* se aproximam, em muito, da questão do reposicionamento, novos rumos para a vida que há em alguns ensaios de Boltanski. A fotografia abaixo (Figura 6) remete aos horrores da 2ª Guerra Mundial.

**Figura 6.** Walter Karwatzki. *Asfixia IV*, 2014



Fonte: Arquivo do autor.

A questão identidade, existente em meu ensaio *Sertões* (Figura 7) está, de certa forma, relacionada à obra do artista, pois a mesma trata da questão do território natal.

**Figura 7.** Walter Karwatzki. *Sertões: a morada*. 2015



Fonte: Arquivo do autor.

A relação também pode ser percebida por meio dos aspectos sociais e culturais existentes nas imagens que me foram cedidas pelos agentes da memória cujas lembranças das situações nelas retratadas foram de grande importância em suas vidas. São narrativas extraídas de fotografias que registraram fatos triviais, apresentam comemorações, que recordam outros, que enaltecem períodos vividos. Enfim, que tratam da vida e até da morte.

Rosângela Rennó, também, é uma artista que constrói sua obra com sobras da cultura imagética, tais como fotogramas descartados, arquivos de fotógrafos populares, arquivos penitenciários, álbuns de família, lembranças extraviadas de viagens, notícias irrelevantes da crônica social ou policial. Segundo Maria Angélica Melendi, Rennó dá um novo significado, recontextualiza as imagens que resgata, “recupera o que restou dos seus sentimentos e as abre para novos sentidos, numa luta contra a amnésia que impregna o persistente fluxo imagético que nos rodeia”. (2003, p. 4).

Moacir dos Anjos (2010), crítico de arte brasileiro, observa que, além das fotografias, a obra de Rennó, que raramente fotografa, utiliza-se de textos e vídeos para representar a vida, quer no campo do conflito, quer no do afeto. A artista intermídia, fotógrafa e arquiteta, criou suas primeiras obras com base em fotografias de álbuns de família. Em suas obras, a artista aborda discussões acerca da natureza da imagem e utiliza vários suportes. A relação da obra *Cerimônia do adeus* (Figura 8) com as obras finais deste estudo se dá pelas origens das imagens entre estes. Nesse sentido, as obras finais desta pesquisa também se valem de retratos de família de cada um dos agentes da memória.

Com o trabalho de Rennó, a aproximação de minha poética se dá em maior grau no momento da realização das obras relativas a esta pesquisa, pois, ao trabalhar com imagens de arquivos pessoais, evito, como Rennó, produzir mais imagens, já que faço uso da apropriação, assim como da sobreposição dessas com outras já existentes em meus arquivos, conforme será analisado no capítulo que trata da minha poética final.

**Figura 8.** Rosângela Rennó. *Cerimônia do Adeus*,  
1997 - 2003. Negativos digitalizados. 50x68cm



Fonte: *Site* de Rosangela Rennó.

O significado e a relevância da obra da artista podem ser compreendidos nas palavras da pesquisadora Annateresa Fabris quando ressalta que

A vontade de resgatar identidades anônimas do esquecimento está na base das operações de Rosângela Rennó desde o momento em que passa a reaproveitar placas de negativos de fotografias de identidade (1991). Ao retirar do anonimato identidades que, de outro modo, seriam destinadas à destruição por seu caráter banal e antiartístico, Rosângela Rennó coloca em foco o processo de despersonalização que fundamenta a concepção serial da imagem técnica. (FABRIS, 2004, p. 125).

A obra de Rennó é passível de abertura, de revitalização temporal. Ela não se fecha em si própria. Ela compõe sua obra pela apropriação de imagens e textos de autores anônimos. Ou seja, seu arquivo é impessoal. Na obra de Rennó, emoção e técnica atuam conjuntamente. Nem mais uma, nem menos a outra. O exato.

O trabalho de Rennó caracteriza-se por não apresentar a fotografia isoladamente. Suas obras/instalações têm um caráter de mestiçagem de fácil percepção, pois, nas mesmas, é comum encontrar elementos do cotidiano e fragmentos de outras obras ou, até mesmo, outras obras inteiras. Seus trabalhos são contextualizados a partir do original que recolhe, pois, como anteriormente citado, um dos fatores marcantes é que ela quase não fotografa, preferindo montar seus arquivos com fotografias de terceiros e não colocar mais imagens no mundo, como ressalta a curadora de arte independente Luiza Duarte, que chama a atenção para esse fato: “não fotografar, por não colocar novas imagens no mundo, mas lidar com arquivos, rastros, fotos de terceiros”. (In PEDROSO; DUARTE, 2013, p. 92).

Essa questão é quase uma referência ao posicionamento de Douglas Huebler que, em 1968, disse que “O mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não desejo adicionar mais nenhum. Prefiro, simplesmente, declarar a existência de coisas em termos de tempo e espaço”. Essas avaliações da obra de Rennó dão uma ampla visão de sua poética. Não é infundado identificar na artista uma arqueóloga que tem na fotografia seu modo de representar a vida em um tempo passado; no tempo da

memória.

No contexto das poéticas aqui apresentadas, este estudo resulta em oito obras que se valem da fotografia expandida e têm em comum com o trabalho de Rosângela Rennó o fato de a fotografia que serve como inspiradora para a narrativa apresentada pelo sujeito da memória ter sido buscada em seus arquivos pessoais, pois, como mencionado, parte das obras da artista é construída a partir de fotografias que fazem parte de álbuns de família.

Destacado por Éder Chiodetto (In RIBEIRO, 2010) o brasileiro Alexandre Sequeira<sup>21</sup> (Belém, 1961) é um artista visual e fotógrafo que desenvolve trabalhos utilizando a fotografia como vetor de interação e troca de impressões com indivíduos ou grupos. O trabalho de Sequeira apresenta um viés fortemente ligado à antropologia. Seus personagens são verdadeiros, têm identidade regional. Para Chiodetto, o trabalho de Sequeira é “uma potente ferramenta de desvendamento e aproximação do Outro” (In RIBEIRO, 2010, p. 257). Em seu trabalho, a memória é registrada pela imagem e a materialidade se dá pelo suporte em objetos que tenham pertencido aos próprios fotografados. Ainda, segundo Chiodetto, “Mais que atestar a presença das pessoas num determinado lugar, as peças reapresentam, entre estampas, manchas acumuladas e a serigrafia sobreposta, delicadas tramas que falam de identidade e memória, esta última indelevelmente associada ao tempo”. (In RIBEIRO, 2010, p. 257).

Conforme Luciana Cavalcanti, a ligação de Sequeira “com as pessoas e os lugares que ele fotografa é impressionante. Porque a máquina fotográfica é só um meio para a construção de relações de respeito, identidade, amizade... E é efetivamente este meio que deslancha, dá colo e respeito aos fotografados e atribui outros valores maiores à fotografia”. (2011, p. 1). Já para Rubens Fernandes Junior (2010), o artista Alexandre Sequeira utiliza a fotografia para enfatizar a memória e concretizar suas instalações. Sua série *Nazaré do Macajuba* (2007) é fruto da combinação de retratos do povo da comunidade de Nazaré do Macajuba (PA) e sua impressão em materiais não convencionais, como lençóis, toalhas, mosquiteiros, entre outras peças de tecido do cotidiano dos próprios fotografados, como mencionado, e instalados na própria comunidade.

---

<sup>21</sup> Ver biografia no anexo B.

A ideia de imprimir nos tecidos as fotografias foi determinante para associá-los definitivamente, pois aqueles suportes já estavam impregnados da memória do corpo dos retratados mesmo antes de as imagens neles serem inseridas (Figura 9).

**Figura 9.** Alexandre Sequeira. *Nazaré do Mocajuba*, 2007. Fotografia em tecido



Fonte: Site da Coleção Pirelli no MASP.



A exposição *Nazaré do Mocajuba* de Alexandre Sequeira, de acordo com Marisa Mokarzel em seu texto curatorial na X Bienal de Havana – 2009, é apresentado da seguinte forma:

Os estreitos laços entre arte e vida, norteiam os trabalhos de Sequeira, confirmando o ato poético que privilegia a comunhão do homem e a natureza e a solidariedade entre os diferentes, entre os iguais. Por instantes, diluem-se as diferenças culturais e econômicas e o que se testemunha é a rara integração do ser humano consigo mesmo, com o outro e com o mundo. A pequena e longínqua Mocajuba ganha visibilidade, adquire uma cidadania planetária e torna-se respeitada. O artista e o homem do lugar desenvolvem um processo identitário, espelho de suas próprias forças, ancoradas nas relações socioculturais, constituídas com firmeza e delicadeza. Os rostos esquecidos, com a intermediação da fotografia, passam a constituir a memória que antes, difusa, perdia-se na vaga lembrança. O incerto adquire contornos. O artista e aqueles que se encontram na área quase isolada de Mocajuba podem reimaginar o seu lugar no mundo e impor-se na nova geografia que se configura em desacordo com as pressões globais e hegemônicas. Esta comunidade que vive da cultura da subsistência e mora em casas de barro, pode transformar a fragilidade em força, expandindo-se simbolicamente em um ato de resistência e integração com outras comunidades, de outros países, outros continentes<sup>22</sup>. (2009, p. 1).

O trabalho de Alexandre Sequeira tem uma forte identidade com a região onde vive. Além dessa identidade, sua obra tem a característica de não ser composta por personagens anônimos, que não tenham identidade própria. Esses são, pode-se assim dizer, seus *vizinhos e seus conhecidos*. Vizinhos no sentido da territorialidade próxima e conhecidos, pela identidade regional entre os envolvidos e o artista. Eles, personagens e artista, não *estão* ali. Eles *são* dali. Essa afirmação representa bem o distanciamento que existiu da fotografia com a questão da identidade do fotografado. A “pessoa” inexistia. Existia, apenas, a imagem física. Não havia passado e nem presente. O que estava ali estava ali. Era o começo.

Para o artista pesquisador, esses artistas e suas obras constroem nos imaginários celebrações daquilo que se é. De uma maneira ou de outra “[...] cada um a seu modo, parte de álbuns de família, fotografias 3 x 4 anônimas, de publicações, arquivos de outros, autorretratos. A questão da memória está presente em todos nós. Ela nos acompanha por toda a vida. Vivêmo-las tanto quanto vivemos o presente”. (KARWATZKI, 2015a, p. 19).

---

<sup>22</sup> Texto crítico para a apresentação da pesquisa *Nazaré do Mocajuba* na X Bienal de Havana, Cuba. 2009.

As poéticas deste estudo fazem cruzamentos com a obra de Alexandre Sequeira, inicialmente, pelo viés antropológico. Aqui, os sujeitos da memória são verdadeiros, têm uma história. Os cenários dos acontecimentos são reais, há territorialidade. E, o artista e os agentes da memória desenvolvem um processo identitário.

Assim, pelas razões expostas, os artistas citados são referenciais para o desenvolvimento e uma maior compreensão das obras poéticas relativas a este estudo. Os três artistas trabalham com questões da memória, em todas suas formas, e se utilizam de imagens de personagens reais.

A fotografia expandida aparece como uma possibilidade de expressão que, somada às narrativas textuais dos sujeitos da memória, vai dar a possibilidade de fugir da homogeneidade visual repetida à exaustão nas fotografias a que, normalmente, se tem acesso. Há, assim, uma maneira de resistência e libertação. A de resistência se dá ao utilizar os mais diferentes procedimentos para que possibilitem uma experiência artística diferente da dos lugares comuns na fotografia e de uma forma de olhar generalizada. A de libertação vem dos diferentes procedimentos que, quando articulados de maneira criativa, resultando em inúmeras combinações o que faz com que os trabalhos resultantes deste estudo sejam imagens que vão além do simples mundo de imagens tecnicamente construídas.

## 4 PRODUÇÃO POÉTICA: APROXIMAÇÕES ELETIVAS E CONCEITOS OPERACIONAIS

*A lembrança mais antiga que tenho de minha vida foi feita por meu pai.  
Estou com meu irmão mais novo.  
Compenetrado, olho fixo para a câmera como  
se pedisse a aprovação dele para seguir adiante.<sup>23</sup>*

De caráter autobiográfico, no primeiro momento, este capítulo apresenta minha produção artística ao longo dos últimos doze anos. Nela, as duas fases que caracterizam esse fazer: uma primeira, em que meu olhar está voltado de mim para os outros, com um forte viés antropológico e cultural, e uma segunda, na qual ele se volta para mim mesmo. Nesse fazer artístico, o rastro que denuncia o “estilo” desejado está em constante combate com a acomodação de ser reconhecido pela obra de longe, ao longe.

Ter a obra e tê-la (re)descoberta em cada deslocamento artístico é desafiar-se na habilidade da *ar*<sup>24</sup>. Nos oito trabalhos apresentados, pode-se constatar um processo de aprendizagem por meio de exposições e trabalhos acadêmicos. Em cada poética, um aprofundamento não só das técnicas mas, também, do exercício de mergulhar no conhecimento do tema em questão.

Tenho me deslocado na arte fotográfica sem, dela, me distanciar, mantendo, de alguma maneira, o maior número possível de características que fazem da fotografia um ato de instante, do instante; mesmo que a poética seja resultado de um fazer em construção, em camadas, com mestiçagens, narrativas, deslocamentos, apropriações, *poiéticas*<sup>25</sup>. Esses “movimentos” são instantes da mesma grandeza de uma pincelada, de uma nota musical, de uma palavra... Tudo é criação, resultado do ato ou efeito de criar, de tirar, do nada, um novo mundo; substantivo feminino, como vida e arte. Na trajetória, houve um aprofundamento em temas, inicialmente externos, como ver o outro, ver os outros. E, tendo o cuidado de não me deixar ser o outro, pois o

---

<sup>23</sup> Epígrafe do autor.

<sup>24</sup> Arte pura; a arte pela arte.

<sup>25</sup> A poética refere-se ao conjunto de estudos que versam sobre a instauração da obra, notadamente da obra de arte.

reconhecimento da intransponível situação de ser o outro é, na verdade, o que torna a cada um ele mesmo e, o outro, ele. O que se pode, com a poética é aproximar-se do outro. Tocá-lo, de alguma maneira, dizer que também ele é acolhido e se quer que seja assim, pois se um se tornar o outro, um deixará de existir; faz parte da natureza humana. Este capítulo apresenta, por fim, eu me percebendo por mim mesmo. Diante de meus próprios olhos, diante de minhas mazelas; migrante, poeta, dores, saudades. Agora, por mais contraditório que pareça, eu me vejo melhor, pois vejo os demais e a mim mesmo. Nada finda. Tudo na arte e na vida caminha.

Estou sempre a criar novos arquivos. Sobre arquivos, Etienne Samain diz:

O arquivo não pertence só 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 considerações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, participio) e as declinações de nossas aventuras humanas. (2012, p. 161).

Esses arquivos artísticos de alguma maneira ou outra, são meus e dizem sobre mim mesmo. Que dizem do meu passado, do meu presente e dizem que quero um futuro. Um futuro, ainda, em aberto. Mas um futuro. Adiante apresento algumas produções nas quais trato da questão da memória – seja da pública social, seja da pública cultural, da particular, ou da memória coletiva territorial.

No segundo momento este capítulo apresenta os sete conceitos operacionais que norteiam esta pesquisa. Entre estes conceitos estão: fotografia, memória, narrativa, apropriação, sobreposição, fotografia expandida e mestiçagem.

Sobre conceitos operacionais Sandra Rey apresenta:

No momento em que buscamos, em campos de conhecimento afins, determinados conceitos para testá-los e experimentá-los em relação ao nosso trabalho prático, estamos lançando mão a ferramentas conceituais. É necessário usá-las com tanto discernimento quanto as que utilizamos no processo de instauração do trabalho prático. Estes conceitos, provindos da filosofia, literatura, semiótica ou psicanálise, são o que chamamos de conceitos operacionais que nos fazem avançar tanto no campo prático como teórico. (1996, p. 87, 88).

As obras aqui resultantes desta pesquisa são obras em aberto. Obras que não atendem a nenhum “padrão” acadêmico de formatação, por exemplo. Sendo utilizados à medida que cada conceito se fazia necessário. Assim, cada um dos conceitos operacionais foi surgindo aleatoriamente. Outro detalhe é que cada obra precisou para sua poética de uma intensidade própria de conceitos operacionais utilizados. Algumas, por exemplo, utilizou-se mais do conceito operacional da sobreposição do que outra obra. Mas, todas se valeram destes conceitos operacionais para sua execução. O conceito de conceito operacional é amplamente trabalhado ao longo do capítulo.

#### 4.1 EU E O OUTRO

*A memória é um dos territórios nos quais vivemos.  
Em verdade, nunca saímos  
do nosso lugar de infância,  
estamos sempre naquela praça a brincar.<sup>26</sup>*

Tem-se a premissa, no processo criativo, que sempre o “a partir do artista” é o mote que o direciona ao outro para ter respostas a seus questionamentos. O outro o ajuda a ver a si mesmo. O resultado é transformado em poéticas visuais. Sempre se está nas fotografias que se tira – diante ou atrás da câmera. Ali se está, com o olhar ou o corpo. Cada um é suas memórias e seu arquivo de fotografias, seja ele analógico, ou digital, é o próprio depósito pessoal.

Etienne Samain (2012, p. 158) tem uma colocação muito poética sobre fotografias que gostaria de apresentar aqui. Diz o autor que

---

<sup>26</sup> Epígrafe do autor.

As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências, memórias, arquivos.

Refletindo sobre a colocação de Samain, pode-se afirmar que a fotografia física é apenas matéria. Para que possa se revelar possuidora de qualquer referência memorial, precisa do elemento humano. Uma fotografia, em si, é um objeto na falta de algo que poderia ser dito, escrito. Sabe-se que há algo a ser dito. Algo que poderia ser chamado de lembrança, memória, recordação que, no entanto, permanece em silêncio, sendo apenas matéria, se não tiver quem a desperte de seu repouso.

No *Livro dos Abraços*<sup>27</sup> (2007, p. 15), do escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940 – 2015), há uma pequena história sobre o aprender a olhar que diz:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: Me ajuda a olhar!

Em uma primeira fase, apontava a máquina fotográfica para o que/quem estivesse à frente; buscando encontrar uma identidade, talvez a minha própria. A fotografia me ajudava a olhar para fora de mim, mas toda minha experiência, memória e identidade acompanhavam o ato de fotografar, que representava uma busca identitária. Essa busca é apresentada por Zygmunt Bauman (2005, p. 55) assim: “A tarefa de um construtor de identidade é como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão [...]”.

Nessa etapa em que meu olhar de fotógrafo ia de mim para os outros, havia um forte viés cultural e o retratado tinha

---

<sup>27</sup> Eduardo Galeano escreve sobre sua memória pessoal e sobre a memória coletiva, como América. Quando escreve, mostra que a história pode – e deve – ser contada a partir de pequenos momentos, aqueles que sacodem a alma da gente sem a grandiloquência dos heroísmos de gelo, mas com a grandeza da vida. Em suas andanças incessantes de caçador de histórias, Galeano vai ouvindo tudo. O que de melhor ouviu ele transforma em livros como este, onde lembra como são grandes os pequenos momentos e como eles vão se abraçando, traçando a vida (GALEANO, 2007).

características de fotografia documental. De alguma maneira, um olhar antropológico sobre o mundo por intermédio da fotografia. Mas, um olhar conhecedor do tema. Os trabalhos que destaco dessa fase são: *Agua, cultura y ciudadanía* (2006), *Um Olhar Atrás das Cores* (2006), *NaFéGantes* (2007), *Papangus de Bezerro* (2007) e *Kuery* (2007), sobre os quais escrevo a seguir.

Alguns fotógrafos brasileiros inspiram meu repertório poético. Dentre esses, destaco Claudia Andujar (1951, Neuchâtel/Suíça), Guy Veloso (1969, Belém/PA) e José Bassit (1957, São Paulo/SP). De algum modo, cada um deles teve uma influência na fase em que desenvolvi a fotografia documental.

**Figura 10.** Claudia Andujar. **Índios Yanomami**

Claudia Andujar se destaca por seu trabalho com indígenas brasileiros em suas aldeias.



Fonte: *Site Povos Indígenas*.

**Figura 11.** Walter Karwatzki, 2007

O ensaio *Kuery* apresenta o mundo das crianças guarani em um acampamento.



Fonte: Arquivo do autor.

O diálogo existente entre o ensaio *Kuery* e o trabalho de Claudia Andujar com indígenas brasileiros da etnia Yanomami, por exemplo, se dá pelo viés da documentação de imagens de crianças.

**Figura 12.** Guy Veloso

Guy Veloso tem um forte trabalho ligado ao carnaval, religiosidade e aspectos culturais da região amazônica.



Fonte: *Site* de Guy Veloso.

**Figura 13.** Walter Karwatzki. *Papangus de Bezerros*

O carnaval de rua da cidade pernambucana de Bezerros é o tema da exposição *Papangus de Bezerros*.



Fonte: Arquivo do autor.

O ensaio *Papangus de Bezerros* é o elo identificador de meu trabalho com o de Guy Veloso. Ambos retratam esta manifestação em sua territorialidade especial; ou seja, a rua.



**Figura 14.** José Bassit

José Bassit se destaca com seu trabalho sobre a diversidade religiosa no Brasil.



Fonte: Site Curitiba Cultura.

**Figura 15.** Walter Karwatzki, 2007

No ensaio *NaFéGantes* apresento diferentes manifestações da religião católica no Brasil.



Fonte: Arquivo do autor.

Os aspectos da religiosidade da população brasileira estão presentes do ensaio *NaFéGantes* que dialoga com o trabalho de José Bassit, através de imagens onde o sacrifício religioso é visto.

Em dois momentos, em diferentes obras, Luiz Eduardo Achutti (1997 e 2004) salienta a importância do conhecimento do tema por parte do fotógrafo. Achutti diz que “[...] a fotografia documental é feita com mais profundidade que o fotojornalismo, feita com mais tempo [...] O autor tem tempo de se aprofundar no estudo daquilo que pretende documentar”. (1997, p. 29).

Em outro momento, o autor faz um comentário sobre a questão etnográfica que há na fotografia, salientando que “Para fazer fotos etnográficas, é preciso primeiramente delimitar e conhecer bem o tema que será tratado [...] sem jamais perder de vista

que o objetivo, na verdade, é relatar visualmente uma situação bem específica e sua relação com a realidade”. (2004, p. 112).

Assim, sempre procurei estudar o tema que seria fotografado. A formação acadêmica<sup>28</sup> certamente me ajudou significativamente na compreensão dos fatos sociais e antropológicos.

#### **4.1.1 Agua, cultura y ciudadanía<sup>29</sup>**

Esta fotografia tem como tema a ampla questão da memória pública social, pois a mesma retrata parte do descaso que o poder público tem com significativa parcela da população. Ela foi a vencedora VI Concurso de Fotografía de *La Red Mercociudades*, promovido pelo *Ministerio de Cultura do Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires* – Argentina, que teve como tema *Agua, Cultura y Ciudadanía*. Em 2006 o tema foi escolhido pela UNESCO para comemorar o Ano Mundial da Água (Figura 16).

Mais de 400 fotógrafos e profissionais pertencentes a diferentes cidades do MERCOSUL fizeram chegar aos organizadores seu olhar sobre a problemática que hoje é eixo de um dos maiores debates no mundo. Olhares diferentes sobre um problema comum, como diferentes são as tradições culturais.

Tendo em vista as características da máquina fotográfica utilizada, essa fotografia, quando impressa, tem as dimensões de 30x40 cm, no formato retrato. A fotografia foi obtida digitalmente e, da cena, foi feita uma única tomada. Um único clique. Talvez aquilo que se convencionou chamar, em fotografia, de “momento decisivo”, nomenclatura criada por Henri Cartier-Bresson na obra de mesmo nome, em 1952, ou “o instante certo”, terminologia de Dorrit Harazim – em obra de mesmo nome de 2009.

---

<sup>28</sup> Graduado (1985), especialista (1993) e mestre (2003) em Geografia pela UFRGS. Completam minha formação acadêmica um *pos-grad*o em *Geografia y Medio Ambiente* pela Universidade de La Habana – Cuba (1997) e uma especialização em Poéticas Visuais pela Feevale (2014).

<sup>29</sup> *VI Concurso de Fotografía de La Red Mercociudad*, promovido pelo *Ministério de Cultura do Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires* – Argentina.

Não houve um pedido de pose. A pose surgiu naturalmente diante da lente da câmera em vista da solicitação de tirar uma fotografia. Após o clique, fotógrafo e fotografados seguiram seus caminhos. Depois de receber o prêmio, voltei à cidade em que havia tirado a fotografia para doar uma parte do prêmio e duas cópias físicas da mesma para as crianças. Sua família, entretanto, havia se mudado para outra cidade.

Essa imagem está no campo dos significados afetivos para mim, pois, além de, com ela, ter ganhado meu primeiro prêmio internacional em fotografia, ela tem fortes laços de raízes e identitários, já que foi tirada na cidade de Japaratinga, litoral norte do Estado de Alagoas, Estado onde nasci.

Entre as duas crianças e o fotógrafo não existe nada. Ou seja, apenas o olhar entre os três, uma triangulação que gera uma cumplicidade silenciosa. Quase um pacto em que se diz: eu vejo vocês e vocês me veem. Sobre a questão de olhar para a câmera como sendo algo natural, há a abordagem de Philippe Dubois que diz que “o “olhar para a câmera” é uma coisa totalmente normal, ensinada e até instituída. Quase todo retrato (individual ou coletivo) [...] funciona a partir do princípio fundamental do cara a cara entre o fotógrafo e o modelo”. (1993, p. 183, aspas do autor).

Qualquer texto, seja ele verbal ou não verbal, é um produto, ou seja, é um enunciado que pressupõe um processo que revela o discurso propriamente dito. Nessa fotografia pode-se encontrar várias leituras significativas, porém, o discurso dos despossuídos, ou desassistidos, fica evidente quando dessa análise. A imagem tem um caráter revelador muito forte.

Os sorrisos das crianças, diante das lentes do fotógrafo revelam uma inocência sobre a realidade ideal que os mesmos não conhecem e que, talvez, demorem a conhecer, o que é um tanto assustador, pois a água para o consumo diário em suas casas está bem próxima deles, apenas não é distribuída adequadamente – encanada – pelo poder público, que parece ignorar esse detalhe, e se vale do instinto de sobrevivência das crianças, que continuam se sujeitando a carregá-la, diariamente e a fazem, também, por suas famílias.

**Figura 16.** Walter Karwatzki. *Hermanos*, 2006. 30x40cm.

Acervo do Ministério da Cultura de Buenos Aires.

Fonte: Arquivo do autor.



#### 4.1.2 Um Olhar Atrás das Cores<sup>30</sup>

Esta imagem (Figura 17) é de um ensaio que foi realizado durante a *Parada do Orgulho LGBT* de Porto Alegre, em 2005, como exercício de um curso de fotografia documental. A liberdade de entrar em todos os ambientes existentes da Parada me deu condições de capturar imagens bem variadas. O aspecto antropológico e da memória pública cultural é evidenciado pelo registro fotográfico, que foge das cenas clichês de conotação sexual, e apresenta imagens que representam as pessoas como indivíduos de sua memória e, conseqüentemente, uma memória social que busca seu espaço territorial no exercício de sua cidadania.

As fotografias precisavam fazer uma leitura tão clara quanto possível do evento. Simplesmente fotografar os participantes da *Parada* e os momentos mais marcantes não era o suficiente. Era preciso reconhecer o acontecimento como um ato significativo de parte da comunidade envolvida. Essa foi uma experiência mesclada por fotojornalismo e trabalho autoral. O desafio autoral foi fotografar com máquina analógica, utilizando um filme Kodak Tri-X, ISO 400, e desconsiderar a cor em um evento em que essa é um forte atrativo. Era preciso desobedecer! Desconsiderar a cor no dia a dia não é tarefa fácil; a cor atrai o olhar.

---

<sup>30</sup> Primeira exposição individual. **Foi o evento inaugural da Galeria do Ponto de Cultura GLBT do Rio Grande do Sul na sede do Grupo SOMOS - Comunicação, Saúde e Sexualidade. De 3 de agosto a 29 de setembro de 2006.** Este (outro) olhar resultou em uma exposição com trinta e duas (32) imagens de cenas espontâneas e poses gratuitas que se revelam na simplicidade que só a fotografia em preto e branco tem.



Os jovens que se deixam fotografar com muita naturalidade acreditam na fantasia que vestem. Neste momento eles são o que vestem. Nem mais, nem menos.

**Figura 17.** Walter Karwatzki. *Um Olhar Atrás das Cores*, 2006. 30x40cm.

Acervo SOMOS.

Fonte: Arquivo do autor.

Por maior que fosse minha intimidade com o tema, procurei me manter distante do “clima” para que pudesse tirar as fotografias com a objetividade que estava me propondo: apresentar o evento como um fato social e não apenas de diversão. A incursão foi devidamente autorizada, liberada pelos integrantes da *Parada* e pela organização, que me permitiu circular pelo palco, camarins, trios elétricos e desfile em si. Porém, não quis, no caso, fazer parte do espetáculo, pois minha tarefa era “roubar” imagens que falassem por si. Poucas vezes me deixei ser percebido – uma das exceções é a foto aqui apresentada, pois, apesar do diálogo direto entre o fotógrafo e o fotografado, a espontaneidade do momento foi significativa. Como anteriormente dito, a cor trai o olhar! O trabalho tenta chamar a atenção para a percepção das cores a partir de sua ausência; um arco-íris em tons de cinza!

Apesar do clima festivo, a *Parada* é um ato político. Como o tema não se esgota, ao findar o evento seria importante captar imagens que não desconstruíssem os objetivos gerais do movimento: visibilidade e respeito. Uma fotografia é um gesto. E, como o gesto, tem muitas variáveis. Não há gesto/fotografia sem uma intenção. Chama a atenção a colocação de Achutti quando declara que,

As fotografias são recortes arbitrários, traduções da realidade. Suas margens delimitam as escolhas feitas pelo fotógrafo para demarcar o tempo e o espaço; elas são o resultado de um só gesto, um gesto último e definitivo, aquele de apertar o disparador; é um ato intencional determinado pelo ponto de vista particular daquele que olha e adota uma certa posição frente à realidade. Uma fotografia é a materialização de um olhar, é o discurso de um olhar. (2004, p. 111).

Com a intenção sugerida por esse gesto, procurei dar materialidade ao que se manifestava à frente, sem, entretanto, intervir, sendo apenas um tradutor da realidade ali exposta. Como ressalta Achutti (2004), esse gesto é definitivo. Todo o cuidado é pouco para não apresentar uma realidade que não corresponde ao real.

#### **4.1.3 NaFéGantes**

As fotografias deste ensaio são analógicas, tiradas em preto e branco com o filme Kodak Tri-X, ISO 400. Tal aspecto técnico ressalta a dramaticidade existente no evento. Aqui, também, a “cor trairia o olhar”. O nome do ensaio é uma alusão aos que têm fé e navegam sob a proteção de Nossa Senhora dos Navegantes, padroeira da cidade de Porto Alegre.

As imagens deste ensaio foram feitas ao longo da procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, na cidade de Porto Alegre, em 2007. Entre os meses de setembro e novembro as imagens participaram do projeto ESSA POA É BOA, também na cidade de Porto Alegre, em que foram apresentadas em forma de vídeo com a técnica de *stop motion*.

Diferentemente do ensaio anterior, nesse ensaio tive o papel de fotógrafo/participante. Ou seja, me envolvi diretamente

como uma pessoa que acompanhava a procissão. Não tinha acesso aos locais restritos, como a área onde se encontrava o andor com a santa, por exemplo. Para fazer os registros tive que disputar, com os demais espectadores da procissão, um lugar na multidão.

O contato direto com a procissão fez com que sentisse aspectos emocionais que fizeram, algumas vezes, com que me questionasse qual o verdadeiro grau de adesão que eu estaria tendo àquela manifestação. Ora, me sentia um devoto, ora um fotógrafo. A necessidade de reportar os acontecimentos daquela procissão me levava cada vez mais para seu interior. Um interior não apenas físico, mas um interior de peregrino. Só assim poderia captar a verdade existente em todas aquelas pessoas que participavam do evento. Como peregrino, acompanhei a procissão no mesmo fluxo. Como fotógrafo fui ao encontro dela em alguns momentos. Fazia isso como um desafio.

Nesse ensaio a maior parte dos personagens é totalmente anônima, uma multidão amorfa. E, como ressalta Rodrigo Lacerda (In BASSIT, 2003, p. 29), quando se refere ao trabalho de José Bassit *Imagens Fiés*, “uma fusão de almas”.

No ensaio, é possível observar uma das mais significativas características da religiosidade brasileira: o sincretismo religioso, pois, ao longo da procissão, foi possível identificar inúmeras pessoas praticantes das religiões de matriz afro-brasileira.

O trajeto entre a igreja de N. S. do Rosário, no Centro Histórico de Porto Alegre, e a igreja da santa, localizado no bairro de Navegantes, foi repleto de manifestações de fé; pessoas que acompanhavam o trajeto de joelhos, crianças vestidas de anjo ou de marinheiro, pessoas carregando objetos como penitência, dentre outros. No Centro, próximo da igreja que hospeda a santa, por certo período, era possível ver, tendo em vista que a procissão se inicia muito cedo, personagens característicos do centro da cidade como feirantes, vendedores ambulantes, prostitutas, boêmios. Todos se postam para ver a procissão passar. Seus rostos demonstravam a fé e o respeito que a Santa merece por parte da população da cidade que, em geral, ferve no mês de fevereiro.



O sofrimento físico dos devotos é visto em seus rostos. Porém, percebe-se uma imensa satisfação nessa “penitência”. A força do coletivo externa o que faz dessas pessoas apenas uma: um ser que tem fé. Homens, mulheres, brancos, negros, jovens, velhos, todos se unem para levar a Santa de volta à sua morada.

**Figura 18.** Walter Karwatzki. 2007. *Na Fé Gantes*  
30x40 cm

Fonte: Arquivo do autor.



Nesse ensaio a maior parte dos personagens é totalmente anônima, uma multidão amorfa. E, como ressalta Rodrigo Lacerda (In BASSIT, 2003, p. 29), quando se refere ao trabalho de José Bassit *Imagens Fiés*, “uma fusão de almas”.

No ensaio, é possível observar uma das mais significativas características da religiosidade brasileira: o sincretismo religioso, pois, ao longo da procissão, foi possível identificar inúmeras pessoas praticantes das religiões de matriz afro-brasileira.

O trajeto entre a igreja de N. S. do Rosário, no Centro Histórico de Porto Alegre, e a igreja da santa, localizado no bairro de Navegantes, foi repleto de manifestações de fé; pessoas que acompanhavam o trajeto de joelhos, crianças vestidas de anjo ou de marinheiro, pessoas carregando objetos como penitência, dentre outros. No Centro, próximo da igreja que hospeda a santa, por certo período, era possível ver, tendo em vista que a procissão se inicia muito cedo, personagens característicos do centro da cidade como feirantes, vendedores ambulantes, prostitutas, boêmios. Todos se postam para ver a procissão passar. Seus rostos demonstravam a fé e o respeito que a Santa merece por parte da população da cidade que, em geral, ferve no mês de fevereiro.

#### 4.1.4 Papangus de Bezerros<sup>31</sup>

Neste ensaio fotográfico apresento uma memória afetiva territorial. No amanhecer do domingo de carnaval, a cidade de Bezerros, a 107 quilômetros de Recife, em pleno agreste pernambucano, é invadida por milhares de mascarados: são os tradicionais *papangus*, que dançam ao som dos maracatus, caboclinhos e blocos de frevo. Os ritmos são contagiantes, as fantasias inusitadas e Bezerros, que preserva essa importante manifestação carnavalesca, é só folia.

Segundo os moradores mais antigos, a brincadeira começou na década de 30, quando alguns homens quiseram sair no carnaval sem serem reconhecidos por suas esposas. Os primeiros grupos de mascarados invadiam as residências de familiares e amigos, comendo angu<sup>32</sup> e bebendo cachaça anonimamente.

Devido ao exagero do apetite de alguns foliões, originou-se o nome da folia: *papa angu*. O fato foi se repetindo e foram surgindo, a cada ano, novos blocos de mascarados. Hoje, não são apenas os homens que desfilam mascarados, mas também as mulheres e as crianças, numa celebração da alegria única em todo o Brasil (Figura 19).

---

<sup>31</sup> Exposição selecionada pela Associação Rio-grandense de Imprensa. Exposta na Galeria T Cultural Tereza Franco da Câmara dos Vereadores de Porto Alegre/RS. De 03 a 21 de novembro de 2007.

<sup>32</sup> Comida típica feita com milho com a consistência de mingau.

A riqueza das fantasias vem da utilização de materiais simples: flores de fuxico, cordões coloridos, tecido de chitão, botões, adereços feitos de isopor, etc.

**Figura 19** . Walter Karwatzki. *Papangus de Bezerros*, 2007. 60x70cm.

Acervo Foto Clube de Caxias do Sul/ RS

Fonte: Arquivo do autor.



O bom humor, a criatividade e, acima de tudo, o anonimato permitem que os foliões consigam seu objetivo de enganar pessoas e arrancar gargalhadas ao redor, principalmente de familiares e amigos. Como, por exemplo, há um bloco em que os participantes têm duas faces, uma na frente e uma nas costas. Outros aspectos tradicionais foram mantidos: a troca de roupa em lugares desconhecidos, as visitas à casa de amigos, em que, antes de cair na folia, costumam comer angu. Durante o desfile pela cidade, os *Papangus* bebem cachaça e, novamente, comem angu de milho.

Em Bezerros, a cultura do *Papangu* é vivenciada durante o ano inteiro por meio das oficinas de máscaras, da culinária desenvolvida com variados pratos feitos com angu, além das oficinas de dança e música carnavalesca.

Alfredo Bosi ressalta que “[...] da cultura brasileira já houve quem a julgasse ou a quisesse unitária, coesa, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade mestra. E há também quem pretenda extrair dessa hipotética unidade a expressão de uma

identidade nacional”. (2010, p. 7). Ou seja, há quem queira homogeneizar uma das mais ricas e plurais culturas da sociedade ocidental. Uma pluralidade que é expressa em todas as manifestações que compõem o grande acervo cultural do Brasil, onde há da arte gráfica dos povos indígenas ao traço de Oscar Niemeyer. Dos atabaques dos rituais religiosos afro-brasileiros às Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos. Do Festival de Parintins, no Amazonas, ao Carnaval da cidade do Rio de Janeiro. São essas puras misturas que dão o caráter plural da cultura brasileira.

Essa manifestação cultural, que nasceu de uma demanda do campo, protagonizada, originalmente, pelos camponeses, tem como território de execução a cidade. Trabalhadores do corte de cana superam dificuldades materiais e, com criatividade, se utilizam de parques recursos naturais para criar um vestuário que mostra personagens híbridos, ricos em tradição. A cidade de Bezerros, literalmente, transforma-se em uma festa. A festa é uma resistência. A festa isolada, administrada ou na moldura, como querem alguns, é apenas uma festividade, uma comemoração, não uma festa. O valor simbólico de uma festa não é transferível, é inalienável.

Um novo território é estabelecido. Expandido pela força centrífuga que move a cultura. A cultura é movimento. E, como movimento tem que ser híbrida. Para Néstor García Canclini, atualmente, todas as culturas são de fronteira e afirma que “Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com o seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (2013, p. 348).

Na cidade de Bezerros/PE, essa relação cultural ainda é muito percebida. A cidade passa o ano se preparando para os festejos desse dia. É como uma cerimônia em que há, em um mesmo dia, *estreia, êxtase e despedida*. Os trabalhadores passam um ano em expectativa, à espera do domingo de carnaval para poder festejar. O *rigor*, dado pelo trabalho árduo ao longo do ano, é compensado por esse festejar, por essas experiências que, para a memória de cada um, são como o *instante que está salvo de toda crise*; de todo o fardo.

#### 4.1.5 Kuery<sup>33</sup>

O ensaio *Kuery* foi realizado em abril de 2007, na *II Assembleia Continental do Povo Guarani*. O evento teve a participação de cerca de 1500 indígenas do Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia. Apesar da invasão de seus territórios, os Guaranis teimam em resistir para manter suas terras, inclusive nas periferias das grandes metrópoles do MERCOSUL, como São Paulo e Porto Alegre, onde sua economia de reciprocidade se contrapõe com o modo de vida individualista de grande parte dos moradores dessas cidades.

O ensaio está focado, principalmente, na imagem das crianças guaranis (Figura 20). Foi realizado em um parque no Centro da cidade de Porto Alegre. O ambiente cênico em muito lembrava pequenas aldeias, pois cada grupo indígena estava acampado com seus companheiros de tribo. Povos Guaranis dos quatro países da América do Sul participantes discutiram ao longo dos três dias da assembleia problemas e dificuldades comuns a todos.

Ao longo dos três dias que acompanhei a assembleia tive a oportunidade de conhecer esses povos de maneira verdadeira; suas angústias com a perda dos territórios, as dificuldades de manter a língua original entre os mais jovens, a luta diária para a sobrevivência nas grandes cidades.

---

<sup>33</sup> Este audiovisual foi selecionado, em 2008, para a *III Mostra Recife de Fotografia*. Participam da Mostra 55 trabalhos de fotógrafos profissionais e amadores escolhidos dentre mais de 120 trabalhos inscritos, por meio de seleção.



A riqueza cultural é desenvolvida desde os primeiros anos de vida. Aqui, jovens guaranis se preparam para cantar no coral da tribo.

**Figura 20.** Walter Karwatzki. *Kuery*, 2007.  
*Frames* de Kuery. 6min15s.

Fonte: Arquivo do autor.

## 4.2 EU E O EU

Em vista de uma experiência de quase morte, descobri meu próprio corpo como plataforma ideal para minhas poéticas visuais. Na verdade, o que eu buscava não estava à frente mas, sim, dentro de mim mesmo. Tudo estava ali, da pele para dentro. Ao tomar consciência de que o corpo é sujeito e objeto de expressões, não importando se é retrato ou paisagem, deixei de lado

certos requintes da técnica, liberando o fazer artístico para um entendimento de que fotografia não é só o que está enquadrado no visor óptico da câmera fotográfica. A fotografia está dentro de cada um, porém, guardada lá fora, esperando ser vista.

Então, depois de ter aprendido a olhar para os outros, olhava para mim e tentava expressar, através da poética, meus problemas existenciais, minha sobrevivência. Nessa segunda fase, o olhar de fotógrafo foi voltado para dentro. Os trabalhos da etapa são: *Asfixia* (2014), *O2* (2014), *Cartografias: Coletivo Ibero América* (2014), *A Imagem da Palavra* (2012). As obras *Sertões* (2015) e *Guardar* (2015), não têm meu corpo como suporte para a manifestação poética, mas ele aparece em *Sertões* de forma simbólica, pois no grande painel está contido o sertão que há em cada um. Na obra *Guardar*, a corporalidade está presente na imaterialidade de meus pais, que estão na fotografia.

Na maior parte desses novos trabalhos, o espaço sou eu mesmo, meu corpo. Georges Didi-Huberman faz uma declaração significativa ao colocar que “*Portamos* o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas”. (2013, p. 246, grifo do autor). Como bem ressalta o autor, pode-se afirmar, então, que *se é* o território primeiro de todas as experimentações. É a partir do próprio corpo que se percebe o mundo. Corpo no sentido mais amplo da palavra; físico, mental e espiritual.

O corpo já foi utilizado por vários artistas como plataforma para suas manifestações artísticas contemporâneas; Yves Klein (Paris, 1928 – 1962) e suas famosas *Antropometrias*, por exemplo. Atualmente, na arte contemporânea, o corpo tem um papel diferente. O corpo tem ao mesmo tempo o papel de sujeito e de objeto. Por exemplo, nos anos 1960 e 1970, a artista cubana Ana Mendieta (18 de novembro de 1948 – 8 de setembro de 1985) foi *performer*, escultora, pintora e vídeo artista, tendo ficado conhecida por suas obras de arte *corpo-terra* (*earth-body*). Inúmeros são os exemplos de artistas que usaram o próprio corpo como plataforma para se expressar artisticamente, como a iraniana Shirin Neshat, a italiana Vanessa Beecroft. Os estadunidenses Matthew Barney e Spencer Tunick, os ingleses Ron Mueck e Marc Quinn, a sérvia Mariana Abramovic, entre outros. Para Katia Canton (2009b, p. 28) “o trabalho desses artistas consiste num contraponto poético a todo um projeto de servidão voluntária do

corpo contemporâneo, escravo da imagem na sociedade de consumo”. Muito relevantes, também, são os brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark, o fotógrafo estadunidense Terry Richardson.

A servidão voluntária a que a pesquisadora se refere é vital na segunda fase de meu olhar fotográfico. Nesse olhar, o poético é tirado de meu próprio corpo; ora pela dor, ora pelo amor. Pela dor quando dos trabalhos *Asfixia* e *O2*, e pelo amor com os trabalhos *Cartografias: Coletivo Ibero América, A Imagem da Palavra, Sertões* e *Guardar*.

Para Maurice Merleau-Ponty (1989, p. 330) “pela fala e pelo gesto experimento a presença de outrem em mim ou de mim em outrem, presença que é obstáculo imprevisto para a teoria da intersubjetividade, presença do representado que é o obstáculo imprevisto para a teoria do tempo”.

Com base nisso, posso afirmar que a experiência de “atuar” sobre o próprio corpo faz com que aquilo que digo ou sinto tenha sentindo, também, para um outro “outro”. Sou eu mesmo enquanto falo de mim mesmo e me faço existir em minhas subjetividades para outros. O corpo nas artes visuais assume os papéis de sujeito e objeto.

#### 4.2.1 Asfixia<sup>34</sup>

As fotografias que resultaram na exposição *Asfixia* (2014) foram tiradas em 2009 e tiveram um caráter marcante em minha trajetória. Com elas me senti, pela primeira vez, fazendo um trabalho de ordem contemporânea: *Eu sou o corpo*<sup>35</sup>.

O corpo era, então, um experimento em fotografias encenadas. O resultado são autorretratos de minhas vivências entre

---

<sup>34</sup> Esta mostra recebeu uma Menção Honrosa no 3º IEAVI/RS – Prêmio de Incentivo à Produção de Artes Visuais de 2014. Fotogaleria Virgílio Calegari da Casa de Cultura Mario Quintana em Porto Alegre. De 08 de maio a 08 de junho. Essa mostra foi composta por dez imagens, um painel fragmentado e um vídeo.

<sup>35</sup> Referência ao título do capítulo do livro *Corpo, identidade e erotismo*, de Katia Canton (2009b).



novembro de 2007 e os dias atuais. Vivências de ter passado por duas lobectomias<sup>36</sup>, devido ao alto grau de enfisema nos dois pulmões. Assim, a diminuição da capacidade respiratória e a dificuldade de falar, tornaram-se uma constante no meu dia a dia.

A série *Asfixia* (2014) (Figura 21) é resultado do uso do meu corpo para me dizer. Neste processo criativo precisei levar em conta que a única maneira de sentir e materializar, verdadeiramente, a experiência da asfixia, seria me expondo novamente a ela. Disto, resultam imagens que nos remetem a diferentes asfixias de nossa sociedade: da competição no trabalho, da informação midiática, do mercado consumidor, da estética ideal, do comportamento, entre tantas outras asfixias vividas por todos nós. A asfixia não é um fenômeno causado, apenas, pela falta de ar/oxigênio em nosso corpo. A asfixia não é apenas mecânica. E neste fazer artístico meu corpo vai sendo grafias, imaginário, imagético... “Nenhum corpo é nu. Todo corpo trás percepções que nos diz que não há nenhum outro eu que não seja o nosso próprio corpo. Nosso corpo está em tudo que fazemos. Toda obra tem o rasto do corpo do artista. Um pouco mais, um pouco menos. Mas ele está lá”. (KARWATZKI, 2015b, p, 54).

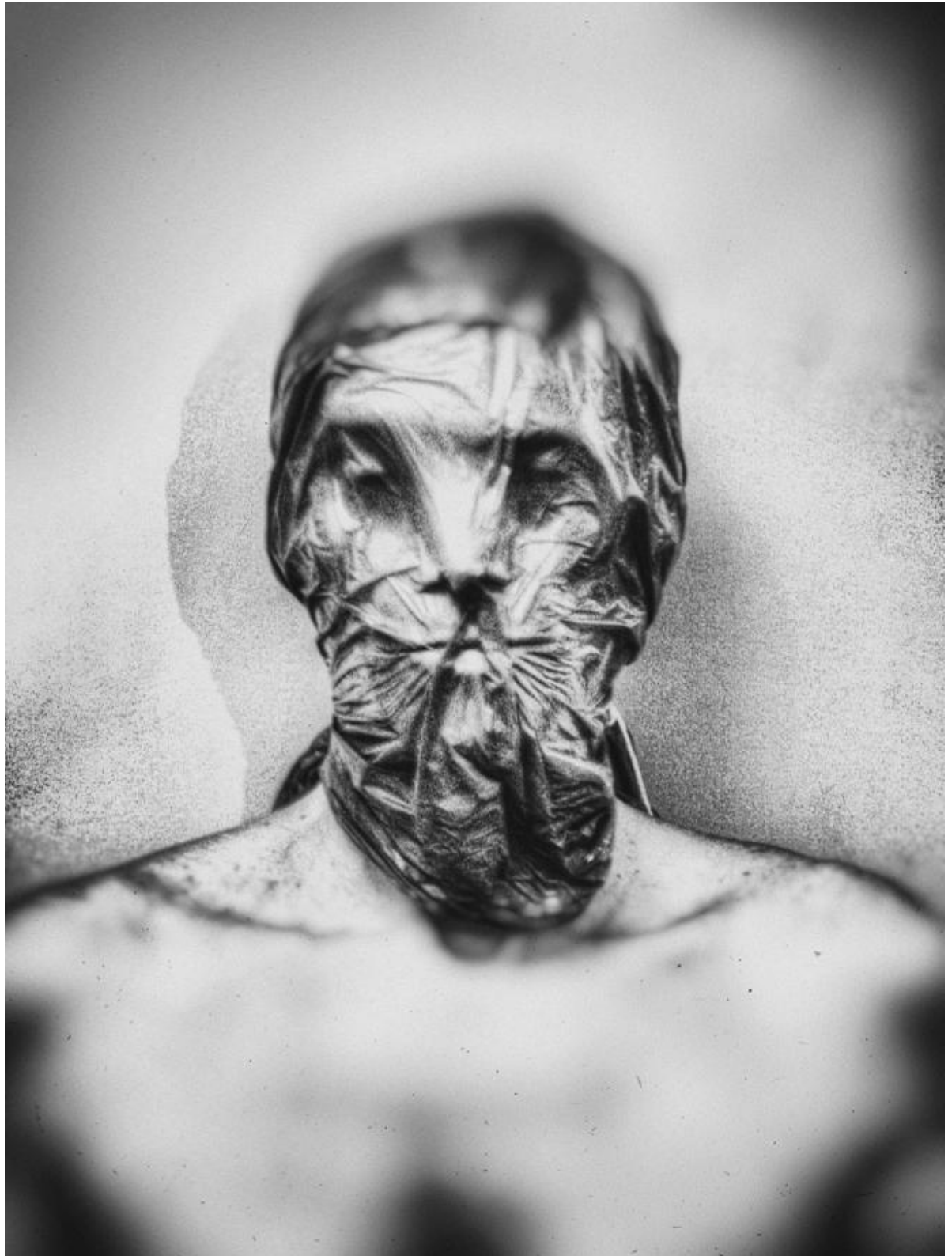
---

<sup>36</sup> Cirurgia que consiste na retirada de um lobo pulmonar, que é realizada quando a patologia limita-se a uma área do pulmão.

A experiência de asfixiar-me diante da câmera, mesmo com a situação sob controle, resultou em um exercício de reviver uma situação corporal repleta de significados.

**Figura 21.** Walter Karwatzki.  
*Asfixia*, 2014. 60x80cm

Fonte: Arquivo do autor.



O corpo, na arte contemporânea, tem um papel muito importante. como salienta Katia Canton (2009a, p. 24), “[...] artistas contemporâneos não lidam com o corpo como tela. Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas”. A experiência física na própria corporalidade, permitiu abordar ainda mais, na produção artística, conceitos contemporâneos. A cada dia um pouco menos fotógrafo e mais artista. Definitivamente, estava rompida a unicidade imposta pelo fotografar.

A unicidade na arte contemporânea, “dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos”. (In CATTANI, 2007, p. 22). Muitos processos artísticos contemporâneos são contaminados por diferentes linguagens o que, também, ocorre na fotografia. Ainda, sobre essa superação de unicidade, a fotografia como meio de dizer, no contexto contemporâneo de alteração dos sentidos, da fatalidade do referente e do acontecimento único, segundo Carlos Alberto Murad,

[...] propicia aos fotógrafos adotar a encenação-edição fotográfica de objetos e personagens no desenvolvimento de seus projetos. A revivência de suas imagens no projeto fotográfico nos aporta especialmente à coexistência de tempos múltiplos perpassando as distintas cogitações racionais e imaginais envolvidas nessas encenações. Nesse sentido, memória pessoal e imemorial são presenças conaturais, de intensidade e importância variáveis, no desenvolvimento do projeto fotográfico. (2011, p. 6).

As possibilidades de encenação/edição possíveis, nos projetos fotográficos, abrem espaço para que o processo criativo se expanda tanto no sentido temporal, como no sentido da aceitação do inverossímil. Nessa fusão, a memória pessoal e a *não memória* têm a mesma natureza e são de mesma importância em um projeto fotográfico.

A arte contemporânea em sua absorção dos elementos do dia a dia perde sua “pureza” como prática artística e trás para o seu corpo estes elementos “não puros” de maneira constante e de caráter regular. Ressalto que, se tivesse seguido os parâmetros e especificidades técnicas da fotografia, muito dificilmente teria conseguido chegar onde cheguei e atingir os resultados que obtive. A liberdade de não me ater aos “regulamentos” técnicos me fez viver as emoções de captar cada “momento

decisivo” de cada uma das fotografias que fiz para esse ensaio. Aqui, a emoção estava na frente de todas as razões técnicas.

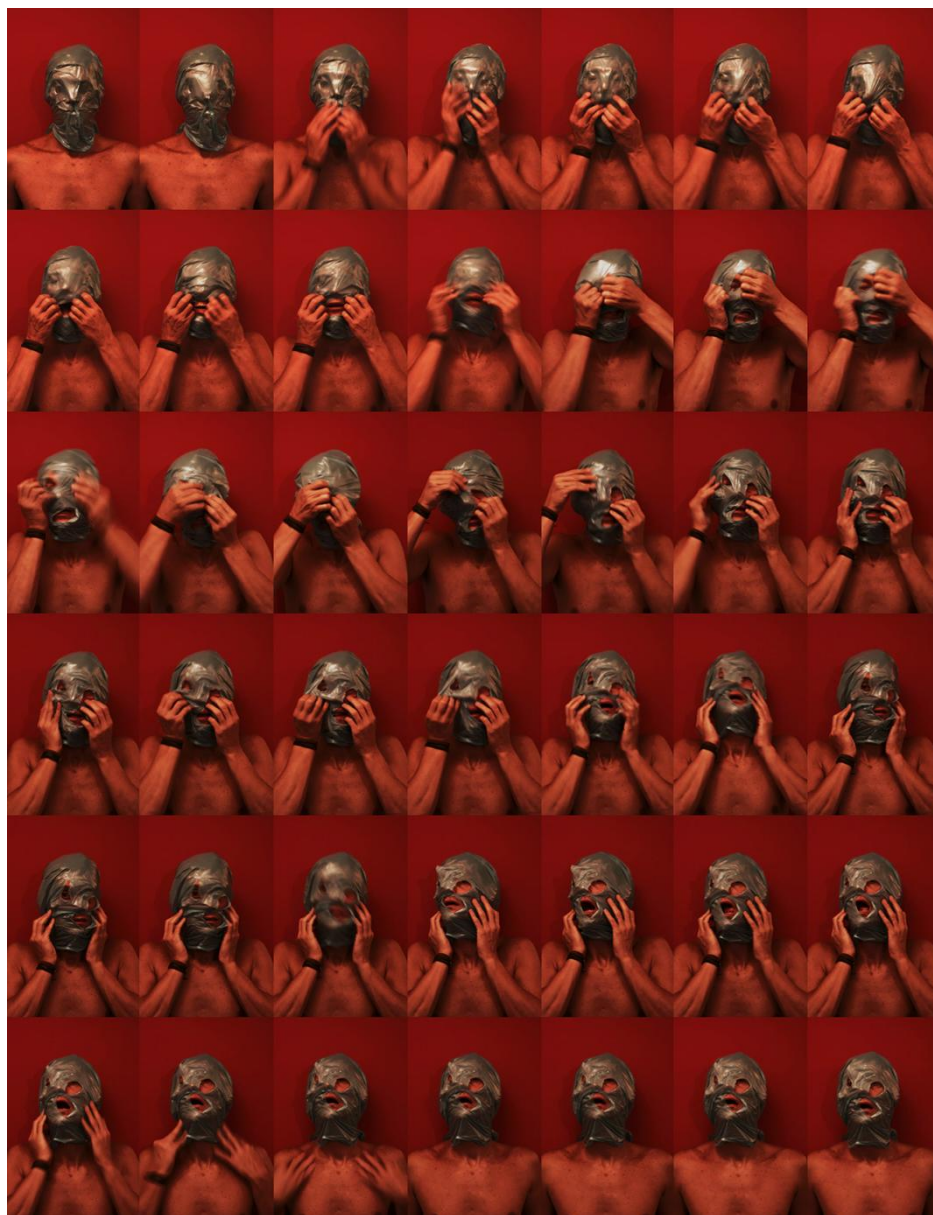
Considerando os aspectos citados sobre esse novo fazer, a exposição *Asfixia* apresentou, a partir da fotografia, outras coexistências: a videoinstalação, a fotomontagem, o *entre*, e os deslocamentos de sentidos. Ainda, destaco outro aspecto que chama a atenção é o de que algumas obras expostas, provoca uma a inquietação em parte do público. Alguns visitantes chegaram a registrar que se sentiram “sufocados”! Foi satisfatório saber disso; algumas pessoas foram contagiadas pelas obras.

#### 4.2.2 O2<sup>37</sup>

Este vídeo, feito na técnica *stop motion*, tem como material básico as fotografias de um dos ensaios para a exposição *Asfixia*. A ideia de fazê-lo surgiu a partir do fato de ter cerca de 80 fotografias tiradas para o referido ensaio. O vídeo apresenta a dramaticidade em movimento que a fotografia, estática como é, por si só, não tem. E, nele, é possível ver as ações que levam ao exato momento de minha libertação ao romper o invólucro que me asfixiava (Figura 22).

O vídeo tem uma trilha sonora em que é possível escutar meus batimentos cardíacos e minha respiração, que são somados a ao som da batida de um martelo em uma placa de aço. Tais sons representam não apenas meus verdadeiros ritmos orgânicos mas, também, no caso da placa de aço, o equipamento chamado *pulmão de aço*, em uma alusão à retirada de parte de meus pulmões.

---



A sequência de imagens mostra com maior clareza a situação de asfixia até o momento em que me livro dela.

**Figura 22.** Walter Karwatzki. *O2*, 2014.  
60x80cm

Fonte: Arquivo do autor.

O exercício de me asfixiar, como no *jogo de asfixia*, me colocou diante de uma situação vivida em consequência de uma doença pulmonar e que se tornou, para mim, um desafio. Ao interromper intencionalmente a distribuição de oxigênio no cérebro, com o objetivo de induzir temporariamente um mal estar, reproduzi o experimentado quando não tinha domínio sobre essa situação. Ciente de que a autoinduzida asfixia poderia me causar um desmaio, euforia ou vertigens, me coloquei-me diante do desafio de risco de morte. Mas a experimentação foi válida e serviu como catarse para superar os episódios de asfixia me causaram e o privilégio de poder transformá-la em arte; algo como uma vídeo *performance*.

Jorge Glusberg apresenta a seguinte citação de René Berger sobre a essência da *performance*.

Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. [...] a Performance e a Body Art devem mostrar não o *homo sapiens* – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social *ersatz*<sup>38</sup> da ordem biológica [...]. (1997, p. 46).

O autor mostra com bastante clareza o que significa, para mim, como autor desse ensaio, a fragilidade corporal. A vulnerabilidade e a finitude existente em todos os corpos. Assim, não falo apenas por mim, ou apenas do meu corpo, falo por todos os corpos, fala por todos.

---

<sup>38</sup> *Ersatz* é uma palavra alemã cujo significado literal é substituto. Embora seu uso em inglês seja o de adjetivo, em alemão *Ersatz* só existe como substantivo de próprio direito ou em aglutinação com outras palavras tais como *Ersatzteile* (peças de substituição) ou *Ersatzspieler* (jogador suplente).

### 4.2.3 Cartografias: Coletivo Ibero América<sup>39</sup>

“Migrar é um verbo infinitivo... Não cessa jamais. Um migrante será eternamente um migrante. Quem migra não migra apenas por questões que estão fora de si, como os motivos econômicos, culturais, religiosos, políticos ou naturais. Quem migra tem dentro de si o instinto do errante. Migrar é verbo egoísta; praticado quase sempre na 1ª pessoa do singular. Na obra *Errante* (2015) (Figura 23), eu me apresento como fluxo migratório, como o deslocamento de indivíduo migrante que é. Para mim só existem caminhos a percorrer. Na obra, digo de onde venho, mas não defino para onde vou. Todos os caminhos leva a lugar algum. Só tem o ponto de partida. O espaço geográfico é relativo, temporário. Tudo converge para o que está adiante, para tudo que não lhe pertence para outro ser que busca querer ser, mas que jamais será. Sai da minha terra natal, mas ela não saiu de mim. As lembranças e as memórias permanecem como defesas a meu favor, de filho da terra que se foi. Porém, o voltar não o trará de retorno. O homem que migrou jamais voltará, ele ficou por onde andou”. (KARWATZKI, 2016, p. 20).

A fotografia selecionada pelo *Proyecto ACE* para fazer parte dessa mostra coletiva, que tinha como tema principal a questão das migrações, foi *Errante*. Migração no plural, pois a mesma englobou vários deslocamentos: físicos, culturais, emocionais, geográficos e até de gênero. Nessa obra única, coloquei memórias particulares. O autorretrato foi feito a partir de uma fotografia de meu corpo: o migrante. A sobreposição do detalhe de um mapa do estado onde nasci: a territorialidade. A foto de um açude seco: a questão cultural, mostra a seca que castiga a região e faz com que o homem que nela habita migre buscando melhores opções de vida. O mapa: rotas de fuga, de caminhos para partir. Mesmo não tendo migrado por causa da questão pluviométrica – migrar por causa da seca – utilizei meu corpo como representante de todos os migrantes nordestinos que partiram

---

<sup>39</sup> Trabalho selecionado para o coletivo com artistas latino americanos no Hall Center Proyecto ACE. Buenos Aires, Argentina. **Exposição em setembro de 2011. Nesta exposição participaram 30 obras de artistas de diferentes países da América Latina. Todos os trabalhos foram expostos em projeção digital.**

para outros recantos, daí meu rosto estar encoberto por uma nuvem, já que essa, como elemento da natureza, significa a vinda ou não da chuva.

Essa é uma fotografia construída. Foi o primeiro exercício. Uma primeira leitura, um primeiro verso, um primeiro parágrafo do livro que penso ser. Então, a exposição tornou-se inevitável. Lancei-me. Era chegada a hora de esquecer o “momento decisivo”<sup>40</sup> de Cartier-Bresson, ou o “instante certo”<sup>41</sup> de Dorrit Harazim (2016, p. 9). O instantâneo iria repousar.

Assim, as fotografias foram sobrepostas e passaram a conversar umas com as outras e, como palavras que se justapõem para formar outra palavra, foram se resignificando e configurando novas imagens. Novas técnicas para os novos desafios; apropriações, mestiçagens, ambiguidades, poiética/poética... Busco conceitos, respostas, teorias, significados, referências, referentes, processos, consultas, pesquisas. Agora é arte?

Naquele momento, “construí” as imagens com as quais queria me comunicar com o mundo. As fotografias eram parte dessa nova linguagem. Seriam, assim, meu ponto de partida para dizer-me.

---

<sup>40</sup> Alusão ao termo criado por Cartier-Bresson que definiu o momento exato no qual é tirada uma foto, ou seja, quando "se alinha (em palavras suas) a cabeça, o olho e o coração" para conseguir a fotografia. O livro, publicado em 1952, originalmente em francês, tem o título de “*Imagens à sauvette*”, que traduzido para o inglês ficou “*The decisive moment*”. No Brasil acompanha a tradução literal do inglês: "O Instante Decisivo". (ASSOULINE, 2008, pág. 118).

<sup>41</sup> O termo é o título do livro de mesmo nome escrito pela jornalista croata-brasileira Dorrit Harazim. São 38 fotografias e textos que falam e mostram que há cliques que alteraram o rumo da história, os costumes da sociedade, os hábitos privados e coletivos. Dorrit Harazim guia não apenas através das imagens, mas de um universo de histórias interligadas, acasos e aqueles breves instantes de genialidade que só a fotografia pode captar (Cia. das Letras, 2016).





A imagem, com recursos de sobreposição, apresenta o princípio da mestiçagem. Estou aqui a representar milhares, milhões de nordestinos que um dia migraram para ter uma vida melhor. Minha migração buscou outra forma de matar minha sede. A minha sede não era por água.

**Figura 23.** Walter arwatzki  
*Errante*, 2011.  
60x80 cm. Arquivo do autor.

Fonte: Projecto ACE. Buenos Aires

#### 4.2.4 A Imagem da Palavra <sup>42</sup>

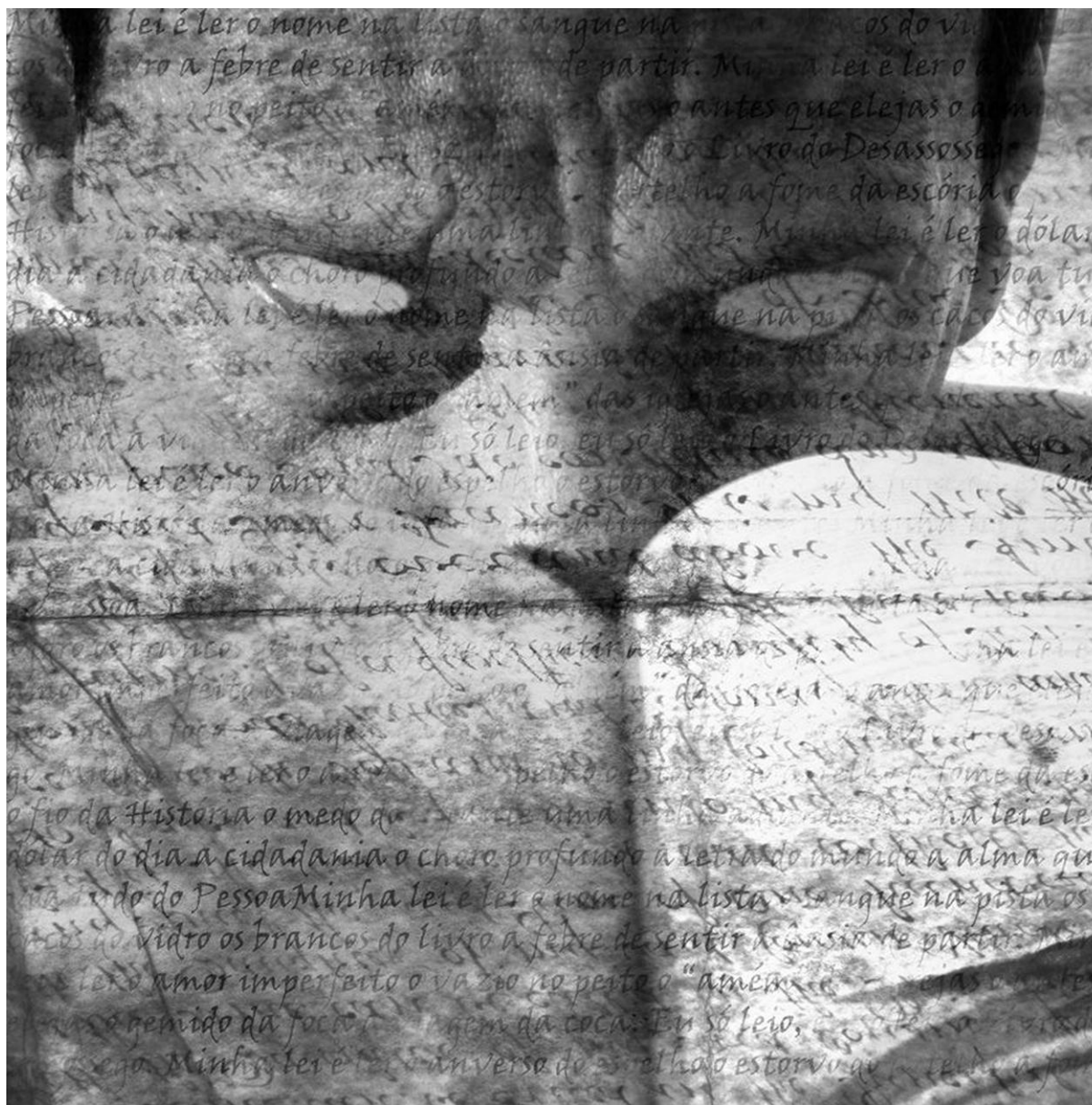
“A palavra é ao mesmo tempo três coisas: significado, som e desenho. Quando escrita, o caráter espacial e visual se manifesta sobre o suporte, a página, por exemplo. Ainda, no campo das construções e sugestões visuais, interpretativas, as imagens aparecem na tela do pensamento de cada leitor. Pensando desse modo, uma intervenção criativa de um artista a partir de um poema é mais um desafiador campo a ser explorado nesse jogo já repleto de plasticidade”. (Ricardo Silvestri, 2012, p.4).

Na obra *Cego* apresentada na exposição *A Imagem da Palavra* (2012) há mestiçagem e sobreposição. Na exposição cada artista convidado recebia um poema de um escritor gaúcho e, a partir desse poema, deveria criar uma imagem fotográfica que representasse sua essência, ou seja, dar visualidade às palavras que expressam os momentos e sentimentos do poeta que as criou.

A mim coube o poema *Peoplano* de Dilan Camargo, de 2010. Mais uma, vez utilizei meu próprio corpo para dar suporte à mensagem que queria transmitir. Fotografei meu rosto com um livro aberto, próximo aos olhos e, na imagem resultante, fiz algumas intervenções: sobreposição e extração/aplicação. Sobrepos à imagem um poema escrito com letra gótica e retirei da imagem os olhos e, em seu lugar, coloquei falsos olhos de cego. O poema não fala em cego, mas a narrativa do poema fala numa forma de ser cego (Figura 24).

---

<sup>42</sup> Coletivo realizado em parceria entre o Instituto Estadual do Livro, Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul e o Centro de Exposiciones Subte. Montevideu – Uruguai. Exposição em maio de 2012. Participaram 15 poetas e 15 artistas visuais. Cada obra fotográfica tinha a dimensão de 1mx1m. Ocorreram exposições em Montevideu, na Subte e na Casa de Cultura em Porto Alegre – RS.



A imagem, também, com recursos de sobreposição, apresenta o princípio da mestiçagem. Meu rosto é mesclado ao poema que serviu de inspiração para a construção da fotografia.

**Figura 24.** Walter Karwatzki. *Cego*, 2012. 100x100 cm

Acervo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul.

Fonte: Arquivo do autor.

Nessa nova experiência, um passo além. Por meio da fotografia e da literatura (poesia), experimentei mais um exercício de mestiçagem: texto e imagem. E pude conhecer a obra do poeta Dilan Camargo, não só pelo contato com um poema, mas por ter ido a busca do que ele já tinha escrito, para poder, realmente, “entrar” em seu poema e criar, além da imagem, uma mensagem. Nesse sentido, Leon Tolstói argumenta que “geralmente, quando uma pessoa recebe uma impressão verdadeiramente artística, parece-lhe que a conhecia todo o tempo, apenas era incapaz de expressá-la” (2016, p. 109). O poema *Poeplano* de Dilan Camargo (2010, p. 88) de alguma maneira já estava em mim:

Minha lei é ler  
o nome na lista  
o sangue na pista  
os cacos do vidro  
os brancos do livro  
a febre de sentir  
a ânsia de partir.

Minha lei é ler  
o amor imperfeito  
o vazio no peito  
o “amém” das igrejas  
o antes que elejas  
o gemido da foca  
a viagem da coca.

Eu só leio  
eu só leio  
o Livro do Desassossego.

Minha lei é ler  
o anverso do espelho  
o estorvo do artelho  
a fome da escória  
o fio da História  
o medo do infante  
uma linha adiante.

Minha lei é ler  
o dólar do dia  
a cidadania  
o choro profundo  
a letra do mundo  
a alma que voa  
tudo do Pessoa.

Dilan Camargo  
(*Poeplano*, Projeto POA, 2010)

#### 4.2.5 Sertões<sup>43</sup>

As imagens fotográficas justapostas sobre os sertões me levaram por labirintos de memórias e lembranças do sertão que existe em cada um. O espaço retratado pelas obras é o sertão nordestino. As imagens o apresentam em sua magnitude espacial e seus aspectos físicos – a vegetação, o relevo, a aridez – e os antropológicos – o homem, a casa, a igreja, o boi, o carro de boi.

Esse é o sertão palpável. Mas o verdadeiro sertão é aquele que habita cada um. É aquele que se permite existir nos olhares e corações. É aquele da aridez diária em relação aos outros e a si mesmo. É aquele que dificulta a possibilidade de bem estar e de fertilidade. Esses aspectos físicos e antropológicos tornam o cenário uma espécie de dédalo, como se esse fosse uma metáfora da vida.

A travessia do labirinto pode ser interpretada, por analogia, como a travessia da própria existência. A captação dessas imagens foi feita em fevereiro de 2011, nos sertões dos Estados de Sergipe, no município de Canindé de São Francisco e de Alagoas, no município de Piranhas, nas proximidades do leito do rio São Francisco, e ficaram arquivadas por quatro anos até que resolvi expô-las em 2015 (Figura 25).

---

<sup>43</sup> Mostra selecionada pelo edital público da Prefeitura de Porto Alegre e esteve exposta na Sala da Fonte na sede da PMPA, de 01 a 31 de dezembro de 2015. A mostra *Sertões* foi composta por um painel (O sertão que nos habita), de 200x320 cm, formado por vinte e uma (21) imagens nos tamanhos de 50x60cm e de 60x80 cm e por seis (6) outras imagens no tamanho 60x80cm, todas impressas pelo processo eco solvente em tecido de poliéster. Completaram a mostra sete (7) frases em adesivos com definições de *sertão* extraídas de livros de João Guimarães Rosa, tais como: **Ficção completa**. RJ: Nova Aguilar, 1994. **Grande sertão**: veredas. RJ: Nova Fronteira, 2006 e **Magma**. RJ: Nova Fronteira, 1997.



O painel apresenta as diferentes características do meu sertão. Nele retrato os leitos secos dos rios, que continuam caminhos. A vegetação que parece estar morta, mas que vive na resistência. A igreja, como símbolo da fé do sertanejo. O cactus como alimento para o homem e para o gado. O próprio gado, o homem arredio a casa humilde.

**Figura 25.** Walter Karwatzki.  
*Sertão*

Fonte: Arquivo do autor.

A exposição *Sertões*, mesmo não mostrando meu corpo, talvez esteja entre aquelas em que mais me senti incluído. Quando construí o painel *O sertão que nos habita*, que centraliza a exposição, estava construindo a mim mesmo. As fotografias que formam a grande imagem são imagens de vários sertões. São territórios que formam um novo território. É um território único. Único como cada um é.

Nesse sentido, e dissertando sobre identidade e singularidade, Félix Guattari e Suely Rolnik argumentam que identidade e singularidade são duas coisas completamente diferentes. Para eles, singularidade é um conceito existencial, enquanto a identidade

[...] é um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros que podem ser imaginários. Essa referência vai desembocar tanto no que os freudianos chamam de processo de identificação, quanto nos procedimentos policiais, no sentido da identificação [...] Em outras palavras, *a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável*. (1999, p. 68, grifo dos autores).

Sendo assim, estou naquele painel. No painel há o homem, a religião, a casa e o trabalho. Minha identidade está ali, em cada fotografia que compõe, agora, uma imagem. Uma imagem de mim mesmo. Minha identidade.

E, nesse contexto, há o conceito de território em seu sentido mais amplo dado, também, por Guattari e Rolnik, que pode “ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação [...] Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estético, cognitivos”. (1999, p. 323, aspas dos autores).

Minha identidade nordestina, resiste a sair de mim. Já a identidade territorial, me compõe culturalmente, socialmente, esteticamente e cognitivamente. Uma identidade territorial que se diz todos os dias diante de todas as propostas para negá-la. Já escutei algumas vezes que eu saí do Nordeste, mas o Nordeste não saiu de mim. Ainda bem.



#### 4.2.6 Guardar<sup>44</sup>

Na obra *Guardar*, usei uma foto referência para elaborar um vídeo em *stop motion*. A utilização desta técnica é uma experiência de expandir meu fazer fotográfico. Essa foto de referência é a foto tirada no dia do noivado dos meus pais. A foto foi colocada dentro de um recipiente com água e o mesmo foi levado ao *freezer* para ser congelado. A foto ficou em um bloco de gelo. Depois, o bloco de gelo foi colocado ao sol e, ao longo do seu derretimento, foram feitas cem fotografias. Dessas cem, foram selecionadas trinta para fazer um vídeo em *stop motion*. Em *Guardar*, é trabalhada a questão da memória, do lugar da memória e do tempo da memória. Em *Guardar*, eles, pai e mãe, estão presentes na fotografia cheia de simbologia (Figura 26).



A imagem inicial é a fotografia congelada no bloco de gelo. A passagem do tempo, caracterizado pelo descongelamento e busca da memória leva até a última imagem que é a volta da memória.

**Figura 26.** Walter Karwatzki. *Guardar*, 2014.  
Frame de *Guardar*. 2 min9s

Fonte: Arquivo do autor.

<sup>44</sup> Trabalho desenvolvido como avaliação final da disciplina de Laboratório de Fotografia da especialização em Poéticas Visuais, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Ribero Rueda. Foi apresentado em *stop motion* e possui 10 imagens.

Quando se fala em memória, envolve-se questões de tempo e armazenamento de informações. A memória é imprescindível para a reconstituição do passado, seja individual ou coletiva, sendo considerada um recurso fundamental para a compreensão da identidade e da história.

Para o historiador francês Jacques Le Goff: “Memória é o fenômeno individual e psicológico [...] liga-se também à vida social” (2003, p. 419). Essa varia em função da presença ou da ausência de escrita e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente), produz diversos tipos de documentos/ momentos...

Assim, pode-se dizer que é possível sugerir que é a memória que ajuda a reconstruir e definir história de cada um, conservando os acontecimentos de seu passado, sendo uma fonte de informações a que se tem acesso a qualquer momento. Esse instrumento de referência pessoal que é a memória, pode trazer lembranças da vida histórica e social. Reviver sentimentos e recordações vividas.

Como visto, a fotografia escolhida para esse ensaio é a recordação de um momento que selaria a vida em comum de meus pais. Porém, jamais, entre os quatro irmãos, se falou sobre ela. Uma fotografia que está na casa de cada um dos quatro filhos, em algum lugar de destaque. Obtive algumas informações sobre ela em conversas com minha mãe: O ano era de 1946, minha mãe tinha 21 anos, e meu pai 24. Ela estudava violino, ele militar do exército. O estúdio fotográfico ficava na Rua Dr. Bozano, no Centro de Santa Maria/RS. Era inverno. O pai usava um terno em tons de marrom, de lã. A mãe usava um vestido lilás escuro e os brincos e o colar de pérolas que havia ganho pelo noivado. Ela já estava doente, com tuberculose e, em breve iria para o Rio de Janeiro se tratar. Na mão direita do pai é possível ver a aliança de noivado (Figura 27).

**Figura 27.** Autor desconhecido. **Clóvis e Yolanda**, 1946. Santa Maria/RS



Fonte: Arquivo do autor.

Esses pais em que estou, sou, podem ser retratados por uma passagem do livro *O africano* de Jean-Marie Gustave Le Clézio quando esse diz que “Todo ser humano é resultado de pai e mãe. Pode-se não reconhecê-los, não amá-los, pode-se duvidar deles. Mas eles aí estão: seu rosto, suas atitudes, suas maneiras e manias, suas ilusões e esperanças, a forma de suas mãos e de seus dedos do pé, a cor dos olhos e dos cabelos, seu modo de falar, suas ideias, provavelmente a idade de sua morte, tudo isso passou para nós [...]”. (2007, p. 5).

Trabalhar com a própria memória era uma barreira a ser vencida. Uma memória cultural, histórica ou social dá o conforto de que é dividida com os demais. Porém, quando a memória é da própria pessoa, esse exercício é penoso, caro, e – por

que não dizer? – violento... Mas, ao mesmo tempo a função de reviver as memórias dos pais me fez ficar um pouco mais próximo do tempo deles, e os deles se tornaram mais próximos do meu tempo. Segundo Marilena Chauí, “Presidindo a função poética, concedida aos poetas e adivinhos o poder de voltar às origens e à essência (geralmente identificadas com o passado) e lembrá-las para a coletividade e também conferia o dom da imortalidade, pois quem se torna memorável não morreria jamais”. (2001, p. 126). Os arquivos, entretanto, não são *resumos* ou *índices* do que se é, pois a palavra arquivo tem sua raiz no grego *arkhé*, que significa começo.

As fotografias devem sempre ser consideradas como fontes de referência histórica de grande abrangência multidisciplinar, não importando seu conteúdo. Porém, elas são apenas o marco zero para a grande caminhada da revelação do tempo passado. Não se pode deixar de lembrar que uma fotografia é um fragmento de uma existência ou ocorrência.

### 4.3 CONCEITOS OPERACIONAIS

#### 4.3.1 Fotografia e Memória

Desde seu surgimento, com Daguerre (1787–1815) e Niépce (1765–1833), a fotografia tem sido utilizada como forma de registrar fatos importantes da vida. Porém, a fotografia tornou-se, antes de mais nada, o suporte mais usual para o que se chama de memória ou lembranças. Vários estudos, segundo Maria Amelia Bulhões (2011, p. 68-69), apresentam a memória como um acontecimento construtivo. Sua colocação sobre o tema é apropriada:

A memória é utópica, não está em lugar nenhum, é uma construção intelectual, seu local são as imagens que lhe dão existência. Segundo outros, entretanto, o indivíduo leva em sua psique o lugar das lembranças onde a memória se constrói. E, ainda que a memória seja uma construção, ela se faz a partir dessa complexidade espacial que é o homem. De qualquer forma, todos são

unânicos em aceitar que os processos de rememoração necessitam para se efetivar de uma manifestação que pode ser de origem visual, olfativa ou qualquer outra.

Percebe-se, portanto, que, segundo a autora, é possível, por meio de um estímulo sensorial recuperar lembranças do passado. Assim, pode-se afirmar que a visualização de uma imagem fotográfica funciona como um “gatilho” que atua no lugar onde estão as lembranças, liberando-as.

O pesquisador Ivan Izquierdo (2011) afirma que são dois os principais sistemas que atuam no cérebro para a aquisição da memória: o da linguagem e o da visão. O da visão se desenvolve primeiramente. O sistema visual começa a receber e registrar informações já no momento do nascimento. Esses dois sistemas fornecem grande parte do material para as memórias. Além desses dois sistemas há, segundo Izquierdo, outros que abastecem o cérebro com informações que são transformadas em memórias, tais como o olfato, a audição, o tato, além de procedimento que fazem lembrar o que fazer para realizar determinadas ações como dirigir um carro, andar de bicicleta e até mesmo escrever, por exemplo. Iván Izquierdo chama, também, a atenção para o fato de que se tem, no cérebro, regiões especializadas em armazenar, construir, evocar e modular memórias. Para o autor memória significa

[...] aquisição, formação, conservação e evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizado ou aprendizagem: só se “grava” aquilo que foi *aprendido*. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. [...] O acervo de nossas memórias faz com que cada um de nós seja o que é: um indivíduo, um ser para o qual não existe um idêntico. [...] Nossa memória pessoal e coletiva descarta o trivial e, às vezes, incorpora fatos irreais. [...] também vamos incorporando, ao longo dos anos, mentiras e variações que geralmente as enriquecem. (2011, p. 11-12, grifo do autor).

Constata-se, pois, que memória é tudo que está no amplo campo da informação. Aquilo que foi apreendido, conservado e evocado da existência de cada um. Aquilo que se tem em arquivo e que pode ser acionado quando estimulado. Pode-se afirmar, também, que a memória está em constante movimento de aquisição e descarte. Que é seletiva e em alguns momentos “inventa” memórias. Assim, as informações são transformadas em memórias e estas estão no cérebro à espera de um acionamento, evocação, que pode trazê-las à tona e se colocar à disposição. Segundo Izquierdo outra característica interessante diz respeito ao fato de que é possível inventar memórias, falsificá-las, em verdade, “Enquanto ‘dormem’ no cérebro, as memórias sofrem misturas,

combinações e recombinações, até o ponto em que o que lembramos não é mais verdadeiro.” (2013, p. 57). Mas, como são individuais, acredita-se que sejam verdadeiras e realmente fazem parte da história pessoal de cada um.

Há mais de um século a fotografia é tema para “memorizar” a cidade e seus lugares. O francês Charles Marville (1816–1878), por exemplo, registrou a Paris dos becos e das construções do barão de Haussmann, prefeito da cidade (Figura 28). Ainda, na França, Eugène Atget (1857–1927) documentou antigas construções, vendedores, vitrines, detalhes de arquitetura, subúrbios e prostitutas de Paris. O intuito era registrar as faces da cidade, que estava em constante alteração, em que tudo, a qualquer instante, podia se transformar, ser substituído, trocado, vendido, ou mesmo demolido (Figura 29).

**Figura 28.** Charles Marville. **Obras em Paris**



Fonte: *Blog* de Chris Gregory.

Figura 29. Eugène Atget. **Vitrine de Paris**, 1910



Fonte: *Pinterest*.

No Brasil, pode-se citar o fotógrafo alagoano Augusto Malta<sup>45</sup> (1864–1957), que registrou grande parte das transformações urbanas da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, entre 1900 e 1930 (Figura 30).

**Figura 30.** Augusto Malta. Copacabana, 1904



Fonte: *Site Brasileira Fotográfica*.

---

<sup>45</sup> Ver biografia no Anexo B.



Outros fotógrafos direcionaram suas lentes para as classes trabalhadoras, como o estadunidense Lewis Wicks Hine (1874–1940), que registrou as condições sociais dos operários das indústrias americanas, principalmente da exploração da força de trabalho das crianças (Figura 31).

**Figura 31.** Lewis Wicks Hine. *Sem título*, 1910



Fonte: *Site Wikimedia.*

Um pouco mais adiante, na Europa, o fotógrafo alemão August Sander (1876–1964) fez um apanhado dos vários tipos de população alemã. August Sander, com seus fotografados, revelou vários aspectos da força laboral da Alemanha. Em cada um estava estampado o símbolo de uma profissão, classe ou negócio (Figura 32).

**Figura 32.** August Sander. **Jovens fazendeiros**, 1914



Fonte: *Site Happening*.

No século 20, as fotografias de Walker Evans (1903–1975) em *American Photographs* (Figura 33) e, mais tarde, de Robert Frank em *The Americans* (Figura 34), continuaram a tradição da fotografia indo além do documental, com registros do que não é oficial, como, por exemplo, a face da pobreza e a dos desprivilegiados.

**Figura 33.** Walker Evans. *Série American Photographs*. *Sem título*, 1929



Fonte: *Site Artblart - Art and Writing*.

**Figura 34.** Robert Frank. *Sem título*, 1955



Fonte: Site ASX.

As fotografias vistas anteriormente neste capítulo bem exemplificam a observação de José Eduardo F. Giraudo (1997, p. 85) quando ressalta que “A preocupação com a memória, individual ou coletiva, comparece também no tratamento de temas como a busca da identidade individual”. Giraudo faz tal observação em relação ao último romance escrito por Toni Morrison, *Jazz*<sup>46</sup>, publicado em 1992. Aqui, é usada para salientar que a memória, mesmo coletiva, é uma aliada na construção da identidade ou de identidades.

Nesse contexto, a fotografia é, por excelência, uma plataforma por meio da qual os artistas podem se expressar com uma abrangência cada vez maior. Por sua vez, a arte contemporânea permite a incorporação de vivências atuais e passadas por meio de memórias. Fábio d’Abadia de Souza (2010, p. 1) evoca que, entre “os vários usos e funções da imagem fotográfica, um dos mais facilmente reconhecíveis é o da sua associação com a memória. Tanto em nível pessoal quanto no social, é inegável a capacidade da imagem fotográfica provocar recordações. Mas qual é relação da fotografia com a memória?” Diz Luis Humberto (2000, p. 41) que “uma fotografia é o testemunho de algo extinto, mas permanece como portadora de possibilidades de múltiplas leituras [...]”. Leituras que, em grande parte, são feitas através da memória.

Outra abordagem, ou tema, são os retratos de família (Figura 35). Para a escritora estadunidense Susan Sontag (2004) esses são, sem sombra de dúvida, uma importante forma de utilização popular da fotografia, sobretudo nos países industrializados da Europa e da América.

---

<sup>46</sup> Ambientada em Nova Iorque durante os anos de 1925 e 1926.

**Figura 35.** Autor desconhecido. Família de Gustavo Karwatzki e Maria Ghizi, 1941



Fonte: Arquivo familiar do autor.

Ao observar a fotografia de álbum de família mostrada na Figura 35, e recordando as palavras de Izquierdo (1989, p. 1) em mais uma colocação sobre a memória, quando diz que “Memória é o nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro de quem sou). Há algo entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas”, posso afirmar que sei das minhas origens, dos meus antepassados e que tenho memórias próprias sobre essa fotografia que me dá lembranças individuais únicas. Mesmo que outros descendentes da família tenham essa fotografia, só eu tenho determinadas memórias sobre ela. Assim, é possível afirmar que a memória é individual, própria e inapropriável. É como uma digital histórica que pode ser acessada, tão somente, pelo labirinto de Creta existente no cérebro de cada indivíduo. As representações trazidas pela memória não são a realidade. Elas são, somente, fragmentos do passado vivido por cada indivíduo.

Susan Sontag (2004) afirma que cada família, por meio da fotografia, poderia construir uma crônica de si mesma. Para a autora, pouca importância têm as atividades que são fotografadas, contanto que se tirem fotografias e que essas sirvam de lembranças. Então, o que se valoriza é o registro via fotografia. Ele dá materialidade à lembrança, à memória.

Os exemplos citados anteriormente são, apenas, uma mostra da capacidade de captação da fotografia para contar a própria história e a história dos acontecimentos passados. Nesses casos, as imagens têm um caráter prioritariamente documental, pois são respeitados, na íntegra, os elementos da composição existentes na imagem. À medida que a popularidade da fotografia se espalhou, a função de suporte ideal para a memória se consolidou. O tema memória é recorrente na arte fotográfica. Muitas abordagens são utilizadas nesse sentido. Ora a imagem “pura”, ora a imagem “manipulada artisticamente”. Sobre manipulação, Hans Belting (2014) ressalta que nem mesmo a fotografia, que reivindicou para si um monopólio na apropriação da realidade, cumpriu sua promessa de reproduzir o mundo objetivamente.

Vive-se, atualmente, um excepcional período para a fotografia. Hoje, a fotografia é cortejada pelo mundo da arte e frequenta as grandes galerias e livros de arte. Nunca se produziu tantas fotografias para exposições como nos últimos anos. O momento da linguagem, no contexto da arte atual, é excelente. Cada vez mais a literatura de arte aborda os questionamentos e fazeres da fotografia

contemporânea. Assim, a fotografia como linguagem contemporânea tem sido usada, com grande frequência, para se tratar do tema memória.

Susan Sontag (2003, p. 72) salienta que “A familiaridade de certas fotos constrói a nossa ideia de presente e do nosso passado imediato. As fotografias traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que um lema verbal. E as fotos ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante [...]”.

Das muitas funções oferecidas pela imagem fotográfica, sem dúvida, uma é a de permitir a associação dessa com a memória, seja ela individual, ou coletiva. A imagem fotográfica supera, em muito, outros meios, no que diz respeito a provocar recordações. Para Philippe Dubois (1993, p. 316) é “decerto uma das formas modernas que melhor encarna (antes mesmo da informática e de forma bem diferente) um certo prolongamento das artes da memória. E, ressalta que tudo isso ocorre na *interioridade do pensamento do sujeito*.”

Em vista de sua acessibilidade, a fotografia pode ser equiparada, até certo ponto, à literatura. Conforme citado anteriormente a fotografia é uma das formas de expressão visual da realidade social mais popular, tem um alcance amplo entre seus usuários e é instrumentalizada por uma gama significativa de imaginários. Hoje, a quantidade de pessoas que se utiliza de câmeras fotográficas digitais ou de telefones celulares com a função “fotografar”, e que faz milhares de fotografias por dia, está “escrevendo” suas memórias numa velocidade e quantidade jamais vista. Sobre esse “fluxo contínuo” a psicanalista e crítica de arte Tânia Rivera (2014) recorda o artista estadunidense Robert Smithson (1938-1973) – expoente da corrente artística *land art*<sup>47</sup> (Figura 36) – quando esse dizia que “a fotografia torna a realidade obsoleta”. Especificamente, o artista Smithson utilizava-se da fotografia para registro documental de sua obra.

---

<sup>47</sup> A *land art* foi um movimento escultural das décadas de 60 e 70 relacionado à Arte Conceitual. Usava ou remodelava paisagens naturais ou rurais para criar arte. Também incluía a manipulação de elementos naturais como lama, troncos e gelo para criar obras de arte temporárias, em espaços específicos como ruas e parques públicos, e mesmo em galerias. (LITTLE, 2010).



**Figura 36.** Robert Smithson. *Spiral jetty*, 1970



Fonte: *Site Cave to Canvas*.

Luis Humberto (2000, p. 11-12) apresenta o poema *Fotografia* (Anexo C) para fazer a apresentação/introdução de seu livro *Fotografia, a poética do banal*. Em tal poema, apresentam-se, num primeiro momento, várias dúvidas sobre o que seria das

memórias afetivas e pessoais sem a fotografia. Já na segunda parte do poema, há o encontro com o tempo, que é possibilitado pela fotografia.

Não importa que tema é apresentado numa fotografia, ela sempre leva à lembrança da época que está sendo mostrada. A fotografia é o mais eficiente instrumento de revelação do tempo passado. Em outras palavras, pode-se dizer que uma fotografia funciona como uma lanterna para o passado. “Fotografar é tentar agir contra o tempo: deter o tempo, tornar presente para sempre o passado, transformar um instante em eternidade, um mundo em imagem. Como o inconsciente, a imagem fixa está fora do tempo; como ele, ela ignora o tempo e a contradição”, diz François Soulages (2010, p. 209). Talvez, seja esse o segredo que guarda toda a fotografia: o reter o tempo.

A fotografia é, basicamente, um diálogo com o passado, com aquilo que não é mais. É quase uma relação com a morte. Daí, Roland Barthes (2004, p. 498) dizer de maneira categórica que “Caso se queira falar realmente da fotografia num nível sério, é preciso relacioná-la com a morte. É verdade que a foto é uma testemunha, mas uma testemunha daquilo que não é mais. Ainda que o sujeito continue vivo, é um momento do sujeito que foi fotografado, e esse momento não existe mais”.

As fotografias devem ser consideradas como fonte de referências históricas de grande abrangência multidisciplinar, não importando seu conteúdo. Porém, as fotografias são apenas o marco zero para a grande caminhada da revelação do tempo passado. Não se pode deixar de lembrar que uma fotografia é um fragmento de uma existência ou ocorrência. É preciso ter o cuidado de não ver de forma literal o que mostra uma fotografia. Outros conhecimentos sobre o local ou acontecimento devem ser considerados, pois se está, muitas vezes, diante de uma janela de uma época que não se viveu, em que valores e comportamentos eram bem diferentes – mesmo que essa fotografia não tenha mais do que dez anos, em vista da rapidez das mudanças sociais que estão ocorrendo. Outro fato que é preciso levar em conta é a intenção do fotógrafo, que sempre está subjetivamente colocada na fotografia.

O público recebe essa intenção através de imagens nas mídias diárias. Sob esse aspecto, Boris Kosoy (2002) salienta que, nas mais diferentes ideologias, a imagem fotográfica foi utilizada para a manipulação da opinião pública. Tal fato tomou grandes

proporções à medida em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica foram disponibilizados pelos meios midiáticos. Ainda, para o autor, essa influência se deve à credibilidade que as imagens fotográficas têm junto à população. Muitos mitos políticos tiveram sua imagem amplamente divulgada e associada aos grandes movimentos políticos do século XX e XXI, o que os tornou muito conhecidos.

Sobre memória, o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908–2004), já fazia referências em seu livro *O Momento Decisivo* (1952). Já uma das preocupações do autor (2016) como fotógrafo, era a de capturar o momento em sua totalidade, para que não existisse nenhuma lacuna e que a foto reproduzisse, verdadeiramente, o significado completo do que ocorrera. Para Cartier-Bresson apenas a fotografia poderia “aprisionar” o tempo real.

José de Souza Martins (2008, p. 45), ainda sobre memória, salienta que “a fotografia vista como conjunto narrativo de histórias, e não como mero fragmento imagético, se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que ficou e não retornará. Memórias das perdas. Memória desejada e indesejada”. Assim, pode-se ressaltar que a fotografia tem, na verdade, no conjunto narrativo de Martins, uma intertextualidade contínua e ininterrupta em que memórias vão se entrelaçando em histórias sem término.

No que diz respeito à associação da fotografia com a memória Etienne Samain (2012, p. 160) pontua que “[...] esta [é] superfície de sinais múltiplos e complexos, aberta a um passado que já não existe mais e a um futuro que não chegou a se oferecer. As fotografias são tecidos, malhas de silêncio e ruídos, os envelopes que guardam nossos segredos, as pequenas peles e as películas de nossa existência. As fotografias são sempre, memórias e confidências”. Também, para Samain a fotografia é intertextualidade contínua. Na fotografia o temporal é intertextual.

Henri Bergson (1999), filósofo, distingue dois tipos de memória: uma que imagina e outra que repete. A primeira registraria, na forma de “imagens-lembranças”, todos os acontecimentos da vida cotidiana à medida em que se desenrolam. Bergson ressalta que, por meio da memória, “Se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma

percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada.” (1999, p. 88). O segundo tipo de memória, de acordo com o autor já não representa o passado, ela o encena; “[...] e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente.” (1999, p. 89).

Na memória estão as incontáveis representações dos acontecimentos que foram vividos. Lá, não está o *real*. Capta-se uma imagem do real que é arquivada na memória, mas o real continua inapreensível. Outro aspecto é que, desse real captado, não se tem a totalidade, o que há são referências em forma de imagens. Imagens que perdem a nitidez ao longo do tempo transcorrido, como ocorre em uma fotografia, que é uma representação física de um momento real. Pode-se dizer que a fotografia não “é”, a fotografia “está”, no que diz respeito àquilo ou àquele que ela representa. Na atualidade, como enfatiza Olga Simson, a fotografia tem um papel significativo na detonação do processo de relembrar, “[...] já que possibilita a construção da nossa versão sobre os acontecimentos vivenciados. Dessa forma é o suporte imagético que, na maioria das vezes, vem orientando a reconstrução e veiculação da nossa memória, seja como indivíduos ou como participantes de diferentes grupos sociais”. (In SAMAIN, 2005, p. 22). É isso, por exemplo, que faz com que a fotografia esteja quase sempre presente nos eventos importantes da vida de cada um, tais como festas de aniversário, casamentos, formaturas e viagens a lugares importantes, bonitos, exóticos. Os momentos que se acha que merecem ser lembrados se tornam, obrigatoriamente, motivo da ação de máquinas fotográficas.

Perguntado por Machado e Costa (2014, p. 33) sobre se fotografias, agendas de telefone, diários e, mais recentemente, toda sorte de aparelhos eletrônicos podem ser considerados como banco de dados de memórias ou como dispositivos de acionamento da memória cerebral, Iván Izquierdo respondeu que “São bancos de dados, sim, mas também dispositivos para mudar nossa memória, fazê-la crescer, diminuir... O computador não pode me mudar, mas o uso que eu faço dele, sim. O que meu cérebro faz

com os dados fornecidos pelo computador pode modificar sinapses<sup>48</sup> – e a memória se guarda justamente modificando sinapses”. (2013, p. 33).

Vê-se, assim, que memória e fotografia têm um estreito e fértil diálogo, mas John Berger ressalta uma diferenciação sobre memória que deve ser levada em conta: “Ao mesmo tempo, a fotografia se propõe como apontamento da memória, e não como memória, como lembrete do que se perdeu no cotidiano, na banalização, na secundarização de certos acontecimentos, e não se quis perder”. (1991, p. 62).

Nesta pesquisa, as imagens resultantes de sobreposições são apenas apontamentos de memória ou lembranças que se pretende evocar? Aqui, a fotografia propicia uma expansão de memórias que leva por cenários em que as narrativas são o fio condutor de um percorrer em busca de fragmentos que, unidos, consolidam-se nos nós que dão sustentabilidade à rede de memórias.

Por outro lado, como visto até agora neste capítulo, vários artistas abordam o tema memória fotograficamente – com seus signos e significados – com um tratamento artístico e atemporal. Porém, a memória representada só se torna memória quando sua condição de manifesto, signo se liga àquilo que a significa. Caso contrário, é apenas um “algo”. Algo sem significado ou significante. “É preciso que ele represente, mas que essa representação, por sua vez, se ache representada nele”, conforme Michel Foucault (2007, p. 88). Ponto importante na questão da memória fotográfica é a questão de o significado estar nela, na memória a que a fotografia oferece. Uma imagem por si só não é memória. É preciso poder ir além dessa representação memorial, da simples imagem: expandir, como na poética da presente pesquisa.

---

<sup>48</sup> Sinapse é a região localizada entre neurônios onde agem os neurotransmissores (mediadores químicos), transmitindo o impulso nervoso de um neurônio a outro, ou de um neurônio para uma célula muscular ou glandular (MACHADO; COSTA, 2014).

### 4.3.2 Narrativa

Outro conceito operacional utilizado na construção das oito obras poéticas foi o da narrativa. Por seu intermédio, foi possível buscar elementos imagéticos para aplicar nas imagens cedidas pelos agentes da memória. Como narrativa se entende, nesta pesquisa, o relato escrito por cada um dos oito sujeitos da memória. A *narrativa* percorre vários campos do conhecimento e suportes, como literatura, cinema, música, teatro e fotografia. Nesta pesquisa, ela é fotográfica.

Em sua obra *A aventura semiológica* Roland Barthes (2001, p. 103-104) aborda a questão da seguinte forma:

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida.

Barthes deixa bem claro o quanto a narrativa é importante. Aqui, o instrumento usado para materializar a narrativa como já visto, é a fotografia. A fotografia que se amplifica, denominada fotografia expandida<sup>49</sup>, tem como primeiro conceito operacional o apoio de um texto escrito, de uma narrativa.

Para Altivir João Volpe (2007, p. 14) as “fotografias antes de serem simplesmente observadas, existem para serem faladas, apalpadas, *apropriadas* (ou destruídas), conduzindo a recortes e fragmentos narrativos, um vaivém no qual agem a imaginação, a memória e a singularidade do acontecimento”. Muitas vezes, nota-se que o vaivém sugerido por Volpe não ressalta a questão da temporalidade. É como se a fotografia, já sendo passado, não mais precisasse ser temporalizada. A sobreposição seria apenas física, já que o tempo, na fotografia como fenômeno de “passagem do tempo transcorrido”, só existe no que se refere ao que “já foi”.

---

<sup>49</sup> Este conceito é discutido no Capítulo 6.

Das oito fotografias cedidas pelos sujeitos da memória, no que diz respeito ao aspecto *temporalidade*, apenas uma não apresenta uma imagem do tempo/período da infância do narrador. No caso, a narrativa do sujeito da memória com maior idade. Sua narrativa se desenvolve no tempo/período de sua vida adulta, com menção ao casamento, aos filhos e às atividades profissionais. Todos os demais têm, como temporalidade de suas narrativas, o período mais remoto de suas vidas, ou seja, suas infâncias. Suas memórias estão vinculadas a personagens como pais, padrinhos, irmãos, tios, primos, amigos de infância.

Volpe declara que “*Experiência* diz respeito a um ‘levar mais adiante’ – afastar-se do porto e da margem segura – abertura do Ser, condição e possibilidade da linguagem”. Enquanto “*experiência autêntica* é uma viagem ao longo do tempo (ou uma viagem de uma vida ou de muitas): supõe a elaboração, a ressignificação do vivido, do sentido histórico dos acontecimentos”. O que narra, cria intensamente o mundo em que vive. (2007, p. 15, grifos do autor).

As narrativas podem segundo Maria Short (2013, p. 98) ser úteis na análise ou transmissão da informação em um contexto determinado, pois compartilham experiências que ampliam o conhecimento ou instigam mudanças. Em geral, uma narrativa tem início, meio e fim. Uma narrativa fotográfica, porém, não tem, necessariamente, tal estrutura, pois pode, por exemplo, sugerir algo que aconteceu ou que pode acontecer. Ainda, segundo a autora (2013), na narrativa fotográfica o elemento de interpretação fictícia é significativo, sendo este o caso das obras poéticas finais relativas a esta pesquisa. Cada uma das fotografias finais partiu de uma narrativa apresentada pelo sujeito da memória e foi interpretada pelo autor.

Na maioria das narrativas apresentadas, há uma dose de ficção que não permite que se consiga distinguir entre o *real* e o *irreal*. Esse ficcional, na forma de personagens, é muitas vezes relatado pelo próprio narrador. Um pouco de memória “inventada”, talvez. Alguns personagens têm um quê de mistério... Pessoas que aparecem subitamente, de algum lugar, ocorrem nos relatos de dois sujeitos da memória, como se pode conferir:

*Narrativa da memória caso 4: Pois é, nesse dia, penso ser lá por maio, um tio meu chegou lá em casa do nada, nem sabia que ele existia. Alguém que surge do nada. Sem nome e sem um passado verdadeiro. Na verdade era um filho de fora do*

*casamento do meu avô. Ele era um informante do governo na época (araponga) e queria saber onde estava e quem era seu pai...*

*Narrativa da memória caso 8: Eu lembro de algumas coisas da minha infância e deste dia da foto não me lembro muito bem, porém perguntei para minha mãe e ela contou que naquele tempo apenas uma pessoa da nossa família tinha essa "mania" de tirar foto da gente que vivíamos no agreste alagoano, mais precisamente no interior de Ouro Branco, em Alagoas. Essa pessoa que gostava de tirar foto morava em Brasília e era um irmão da minha falecida avó paterna.*

Na avaliação de Maria Short, a narrativa, na fotografia, “pode ser cíclica, ou estar contida em uma única imagem, ou fazer referências cruzadas que, quando reunidas, substanciam o entendimento ou interpretação que o espectador faz das intenções do fotógrafo”. (2013, p. 98). Mais uma vez, esse é o caso das obras aqui apresentadas como poética final da pesquisa.

No que diz respeito aos ciclos ou não, pode-se afirmar que todas as narrativas são *histórias dentro de outras histórias*. Os cruzamentos ocorrem com fluidez a partir das fotografias de cada sujeito da memória. Uma história puxa a outra, o que resulta em outra história, na construção das narrativas. Há, de certa forma, uma *intertextualidade* entre as narrativas. Por exemplo, a casa ou uma referências aos avós está em cinco das narrativas:

*Narrativa da memória caso 1: A casa dos avós paternos foi o meu território de peraltices.*

*Narrativa da memória caso 2: [...] talvez o último pedido de benção aos avós [...].*

*Narrativa da memória caso 4: A casa de meus avós e a casa de meus pais são no mesmo terreno [...].*

*Narrativa da memória caso 5: Ou, foi um pãozinho que uma benzedeira da Vila IAPI me deu no dia de Corpus Christi, que a vó Maria indicou?*

*Narrativa da memória caso 8: A foto aconteceu quando minha avó recebeu a visita de seu irmão o Ezequiel [...].*

Três outras narrativas falam em férias:

*Narrativa da memória caso 1: A concretização de que se estava de férias.*



*Narrativa da memória caso 3: Naquela época veranejar no litoral era privilégio de poucas famílias.*

*Narrativa da memória caso 5: Sei que esta fotografia é na frente da casa onde passávamos os veraneios.*

Cinco outras fotografias apresentam cenas de convivência familiar e, conseqüentemente, narrativas de cenas com a família.

*Narrativa da memória caso 1: A varanda lateral da casa era o ponto de encontro e renovação das tradições. O velho mate era o parceiro ideal depois de um dia de “trabalho” com o “nono” Valentim, vô Tintim para mim. Do vô materno, Waldemar, de nome de batismo Antonio, e que era chamado por minha avó Olinda pelo apelido de Maro, ganhei uma cadeirinha de preguiça e um conjunto de chimarrão. Enquanto tomava meu chimarrão, com os membros da família, relatava entusiasmado os fatos do dia para meu pai, minha mãe e minha avó; meus ouvintes preferidos. Foi ali que aprendi as primeiras expressões em italiano; algumas proibidas em público!*

*Narrativa da memória caso 2: Creio que essa foto, assim como as demais dessa tarde na casa de minha avó, foi minha mãe que fez. Meu cabelo liso e fogueiro, botas sete léguas e camisa xadrez – crianças adoram botas. Botas são indumentárias de personagens do mundo de fantasia. Minha irmã com uma estética tipo dos anos 70, calça boca sino...*

*Narrativa da memória caso 6: Minha mãe contava que antes de ir dormir eu ia até a varanda com o ursinho, não me lembro qual era o nome dele, e apontava para o Cristo e dizia: “Usim oi o quito”. Também, não imagino qual possa ser o real significado desta referência ao Cristo.*

*Narrativa da memória caso 6: Da direita para a esquerda:[...] eu, Cora e Sara somos as irmãs do meio – a quarta, a quinta e a sexta filhas, respectivamente, de uma patota de nove filhos. Eu nasci em 1949, a Sara em 1948 e a Cora em 1950. Sara morreu em 2013, de complicações de cirurgia cardíaca. Nessa foto, Sara teria uns seis anos, eu, cinco, e a Cora, quatro. Estávamos produziðssimas para uma festa – casamento, batizado, não sei direito.*

*Narrativa da memória caso 7: Na foto encontra-se da esquerda para direita; meu primo Cristóvão, Luiz Ancelmo dos Reis (eu), meus irmãos Rafael Luiz dos Reis, Félix Luiz dos Reis, Simone Luiz dos Reis, nos braços da Simone nosso irmão mais novo na época, o José António dos Reis, já de chapéu de couro! E por último nossa tia de criação Silvânia adotada, ainda, recém-nascida por meus avós. Todos vivos, graças a Deus!*

A casa é outra característica de intertextualidade. Em cinco narrativa ela é o espaço cênico:

*Narrativa da memória caso 1: A varanda lateral da casa era o ponto de encontro e renovação das tradições.*

*Narrativa da memória caso 4: Um dia, cheguei em casa, tinham cortado a goiabeira.*

*Narrativa da memória caso 6: Morávamos no bairro do Flamengo e da varanda do nosso apartamento era possível ver o Cristo Redentor.*

*Narrativa da memória caso 7: A foto foi feita no quintal da nossa casa, onde havia um pomar imenso.*

*Narrativa da memória caso 8: Esta foto é no terreno lá de casa.*

Em um primeiro ato da narrativa envolvendo a fotografia está o próprio momento que o fotógrafo define ao produzir uma fotografia. Aqui, considera-se o fotógrafo como sendo o sujeito da memória, pois ele escolheu a fotografia. Nesse instante, ele está narrando um momento da vida por meio da imagem, eternizando-o historicamente, como um escritor ao utilizar-se de palavras para criar um texto. A fotografia pode, portanto, conter o caráter de narração via códigos visuais organizados no instante primeiro do seu enquadramento; o fotógrafo escolhe o que dizer.

Nesta pesquisa, existem duas formas de narrativas em todas as oito obras finais a partir da fotografia cedida. Num primeiro momento, o sujeito da memória faz uma narrativa escrita das lembranças que determinada fotografia, escolhida em seu acervo pessoal, lhe traz. No segundo, o agente da memória, no caso, o artista, com base nessa narrativa escrita e com o quê visualiza na fotografia, faz, em sua poética, uma expansão visual da imagem fotográfica que lhe foi dada e cria cenários fictícios, ressignificando as informações extraídas da narrativa escrita pelo sujeito da memória.

Sobre “leitura/narrativa” na fotografia e no texto, Roland Barthes (2012) declara que, ao contrário da fotografia – que é contingência pura e é sempre alguma coisa que é retratada – no texto, a ação repentina (exclusão ou inclusão) de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição para a reflexão. A fotografia fornece, de imediato, esses detalhes. O sujeito da fotografia pode afirmar que está lá. Já no que se refere ao tempo do fato, Barthes (2012, p. 79) declara que, “A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*”.

As imagens fotográficas são, ao mesmo tempo, inscrição e texto; aguardam que alguém fale com elas e provoquem seu despertar. Segundo Volpe (2007, p. 33) o “fascínio se dá precisamente porque evocam o aparecimento de algo ausente, de algo que se foi...” É como se o homem pudesse prender o tempo na materialidade de uma fotografia. É possível encontrar aspecto relevante sobre a memória na obra de Susan Sontag, quando essa apresenta seu caráter em sua condição individual/coletiva:

[...] Essas ideias são chamadas de “memórias” e isso, no fim das contas, é uma ficção. Em termos rigorosos, não existe o que se chama de memória coletiva – parte da mesma família de noções espúrias a que pertence a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva. Toda memória é individual, irreproduzível – morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é rememoração, mas algo estipulado: isso é importante, e essa é a história de como aconteceu [...]. (2003, p. 73).

A respeito disso, assinala-se algo muito importante na condução da presente pesquisa. Em momento algum a memória de alguém foi apropriada. O que se fez foi, a partir das memórias narradas por outros, construir, via suporte da fotografia expandida, produzir novas imagens. Um exercício poético em que, além da narrativa, se utiliza a mestiçagem, a apropriação e a sobreposição/justaposição como técnicas para atingir os objetivos propostos.

A artista francesa Sophie Calle (1953), em sua obra *Histórias reais* (2009) combina textos de suas memórias e imagens apropriadas para explorar as fronteiras entre ficção e realidade, bem como entre vida pública e privada. Seus trabalhos narram histórias e situações que recriam a vida cotidiana, seja dos outros ou de si mesma. Os arranjos de textos e fotografias propostos por Sophie Calle geralmente reproduzem formas e procedimentos característicos de um texto autobiográfico. A ideia inicial se transforma em um projeto fotográfico que, posteriormente, se converte em instalações e edições luxuosas usualmente em preto e branco. As imagens e os textos se realimentam, a artista é autora-narradora-personagem. A artista surge aqui tanto como autora quanto objeto (Figura 37).

Figura 37. Sophie Calle. *Histórias reais*, 2009



Fonte: Site Mkaban.

### 4.3.3 Apropriação

Aqui, a apropriação, conceito operacional que entra na construção das poéticas em que eu me aproprio não apenas da imagem fotográfica propriamente dita, mas, também, de aspectos da memória dele, que são significativas. A apropriação ocorre, por exemplo, na narrativa do sujeito da memória do caso 2, quando salienta a importância do rio São Francisco como marco de passagem da viagem. Na construção feita por mim utilizo uma fotografia do rio São Francisco e coloca a fotografia cedida pelo sujeito da memória, em que está com sua mãe e sua irmã, no meio do rio. Já no caso 1, o berço citado pelo sujeito da memória em sua narrativa é fotografado por mim para colocá-lo com a fotografia da imagem do sujeito da memória sentado tomando o chimarrão na cadeira que existe ao lado do berço. É a maneira como vou me apropriando de fatos para compor minha poética.

A apropriação artística pode, a princípio, ser pensada como uma prática para endossar a corrente que afirma que a autoria na arte é uma noção ultrapassada ou equivocada. A apropriação, diferentemente de uma falsificação, que tem por interesse se fazer passar por uma obra original, deve propor aos artistas algum novo sentido ou tornar possível uma nova leitura da obra escolhida, para tornar sua própria obra legítima e própria de alguma forma. Porém, deixando claro que se apossou de parte ou da totalidade de uma obra, de um alguém identificado, para realizar a sua. Também, o artista pode incorporar à sua obra materiais mistos e heterogêneos que, no passado, não faziam parte do campo da arte, tais como imagens fotográficas, ilustrações, objetos do cotidiano, conceitos e textos. Apropriação, contudo, é um termo que tem sido empregado para descrever práticas diversas, tanto na arte visual quanto em outros campos artísticos, como na literatura e na música. A apropriação se tornou corriqueira em quase todos os campos da arte. Da fotografia à música, da literatura à instalação. Ter uma obra, ou parte dela apropriada por algum artista, atualmente, pode até ser motivo de reconhecimento e valorização do trabalho do artista cuja obra foi apropriada.

As palavras de Valeria de Faria Cristofaro (2005, [s.p.]) reforçam o conceito de apropriação. “Esse mecanismo em se apoderar de imagens ou objetos que irão servir como matéria-prima, ou seja, uma espécie de sustentáculo, a partir do qual se

formará o trabalho artístico. A arte da fotomontagem e também da colagem sempre se valeram desse apossamento de bens comuns, desde suas primeiras incursões”.

As apropriações na base das colagens representam um ponto de inflexão na arte do século XX, quando apareceram, pois essa arte não é exclusiva da contemporaneidade. Sua prática foi iniciada com o cubismo sintético de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), a partir de 1912, quando Picasso elaborou *Copo e Garrafa de Suze* (Figura 38). Com elementos heterogêneos agregados à superfície de telas – recortes de jornais, pedaços de madeira, cartas de baralho, caracteres tipográficos, entre outros – esse foi um novo recurso, um instrumento de experimentação inigualável.

**Figura 38.** Pablo Picasso. *Copo e garrafa de Suze*, 1922



Fonte: Site Germina.

O uso de signos emblemáticos da cultura de massa e da sociedade de consumo, tais como objetos e materiais não convencionais para trabalhos de arte, têm suas origens nos *ready-mades* do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), que elaborou *Roda de Bicicleta e banquinho* também em 1912. Segundo Ian Chilvers (2001), o termo apropriação é empregado pela história e pela crítica de arte para indicar a incorporação de objetos extra-artísticos e, algumas vezes, de outras obras, nos trabalhos de arte.

Para o pesquisador Tadeu Chiarelli,

Os termos ‘apropriação’ e ‘apropriacionismo’ surgiram como indicativos de mais uma modalidade artística no fim dos anos 70. Eles sintetizavam a produção de uma série de artistas que tentavam, de alguma maneira – e por via sobretudo da fotografia –, dar conta e explicar as modificações que a proliferação das imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa (aqui incluídas igualmente aquelas originárias da história da arte) causaram na sensibilidade contemporânea. (2002, p. 21)

Assim, a apropriação como é entendida atualmente, surgiu no fim da década de 1970. Muitos são os artistas que, desde então, dela se valem para elaborar – via reprodução ou simples apropriação de ideias, obras, objetos da cultura popular ou acadêmica – suas manifestações artísticas. É, em alguns casos, uma forma de responder à crescente produção de imagens no mundo contemporâneo. Agora, não se trata mais de construir algo “novo”, mas de escolher, eleger algo entre o que já existe e utilizá-lo ou modificá-lo de acordo com a intenção artística. Atualmente, como ressalta Maria do Carmo Veneroso, “O artista escolhe e se apossa daquilo que não é seu, num processo intertextual”. (2000, p. 9). Como na literatura que apresenta uma obra dentro de outra obra.

Na arte moderna e contemporânea, dentre os dispositivos e os conceitos que dão suporte as artes visuais, as apropriações têm um lugar de destaque desde o início do século XX. O artista ao se apropriar de objetos e imagens de outros, redefine seu papel como artista, pois abre mão da criação de obras autorais.

Já em 1968, conforme Nikos Stangos (2000, p. 185) o artista conceitual estadunidense Douglas Huebler (1924-1997), escrevia que “O mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não desejo adicionar-lhe mais nenhum. Prefiro,

simplesmente, declarar a existência de coisas em termos de tempo e espaço”.

Para a abordagem da categoria de apropriação por artistas contemporâneos, é necessário ter em mente algumas considerações de Michael Archer (2008). Para o autor, os artistas e teóricos da arte deixam, contemporaneamente, de acreditar numa ideia de progressão linear da história da arte, preconizada pela postura estética que fundamenta a arte moderna. Agora, “A novidade não mais podia ser critério de julgamento, pois a novidade ou a originalidade, como eram percebidas, não podiam ser alcançadas, podendo até mesmo se mostrar fraudulentas. Tudo já havia sido feito; o que restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas”. (2008, p. 156).

Para Denis Siminovich (1974-), que tem sua produção visual baseada na fotografia digital e utiliza a fotomontagem, a sobreposição e a apropriação, ao longo do século XX, foram incorporadas cada vez mais como “operação artística no processo de instauração da obra por inúmeros artistas de diversos movimentos das vanguardas e da arte contemporânea”. (2009, p. 30). Já Marina Gama (2012, p. 1) diz, sobre apropriação artística, que “os artistas que trabalham com apropriação estão de fato reafirmando e reforçando a questão autoral através de ressignificações”. Assim, podemos dizer que ao nos apropriarmos de uma obra estamos recriando outro objeto, base num referencial, que é reconstruído em outro contexto tendo outro sentido.

Os conceitos de mestiçagem e apropriações nas produções artísticas atuais são questões presentes em processos artísticos nos quais notamos a absorção de elementos do cotidiano ou fragmentos de outras obras. Algumas dessas obras, ao justapor elementos de diferenciadas origens, podem ressignificar as relações espaço-tempo, pois atualizam essas relações criando um presente único, o presente da obra. Cattani (In CATTANI, 2007, p. 30) ressalta, ainda, que “obras como instalações, videoinstalações, fotomontagens, fotojustaposições, narrativas nas quais se criam disjunções entre imagens (fixas ou móveis) ou entre imagens e texto – todas essas estratégias criativas, e as obras que delas decorrem, trazem frequentemente em seu bojo essas questões”.

Recentemente, na Fundação Vera Chaves Barcellos (Viamão/RS), ocorreu a exposição *A Condição Básica*<sup>50</sup> onde se tratou da

---

<sup>50</sup> De 07 de abril a 21 de julho de 2018.



questão da apropriação como fazer artístico. Para Vera Chaves Barcellos (2018, p. 9) “As artes em geral fornecem um grande campo de estudo para distintas formas de apropriações e há casos de apropriações que geram outras formas de arte”. Ainda segundo a autora a apropriação está presente nas mais diversas criações artísticas com inúmeros exemplos ao longo da história.

Em suma, a apropriação é a prática artística de se deslocar imagens, fixas ou não, objetos ou textos de seus lugares originais e utilizá-los em outras obras, ou na construção de outra obra. Porém, este deslocamento é evidente, não sendo disfarçado, deixando bem claro que aquele elemento deslocado é originário de outro local. Ele está ali para uma composição que merece ser lida novamente neste novo contexto histórico, por exemplo. Aqui, cabe salientar que apropriação é diferente de citação. Na citação há uma referência, na obra, de algum elemento que se relaciona com um determinado artista, fato ou referência histórica da arte. Ao contrário da apropriação, na citação, não há referência direta, mas múltiplas referências: por exemplo: uma paleta de cores ou o modo de trabalho do artista.

Afirma-se, portanto, que a apropriação é um elemento que ganha cada vez mais espaço no cenário artístico, seja na reapropriação de um fazer artístico individual, que redefine olhares para sua produção de arte, ou na proliferação das imagens e informações em que já nada mais é novo e tudo, e todos se tornam obsoleto por meio de compartilhamentos tecnológicos cada vez mais utilizados.

Tecnicamente, a apropriação parece ser a simples transferência de uma parte de uma obra para outra. Criticamente, entretanto, alguns pensadores da arte contemporânea como Barbara Kruger (1982, p. 90) ressaltam os aspectos ideológicos contidos nos deslocamentos feitos por apropriação. Adverte a autora que o aspecto crítico-ideológico existente na arte da apropriação tem uma negatividade que “pode servir simplesmente para congratular seus espectadores por sua acuidade desdenhosa”. Depois, chama a atenção para o “aspecto desconstrutivo dessa arte: seu mimetismo pode se tornar réplica, sua paródia pode ser subsumida pelo poder conferido a seu original”.

Segundo Hal Foster (2014, p. 115) “grande parte das obras que se seguiram à arte da apropriação caiu em uma dessas duas armadilhas”. Ainda, segundo Foster, mesmo entre os praticantes da arte da apropriação “já existia uma tensão entre a crítica ideológica e a desconstrução praticada por esta”. Em vista do contexto onde se criou, seja territorial ou temporal, percebe-se que a

utilização, em qualquer dos meios da arte, está intrinsecamente ligada ao fazer artístico da contestação, do caráter ideológico. Da crítica ou das críticas sociais, ora na construção, ora na desconstrução de comportamentos pessoais ou coletivos.

A apropriação pode ser uma forma de reconhecimento do valor da obra de um artista, pois a mesma não é mais encoberta. Sua utilização é aberta, às claras. As artes, também, recriam-se em si próprias, podendo, até, algumas obras serem redescobertas a partir de apropriações que delas, ou de parte delas, são feitas. No que diz respeito à fotografia e à utilização dessa na apropriação, Maria Celeste de Almeida Wanner sugere que “Ao voltarmos nosso olhar à fotografia nos referimos a esta como uma nova linguagem imagética que dialoga com outras áreas das artes visuais, contribuindo para novas maneiras de pensar a imagem, resultado do processo pelo qual a fotografia passou desde o seu advento”. (2010, p. 231). Tais diálogos ou maneiras de pensar (tirar) a fotografia têm se utilizado dos variados conceitos e teorias dos movimentos modernistas de vanguarda. Dentre esses conceitos, os artistas têm se valido da apropriação de imagens, desconstrução, múltiplo e hibridização, por exemplo.

Gregory L. Ulmer (In FOSTER, 1998) fala sobre a desconstrução na arte e os distúrbios sociais com o uso da fotografia e de outros meios mecânicos. A representação fotográfica, nesse sentido, é, ao mesmo tempo, uma versão realista e, portanto, é um tipo de representação que deve ser descrito por meio dos princípios da colagem, ou seja, uma colagem mecânica que produz um simulacro do mundo real. Neste ensaio, a fotografia é algo que seleciona e transfere um fragmento do continuum visual para uma nova moldura. Por ser uma reprodução mecânica, a imagem fotográfica é um decalque ou *transfer*, a imagem fotográfica significa a si mesma e à outra coisa – ela se torna um significado remotivado dentro de um sistema de uma nova moldura.

Tratar de apropriações, portanto, é também tratar de memória, coleções, de arquivos – instituições humanas sempre em mutação, em ampliação, e cuja dramaticidade maior é nunca ficarem completas. O exercício de colecionar, por sua vez, segundo Maria Esther Maciel (2004), traz consigo a árdua tarefa de catalogação dos objetos e das coisas colecionadas, inventário da memória de cada um dos objetos retirados do mundo e ressignificados em uma coleção.

A questão da apropriação na fotografia atinge seu ápice quando se trata de apropriação versus cópia, o que é discutido em obras de Sherrie Levine (1947-) como *Sem título, (after Edward Weston)*, de 1981 (Figura 39), que é uma fotografia tirada por

Levine da série de 6 fotografias “6 nus de Neil, de 1925” por Weston. A obra de Sherrie Levine causou sentimentos de desconforto, sobretudo ao filho de Edward Weston, Neil, devido às diversas questões que essa apropriação implica. Uma primeira pergunta que é colocada é: quem essa criança?

**Figura 39.** Sherrie Levine.  
*Sem título (After Edward Weston), 1981*



Fonte: Site da Khan Academy.

Ao ser questionada sobre a originalidade da fotografia em entrevista à revista Arts Magazine, em 1985, Sherrie Levine revelou sua indignação com a exclusão da mulher artista, sobretudo na fotografia do cenário artístico do período moderno, que, para ela, fora predominantemente sexista. E, quando indagada a respeito de a obra não ser dela, afirmou com veemência que, a

partir do momento em que suas mãos, as mãos de uma mulher, pegam na câmera, captam a imagem (mesmo que seja uma ilustração de livro), e manipulam os químicos durante o processo de revelação, a obra passa a ser de sua autoria.

Com esse discurso, Levine ilustrou a ocupação da crítica pós-moderna com uma representação política e de gênero, assegurando que não se tratava de uma confiscação, mas de uma apropriação, como diria Wanner (2010). O ato de apropriação de Sherrie Levine não foi uma atitude individual, nem única. Podemos citar ainda, as imagens de Richard Prince (1949-), intituladas *Cowboys* (1992) – uma série de fotografias das fotografias mostradas em revistas feitas para campanhas publicitárias do cigarro *Marlboro* – também foi elevada à categoria arte, como o trabalho de Sherrie Levine. O conceito de apropriação presente na obra de Prince vai além de uma mera cópia, trata-se, nesse caso, de cópia da cópia (Figura 40).

**Figura 40.** Richard Prince. *Cowboys*, 1992



Fonte: *Blog The visual culture.*

O interesse de Richard Prince e de outros artistas de sua geração que trabalham com esse tipo de conceito, não está propriamente na fotografia, mas no conceito da obra, trata-se de uma semelhança mais do que uma reprodução.

Uma refotografia é a apropriação de uma imagem já existente e, ao ser apropriada, torna-se uma cópia de um signo já existente anteriormente. Ela é um índice de outro signo indicial, sem qualquer aproximação com o seu referente (WANNER, 2010).

Muito utilizada na arte moderna em todo o mundo, a apropriação, também, se faz notar na produção brasileira em algumas obras de fotomontagens de artistas como, segundo Tadeu Chiarelli (2002), Jorge de Lima (1893-1953), pioneiro na fotomontagem no Brasil e em obras de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), José Oiticica Filho (1906-1964), Farnese de Andrade (1926-1996), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Aloísio Magalhães (1927-1982), Geraldo de Barros (1923-1998), Wesley Duke Lee (1931-2010) e Rubens Gerchman (1942-2008).

A pesquisadora Simone Rodrigues (*SITE PINTURA EM PÂNICO*, 2010) ressalta que Jorge de Lima, ao tomar conhecimento do trabalho do artista dadá/surrealista Max Ernst, mais precisamente de seu livro *La Femme 100 Têtes*, começou a experimentar a técnica da colagem usando, para tal, recortes de antigas gravuras extraídas de enciclopédias, livros de anatomia e astronomia, além de jornais e revistas. Da série de fotomontagens produzidas por Jorge de Lima nesse período surgiu o livro *A Pintura em Pânico* (1943) (Figura 41), que foi a primeira publicação brasileira no campo do experimentalismo fotográfico modernista, nunca reeditada. Os artistas José Oiticica Filho e Geraldo de Barros, dois dos principais nomes da fotografia construtivista brasileira, só começaram a desenvolver suas pesquisas visuais abstracionistas no final dos anos 1940, enquanto as fotomontagens de Athos Bulcão (1918-2008), cujo caráter onírico apresenta muitos pontos de contato com as imagens de *A Pintura em Pânico*, só foram realizadas na década de 1950.

**Figura 41.** Jorge de Lima. *Do livro A Pintura em Pânico*, 1943



Fonte: *Site Rio e Cultura*.

Na época, *A Pintura em Pânico* causou um misto de surpresa e escândalo junto ao público. A despeito de não ser redutível a qualquer tipo de interpretação unívoca, sob sua aparente incoerência revelou-se uma pesquisa de linguagem inovadora que subverteu a ordem da representação figurativa clássica – daí o estado de “pânico” da pintura. Trabalhando com materiais pobres e técnica primária, buscou reconstruir um certo ilusionismo relativo à perspectiva. O resultado final da colagem, refotografada, provocou uma tensão na percepção que oscilava entre o absurdo e o verossímil. No prefácio de *A Pintura em Pânico*, Murilo Mendes (*SITE PINTURA EM PÂNICO*, 2010) afirma que “A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo”.

Icleia Borsa Cattani relembra que, “no Brasil as apropriações foram constantes na constituição de sistemas de signos, marcando fortemente a modernidade e a contemporaneidade” (In CHIARELLI, 2002a, p. 106). Essas apropriações se deram tanto com aspectos da nossa cultura local como com os ícones das artes internacionais. A autora ressalta, ainda, que “o movimento antropofágico, no fim dos anos 20, chegou a sugerir a apropriação como princípio criativo sistêmico, único capaz de dar conta da especificidade cultural brasileira”. (In CHIARELLI, 2002a, p. 106).

Tadeu Chiarelli chama atenção ao fato que,

[...] o entranhamento (e, de alguma maneira, definitivo) da imagem fotográfica no campo das artes visuais contemporâneas marcava o crescimento da importância de outra maneira de encarar a arte e a vida, uma sensibilidade já muito distanciada daquela que teria forjado a modernidade. [...]. A prática da apropriação de imagens fotográficas, como se sabe, remota dos trabalhos dos artistas dadaístas do início do século XX. Eles radicalizaram a experiência da colagem instituída pelos cubistas que, por sua vez, também não deixava de ser uma manifestação igualmente de apropriação. (In CHIARELLI, 2002a, p. 21).

Cada vez mais, a arte contemporânea usa a apropriação como suporte, seja na fotografia ou em outras áreas. Não há gesto artístico sem intenção. Não há arte sem intenção. A apropriação é abordada, nesta pesquisa, por meio da apropriação de textos, sem que os mesmos fossem alterados, preservando suas características estruturais e de narração, e de fotografias cedidas pelos

sujeitos das memórias. Essas passaram por vários processos de manipulação digital, além de terem sido sobrepostas a outros elementos, tais como outras fotografias, textos e texturas. São cruzamentos que dão consistência às poéticas resultantes, neste trabalho de pesquisa. Assim, a apropriação é um dos desdobramentos que possibilitou as poéticas aqui apresentadas como obras de uma contemporaneidade necessária.

#### **4.3.4 Sobreposição**

A técnica da sobreposição na fotografia constrói novas paisagens, novos territórios, podendo ser utilizada para criar novas narrativas. Programas de edição de imagem permitem aos fotógrafos ajustar qualquer imagem, no que diz respeito a suas características originais, ou apenas recolocá-las em outros “ambientes”. Para Mônica Zielinsky as obras fotográficas que trabalham com a sobreposição “retornam imagens e espaços de outros tempos, reapropriadas agora em novas articulações de sentido.” (In TEDESCO, 2003, p. 57). A fotografia, então, é algo em construção: a imagem está em aberto, continuamente pronta para ser modificada.

A fotografia, desde seu surgimento, sempre acolheu, por mais paradoxal que pareça, uma conotação de rastro da realidade, em vista de sua natureza indicial e, ao mesmo tempo, serviu de suporte para invenções do homem. Práticas como colorizar cópias, fazer colagens, re-enquadrar imagens, retocar negativos, fazer fotomontagens, solarização, exposição múltipla, sobreposições ou, simplesmente, o uso de filtros e lentes deformadoras, sempre houve, e foram aceitas como possibilidades técnicas de manipulação dos registros fotográficos, ainda segundo Zielinsky (In TEDESCO, 2003). Neste trabalho de pesquisa, um dos conceitos operatórios é a sobreposição, uma das técnicas mais utilizadas ao longo da história da fotografia.

O termo sobreposição refere-se ao ato ou efeito de sobrepor, colocar algo em cima. Esta técnica tornou-se uma importante ferramenta de composição nas artes plásticas no início do século XX, já com investigações do que viria a culminar no



Construtivismo Russo (1913)<sup>51</sup>. Na série de fotografias de Eugène Atget (1857-1927) de Paris, é possível identificar a sobreposição de várias imagens em uma só, embora, no caso, o que ocorre é a incorporação de reflexos do entorno sobre os vidros do que foi fotografado (Figura 42).

**Figura 42.** Eugène Atget. *Quai de la Tournell au tambour*, 1908



Fonte: *Site Art Gallery*.

---

<sup>51</sup> Há uma discussão sobre o ano exato da fundação do Construtivismo. Segundo George Rickey em seu livro *Construtivismo: Origens e Evolução*, (2002), Tatlin cunha o termo construtivismo em 1913 em Moscou, mas as questões que norteiam o ideário construtivista já eram discutidas anos antes por Kandinsky e a arte não figurativa.

Em meados da década de 1920, já era possível ver sobreposição nas propagandas feitas a partir de fotomontagens realizadas pelo artista e fotógrafo russo Aleksandr Rodtchenko (1891-1956) e destacam o anúncio para o departamento de Leningrado da Editora Estatal (1925) em que o retrato em preto e branco da arquiteta e musa da vanguarda russa Lília Brik (1891-1978) foi editado e sobreposto a outros elementos do anúncio (Figura 43). Anos mais tarde, já na década de 1950, a fotógrafa alemã Grete Stern (1904-1999) manteve uma linguagem muito próxima à de Rodtchenko com uma série sobre o sonho, em que propôs fotos de figuras femininas em situações improváveis (Figura 44).

Figura 43. Aleksandr Rodtchenko. *Sem título*, 1925



Fonte: *Site Creators*.

**Figura 44.** Grete Stern. *Sonho nº 16*, 1950



Fonte: *Blog Mosca Branca*.

Não apenas o Velho Mundo mas, também, o Novo investigava as possibilidades da superposição. Para Klaus Honeff (In WALTHER, 2010) o estadunidense Man Ray (1890-1976) foi um dos nomes mais importantes do movimento da década de 1920, responsável por inovações artísticas na fotografia. Estudante de arquitetura, engenharia e artes plásticas, começou a pintar ainda jovem. Em 1915 conheceu o pintor francês Marcel Duchamp com quem fundou o grupo dadá nova-iorquino. Em 1921, teve contato com o movimento surrealista na pintura. Trabalhou como fotógrafo para financiar a pintura e, com a nova atividade, desenvolveu sua arte, a *raiografia*, ou *raiograma*, criando imagens abstratas (obtidas sem o auxílio da câmara), mas com a exposição à luz de objetos previamente dispersos sobre papel fotográfico (Figura 45).

**Figura 45.** Man Ray. *O Beijo*. 1922



Fonte: *Blog* de Juan Bonilla.

O húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) foi um dos pioneiros inovadores da fotografia dos anos vinte, mesmo não se considerando um fotógrafo e sim um pintor (HONNEF in WALTHER, 2010). Trabalhou como *designer*, fotógrafo, pintor e professor de *design* pioneiro, conhecido especialmente por ter lecionado na escola Bauhaus. Foi muito influenciado pelo Construtivismo Russo e um defensor da integração da tecnologia e da indústria com o *design* e as artes. Moholy-Nagy aplicava a técnica de colagem de negativos e uso de instrumentos que interferiam artisticamente na impressão de suas fotomontagens ou *fotoplastik* (Figura 46).

**Figura 46.** László Moholy-Nagy. **O Duo das Irmãs Bailarinas Olly e Dolly**, 1925

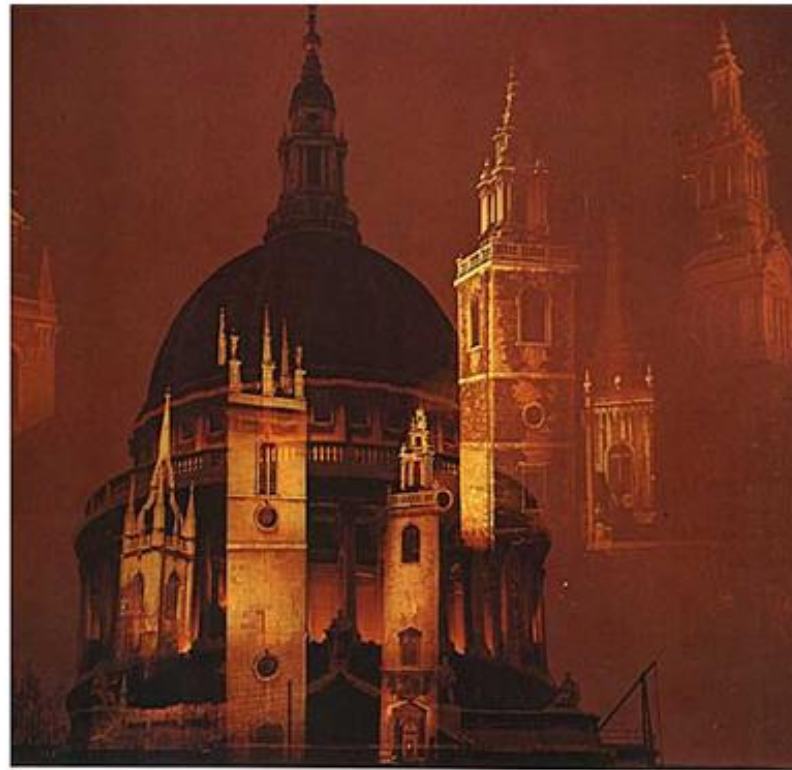


Fonte: *Site do Telegraph UK.*

O domínio da técnica da sobreposição, mesmo atualmente com a facilidade da fotografia digital, requer conhecimentos sobre composição e luz, e essas servem para construir relações entre imagens, entre personagens de uma narrativa fotográfica ou mesmo com uma narrativa escrita. Os mencionados processos digitais, que começaram a modificar significativamente o fazer fotográfico a partir da década de 1980 ajudam, em muito, a técnica da sobreposição fotográfica, ou fotomontagem. Equipamentos, tais como câmeras digitais, programas de captação e edição facilitam as fotomontagens.

Alterações tanto poéticas quanto *poiéticas* são resultantes dos novos processos digitais. O laboratório fotográfico, agora, é reduzido a um computador pessoal, a uma câmera digital e seus aplicativos de edição ou, até mesmo, à câmera dos mais versáteis celulares que permite até sua transmissão imediata a algum destino. Hoje em dia, o artista recorre à tecnologia e novas mídias como forma de expressão. O pesquisador Michael Rush diz que “desde os primórdios da fotografia (arte e tecnologia) coexistiram em um vínculo essencial que beneficiou ambas por mais de cem anos.” (2006, p. 6). Porém, uma crítica sobre o tema é feita por Fernando Gerhein: “[...] a relação entre qualquer tecnologia e a sua utilização pelo homem é dialética. Cabe à arte quebrar os condicionantes impostos pela técnica”. (2008, p. 19). Sempre houve várias técnicas de sobreposição na fotografia, acrescentadas, hoje, pelas possibilidades de edição digital, como mencionado. Diferentes fotógrafos fizeram ensaios nessa técnica, que permite reinventar fotografias já existentes ou criar novas. O ex-fotógrafo da revista *Life*, Mark Kauffman (1923-1994) fez, em 1961, um ensaio com as famosas igrejas do arquiteto Christopher Wren, em Londres, construídas após o incêndio de 1666, transportando as torres das sete igrejas para uma única fotografia, utilizando técnica da sobreposição. O trabalho de Kauffman foi realizado ao longo de meses e encontrou grande dificuldade em vista das condições meteorológicas de Londres e da questão de iluminação das torres, pois as fotos que compõem a fotografia final foram realizadas à noite e não considera os aspectos cromáticos. (Figura 47).

**Figura 47.** Mark Kauffman. **Igrejas de Christopher Wren, 1961**



Fonte: *Site* de Mark Kauffman.

Como artistas contemporâneos, pode-se ressaltar o fotógrafo alemão Michael Wesely (1963-) que é famoso por seus trabalhos de longa exposição (Figura 48), capturando imagens de um lugar ao longo do tempo, em vez de em um momento específico, o que também resulta em sobreposições que remetem ao grafismo.

O simples ato de tirar fotos, de flagrar um momento, congelar o tempo e o ir e vir apressado do mundo urbano contemporâneo repleto de encontros acidentais e atividades efêmeras, mantém a importância da fotografia de testemunhar, de

eternizar o instante antes que se apague para sempre. No caso de Wesely, visa eternizar cada instante e uni-los para contar uma história através da passagem do tempo.

**Figura 48.** Michael Wesely. *Platz*, 1999



Fonte: Site *Le mois de la photo*.

Além das sobreposições, há diversas tecnologias, hoje, como o programa *Morphing*, usado pela fotógrafa estadunidense Nancy Burson (1948-) que permitem modificar imagens de acordo com o desejo do artista. Burson é conhecida por seu trabalho pioneiro nessa tecnologia. Sua obra *Máquina da Raça Humana* (Figura 49) permite que as pessoas se vejam como se fossem diferentes, uma transformação interativa que fornece ao espectador a experiência visual de ser de outra raça ou em diferentes



idades. Além do *Morphing*, essa artista contemporânea experimenta outras tecnologias como realidade virtual, híbrida e aumentada.<sup>52</sup>

**Figura 49.** Nancy Burson. *Your Face, Different Race on Thursday*, 2007



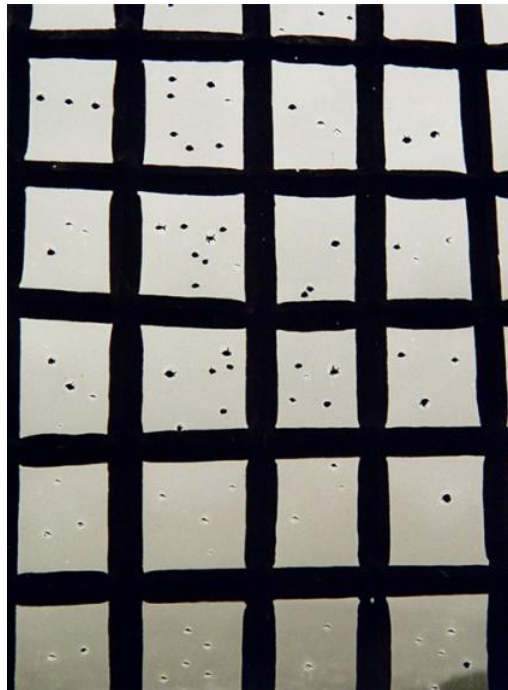
Fonte: *Site* da Universidade da Califórnia San Diego.

---

<sup>52</sup> Realidade Virtual pode ser considerada um modelo avançado de interface que permite a visualização, interação e manipulação de conteúdos digitais em computador, numa experiência que simula o mundo real ou cria mundos imaginários. (ZILLES BORBA; MESQUITA; ZUFFO, 2016). Em relação à arte interativa, alguns artistas, como Char Davies, propõem paisagens virtuais imersivas – em obras como *Osmose* e *Ephémère* – na medida em que se utiliza da captura da respiração para a realização de mutações no ambiente. Outro exemplo é o da obra *Coexistence*, de Rebecca Allen, em que a utilização de um capacete de realidade virtual com uma câmera vinculada possibilita a visualização da realidade e de objetos tridimensionais. (MENDONÇA; MUSTARO in RIBEIRO; ZORZAL, 2011).

Pode-se destacar, contemporaneamente, no Brasil, o trabalho de cinco artistas, dentre muitos. Na metade de século passado o artista Geraldo de Barros (Anexo A), (1923-1998) teve sua trajetória artística colocada na linha de frente da fotografia experimental e tirou uma série de fotografias em que utilizou, em conjunto com outras, a técnica da sobreposição. Desenvolveu sua série *Fotoformas* de 1948 a 1951, entre São Paulo e Paris. Os negativos dessas fotografias em emulsão de prata sobre papel de fibra, sofreram intervenções com ponta-seca, nanquim e sobreposição (Figura 50).

**Figura 50.** Geraldo Barros. *Sem título*. Paris, 1951



Fonte: *Site* do Museu de Inhotim.

Outro destaque dentre artistas brasileiros é Marie Ange Bordas<sup>53</sup>. Em sua exposição do projeto interdisciplinar *Deslocamentos*<sup>54</sup>, a artista explorou a técnica da sobreposição para evidenciar os deslocamentos vividos pelos refugiados. Sobreposições que apresentam os territórios, aspectos da geografia, da flora e humanos desses povos (Figura 51). Na obra de Bordas, evidencia-se a questão da transitoriedade ressaltada por Iceleia Borsa Cattani (2007), quando apresenta os deslocamentos existentes na mestiçagem. Ressalta-se, ainda, a ambiguidade dada ao corpo humano como elemento indissociável da paisagem natural.

**Figura 51.** Marie Ange Bordas. *Kukuma 42°C - Sem Sombra*, 2004



Fonte: *Blog* Fora de Mim

---

<sup>53</sup> Ver biografia no Anexo B.

<sup>54</sup> O projeto aborda a experiência dos refugiados por meio da realização de oficinas artísticas, do resgate de relatos orais e da criação de exposições dentro e fora das comunidades. Entre 2001 e 2004, o projeto foi desenvolvido com refugiados que viviam em Johannesburg na África do Sul, em Massy na França e no Campo de Refugiados de Kakuma no Quênia (BORDAS, 2005, p. 5).

No trabalho *Projeto Areal* de Elaine Tedesco<sup>55</sup> (1963-), fez projeções nas ruas e paisagens de algumas pequenas cidades do interior do Rio Grande do Sul (Figura 52) caracterizando-se, segundo Mario Ramiro, por ser uma obra que “pode se desdobrar em diferentes obras interligadas, mas simultaneamente independentes entre si”. (In TEDESCO, 2003, p. 49). O trabalho de Tedesco tem um caráter de desmaterialização, já que se utiliza de projeções luminosas de imagens para sua “existência”, em pequenos períodos temporais. Em seu contexto, há um desdobramento do conceito de mestiçagem e de sobreposição que tem relação com o espaço-tempo. Outra característica diz respeito à proliferação e transversalidade da obra. Ainda segundo Ramiro nessa obra de Tedesco “um trabalho contém, assim, sua continuidade no outro.” (In TEDESCO, 2003, p. 50) e ressalta as palavras da artista “[...] no processo de criação essa continuidade não se dá necessariamente pela repetição ou duplicação das ações. Muitas vezes, o trabalho apresenta implícita uma contradição interna que poderá ser aproveitada em um próximo”. (In TEDESCO, 2003, p. 50-51).

**Figura 52.** Elaine Tedesco. *Projeto Areal*, 2002



Fonte: *Blog* de Elaine Tedesco

---

<sup>55</sup> Ver biografia no Anexo B, p. 226.

Mônica Zielinsky (In TEDESCO, 2003) chama a atenção para o trabalho de Tedesco no *Projeto Areal*, pois, nele, a artista revisita parte de sua obra, já que as imagens que projeta são fotografias de sacos de arroz – anteriormente fotografados – em antigos armazéns. Ainda segundo Zielinsky, Tedesco questiona de modo simultâneo aspectos como “realidade a aparência, verdade e ilusão, objetos e lugares, memória e atualidade; e, mais que tudo, o fantástico retorno das imagens no tempo e no engendramento das próprias imagens, sempre e infinitamente, umas desdobradas sobre outras”. (In TEDESCO, 2003, p. 61).

Para finalizar, pode-se afirmar que a realidade da fotografia que passou pelo processo de sobreposição é descontextualizada. Os elementos inseridos ou retirados alteram a noção de significado da imagem. Devido a essa dissociação, muitas vezes recorre-se à mensagem linguística para dizer aquilo que a imagem fotográfica não pode dizer por si só. Como a sobreposição é estruturada por camadas de imagens, cada uma delas traz em si um rastro do lugar em que foi tirada, que pode consistir em uma paisagem geográfica, um tipo de solo, características geológicas, obras arquitetônicas, uma cidade, até porque, como salientam Tiberti e Castral (2013, p. 379), “devemos notar que toda fotografia é um recorte do mundo”. Tais imagens podem, também, ter vestígios de animais, pessoas, objetos, símbolos religiosos ou um texto, dentre outros. Essas sobreposições, ou até mesmo uma única sobreposição, criam uma imagem totalmente nova, possibilitando, assim, que uma mesma fotografia possa se transformar em uma gama enorme de outras fotografias. Sobre esses novos arranjos, Werner Spies diz que “[...] tudo que foi legível e conectado à realidade foi embaralhado com alguns gestos rápidos até que sua nova reconfiguração negasse até existência real”. (1998, p. 20).

Atualmente, experimentações em fotografia em muito são possíveis graças aos avanços tecnológicos existentes no tratamento e manipulação de imagens. No período anterior ao da fotografia digital os processos criativos para criação de imagens em muito dependiam das habilidades técnicas dos artistas. Hoje, porém, os artistas podem, se quiser utilizar a alta tecnologia para viabilizar obras artísticas (Carvalho e Bohns, 2011). A criação das poéticas finais, resultantes da abordagem do tema memória e fotografia com os conceitos operatórios da narrativa, foi possível por meio de sobreposições que, aqui, não são tratadas apenas como uma técnica possível, mas como a técnica possível para expressar o tema proposto pelo estudo.

#### 4.3.5 Fotografia Expandida e Mestiçagem

No âmago do conceito de fotografia expandida – ou fotografia experimental, manipulada, criativa, híbrida, dentre outras denominações – está centrada a experiência do fazer e dos processos e procedimentos cuja finalidade é a produção de imagens perturbadoras. Perturbadoras no sentido de serem desafiadoras e desarticuladoras das referências fotográficas convencionais. Sua *poiética* livre é a resistência ao fazer homogeneizado que se instalou, nos últimos anos, na fotografia. Na fotografia expandida, linguagem contemporânea por natureza, é possível transgredir por meio da transversalidade que as diferentes linguagens da arte oferecem. Os diferentes procedimentos utilizados propiciam uma grande variedade de fotografias contemporâneas. Nessa modalidade, a *poiética* está em plena e efervescente construção, livre dos pareceres históricos, pronta para criar uma linguagem inovadora e libertária para a fotografia. A fotografia é uma tela preenchida, mas pronta para ser expandida, continuada. A fotografia expandida é uma *fotografia que está além da fotografia*.

A fotografia, como forma de manifestação, está sujeita às premissas que estabelecem conceitos sobre a arte. De maneira geral, a arte é uma representação de uma vontade ou, ainda, é a provocação ou o estímulo de uma vontade. Para Susan Sontag do “ponto de vista do artista, é a objetivação de uma volição; do ponto de vista do espectador, é a criação de um cenário imaginário para a vontade” (1987, p. 43). Assim, se vê que a vontade, em suas diferentes relações, é a condutora da história das várias artes, não sendo diferente em relação à fotografia.

Pode-se, inicialmente, salientar alguns aspectos que permeiam a discussão entre a fotografia e a imagem que ela gera. Aqui, destaca-se algumas dessas colocações sobre o tema da fotografia convencional. Para Rubens Fernandes Jr. (2006, p. 12), a fotografia convencional, “[...] aquela que é produto de uma ação entre o sujeito e o objeto, intermediada por uma prótese”, precisa ser repensada. Para Roland Barthes “A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá [...]” (2012, p. 75).

Charles Peirce diz que “[...] fotografia é índice, é suporte”. (2000, p. 151) e André Rouillé vê a fotografia como uma “[...] ferramenta por excelência da informação e fiança da verdade [...]”. (2009, p. 138).

Com essas colocações, pode-se verificar o caráter referencial que chancela a fotografia como sendo uma espécie do real existente. Ou, ainda, como Philippe Dubois ressalta “[...] a imitação mais perfeita da realidade.” (1993, p. 27). Ao contrário, na fotografia expandida, o processo criativo está bem além do “momento decisivo” – expressão cunhada por Cartier-Bresson –, pois toda imagem produzida é suscetível de sofrer transformações antes, durante e depois de sua conclusão final. Na fotografia expandida, a captura do momento singular e histórico não é mais o foco. Em seu conceito, são consideradas as muitas possibilidades de edição da imagem, que consistem em escolhas e interação. Escolhas na captação, interação e convergência entre os vários meios, o que oferece à linguagem um caráter inovador. Essas concepções trazem em seu âmago a necessidade de rever inúmeros paradigmas relativos à imagem fotográfica. O pesquisador Rubens Fernandes Jr. assim caracteriza a fotografia expandida:

A fotografia expandida é uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade visual repetida à exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferente dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas. (2006, p. 19).

O autor salienta, ainda, que “Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de *fotografia expandida*, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista”. (FERNANDES JR., 2006, p. 11). Pode-se, pois, entendê-la melhor como conceito que expressa ideias e como expansão visual de questões subjetivas, repletas de inquietações, interferências, interterminalidades, afastamentos, tangenciamentos, fragmentações, simultaneidades e desarticulações. O conceito de fotografia expandida é uma emergente poética de libertação e resistência do fazer fotográfico, que foge da pasteurização visual repetida exaustivamente na fotografia.

No contexto de *influências*, cabe ressaltar que são contaminações que se traduzem como uma permissão à concomitância de “[...] elementos diferentes e opostos entre si, como por exemplo, a coexistência de imagens e palavras [...] ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente” (In CATTANI, 2007, p. 22), o que caracteriza as obras resultantes dessas contaminações como mestiçagens ou hibridismos. Evidencia-se assim, a diferença básica entre os conceitos de mestiçagem e hibridismo, em que a mestiçagem é da ordem do heterogêneo, pois acolhe diferentes elementos em permanente diversidade, enquanto o hibridismo é homogêneo, pois visa “[...] fundir os diversos elementos num todo único [...]” (CATTANI in CATTANI, 2007, p. 28).

Assim, se vê, de imediato, a existência da mestiçagem na fotografia expandida, pois, nela, percebe-se as influências citadas pela pesquisadora. Ou seja, não se pode pensar em fotografia expandida sem a permissão possibilitada pela mestiçagem e os cruzamentos.

As mestiçagens presentes nos processos artísticos atuais são tensos, pois acolhem múltiplos sentidos a partir de um princípio de agregação que não tem por finalidade fundi-los em uma totalidade única, tal como ocorre no hibridismo que seria caracterizado pela fusão dos elementos díspares que os estruturam e não pela “[...] manutenção das tensões e da integridade dos seus diferentes componentes [...]” (CATTANI, in CATTANI, 2007, p. 30), como se verifica nas mestiçagens. Para uma melhor compreensão do conceito de mestiçagem, a pesquisadora diz que se deve verificar o que a mestiçagem não é, na arte contemporânea. Assim, ou seja, a mestiçagem não é fusão, pois, nela, se mantêm as tensões e a integridade dos diversos componentes, que a alteridade não é eliminada pela adição.

Desde então, a unicidade física e conceitual em uma obra de arte dá lugar a múltiplos materiais, a diversas técnicas, a variados suportes e migrações de uma obra para outra, em parte ou referendadas. Surgiram, assim, poéticas múltiplas em vários sentidos, obras mestiças. Evidenciam-se aquelas que utilizam de maneira simultânea múltiplas linguagens: instalações, videoarte, livros de artistas entre outras. A obra passou a ser aberta para si mesma e para quem a executa, não ficando fechada em um única técnica. Um “novo velho” conceito invadiu os *ateliers*. A mestiçagem consolidou-se cada vez mais na poética dos artistas e na poética das obras. Dessa forma, a mestiçagem é uma aliada de valor ao desenvolvimento, à criação da assim chamada fotografia expandida. Dito isso, é possível concluir



que a fotografia que passa por um processo de mestiçagem em sua construção para se tornar uma fotografia expandida, permanece sendo uma fotografia. Ou seja, ela não se funde. Ela mantém sua estrutura peculiar em tensão como aporte de uma imagem.

Para Fernandes Jr. (2006), foi o fotógrafo Andreas Müller-Pohle, editor da revista *European Photography*, o primeiro a falar em fotografia expandida, que seria aquela que rompe com a tradição visual fotográfica e amplia o gesto conceitual no que diz respeito à sua produção. Para Müller-Pohle, para produzir uma fotografia é preciso fazer uma série de escolhas em diferentes momentos, assim como significa efetuar uma série de interferências como, por exemplo, interferência no objeto fotografado, no aparelho que fotografa ou na própria fotografia, tanto no negativo quanto no positivo. São os diferentes procedimentos que, quando utilizados com criatividade, propiciam um grande repertório fotográfico.

Desse pressuposto, é possível entender que, na arte contemporânea, a fotografia expandida desarticula o conceito inicial de fotografia como sendo um registro da realidade, pois extrapola suas fronteiras, propiciando aos artistas visuais que usam a fotografia para suas poéticas possibilidades de criação quase infinitas, quando dos cruzamentos não somente com outras linguagens, mas também na justaposição e sobreposição de outras fotografias. Assim, a fotografia contemporânea é capaz de assumir os mais diferentes processos de experimentação, sendo uma das linguagens da arte contemporânea que mais foi reinventada nas últimas décadas.

Segundo André Rouillé existe o fotógrafo preocupado em reproduzir formas e o fotógrafo-artista, que busca inventar novidades. Esse último se vale da fotografia para mostrar que “[...] *a arte escapa ao realismo* ao procurar captar forças em vez de representar estados de coisas, ao renunciar à ilusão de poder captar e comunicar a realidade em sua unidade e simplicidade”. (2009, p. 369, grifo nosso).

Essa fotografia não busca, apenas, reproduzir a realidade, mas busca novos diálogos, não só com ela mesma, mas também com outras formas de arte, com as quais faz múltiplos cruzamentos. Depois de captadas, as imagens são ressignificadas a partir de inúmeras fontes – cruzamentos. A fotografia do artista contemporâneo está centrada na experiência do fazer e nos procedimentos utilizados por cada artista. Assim, essa produção está livre das molduras da fotografia convencional.

O pesquisador Adolfo Montejo Navas (2017, p. 73-75) criou o termo *fotografia transversa*, que utiliza para denominar a nova fotografia, e evidencia que essa é, antes de tudo, uma condição contemporânea da imagem fotográfica que busca transversalidades de linguagem para a desconstrução do estabelecido estatuto da chamada *forma fotografia*<sup>56</sup>, sendo assim, uma estratégia *contravisual*<sup>57</sup> na direção de uma fotografia verdadeiramente contemporânea. Nesse contexto, pode-se ressaltar as palavras de Duane Michals (1932-) “[...] fotografar a realidade é fotografar o nada”. (1986, [S.p.]). Já a pesquisadora Maria Angélica Melendi (2003), em artigo sobre os retratos pintados da coleção de Titus Riedl, ressalta que essas fotopinturas são ficções de segundo grau. Pois, para ela, toda fotografia é uma ficção. Portanto, é possível incluir a fotografia expandida, também, na categoria de fotografia ficcional.

Para compreender a produção fotográfica contemporânea, assim como todos os processos que estão envolvidos em sua criação e produção, é necessário que se dê um mergulho no mundo das imagens, “[...] pois nada substitui a experiência de ver. Ver, comparar, elaborar conexões, estabelecer relações”. (FERNADES JR. 2006, p. 10). Ou seja, explorar uma imagem em suas potencialidades narrativas. Atualmente, a superação das fronteiras entre as distintas formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo, torna cada vez mais difícil a tarefa de catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia. Assim, há na fotografia expandida a possibilidade de cruzamentos com diferentes linguagens e de ser apresentada em diferenciados suportes, o que resulta em imagens fotográficas provenientes de processos autorais criativos, reflexivos, em que o estatuto da metalinguagem é prioritário, pois se faz necessário um pensar fotográfico mais amplo, com uma produção imagética que está além dos tradicionais recursos da captação e impressão da fotografia.

O conceito de fotografia expandida – ou fotografia experimental, manipulada, criativa, dentre outras denominações – está centrado na experiência do fazer e nos procedimentos utilizados pelo artista. Mais do que apenas idealizar a imagem, o fotógrafo que a produz – embora precise conhecer todo o procedimento que dá luz à fotografia – não deve se prender aos padrões da fotografia

---

<sup>56</sup> Antônio Fatorelli entende como *forma fotografia* um conjunto de operações de natureza reducionista “que privilegiam o elemento neutro e o lugar identitário, interdito às passagens, às misturas ou os compostos”. (2003, p. 93).

<sup>57</sup> Termo operativo de Joan Fontcuberta. (apud NAVAS, 2017, p.75).

tradicional. Com o passar dos anos, a fotografia ampliou seus limites, passando de, apenas, um registro fiel da realidade para uma percepção de momentos intermediada pelo olhar do artista.

As palavras do crítico e curador Tadeu Chiarelli bem resumem o que se entende sobre o conceito de fotografia expandida: “[...] trata-se de uma fotografia contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional”. (2002b, p. 115). No fazer da fotografia expandida, atualmente no Brasil, podemos citar, segundo Fernandes Jr. (2006) o artista José Odiros Mlászho (Mandirituba, PR, 1960 -) (Figura 53) e Moacyr Oliveira (2015) apresenta a obra do fotógrafo Eustáquio Neves (Juatuba, MG, 1955 -) (Figura 54).

As obras de Odiros Mlászho possuem como matéria-prima um amplo repertório de imagens impressas. Estas imagens são reproduções de obras de arte, quadrinhos, retratos 3x4, fotos de personalidades, moda e nus, que são manipuladas com recortes, como a figura 53, colagens, incisões e raspagens, entre outros tantos procedimentos.

Com base na iconografia da história da representação do corpo humano destas ilustrações, ele reflete sobre o processo de constituição de identidades nas sociedades contemporâneas. Construindo máscaras que remetem a indivíduos fragmentados e vazios, seu trabalho põe em questão a autoimagem baseada em padrões de beleza, coragem, e questão do gênero.

Eustáquio Neves em suas obras resgata, em suas técnicas de trabalho, o precursor da fotografia criativa brasileira desenvolvido por Valério Vieira (1862-1941). Assim como Vieira, Neves constrói realidades utilizando-se de fragmentos colecionados e reeditados em uma única imagem. Sendo esta uma aproximação com o meu trabalho. A linguagem utilizada pelo artista é essencialmente retirada de seu inconsciente e, nessa profundidade pessoal, alcança códigos de abrangência universais.

Suas imagens são repletas de lembranças da infância quando estamos coletando os primeiros símbolos de entendimento das nossas experiências e conhecimento da realidade e de grande potencial etnográfico como na figura 54 aqui apresentada. Seu repertório atinge diretamente nosso próprio repertório de vivência. A variação temporal está presente no fazer de Neves. Os tempos de acumulam em cada obra.

**Figura 53.** José Odiros Mlászho.  
*Homem com olho de pássaro*, 2002



Fonte: *Site Select*.

**Figura 54.** Eustáquio Neves. *Série Arturos*, 1993-1995



Fonte: *Geledés. Site*.

Pode-se dizer, entretanto, que a produção da “nova” fotografia, mesmo com toda a expansão que lhe é possibilitada, é uma produção imagética que não deixa de ter relações com o mundo imediatamente visível. Para Fernandes Jr., essa produção trata de “[...] compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre suas intrincadas relações, encontradas nas suas dimensões figurativas e plásticas”. (2006, p. 17).

Na fotografia expandida, salienta-se a importância da ideia. Ideia que é resultado de muitas variantes que vêm da experiência de vida do fotógrafo, passando por suas memórias e crenças. Simultaneamente, é contemporânea, pois dá respostas aos processos criativos que a fotografia solicita, não se enquadrando mais como simples reprodutora do que está, apenas, diante

dos olhos, a realidade, a representação. Possibilita, a partir dos conhecimentos técnicos ou conceituais, usar a capacidade imaginativa na construção de obras fotográficas. Assim, considera-se, dentro do conceito de fotografia expandida, todos os tipos de manipulação da imagem e de interferência nos procedimentos fotográficos, como um fazer que possibilita que a fotografia tenha um caráter inovador e contemporâneo.

Cattani (2007), destaca alguns desdobramentos do conceito de mestiçagem, que constituem as *poiéticas* dos artistas ou as poéticas de obras. Tais desdobramentos dão consistência ao conceito em questão. A autora ressalta, dentre esses, os “deslocamentos de sentidos”, quando da ocorrência da interação do pensamento verbal e do pensamento visual. Cruzamento entre imagem e palavra falada ou texto. A existência da narrativa faz com que a imagem se torne mais complexa, ocasionando a ocorrência de aproximações, sobreposições, deslocamentos e deslizamentos de sentidos. Outro desdobramento de mestiçagem está nas “apropriações e justaposições”. Elementos que fazem parte do cotidiano e de que artistas se apropriam para obras, em sua totalidade ou em fragmento. Dessa ação podem surgir ressignificações nas relações espaço-tempo; obras em que ocorrem disjunções entre imagens fixas ou móveis ou entre imagem e texto. Nos “desdobramentos e ambiguidades” há obras em que o corpo está em questão. Obras que estabelecem múltiplas variáveis entre o Eu e o outro. Vida e morte, animal e humano. Todo tipo de questão que envolve as tensões relativas ao corpo. A mestiçagem está presente, também, nas obras resultantes de proliferações e transversalidades, em que uma obra dá origem a outra, que se permite em outro modo de expressão, novas linguagens, diferentes suportes e técnicas. Outro desdobramento da mestiçagem são as “migrações”, quando artistas migram em suas técnicas, produções, materiais, criando poéticas transitórias, modificáveis. Obras que criam cartografias imaginárias ou ressignificadas com engajamento a crítica a hierarquias e questões geopolíticas. Para Cattani, “[...] *poiética*/poética os processos fazem parte da poética que cria as obras, culminando em sua instauração. Mas, em certas circunstâncias, os próprios processos constituem a poética das obras” (In CATTANI, 2007, p. 32) como em *performances* e experiências na *web*. Por fim, a autora ressalta a *U-topos*, obras em que a utopia é uma constante. Elas são críticas e poéticas ao mesmo tempo. Críticas porque surgem na contracorrente da

indiferenciação globalizada, aceita as diferenças.

Assim, a produção contemporânea que é a fotografia expandida tem seu diferencial na produção de arte em um sistema de esgotamento das artes visuais tradicionais e se vale dos novos avanços tecnológicos em termos de produção imagética em que o digital tem um campo fértil. Segundo Rubens Fernandes Junior podemos caracterizar a fotografia expandida pela utilização, também, de aparelhos fotográficos alternativos : câmeras pinhole, câmeras artesanais, câmeras obscuras. Além de revelações alternativas da imagem. A fotografia Somado a isso, há a questão cada vez mais implícita da mestiçagem na fotografia expandida.

Para Fernandes Jr., a

[...] produção contemporânea se confirma e se mostra como uma apaixonada experiência pelo fazer, cuja intensidade, provocada pelos ruídos e estranhamentos que saltam aos olhos, cria uma fascinante surpresa que põe em êxtase os nossos sentidos, pois a capacidade de nos transportar para um outro mundo de luzes e sombras, que se articulam numa atmosfera plural e pelas tensões que daí emanam. (2006, p. 19).

E, ao realizar essa produção contemporânea que é a fotografia expandida, mergulha-se cada vez mais na mestiçagem, que possibilita a coexistências de imagens e de outros ícones em sua composição.

## 5 A CONSTRUÇÃO DAS FOTOGRAFIAS POÉTICAS

*Aos poucos até as memórias vão se apagando.  
Então, recorro às fotografias guardadas  
nas velhas caixas de papelão.  
Lá estão elas, lá estamos todos nós.*<sup>58</sup>

Neste capítulo descrevo minha produção poética, os processos que fazem parte da *poiética*, tendo como referência a fotografia expandida. Liberto-me dos conceitos impostos pelas delimitações das linguagens artísticas, em específico, da fotografia e por mim mesmo, muitas vezes. Com a obra aberta, deixo a criação se materializar, pois os “conceitos acadêmicos da fotografia”, neste momento criativo, já não me incomodam mais, até porque, na verdade, já os assimilei e os uso quando e como acredito que devem ser utilizados, já estou maduro para, consciente ou inconscientemente, dizer: eu quero usar esse conceito. E não mais ser usado por um conceito. Desta maneira, transgribo estes conceitos. As obras apresentadas refletem um instante de criação que foi aperfeiçoado pela aceitação de que sou parte deste processo de prática artística. Processo que envolve instantes criativos e meus saberes. Aqui, cada sujeito da memória é o protagonista principal de cada narrativa. Ele é seu próprio roteirista. Ele escolhe qual é o cenário de sua narrativa e que personagens optam por mostrar. Escolhe em que pessoa vai narrar, escrever sem medo dos corretores da língua mãe de plantão; escolhe escrever com o coração. Escolhe omitir, fantasiar, pesquisar com outros os nomes e detalhes a que sua memória já não responde, mas corresponde aos fatos. Escolhe enviar, disponibilizar, expor-se ou não. Mas, escolhe. Escolhe ser parte de uma parte de outro. Escolhe, até, ser quase uma obra de arte. Mergulhado nesse clima de escolha, escolho o que cruzar, sobrepor, interlaçar com estas ofertas, em que são entremeados aspectos culturais, geográficos, históricos e antropológicos biográficos, dentre outros, de cada sujeito da memória, para poder conceber a obra final que, na verdade, não está finalizada, pois ela é apenas o começo de outra história, outra narrativa.

---

<sup>58</sup> Epígrafe do autor.

Diversos ramos do conhecimento humano conceituam o que é memória. Comum a todos é o fato de a memória ser, de certa forma, um rastro de um fato ocorrido. Para Giorgio Agamben<sup>59</sup>, a repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, o torna novamente possível, e é aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. “Pois a memória não pode mais nos devolver, tal qual, aquilo que foi. Isso seria o inferno. A memória restitui ao passado sua possibilidade, [Ela] é, podemos assim afirmar, o órgão da modalização do real, o que pode transformar o real em possível e o possível em real”. (2007, p. 1).

Neste estudo, a memória de outros é utilizada para a criação de obras que têm como linguagem artística para o processo criativo a fotografia expandida, em que os conceitos operacionais *fotografia*, *memória*, *narrativa*, *apropriação* e *sobreposição* conduzem o fazer poético.

Como salientado no início, o objetivo específico deste estudo é o compartilhar da memória do outro em práticas artísticas, por meio da fotografia expandida, sendo eu o artista – o autor –, o agente desta construção memorial. Uma condição básica para tal exercício artístico é o conhecimento pessoal que o sujeito da memória tem do agente da memória – o artista. Como visto, no primeiro momento, o sujeito da memória elege, em seu arquivo pessoal, uma fotografia e faz uma narrativa escrita das memórias que a mesma lhe traz, sendo repassada para mim. Depois, essa fotografia e a narrativa são cedidas ao agente da memória que, nela, faz intervenções artísticas, buscando, no texto narrativo escrito, elementos para usar como base para obter o resultado final, que é a imagem-memória.

Assim, aqui, são elaboradas obras que se constroem como tal a partir do relato de outros para a produção poética da minha própria memória de agente. Nesse contexto, a memória não é a construída apenas por mim que manipula as fotografias, pois o sujeito da memória participa, com suas indicações fotográficas, da construção da obra, do processo criativo desta “nova” memória.

---

<sup>59</sup> O *Cinema de Guy Debord: imagem e memória*. Este texto é a transcrição – revista por Giorgio Agamben – de uma conferência pronunciada em um seminário consagrado a Guy Debord, com uma retrospectiva de seus filmes, durante a 6ª Semana Internacional de Vídeo, em Genebra, no ano de 1995. Com 3 outros artigos, este texto foi publicado no livro, no momento indisponível para venda, intitulado *Image et Mémoire*. Reproduzido no *Blog Intermédias* em 2007.



O sujeito e o agente da memória, em cumplicidade, constroem uma “segunda memória”, que contém a primeira memória. A imagem-memória é uma construção dos dois agentes envolvidos. Salienta-se que este não é um estudo de fotografia. Aqui, tem-se um estudo a partir de fotografias que resultam na produção de novas imagens por meio da fotografia expandida.

Como mencionado, condição importante e *sine qua non*, é que o sujeito da memória e eu sejam pessoas que se conheçam bem. Pois, para compartilhar a memória do outro, é preciso, no mínimo, esse conhecimento, sem o qual não seria possível a realização do trabalho. Também como já foi dito, esta pesquisa trata a questão da memória por meio da fotografia expandida, compondo *ambientes memoriais*<sup>60</sup> a partir da utilização de fotografias e do exercício da narrativa escrita – diálogo – entre os dois interlocutores.

Os sujeitos das memórias foram escolhidos com base em alguns critérios qualitativos, entre estes:

- a) significativa relação de conhecimento pessoal entre o autor e o sujeito da memória;
- b) comprometimento com a pesquisa por parte do sujeito da memória via autenticidade de propriedade da fotografia cedida, que deve ser de seu acervo pessoal ou familiar, e do texto narrativo escrito;
- c) consentimento para publicação da fotografia e do texto e interferência de abordagem na fotografia cedida;
- d) aceite por parte do sujeito da memória em participar da pesquisa;
- e) resposta objetiva à pergunta: Por que esta fotografia escolhida por você é importante?

Inicialmente, foram convidadas dez pessoas para participar da pesquisa. Dessas, oito concordaram em participar. Essas oito pessoas tiveram a liberdade de escolher qualquer fotografia, desde que atendesse às condições qualitativas e aos critérios técnicos. Estabelecido o universo da pesquisa, tem-se:

Sujeito da memória do Caso 1: Cássio

---

<sup>60</sup> As poéticas finais.

Cássio foi criando na casa dos avós paternos, onde, também, viviam seus pais: na região da Serra gaúcha, na cidade de Garibaldi. Tem 59 anos, é engenheiro eletrônico e vive em Porto Alegre/RS.

Sujeito da memória do Caso 2: Flávia

Flávia nasceu no estado de Alagoas, mas passou parte de sua vida na cidade de Montes Claros/MG. De mãe mineira e pai alagoano. Tem 55 anos, é assistente social e vive em Maceió/AL.

Sujeito da memória do Caso 3: Ena

Ena é descendente de uma família alemã e foi uma das primeiras mulheres a praticar e a ministrar aulas de Yoga no Rio Grande do Sul. Nascida em Lajeado/RS, tem 93 anos é artista visual, viúva. Vive em Porto Alegre/RS.

Sujeito da memória do Caso 4: André

André viveu rodeado pela família numerosa em uma casa junto à casa dos avós paternos na cidade de Porto Alegre/RS. Casado e pai de uma filha. Tem 43 anos, é professor, artista visual e vive em Porto Alegre/RS.

Sujeito da memória do Caso 5: Paulo

Paulo viveu com os pais em várias cidades brasileiras. Nasceu e vive na cidade de Maceió/AL. Tem 58 anos, trabalha na área comercial, é casado e, atualmente, vive na cidade do Recife/PE.

Sujeito da memória do Caso 6: Roberto

Roberto, quando pequeno, viveu na cidade do Rio de Janeiro enquanto seu pai se especializava na área médica e, depois, voltou com os pais a viver em Maceió/AL. Tem 65 anos, é professor, solteiro.

Sujeito da memória do Caso 7: Lígia

Lígia nasceu na cidade de Itanhomi, na região leste de Minas Gerais. Quando pequena, mudou-se com a família para Belo Horizonte/MG e, atualmente, vive em Brasília/DF. Tem 68 anos, é médica, solteira.

#### Sujeito da memória do Caso 8: Luiz

Luiz nasceu na pequena cidade de Ouro Branco, no sertão de Alagoas. Tem 27 anos e trabalha em uma indústria como auxiliar de serviços gerais. Vive na cidade de Gaspar/SC.

Todos os sujeitos da memória conhecem, além do autor, mais um sujeito da memória. Três vivem na cidade de Porto Alegre/RS, dois na cidade de Maceió/AL, um na cidade do Recife/PE, uma em Brasília/DF e um na cidade de Gaspar/SC. A faixa etária varia de 27, a menor idade, até 93 anos, a maior. Dos oito, quatro têm curso superior completo e quatro não têm.

Depois de escolherem uma fotografia, cada um dos sujeitos da memória fez uma narrativa das lembranças e sentimentos que essa lhe trazia, de forma livre. Não foram impostos limites de linhas, nem em relação aos assuntos abordados. As fotografias utilizadas na pesquisa são classificadas de duas formas: *fotografia memória*, que é cedida pelo sujeito da memória, e *fotografia base*, que é captada por mim.

Na primeira classe – *fotografia memória* – estão as imagens que os sujeitos da memória elegeram livremente, uma fotografia que fosse representativa para ele: atual, da infância, ou de qualquer época da vida, do conjunto de suas memórias, para que fizesse parte da obra, cedida ao autor. Essa fotografia é de grande importância, pois nela está a representatividade do sujeito da memória – esteja ele presente ou não, na mesma, e torna-se uma apropriação concedida pelo sujeito da memória, para que o autor a utilize na construção do novo *ambiente memorial*. No que diz respeito às questões técnicas, para uma eficaz realização do trabalho final, foram estabelecidos alguns critérios, tais como:

- a) presença pessoal na fotografia cedida;

b) visibilidade dessa presença pessoal.

Para a segunda classe – *fotografia base* – o autor tirou uma fotografia, ou captou uma imagem para ser utilizada na obra. A fotografia ou imagem é de qualquer ambiente que, no contexto, represente o sujeito da memória. Quanto aos ambientes, foram desde uma casa, um rio a uma imagem de satélite, ou a cobertura de uma rocha, por exemplo.

Ao autor coube buscar essa imagem – *fotografia base* – para dialogar com a imagem cedida – *fotografia memória*. Como dito anteriormente, a *fotografia base*, feita pelo autor, tem referência espacial ou artística com a *fotografia memória* e a narrativa memorial feita pelo sujeito da memória. Da manipulação dessas fotografias resultaram revelações imaginárias, imagens classificadas como fotografia expandida, aqui denominadas *fotografias poéticas* e, dessas, surgiram os textos memória criados pelos sujeitos das memórias. Nas oito *fotografias poéticas*, foram usados os conceitos operacionais estabelecidos: fotografia, memória, narrativa, apropriação e sobreposição. Todas as fotografias utilizadas como *fotografia base* foram selecionadas em um exercício de visita ao acervo do pesquisador que buscou imagens associadas às narrativas e às fotografias disponibilizadas pelos sujeitos da memória, que resultaram em uma “intertextualidade” das imagens fotográficas de acervos diferentes. Três dessas imagens são apropriações feitas pelo autor – uma fotografia da instalação *Pedras*, de 2007, de Ena Lautert, uma imagem em *pinhole*<sup>61</sup> de autoria de André Rocha e uma imagem da internet.

---

<sup>61</sup> *Pinhole* é um processo fotográfico em que se dispensa a utilização de lentes. A fotografia é obtida a partir de um compartimento vedado à entrada de luz, com apenas um pequeno orifício em uma das extremidades. O princípio da fotografia pinhole já era conhecido desde a Antiguidade, através do uso da câmara escura, a qual o filósofo grego Aristóteles se referiu quanto a sua utilização em observações astronômicas. Posteriormente, no século XI, o árabe Ibn al-Haitham (Al-Hazen) também referiu esse princípio como apoio à observação de um eclipse solar. (BLOG PINHOLE DAY RIO).

## Poética do sujeito da memória do caso 1

**Figura 55.** Imagem cedida pelo autor da memória Cássio Maffazzioli



Nesta fotografia, há um menino de 4 ou 5 anos, sentado numa cadeira espreguiçadeira tomando um chimarrão no pátio de uma casa. A casa é a casa dos avós paternos onde vivia com os pais, localiza-se na cidade de Garibaldi/RS. A fotografia foi feita por seu pai René Maffazzioli (Figura 55).

Fonte: Acervo da família Maffazzioli.

## Narrativa da memória do caso 1

*Walter.*

*Sou o primeiro neto das duas famílias de descendência italiana. Fui criado em uma família de adultos. Parecia sabedor desta qualidade e de suas vantagens, tratei de me aproveitar da infância entre pais e avós “agraciados” comigo como presente. Mesmo depois da chegada dos meus primos mantive-me como o centro das atenções.*

*A casa dos avós paternos foi o meu território de peraltices. Localizada na parte central da cidade de Garibaldi estava perto de tudo e de todos. Naquela casa de apenas uma criança, meus tios e os tios-avós eram presenças constantes em suas presenças de adultos. Com suas histórias e maneiras peculiares de falar com gestos largos e expressivos; ruidosos, por assim dizer. Ficava fascinado com as histórias que conseguia entender! De onde saíam tantos parentes? Eu ficava encantado com tantas línguas faladas por eles! Na verdade era um único italiano com suas variações, seus dialetos.*

*Eu vivia um mundo de adultos: o louco da rua era meu amigo; o motorista do carro de praça era meu amigo; o dono do armazém era meu amigo; o entregador de pão era meu amigo. Amigos da minha idade quase nenhum, uns poucos colegas do colégio.*

*A igreja Matriz, passeio preferido da minha avó, era, também, o meu. Não para rezar, mas para infernizar as carolas na hora da missa, onde me postava diante delas a imitá-las. Cheguei a ser ameaçado pelo padre de não poder mais entrar na igreja! Meu avô que era engenheiro construtor costuma me levar para percorrer as obras da cidade que se expandia com a chegada do progresso.*

*A varanda lateral da casa era o ponto de encontro e renovação das tradições. O velho mate era o parceiro ideal depois de um dia de “trabalho” com o “nono” Valentim, vô Tintim para mim. Do vô materno, Waldemar, de nome de*

*batismo Antonio, e que era chamado por minha avó Olinda pelo apelido de Maro, ganhei uma cadeirinha de preguiça e um conjunto de chimarrão. Enquanto tomava meu chimarrão, com os membros da família, relatava entusiasmado os fatos do dia para meu pai, minha mãe e minha avó; meus ouvintes preferidos. Foi ali que aprendi as primeiras expressões em italiano; algumas proibidas em público!*

*No final do chimarrão, via pela janela a vó Angelina preparar a mesa para o café enquanto rezava em voz baixa, devido à hora, a Ave Maria. O café com leite, rosquinhas e geleias feitas em casa, e não demorava e já era hora de dormir.*

*No quarto, que dividia com meus pais, o berço de ferro que pertencia à família há muitas décadas, parecia chamar-me pelo nome. O berço foi do meu tio materno, foi meu e depois do irmão mais novo. Ao lado do berço a cadeira de palhinha era utilizada pela “nona”, que ali sentada e cantava trechos de canções de ninar em italiano. Canções que não me recordo, mas sei que estão em mim.*

*O berço e o momento do chimarrão são lembranças fortes dos avôs e de minha infância, o quarto, a segunda língua materna, a casa... Os ensinamentos e valores.*

*Cássio Maffazioli.*

Fotografia base para a produção poética do caso 1

**Figura 56.** Walter Karwatzki. 2010



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Para o fundo da *imagem memória* foi usada uma fotografia, originalmente em branco e preto, do quarto do sujeito da memória na casa de seus avós paternos, com quem viveu até a adolescência, na cidade de Garibaldi/RS (Figura 56).



Caso 1: Fotografia poética do sujeito da memória Cássio Maffazzioli:

Na fotografia cedida pelo sujeito da memória, ele está sentado tomando chimarrão, foi inserida, na parte lateral direita, da fotografia de base, no caso a fotografia de seu quarto com o berço. Tal posicionamento se deu para uma representação da cadeira vazia que era ocupada por sua avó, já falecida, e que agora, tem a imagem do menino em sua própria cadeirinha, no quarto, ao lado de seu berço, preenchendo o espaço vazio. A cadeira vazia representa a ausência dos adultos que fizeram parte da infância do sujeito da memória. A cadeira de palhinha é uma bastante comum na região em vista da cultura italiana local, região de nascimento do sujeito da memória. Os avós estão também representados pela luz que entra pelo lado esquerdo, vinda de uma janela, citada pelo sujeito da memória, que a via quando sua avó preparando o café da tarde e rezava em voz baixa a Ave Maria. Na lateral direita da fotografia de base foi inserido um texto com a letra de uma música de ninar em italiano. Tal elemento gráfico faz referência, mais uma vez, à infância e aos elementos culturais do sujeito da memória quando este relembra: Ao lado do berço a cadeira de palhinha era utilizada pela “nona”, que ali sentada e cantava trechos de canções de ninar em italiano. Ainda, há algumas manchas de gotas de água que representam de certa forma, lágrimas de saudades. A fotografia poética feita pelo autor, que resultou na narrativa escrita por parte do sujeito da memória Cássio Maffazzioli, é apresentada adiante (Figura 57).

**Figura 57.** Walter Karwatzki. Fotografia poética da memória de Cássio Maffazioli



Fonte: Arquivo do autor. Imagem em tecido sarja. 60 x 80 cm.

## Fotografia do sujeito da memória do caso 2

**Figura 58.** Imagem cedida pela autora da memória Flavia Melo



A fotografia foi feita na fazenda Mundo Novo, na cidade de Bocaiúva/MG. Nessa fotografia pode-se ver uma mulher jovem e duas crianças; ou seja, a senhora Maria Efigênia Melo e suas duas filhas, uma delas o sujeito da memória, Flavia, a menor, e sua irmã Nilma. O autor da fotografia foi o pai do sujeito da memória, senhor Mário de Melo (Figura 58).

Fonte: Acervo da família Melo.

## Narrativa da memória do caso 2

*Querido amigo.*

*As idas e vindas sempre ocorriam nos finais de ano. Das viagens poucas ou quase nenhuma lembrança, a exceção era o pernoite na cidade de Penedo, no Sul do estado de Alagoas, que na época, era a primeira cidade para quem entrava, e a última para quem sai do estado, pois era a única onde tinha balsa para travessia – ponte não existia.*

*Cruzar o rio São Francisco em direção Norte era voltar para a cidade natal, Maceió, rever os amigos, os primos, os tios, os avós... Reencontrar com o mar! A concretização de que se estava de férias. O Natal! Festa mais linda com a família. Agora, era só uma noite e em seguida estaríamos em Maceió. Umás duas ou três horas, não mais e estaríamos todos reunidos.*

*Cruzar o rio São Francisco na direção Sul era o ir embora, o acabar das férias, tudo virando lembranças, talvez o último pedido de benção aos avós, a ânsia de revelar as fotografias para matar as saudades, os sonhos povoados das brincadeiras na casa da praia... Era o envelhecer mais um pouco.*

*Tanto na ida, como na volta para o merecido descanso o hotel São Francisco, em sua imponência, era a única boa opção de hospedagem na cidade de Penedo. Seus quartos grandes e bem mobiliados, a piscina, o salão de refeições, o cinema no andar térreo, tudo era majestoso! A vista do terraço no último andar revelava o mais lindo cartão-postal que se podia ter; o rio São Francisco! O hotel era a primeira ou a última casa na terra natal.*

*O rio São Francisco não deixava por menos em matéria de significado. O rio nasce em Minas Gerais, percorre a Bahia e separa Sergipe de Alagoas... Separa não. Une! A força de suas águas podia ser vista pela velocidade que os aguapés passavam em seu leito. O movimento dos barcos e das balsas num vai e vem. A coragem dos meninos que*

*brincavam enquanto se banhavam em alvoroço entre os barcos ancorados – tinha vontade de ser um deles. E o rio São Francisco morre, em parte, em Alagoas.*

*Na igreja de Nossa Senhora das Correntes (que vista do rio!), onde mamãe agradecia a viagem e pedia proteção para seguir em frente. Depois de rezar com a mamãe, perguntava, já sabendo, o nome do santo que ficava no altar lateral e achava muita graça quando a mamãe me respondia, fazendo voz de cansada, que era São Manuel da Paciência, o protetor dos professores. Quando dava, ainda, ia à feira com mamãe e minha irmã para comprar frutas frescas; manga, caju, acerola...*

*Hoje, papai, que fez a fotografia que estamos juntas, já não existe mais. O homem forte não suportou viver por muitos anos longe de sua mineira. Hoje, pai e mãe são lembranças que aos poucos se acinzentam. Hoje, eu não preciso mais cruzar o São Francisco, pois agora, a terra natal é a terra de minha morada. Hoje, sou eu, a mana e as memórias das idas e vindas durante as férias de verão.*

*Beijos, Flavinha.*

Fotografia base para a produção poética do Caso 2

**Figura 59.** Walter Karwatzki. 2014



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Para o fundo desta *imagem memória* foi usada uma fotografia, originalmente colorida, feita no meio do rio São Francisco na cidade de Penedo/AL, onde é possível ver o hotel que a família utilizava quando passava pela cidade. (Figura 59).

Caso 2: Fotografia poética do sujeito da memória Flavia Melo:

Nesta inserção, a imagem cedida pelo sujeito da memória, feita na fazenda da família na cidade de Bocaiúva (MG), foi colocada na parte central da fotografia de base, no caso, no meio da imagem do leito do rio. Tal posicionamento representa a etapa divisória da viagem Maceió – Montes Claros – Maceió, e ao fato de que o rio São Francisco é um caminho natural entre os estados de Minas Gerais, onde tem sua nascente, e o estado de Alagoas, onde tem sua foz. Mapas do século XVII da região do rio São Francisco, foram aplicados sobre toda a fotografia, representando a importância e o interesse que este rio sempre despertou. Também, estes mapas representam às viagens feitas pela família; verdadeiras expedições. Na fotografia de base alguns elementos existentes no texto narrativo do sujeito da memória se fazem presentes com bastante evidência; por exemplo, o prédio do hotel, a igreja, que pode ser vista por suas torres, e a área de chegada dos barcos e da balsa. Revelando desejos da infância: *A coragem dos meninos que brincavam enquanto se banhavam em alvoroço entre os barcos ancorados – tinha vontade de ser um deles*. Após, foi aplicado um filtro de textura com o intuito de dar ao rosto do sujeito da memória um maior destaque em relação aos outros dois rostos. Esse filtro foi escolhido para representar o apagamento das lembranças do sujeito da memória e das pessoas de sua família. A fotografia poética feita pelo autor, que resultou na narrativa escrita por parte do sujeito da memória Flavia Melo, é apresentada adiante (Figura 60).

**Figura 60.** Walter Karwatzki. **Fotografia poética da memória de Flavia Melo**

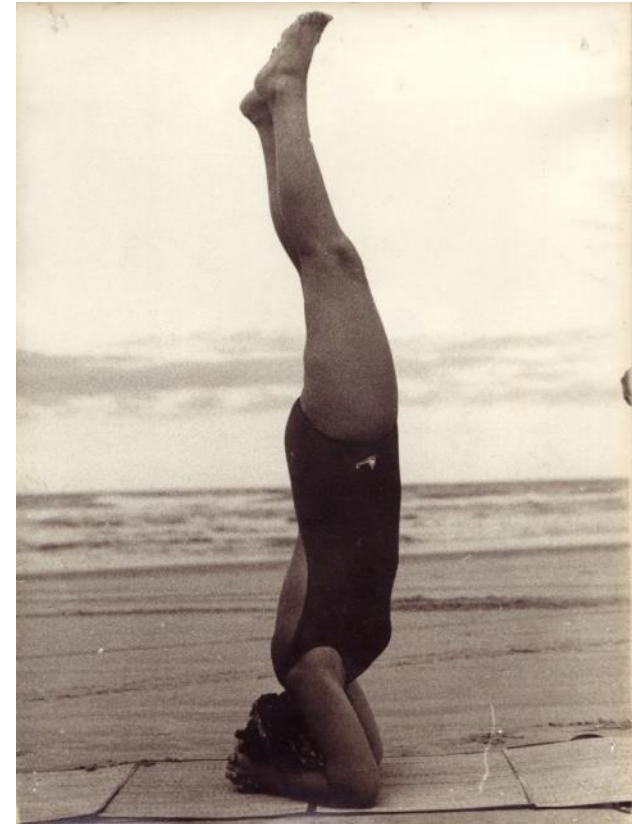


Fonte: Arquivo do autor. Imagem em tecido sarja. 60 x 80 cm.



### Fotografia do sujeito da memória do caso 3

**Figura 61.** Imagem cedida pela autora da memória: Ena Lautert



Nesta fotografia, o sujeito da memória está praticando Yoga em uma praia. A praia é na cidade de Capão da Canoa, no litoral norte do Rio Grande do Sul, onde a família passava o verão. A fotografia foi feita pela filha de Ena (Figura 61).

Fonte: Acervo da família Lautert.

### Narrativa da memória do caso 3

*Meu amigo, obrigada pelo convite.*

*Dentro do possível, ainda hoje, pratico a Yoga, talvez por isto minha longevidade com saúde. A Yoga representa o controle sobre o corpo e a mente. A imagem na praia, em pose de “sirsasana”, uma das mais importantes posturas da Yoga, que revela o domínio que possuí da Yoga em vista dos muitos anos de dedicação e estudos.*

*Esta fotografia foi feita por minha filha Lia que na época era uma adolescente. Fotografia que tenho no hall de entrada do meu apartamento.*

*Tempos difíceis para uma mulher de família exercitar sua paixão pela Yoga. Tempos difíceis para qualquer mulher exercitar qualquer paixão que não fosse a vida familiar entre o marido e os filhos.*

*A temporada de verão na praia era ideal para praticar a Yoga, pois o contato com a natureza era inevitável e a sensação de liberdade oferecida pelo mar era enorme. Naquela época veranejar no litoral era privilégio de poucas famílias. A distância e o isolamento eram barreiras a se vencer. Nossa temporada de verão acontecia no que é hoje a praia de Atlântida.*

*A Yoga é a companheira de grande parte de minha vida. Comecei a praticar a Yoga com 36 anos. Desenganada pela medicina, por milagre renascida, incomodando até agora, me curei com Yoga que tive a sorte de aprender, praticar e ensinar aos 66 alunos que tive durante duas décadas, quando larguei de vez a Yoga, agora viúva e entrei para as artes; minha verdadeira grande paixão.*

*Um tempo muito longo se passou para que a artista plástica pudesse surgir em mim. Foi o tempo de ser esposa e de*

*ser mãe. Quase meio século entre o nascimento da mulher e o da artista – comecei nas artes aos 58 anos! Tudo para mim parece acontecer tarde. Mas, sólida como uma pedra eu soube esperar.*

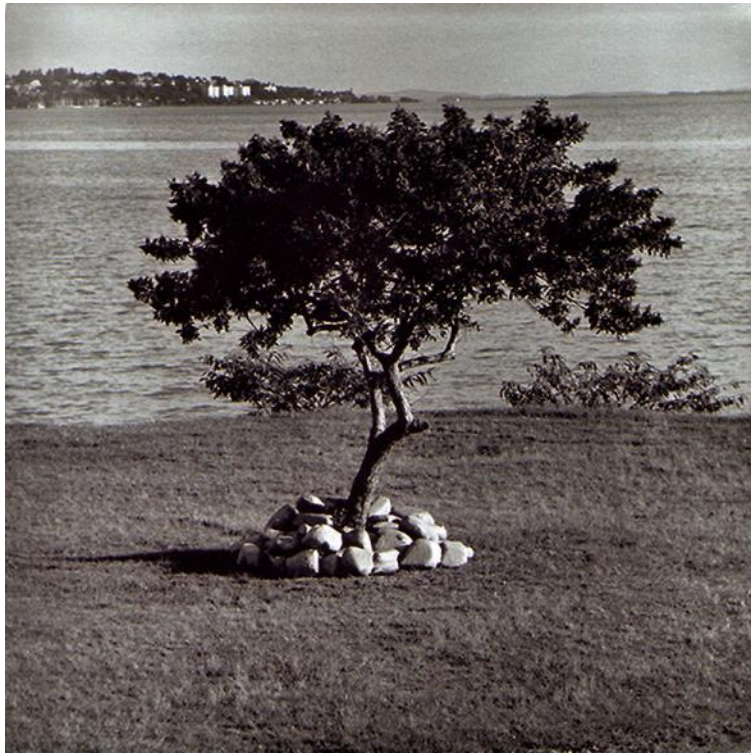
*Meu tempo artístico tem curta duração. Porém, me sinto uma jovem artista mesmo com trinta e poucos anos de artes. Tenho uma trajetória artística com muitas alegrias e reconhecimento. Já participei de várias exposições coletivas e individuais, tenho um livro artístico e um documentário feito por meu neto sobre meu trabalho artístico. Sou muito estimulada pelos familiares e pelos amigos que cultivo com muito amor.*

*A paixão pelas pedras está em minha obra. Esta referência está me acompanha há décadas. As pedras fazem parte do meu repertório artístico. As pedras, feitas de material reciclável, trazem a possibilidade da reciclagem da vida. As pedras representam, também, a carga de vida de cada um de nós. O quanto endurecemos, ou nos espatifamos. A árvore tem a representação da maternidade com sua copa acolhedora e por suas sementes que são responsáveis pela continuidade da espécie. O trabalho adoça a vida.*

*Abraços.*

Fotografia base para a produção poética do caso 3

**Figura 62.** Letícia Remião. Instalação *Pedras, de Ena, 2007*, Porto Alegre/ RS. 50x50 cm



Fonte: Cópia cedida por Ena Lautert.

Esta fotografia é uma apropriação<sup>62</sup>. O sujeito da memória tem uma dessas, que faz parte de uma série, da instalação *Pedra*, de 2007. Foi usada como fundo para a fotografia memória (Figura 62).

---

<sup>62</sup> <sup>62</sup> Obra fotográfica de Letícia Remião, 50 x 50 cm, 2007. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

### Caso 3: Fotografia poética do sujeito da memória Ena Lautert:

A fotografia cedida apresenta o sujeito da memória praticando Yoga na beira de uma praia. Essa imagem foi posicionada na lateral direita da imagem base, a árvore com a base de pedras. Tal posicionamento se deu pelo diálogo de equilíbrio das imagens: a posição do sujeito da memória em pose de *sirsasana* e a árvore. A referência ao equilíbrio faz parte da narrativa do sujeito da memória, pois relata que passou metade da vida tendo a Yoga como companheira e na outra metade, a arte. A imagem visa mostrar o equilíbrio das etapas da vida do sujeito da memória; o antes e o depois da vida como esposa e mãe e como artista visual. Como fundo para a composição, foi colocada a textura da imagem de uma pedra. A pedra faz parte do repertório artístico do sujeito da memória. Segundo a própria: *As pedras fazem parte do meu repertório artístico. As pedras, feitas de material reciclável, trazem a possibilidade da reciclagem da vida.* Representa sua resistência e força para viver com a intensidade dos que reciclam a vida diariamente. Daqueles que sabem resistir, endurecer, ou se espatifar quando a vida assim quiser. Outro elemento que faz parte da composição é a árvore, que representa a maternidade e a continuidade da espécie. A fotografia poética feita pelo autor, que resultou na narrativa escrita por parte do sujeito da memória Ena Lauter, é apresentada a seguir (Figura 63).

**Figura 63.** Walter Karwatzki. **Fotografia poética da memória de Ena Lautert**



Fonte: Arquivo do autor. Imagem em tecido sarja. 80 x 80 cm.

#### Fotografia do sujeito da memória do Caso 4

Na fotografia o sujeito da memória está com suas duas irmãs mais novas no pátio que separa a casa dele da casa dos avós. A casa fica em um bairro da zona norte da cidade de Porto Alegre (RS). A fotografia foi feita por um tio (Figura 64).

**Figura 64.** Imagem cedida pelo autor da memória André Rocha



Fonte: Acervo da família Rocha.

## Narrativa da memória do caso 4

*1979... Éramos três. Minha irmã Andréia (morena), a irmã caçula (na época, hoje ela é a do meio - vieram mais dois depois, uma irmã e um irmão)... E eu, com a roupa que tinha – ou com a que me lembro mais. Esses dias eu falei para um primo meu, ao observarmos essa foto que eu parecia um sem terra... Ele disse, me olhando de cima abaixo... "olha, mas não mudou muito não..."*

*Pois é, nesse dia, penso ser lá por maio, um tio meu chegou lá em casa do nada, nem sabia que ele existia. Alguém que surge do nada. Sem nome e sem um passado verdadeiro. Na verdade era um filho de fora do casamento do meu avô. Ele era um informante do governo na época (araponga) e queria saber onde estava e quem era seu pai...*

*Creio que essa foto, assim como as demais dessa tarde na casa de minha avó, foi minha mãe que fez. Meu cabelo liso e fogueiro, botas sete léguas e camisa xadrez – crianças adoram botas. Botas são indumentárias de personagens do mundo de fantasia. Minha irmã com uma estética tipo dos anos 70, calça boca sino...*

*A casa de meus avós e a casa de meus pais são no mesmo terreno; eles na casa da frente e nós na casa dos fundos. Era como se fosse uma casa só. Eu vivi a minha infância entre a casa da minha avó, e a nossa casa com meus pais, três irmãs e um irmão.*

*Cresci naquele mundo mágico de avós, pais, irmãos e muitos amigos na rua. Numa casa com quintal e árvores... Abacateiro, goiabeira, limoeiro, pitangueira, laranjeira, e amoreira... Vivia nas árvores, pendurados nos galhos, arborícola, menino-macaco. Até casa na árvore eu fiz! Brincava nos galhos da goiabeira. Era nossa nave, nosso submarino, nosso avião. Um dia, cheguei em casa, tinham cortado a goiabeira.*

*Minha infância acabou assim. Era assim minha infância, e é ela que eu busco, nos momentos mais bonitos e mágicos que eu tenho memória. Abração!*



Fotografia base para a produção poética do caso 4

**Figura 65.** André Rocha. **Casa dos avós na cidade de Porto Alegre/RS.**  
Fotografia *pinhole*



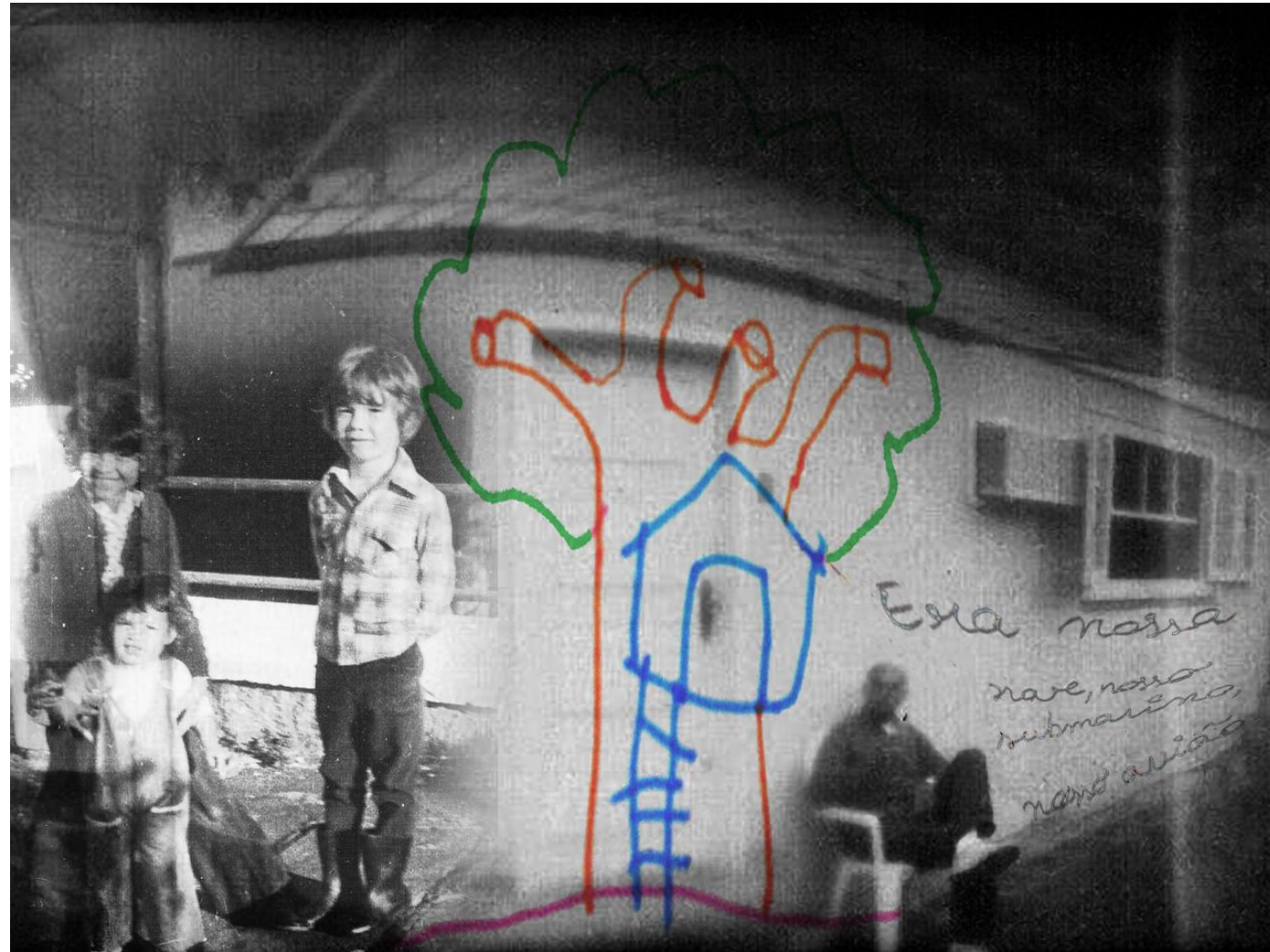
Na fotografia o avô do sujeito da memória está sentado na porta da casa onde morava. Esta fotografia, também é uma apropria concedida pelo sujeito da memória. Porto Alegre (RS). A fotografia foi feita pelo próprio sujeito da memória (Figura 65).

Fonte: Arquivo de André Rocha.

Caso 4: Fotografia poética do sujeito da memória Andre Rocha:

Neste caso são duas fotografias apropriadas e o desenho da árvore. O sujeito da memória cedeu duas fotografias: a em que está com as irmãs e a em que está seu avô, sentado na frente da casa, parecendo olhar para os netos que estão no canto esquerdo da imagem. Na composição da fotografia poética do sujeito, há a inserção de um desenho, feito pelo autor, de uma árvore com uma pequena casa; uma alusão à casa de árvore a que o sujeito faz referência em sua narrativa sobre a fotografia cedida. A árvore, na porta da casa, entre as crianças e o avô, une a infância ao avô e aos tempos em que a casa era o universo do imaginário do sujeito da memória. A árvore representa o objeto poético de suas lembranças. A imagem tem três pontos de apoio, de referência: ele com as irmãs, o avô e a árvore. Ele relembra: *Cresci naquele mundo mágico de avós, pais, irmãos e muitos amigos na rua ... Vivia nas árvores, pendurados nos galhos, arborícola, menino-macaco. Até casa na árvore eu fiz!* Elementos vitais que compõem sua infância. A iluminação saliente sobre as três crianças foi mantida para caracterizar a tarde de sol e de lembranças vivas daquele momento. A imagem do avô – que não existe mais –, quase difusa, como lembrança, assim como a árvore, que foi cortada. O canto direito da imagem foi escurecido para mostrar a questão temporal e contém parte da narrativa do autor da memória: *Era nossa nave, nosso submarino, nosso avião, essa casa em uma dimensão, em uma época que não volta mais.* A fotografia poética feita pelo autor, que resultou na narrativa escrita pelo sujeito da memória Andre Rocha, é apresentada adiante (Figura 66).

**Figura 66.** Walter Karwatzki. **Fotografia poética da memória de André Rocha**



Fonte: Arquivo do autor. Imagem em tecido sarja. 60 x 80 cm.

### Fotografia do sujeito da memória do caso 5

**Figura 67.** Imagem cedida pelo autor da memória Paulo Karwatzki-Chagas



Na fotografia o sujeito da memória, o menor, caminha ao lado de seu irmão mais velho em uma estradinha de terra à beira-mar. A praia é na cidade de Paripueira no litoral norte de Alagoas. A fotografia foi feita por seu pai na frente da casa onde eles passavam as férias. Na época, ele deveria ter uns dois anos (Figura 67).

Fonte: Acervo da família Karwatzki-Chagas.

## Narrativa da memória do caso 5

*Oi, mano.*

*Esta fotografia tem um quê de exercício de futurologia. Estou eu e meu irmão mais velho. Eu deveria ter uns dois anos, três no máximo. Meu irmão, ainda, tinha as pernas em xis e eu ainda usava bico!*

*Não sei se foi o pai ou a mãe que fez esta foto. Acho que foi o pai; ele gostava de fotografar e tinha uma máquina alemã muito bonita com fole e capa de couro marrom. Esta máquina está com um dos irmãos mais velhos, ainda. Explico: tenho três irmãos, o da foto, com diferença de um ano e mais dois com diferença de oito e dez anos. Assim, meu irmão mais próximo é este aí que está ao meu lado, sempre. Nesta fotografia ele parece um militar! Um militar como nosso pai.*

*Sei que esta fotografia é na frente da casa de praia onde passávamos os veraneios. Era uma casa simples, como as casas dos pescadores na época, uma casa de sapé e cobertura de palha do coqueiro. Eram três casas na beira da praia uma ao lado da outra. A primeira de uma cunhada de meu tio Joãozinho, a segunda a nossa e a terceira do único irmão do meu pai.*

*Hoje, só existe a que nós veraneávamos. As demais caíram com o tempo – eram muito frágeis. Ficava bem na ponta da praia, isolada do povoado que estava mais ao sul. No pequeno povoado de Paripueira não tinha água encanada e nem energia elétrica. Mas, isso não importava. O importante é que estávamos ali, todos. Durante anos nossas férias foram nesta praia.*

*Quando eu era pequeno chegamos a “morar” nesta praia por uns meses. Eu sofria de asma e alguém recomendou para meus pais viver num lugar de ar puro. Minha mãe contava que eu ia bem cedinho com o meu pai em uma jangada com um pescador até alto-mar e, passava o dia lá, respirando ar puro. Não sei se foi isso, mas me curei da asma. Ou, foi*

*um pãozinho que uma benzedeira da Vila IAPI me deu no dia de Corpus Christi?*

*Gostaria de poder comprar esta casa e ir passar minhas férias todos os anos lá. Ainda tem o pé de fruta-pão no quintal! Árvore rara nos dias atuais. O fruta-pão me lembra o café da manhã que a mãe preparava; um pouco com coisa do Sul, com panqueca e um pouco com coisas do Nordeste, com fruta-pão e macaxeira.*

*Falei que esta fotografia tem um quê de futurologia. Pois é, hoje este irmão daí da foto é a minha família biológica. Pai e mãe se foram. Os irmãos bem mais velhos seguiram seus caminhos com suas vidas e famílias. Ficamos só nós dois caminhando na beira de uma praia como nesta fotografia. Mesmo morando longe um do outro, temos a certeza que estamos próximo um do outro. Assim, como na fotografia.*

*Um beijo do mano.*

Fotografia base para a produção poética do caso 5

**Figura 68.** Walter Karwatzki. Casa de férias na cidade de Paripuera/AL, 2011



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Como fundo para a *imagem memória* de Paulo, foi usada uma fotografia da casa de férias da família (Figura 68).

Caso 5: Fotografia poética do sujeito da memória Paulo Karwatzki-Chagas:

Na fotografia cedida pelo sujeito da memória, ele está caminhando com seu irmão mais velho na beira de uma praia. A presença do irmão é uma questão de laço familiar de grande importância, pois esse representa sua família biológica. A fotografia foi inserida na parte esquerda da imagem de base, que é a casa onde eles, na infância e com seus pais, passavam suas férias de verão. Os dois foram colocados na varanda da casa como referência ao abrigo que essa representa na memória do sujeito, por remetê-lo à época de sua infância e à presença dos pais. Os elementos dos fundos da casa, no quintal, foram de certa forma preservados, pois os mesmos trazem ao sujeito da memória a lembrança do tempo em que existiam sua mãe e os sabores da terra natal, e ressalta a importância desses elementos: *O fruta-pão me lembra o café da manhã que a mãe preparava; um pouco com coisa do Sul, com panqueca e um pouco com coisas do Nordeste, com fruta-pão e macaxeira*. Outro elemento colocado nessa fotografia poética é a imagem de uma rachadura feita na própria casa. A rachadura representa a destruição da casa, fato que ocorreu recentemente. À sua frente, ocupando a rua, foi feita a inserção de uma onda de mar com suas espumas, pois a casa era na beira da praia e o mar foi de grande importância para a cura no sujeito da memória de uma doença respiratória que tinha quando pequeno. Agora, o mar está diante da casa como se estivesse a buscá-lo para mais uma viagem. A fotografia poética feita pelo autor, que resultou na narrativa escrita por parte do sujeito da memória Paulo Karwatzki-Chagas, é apresentada a seguir (Figura 69).



**Figura 69.** Walter Karwatzki. **Fotografia poética da memória de Paulo Karwatzki-Chagas**



Fonte: Arquivo do autor. Imagem em tecido sarja. 60 x 80 cm.

Fotografia do sujeito da memória do caso 6

**Figura 70.** Imagem cedida pelo autor da memória Roberto Nobre



Fonte: Acervo da família Nobre.

Na fotografia se vê o sujeito da memória segurando um pequeno urso de pelúcia que ganhou ao fazer dois anos. Vivia, então, na cidade do Rio de Janeiro/RJ (Figura 70).

## Narrativa da memória do caso 6

*Irmão de coração.*

*Essa foto foi tirada no Rio de Janeiro em 1953 com meus dois anos no dia do meu segundo batizado. A foto deve ter sido feita por algum fotógrafo profissional, pois é assinada. Ganhei este ursinho de presente de batismo dos meus padrinhos tia Nelinha e tio Elói que viviam em São Paulo.*

*Tive que ser batizado duas vezes. Uma na casa de Tia Elza, quando tinha menos de um ano, pois ia morrendo afogado na banheira quando a babá se descuidou. Foi um corre, corre e um padre que morava em frente fez um batismo às pressas – para não morrer pagão.*

*O segundo batizado, formalmente, foi na Matriz de Nossa Senhora da Glória, no Largo do Machado, com direito a lembrancinha, presente e festa com almoço para os parentes e amigos de meu pai, que era médico, e que fazia um curso na Fundação Oswaldo Cruz – motivo pelo qual tínhamos ido de Maceió para o Rio. Morávamos no bairro do Flamengo e da varanda do nosso apartamento era possível ver o Cristo Redentor.*

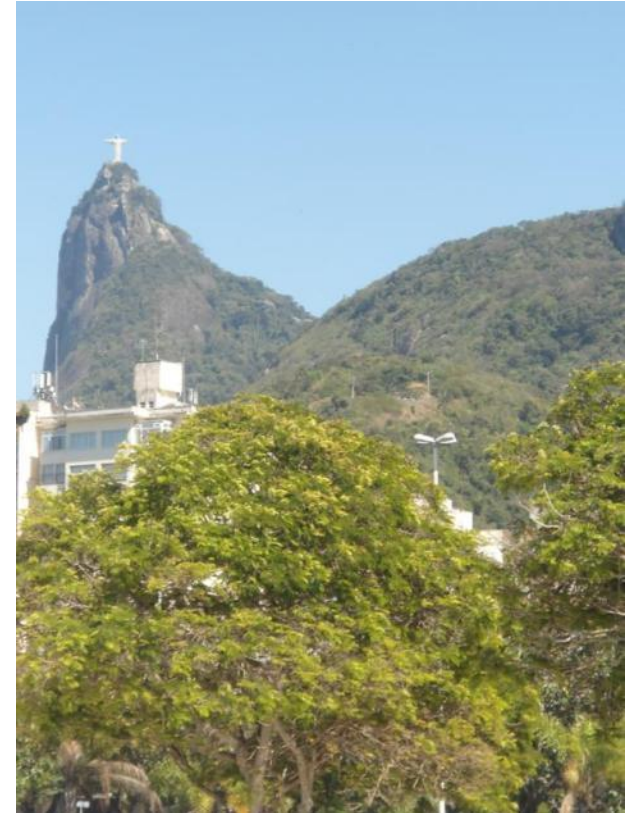
*Minha mãe contava que antes de ir dormir eu ia até a varanda com o ursinho, não me lembro qual era o nome dele, e apontava para o Cristo e dizia: “Usim oi o quito”. Também, não imagino qual possa ser o real significado desta referência ao Cristo.*

*Com a volta para Maceió, com meus quatro anos, não soube mais do ursinho. E o amigo de infância foi ficando no esquecimento. A fotografia com ele, também, ficou no esquecimento. Não me lembrava que tinha esta foto até que, depois de adulto, já formado quando fui morar sozinho minha mãe me deu de presente em uma moldura muito bonita. Isto já tem uns 25 anos e agora esta fotografia está sempre na cabeceira da minha cama.*

*Não me lembro do ursinho especificamente. A lembrança dele é a fotografia. E dele vêm outras lembranças queridas. O Rio de Janeiro, meus pais, meus irmãos, meus padrinhos e tios. Ele existiu para que não esquecesse estas lembranças. Beijo do irmão de vida Beto.*

Fotografia base para a produção poética do caso 6

**Figura 71.** Corcovado



A imagem para usar como fundo dessa memória é uma fotografia que mostra o Cristo Redentor, na cidade do Rio do Janeiro/RJ (Figura 71).

Fonte: *Blog Receitas*

Caso 6: Fotografia poética do sujeito da memória Roberto Nobre:

Na fotografia cedida pelo sujeito da memória, ele está segurando um pequeno urso de pelúcia. Esta fotografia foi inserida, na parte lateral direita, da fotografia de base é composta por uma apropriação, uma fotografia do Cristo Redentor, e por uma fotografia autoral, a pia batismal. A imagem do Cristo Redentor faz uma referência pontual ao que diz o sujeito da memória na narrativa: *Morávamos no bairro do Flamengo e da varanda do nosso apartamento era possível ver o Cristo Redentor*. A imagem da pia batismal é da igreja Nossa Senhora do Povo, na cidade de Maceió, onde nasceu o autor da memória. Na narrativa o autor fala dos “dois” batizados que teve. Um em casa, por causa de um incidente ocorrido (...) *um batismo às pressas – para não morrer pagão*. E o segundo de maneira formal na Matriz de Nossa Senhora da Glória, no Largo do Machado, na cidade do Rio de Janeiro (...) *com direito a lembrancinha, presente e festa com almoço para os parentes e amigos de meu pai* (...). Um dos presentes foi o ursinho de pelúcia que o autor da memória ganhou dos padrinhos. A fotografia com o ursinho, que ficou por muito tempo esquecida, hoje faz parte do dia, a dia do autor da memória e desta fotografia ele se lembra do que sua mãe contava sobre ela: *Minha mãe contava que antes de ir dormir eu ia até a varanda com o ursinho, não me lembro qual era o nome dele, e apontava para o Cristo e dizia: “Usim oi o quito”*. Do ursinho o autor da memória diz não se lembra, a lembrança dele é a fotografia. E ressalta que : *E dele vêm outras lembranças queridas*. A fotografia poética feita pelo autor, que resultou na narrativa escrita por parte do sujeito da memória Roberto Nobre, é apresentada adiante (Figura 72).

**Figura 72.** Walter Karwatzki. **Fotografia poética da memória de Roberto Nobre**



Fonte: Arquivo do autor. Imagem em tecido sarja. 80 x 80 cm.

## Fotografia do sujeito da memória do caso 7

**Figura 73.** Imagem cedida pela autora da memória Lígia Silva



Na fotografia o sujeito da memória é a primeira da direita. Ela está com as irmãs. Elas estão vestidas com roupas de festa, pois era o casamento de uma tia. A foto foi feita na cidade de Itanhomi, na região leste de Minas Gerais (Figura 73).

Fonte: Acervo da família Silva.

## Narrativa da memória do caso 7

*Querido,*

*Da direita para a esquerda: eu, Cora e Sara somos as irmãs do meio – a quarta, a quinta e a sexta filhas, respectivamente, de uma patota de nove filhos. Eu nasci em 1949, a Sara em 1948 e a Cora em 1950. Sara morreu em 2013, de complicações de cirurgia cardíaca.*

*Nessa foto, Sara teria uns 6 anos, eu, 5, e a Cora, 4. Estávamos produzidíssimas para uma festa – casamento, batizado, não sei direito. A foto foi feita no quintal da nossa casa, onde havia um pomar imenso. Eh... imenso pra nós, crianças, porque talvez não coubessem ali 30 árvores. Mas cabia o mundo e o tempo, incluindo o fato de Getúlio ter “saído do Catete” milhões de anos antes. Esse Getúlio devia ser um sujeito formidável mesmo, porque sair do Catete, meu caro, não devia ser pra qualquer um, todo o mundo comentava esse feito ainda.*

*Sabe, eu queria saber que festa foi essa da foto, mas não consegui perguntar à minha mãe. Mas, sim, era um casamento mesmo, eu me lembrei. Depois da cerimônia, houve uma recepção, onde as crianças comeram numa mesa improvisada no quintal e que era chamada “mesa dos inocentes”. As crianças comiam antes do banquete dos adultos.*

*E a Vera – a sétima da patota, – depois da cerimônia, veio nos contar que “a Miricota (Maricota, a mãe da noiva) chorou.” Fiquei com muita pena dela, tadinha, chorando assim.*

*Não era tão bom estar tão produzida, porque pra botar as luvas eu tive de tirar o anel, poxa. Sacanagem. Meu pai fez o anel pra mim, com os restos do ouro dos trabalhos de dentista, e era lindo, de pedra vermelha. Eu o perdi no dia em que nos mudamos pra Belo Horizonte, porque fui me despedir das árvores – acenei pra elas e o anel voou do meu*



*dedo, não consegui encontrá-lo.*

*Nem poderia, eu era míope pacas, embora meus pais não atinassem pra isso. Foram descobrir quando eu estava com onze anos, a professora de francês pediu que me levassem ao médico.*

*E aí...*

*Ah, eu estava em Brasília, já. 1960. A cidade era ainda um canteiro de obras e morávamos num acampamento da construtora ADERSY, onde meu pai se empregara.*

*Junho. Céu absolutamente sem nuvens, no meio do deserto escuro. Meu pai chegou com meus óculos. Daí, eu botei os óculos e olhei pra cima, cara. E dei de cara com o Universo. Ele tava ali mesmo, meu coração sufocou e escorreu um pouco pelos olhos. Nunca eu consegui me acostumar com a beleza do céu. Também nesse ano eu vi o arco-íris, que coisa. Estava tudo ali, eu tinha aberto a janela.*

*Da Lígia.*

Fotografia base para a produção poética do caso 7

**Figura 74.** Walter Karwatzki. Porto Alegre/RS, 2017



Como fundo para essa *imagem memória*, uma fotografia do quintal da casa do pesquisador (Figura 74).

Fonte: Arquivo do autor.

Caso 7: Fotografia poética do sujeito da memória Lígia Silva:

A fotografia cedida apresenta o sujeito da memória em companhia de suas duas irmãs em uma festa familiar. Em sua narrativa é a festa de casamento de uma tia, ou um batizado. Esta fotografia poética sofreu poucas intervenções. Basicamente o grande efeito é a inserção de um arco-íris que nasce no sujeito da memória e termina na irmã mais velha; que já faleceu. O uso do arco-íris se deve ao fato deste ter sido um fato muito marcante na vida da pequena Lígia. Ela em sua narrativa diz: *Nunca eu consegui me acostumar com a beleza do céu. Também nesse ano eu vi o arco-íris, que coisa.* Quando, aos onze anos ganha do pai um par de óculos que a permite enxergar o “mundo” com mais nitidez. Em outro trecho de sua narrativa ela saliente: *Céu absolutamente sem nuvens, no meio do deserto escuro. Meu pai chegou com meus óculos. Daí, eu botei os óculos e olhei pra cima, cara. E dei de cara com o Universo. Ele tava ali mesmo, meu coração sufocou e escorreu um pouco pelos olhos.* É utilizado, também, um filtro que representa o apagamento de parte da memória do acontecimento... *Sabe, eu queria saber que festa foi essa da foto, mas não consegui perguntar à minha mãe. Mas, sim, era um casamento mesmo, eu me lembrei. Depois da cerimônia, houve uma recepção, onde as crianças comeram numa mesa improvisada no quintal e que era chamada “mesa dos inocentes”.* Segue a fotografia poética feita pelo autor, que resultou na narrativa escrita por parte do sujeito da memória Lígia Silva (Figura 75).

**Figura 75.** Walter Karwatzki. **Fotografia poética da memória de Lígia Silva**



Fonte: Arquivo do autor. Imagem em tecido sarja. 80 x 80 cm.

Fotografia do sujeito da memória do caso 8

**Figura 76.** Imagem cedida pelo autor da memória Luiz Ancelmo dos Reis



Fonte: Acervo da família Reis.

A fotografia apresenta um grupo de sete crianças. O sujeito da memória é o segundo da esquerda para a direita. Ele está com seus irmãos e uma tia, a última à direita, na casa da avó, na cidade de Ouro Branco, no sertão de Alagoas (Figura 76).

## Narrativa da memória do caso 8

*Amigo Walter.*

*Eu gosto muito desta foto. Bem, o que dizer desta foto? Eu lembro de algumas coisas da minha infância e deste dia da foto não me lembro muito bem, porém perguntei para minha mãe e ela contou que naquele tempo apenas uma pessoa da nossa família tinha essa "mania" de tirar foto da gente que vivíamos no agreste alagoano, mais precisamente no interior de Ouro Branco, em Alagoas. Essa pessoa que gostava de tirar foto morava em Brasília e era um irmão da minha falecida avó paterna.*

*Na foto encontra-se da esquerda para direita; meu primo Cristóvão, Luiz Ancelmo dos Reis (eu), meus irmãos Rafael Luiz dos Reis, Félix Luiz dos Reis, Simone Luiz dos Reis, nos braços da Simone nosso irmão mais novo na época, o José Antônio dos Reis, já de chapéu de couro! E por último nossa tia de criação Silvânia adotada, ainda, recém-nascida por meus avós. Todos vivos, graças a Deus! Embaixo daquele céu árido. O céu é que é árido. Sim, quem é árido no sertão não é a terra, é o céu que não manda água. A terra é boa, fértil, é só cair água que tudo dá nela.*

*A foto aconteceu quando minha avó recebeu a visita de seu irmão o Ezequiel que sempre tirava as fotos da gente, era um dia de alegria minha avó havia feito um almoço para festejar a chegada dele, eram coisas muito simples, mas que pra gente quando criança era uma festança... E reza a lenda que antes dele tirar as fotos fazia questão que a gente comece melancia para ficarmos mais barrigudinhos. Bons Tempos.*

*Abraços e fique com Deus.*

Fotografia base para a produção poética do caso 8

**Figura 77.** Walter Karwatzki. São Luís do Quitunde/AL, 2012



Fonte: Arquivo do autor.

Caso 8: Fotografia poética do sujeito da memória Luiz Ancelmo dos Reis:

Nesta inserção, a imagem cedida pelo sujeito da memória, feita no sítio da avó, com quem vivia juntamente com seus familiares, apresenta o sujeito da memória na infância com seu primo, seus irmãos e uma tia. Todos ainda crianças. O sítio localizado na região do agreste alagoano apresenta a normal aridez existente na região. Um cenário de poucos elementos: cerca, pátio limpo, pouca vegetação... Porém, uma frase do texto narrativo do sujeito da memória é o fator desencadeador que cria nesta fotografia poética o auge de sua expressão. O sujeito da memória diz: *Embaixo daquele céu árido. Sim, quem é árido no sertão não é a terra, é o céu que não manda água. O céu é que é árido. A terra é boa, fértil, é só cair água que tudo dá nela.* Esta frase, de alguma maneira, dita desta pureza, justifica o apego do sertanejo por sua terra. Nesta fotografia expandida o uso do elemento chão ressecado é o suficiente para expressar a força da fotografia de base dada pelo sujeito da memória. O céu que tudo domina é substituído pelo chão ressecado de um açude do, também, Estado de Alagoas. A fotografia é uma resistência de um povo que luta diariamente contra uma natureza agressiva e que os coloca a prova todos os dias. As crianças, hoje todas adultas, *Todas vivas, graças a Deus!* A fotografia poética feita pelo autor, que resultou na narrativa escrita por parte do sujeito da memória Luiz Ancelmo dos Reis, é apresentada adiante (Figura 78).



**Figura 78.** Walter Karwatzki. **Fotografia poética da memória de Luiz Ancelmo dos Reis**



Fonte: Arquivo do autor. Imagem em tecido sarja. 60 x 80 cm.

## 6 CONCLUSÃO

*Memória todos nós somos.  
Somos, até mesmo,  
a memória do que nós somos*<sup>63</sup>.

A fotografia como técnica e objeto já faz parte da história moderna. A cada novo dia, fica mais remota a entrada da fotografia, no tempo. A fotografia é linguagem visual, como a escrita, e permite compreender o mundo a partir da história de cada um, do outro e de todos. Do surgimento da fotografia, desde as primeiras experiências, passando pelo advento dos daguerreótipos, pela criação das fotografias instantâneas até os dias atuais, com a fotografia digital, é cada vez maior a relação histórica entre a fotografia e a memória.

A obra de Rosângela Rennó, principalmente, permite verificar as questões relativas à memória, pois trabalha com arquivos fotográficos: arquivos pessoais, arquivos públicos de fotografia. E são, justamente, as questões relativas a arquivos e memória que expõem as semelhanças e diferenças que aproximam este estudo dos realizados pela referida artista.

O pensar fotográfico tornou-se uma ciência social. Vários são os estudiosos que partem dos significados da fotografia na vida social das populações para analisá-las. A indissociabilidade entre fotografia e memória criou conceitos repletos de simbologias e interpretações elaborados pelos mais diversos pensadores sociais. Há a memória cultural, a científica, a histórica, a social, a coletiva, a pessoal – ressignificadas por cada um. Todos estão em um constante processo de pensar.

---

<sup>63</sup> Epígrafe do autor.

Memórias, capas da vida, zeladoras da existência, imagens depositadas em arquivos... Cérebro, coração, fotografia... Imagens, pensamentos, sentidos... Memórias em sonoridade, palavras, narrativas... Eu memória, você memória, nós memórias. Tudo é sobreposição de camadas de memórias.

A ideia da memória sempre esteve no fazer poético visual do autor. Fosse ela sua própria ou a do outro. A aproximação com a questão da memória é uma maneira de estar sempre lembrando das origens, de seus familiares e de onde vem.

Considerando as colocações acima, conclui-se que, ao explorar o tema memória, mergulha-se em mundos de grande profundidade e complexidade. Utiliza-se, aqui, a memória do outro compartilhada por fotografias e narrativas. Explora-se arquivos pessoais com apropriação permitida, e um forte sentimento de pertencimento criou-se entre as partes envolvidas. Porém, com o distanciamento que cabe para não se pensar que é o outro e se perder de si próprio, quebrando a fina camada de gelo que separa a água congelada do lago, do que é o eu, do mundo que é o outro.

Os arquivos memoriais estão constantemente sendo alimentados por milhares e milhares de informações. Informações que vão, automaticamente, ocupando seus respectivos lugares; cultura na memória cultural, história na memória histórica, o que é pessoal na memória pessoal, e assim por diante. Sempre se sabe onde elas estão, quando são próprias. As do outro, em vista dos ressignificados dados por cada um, só o outro permite acessá-las.

As memórias de cada um são inúmeras e interligadas em sua infinitude. Caso se puxe uma, as demais vêm. Porém, por sorte ou por acaso, estão todas ordenadas e hierarquizadas em função da afetividade. É uma maneira de ser protegido, pois se sabe que elas, esquecidas ou apagadas, estão lá e a qualquer movimento para “puxá-las” colocam-se na dianteira de todas as demais memórias; em um ato de exibicionismo.

A arte fotográfica aliada à memória, aos locais, aos fatos, às palavras dos indivíduos, nesta pesquisa, não é apenas um reencontro com o passado. Na verdade, é a possibilidade da criação de um modo de se estar aqui e lá, ao mesmo tempo, para cada sujeito da memória.

A partir de aspectos desencadeados na produção das imagens e leitura dos textos narrativos, estruturou-se o problema que se propomos a discutir e analisar: Estas três questões nortearam o trabalho: o que uma fotografia informa quando se narra o que nela é visto? A fotografia torna-se o suporte para o texto narrativo, a narrativa por assim dizer. O que é narrado é acionado pela memória ou pela imaginação? Ambas atuam sobre a construção da narrativa. É possível identificar em vários trechos narrativos passagens onde este fato acontece. O que se narra é o instante retratado na fotografia ou a fotografia/instante é irradiadora de outras memórias? A partir dos textos narrativos podemos observar que a fotografia/instante dispara outras memórias afetivas que sustentam o momento recordado.

Com base nas questões acima citadas, buscamos elementos que sustentassem a hipótese de que, o sujeito da memória ao fazer a leitura de uma fotografia, o resultado levasse à criação de passados, e as informações presentes na imagem fariam ver o retrato de um passado a partir de sensações presentes. Dentro desta perspectiva nossa hipótese é contemplada em vista de que os sujeitos das memórias recriaram seus passados a partir de uma fotografia e de um texto narrativo.

A pesquisa atingiu seus objetivos, pois em sua investigação possibilitou a criação de uma de uma produção poética, sendo a questão da memória abordada por meio da fotografia como suporte e em como essa se mostrou uma importante aliada na construção da memória pela narrativa visual e escrita.

Neste estudo, há a apropriação permitida das fotografias e a execução de fotografias expandidas pelo agente da memória. A realização do mesmo explora a questão da construção da memória de outro pela fotografia e narrativa com a participação do agente da memória.

O objeto de análise principal são as fotografias dos arquivos dos sujeitos da memória. A partir delas, foram criadas narrativas e, ambas, acopladas a uma fotografia feita pelo agente da memória, que tem representatividade para os sujeitos da memória. Esses conjuntos, de certo modo, resultam em um território que abriga a memória reconstruída.

O resultado obtido, a imagem território, é um referencial que abrange a poética do tempo e do espaço. São tempos e espaços distintos que se materializam no campo da memória que, em seu transbordamento, rompem fronteiras imaginárias e permitem que se ocupe tempo e espaço na memória do outro. Nada está fechado, mas nem tudo está aberto.

Mesmo como realizador da obra final, vivenciar e percorrer alguns tempos e espaços dessas memórias reconstruídas, não permitem a apropriação da memória do outro.

## REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia**: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997. 208 p.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Tomo Editorial, 2004. 319 p.
- ALBUQUERQUE, Fernanda. De tudo um pouco. In: **Revista Aplauso**. Porto Alegre: v. 58, ano 7, p. 12, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **O Cinema de Guy Debord**: imagem e memória. Disponível em: [www.intermidias.blogspot.com/2007/07](http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07). Acesso em: 16 abr. 2017.
- ANJOS, Moacir dos. **Art Bra**: Crítica Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro: Automática, 2010. 278 p.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução Alexandre Krig e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 263 p.
- ATGET. Eugène. Quai de la Tournell au tambour. 1 il. p/b. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au>. Acesso em: jun. 2017.
- ATGET. Eugène. Vitrine de Paris. 1 il. p/b. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/428264245800188952/>. Acesso em: jun. 2017.
- BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**: un arte paradójico. Tradução Cristina Zelich. Barcelona: G. Gili, SA, 2003. 272 p.
- BARROS, Geraldo. Sem título. 1 il. p/b. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br>. Acesso em: jun. 2016.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: pequena história da fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 118 p.

- BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Tradução Geraldo Alves. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 512 p.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 360 p.
- BASSIT, José. 1 il. p/b. Disponível em: <https://www.curitibacultura.com.br/noticias/roda-de-fotografos-traz-a-curitiba-jose-bassit>. Acesso em: mar. 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 110 p.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 448 p.
- BENJAMIN, Walter. The Storyteller. In: BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Schocken Books, 1969. p. 83-109.
- BERGER, John. **About Looking**. New York: Vintage International, 1991. 202 p.
- BERGSON, Henri-Louis. **Matéria e memória** – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.
- BLAUTH, Lurdi. Pesquisa em arte: Luas Negras resultantes de um processo gráfico. In: BLAUTH, Lurdi; SIMIONATO, Margareth Fadanelli. (Org.). **Educação, estética e cultura**: percursos e investigações. Novo Hamburgo-RS: Feevale, 2008, p. 87-95.
- BOLTANSKI, Christian. Monument Lycée Chases. 1 il. color. Disponível em: <http://www.photography-now.com>. Acesso em: 14 ago. 2017.
- BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira**: temas e situações. (Org.). São Paulo: Ática, 2010. 224 p.
- BULHÕES, Maria Amélia. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011. 202 p.
- CAMARGO, Dilan. **Poeplano**. Porto Alegre: Projeto POA, 2010. 96 p.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: USP, 2013, 416 p.

CANEVACCI, Massimo. **Sincréтика**: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. Tradução Helena Coimbra Meneghello. São Paulo: Studio Nobel, 2013. 293 p.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 94 p.

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009a. 62 p.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009b. 62 p.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Tradução Renato Aguiar. Barcelona: GG, 2016.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O instante decisivo**. Tradução livre do inglês por Paulo Thiago de Mello de trecho do livro *The Decisive Moment*, New York, 1952. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso: 09 abr. 2017.

CARVALHO, Ana Maria Albani de; BOHNS, Neiva. A imagem lúcida. In: **Silêncios e sussurros** – aspectos de uma coleção. Revista Pomares. Fundação Vera Chaves Barcellos. n. 1, 2011. Porto Alegre: Zouk, 2011. p. 111 – 119.

CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceitos e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 21-34).

CATTANI, Icleia Borsa. Alfredo Nicolaiewski: apropriações de imagens, migrações de sentidos. In: CHIARELLI, Tadeu. (Org.). **Catálogo da exposição: Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander, 2002<sup>a</sup>. p. 106.

CAVALCANTI, Luciana. **A teia de afetos de Alexandre Sequeira**. Disponível em: <http://outraspalavras.net/wp-content/uploads/2011/05/0.jpg> . Acesso em: 29/12/2015. 2 p.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2001. 424 p.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação, coleção, justaposição. In: CHIARELLI, Tadeu. (Org.). **Catálogo da exposição: Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander, 2002a, p. 22-32



CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002b.

CHILVERS, Ian (Org.). **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 584 p.

CORCOVADO. 1 il. color. Disponível em: <http://receitasdetodososdias.blogspot.com.br/2013/09/manha-ensolarada-em-praia-de-botafo.html>. Acesso em: jun. 2017.

CRISTOFARO, Valéria de Freitas. **Imagens surrupiadas**: a arte da apropriação. In: Revista da Pós Graduação em arte e Tecnologia da Imagem. UnB. Brasília. 2v., não paginado, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. 360 p.

DUARTE, Luiza. Rosângela Rennó. In: PEDROSO, Adriano; DUARTE, Luisa. (Org.) **ABC** – arte brasileira contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 92-97.

DUBOIS. Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Maria Appenzeller. 9ª edição. Campinas: Papirus, 1993. 262 p.

ECO, Umberto. **A definição de arte**. Tradução Eliana Aguiar. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2016. 278 p.

ENTLER, Ronaldo. **Memórias fixadas, sentidos itinerantes**: os arquivos abertos de Chris Marker. FACOM, nº 19. São Paulo: 2008, p. 4 - 15.

EVANS, Walker. Da série American Photographs, Sem título. 1 il. p/b. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2010/07/theory-walker-evans-and-robert-frank.html>. Acesso em: jul. 2017.

EVANS, Walker. Truck and Sing. 1 il. p/b. Disponível em: <http://www.nytimes.com>. Acesso em: jul. 2017.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 206 p.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 177 p.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Catálogo Pirelli/MASP** – 18ª edição. São Paulo: MASP, 2010.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. 2006. Disponível em: [http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf). Acesso em: 12 de fev. de 2017.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 254 p.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 224 p.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 541 p.

FRANK, Robert. Sem título. 1 il. p/b. Disponível em: <https://artblart.com>. Acesso em: maio 2017.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007. 271 p.

GAMA, Marina. **Apropriação artística**. 2012. Disponível em: <http://teoriadaarte-t2.blogs-pot.com.br/2013/07/reapropriacao-artistica-por-marina.html>. Acesso em: 1 jun. 2015. 5 p.

GIRAUDO, José Eduardo Fernandes. **Poética da memória**: uma leitura de Toni Morrison. Porto Alegre: UFRGS, 1997. 143 p.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1997. 55 p.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografia do desejo. Petrópolis - RJ: Vozes, 1999. 327 p.

HARAZIM, Dorrit. **O instante certo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 382 p.

HERKENHOFF, Paulo. **Rennó ou a beleza e o dulçor do presente**. In: RENNÓ, Rosângela. São Paulo 1998. p: 115 – 191.

HONNEF, Klaus. Arte como origem numa máquina: visão nova. In: **Arte do século XX**. pintura, escultura, novos media e fotografia. Tradução Ida Boavida. Vol. II. WALTHER, Ingo (Org.). Colônia – Alemanha: Taschen, 2010, p. 627 - 633.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal**. São Paulo: UNB, 2000. 105 p.

IZQUIERDO, Ivan. **Questões sobre memória**. São Leopoldo – RS: Unisinos, 2013. Col. Aldus. 128 p.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed 2ª Ed, 2011. 136 p.

IZQUIERDO, Ivan. **Memórias**. Estudos Avançados, v. 3. N. 6. São Paulo. May/aug. 1989, p. 1-17. Disponível em: [http://www.scielo.br/scie-lo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-4014198-9000200006](http://www.scielo.br/scie-lo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014198-9000200006). Acesso em 10 nov. 2016.

KAUFFMAN, Mark. Igrejas de Cristopher Wren. 1 il. color. Disponível em: <http://www.markkauffman.com/>. Acesso em: jul. 2016.

KARWATZKI CHAGAS, Walter. **Fotografia e memória: uma construção pela autoria, narrativa e apropriação**. 2015. 70 f. Monografia (Pós Graduação – Especialização em Poéticas Visuais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2015. Disponível em: <http://biblioteca.feevale.br/MonografiaWalterKChagas.pdf>. Acesso em: set. 2015.

KARWATZKI CHAGAS, Walter. Catálogo da exposição **Travessias: o mesmo e o outro**. Curadoria Lurdi Blauth. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2015b, 60 p.

KARWATZKI CHAGAS, Walter. Catálogo da exposição **Convergências**. Curadoria Lurdi Blauth. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2016. 24 p.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: G. Gili, 2002. 239 p.

KRUGER, Barbara. **Taking' pictures**. Sreen, v. 23, n. 2, jul – ago. 1982, p. 90.

LACERDA, Rodrigo. Imagens fiéis. In: BASSIT, José. **Imagens fiéis**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 208 p.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5ª ed. Campinas: UNICAMP, 2003. 254 p.

- LIMA, Jorge de. A pintura em pânico. 1 il. p/b. Disponível em: <http://www.rioecultura.com.br>. Acesso em: maio 2016.
- LOBINHO, Joana. **Memento**: Christian Boltanski e o memorial. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Pintura). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2011. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5971/2/ULFBA\\_TES485.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5971/2/ULFBA_TES485.pdf) Acesso em: 20 jul. 2016.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. Tradução Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 307 p.
- MACHADO, Ricardo; COSTA, Andriolli. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=comcontent&view=article&id=5689&secao=454>. Acesso em: 28 jul de 2017.
- MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. 154 p.
- MALTA, Augusto. Copacabana. 1 il. p/b. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br>. Acesso em: ago. 2017.
- MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008. 207 p.
- MARVILLE, Charles. Obras em Paris. 1 il. p/b. Disponível em: <https://alphathread.wordpress.com>. Acesso em: jul. 2017.
- MELENDI, Maria Angélica. Apresentação. In: **Rosângela Rennó**. Rosângela Rennó (Org.). Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2003, p. 3-4.
- MICHALS, Duane. **Real Dreams**. [S.l.]:Pantheon Books, 1986.
- MLÁSZHO, José Odiros. Homem com olho de pássaro. 1 il. p/b. Disponível em: <http://www.select.art.br/odires-mlaszho/>. Acesso em: jul. 2017.
- MOHOLY-NAGY. O Duo das Irmãs Bailarinas Olly e Dolly. 1 il. p/b. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8281977/Laszlo-Moholy-Nagy-The-Art-of-Light.html?image=6>. Acesso em: jul. 2017.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. **Fotografia & poesia** (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017. 224 p.

MOKARZEL, Marisa. Alexandre Sequeira, Mocajuba e a cidadania planetária. 10ª Bienal de Havana/Cuba, 2009. In: **Nazaré de Mocajuba – PA: matriz inspiradora na fotografia de Alexandre Sequeira**. Vânia Leite Leal Machado. Dissertação. (Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura) 113 f. Universidade da Amazônia. Disponível em: <http://www6.unama.br/ppgclc/attachments/article/56/Na-zar%C3%A9%20de%20Mocajuba-PA;%20matriz%20inspiradora%20na%20foto-grafia%20de%20Alexandre%20Sequeira.pdf>. Acesso em: 19 de dez. de 2016.

MURAD, Carlos Alberto. **Fotografia contemporânea e a Imagem do Olhar Cristal**. Disponível em: [http://www.fotopoetica.ufrj.br/wp-content/uplo-ads/2016/03/Alice\\_20-11\\_01.pdf](http://www.fotopoetica.ufrj.br/wp-content/uplo-ads/2016/03/Alice_20-11_01.pdf). Acesso em: 29 de dez. de 2016, p. 4-8.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & poesia** (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017. 224 p.

NEVES, Eustáquio. Da série Arturos. 1 il. p/b. Disponível em: <http://www.geledes.org.br>. Acesso em: jul. 2017.

PALMINHA, Ana Inês Marinho. **Álbuns e listas: a sobreposição física da memória nas fotografias de uma família**. 2011. Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2011. Disponível em: [www.repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5916/2/UlFBA\\_TES478.pdf](http://www.repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5916/2/UlFBA_TES478.pdf). Acesso em: 20 de julho de 2016. 68 p.

PICASSO, Pablo. Copo e garrafa de Suze. 1 il. color. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br>. Acesso em: jun. 2016.

PRINCE, Richard. Cowboys. 1 il. color. Disponível em: <http://thevisualculture.blogspot.com.br/2010/05/i-know-there-are-lots-of-photographers.html>. Acessos em: maio 2016.

RAMIRO, Mario. Intervalos e desdobramentos. In: *Sobreposições imprecisas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003 (Documento areal; 4), 80 p.

RAY, Man. O beijo. 1 il. p/b. Disponível em: <http://nieblaeterna.blogspot.com.br/2014/07/besar-juan-bonilla.html>. Acesso em: jul. 2017.

RENNÓ, Rosangela. Cerimônia do Adeus. 1 il. p/b. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br>. Acesso em: jul. 2017.

- REY, Sandra. **A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea**. 2008. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revis-tapos/index.php/pos/article/viewFile/2/1>. Acesso em 29 de dez. de 2016, p. 8-15.
- REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instantes metodológicos sobre a pesquisa em poéticas visuais**. 1996. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713/16324>. Acesso em 29 de dez. de 2016, p. 81 – 95.
- RIBEIRO, Daniela Maura. **Possibilidades da fotografia contemporânea: mezanino e portfólio**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. 382 p.
- RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 432 p.
- RODCHENKO, Aleksandr. **Degraus**. 1 il. p/b. Disponível em: <https://sala17.wordpress.com/> Acesso em: jul. 2017.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009. 483 p.
- RUSH, Michel. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 225 p.
- SALKELD, Richard. **Como ler uma fotografia**. Tradução Denis Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. 184 p.
- SAMAIN, Etiène. **As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo**. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/23089/13635?jour-nal=VISUAL>. Acessado em: 22 de dez. de 2016. VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 151-164, jan-jun 2012, p. 151 – 164.
- SAMAIN, Etiène. **O fotográfico**. São Paulo: Ed. Hucitec/Ed. Senac. 1998. 359 p.
- SEQUEIRA, Alexandre. Nazaré do Mocajuba. 1 il. color. Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br>. Acesso em: jul. 2017.
- SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. Tradução Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. 184 p.

- SIMINOVICH, Denis. **Identidades híbridas: processos de subjetivação através da fragmentação e (des) montagem digital.** 2016, 141 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2009. Disponível em: <http://docplayer.com.br/4985849-Identidades-hibridas-processos-de-subjetivacao-atraves-da-fragmentacao-e-desmontagemdigital.html>. Acesso: 25 jun. 2016.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Imagem e memória. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 2005, p. 19 – 32.
- SMITHSON, Robert. Spiral Jetty. 1 il. color. Disponível em: <http://www.cavetocanvas.com>. Acesso em: jul. 2017.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004. 223 p.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2003. 107 p.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Tradução Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. 350 p.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** Tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac, 2010. 338 p.
- SOUZA, Fábio d'Abadia. **Fotografia e memória em Marcel Proust.** 2010. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/noticias-dos-nucleos/artigos/Fotografia%20e%20memoria%20-em-%20Marcel%20Proust.pdf>. Acesso em: 15 de novembro de 2016. 16 p.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 306p.
- STERN, Grete. Sonho Nº 16. 1 il. p/b. Disponível em: <http://mosca-branca.blogspot.com.br>. Acesso em: jul. 2017.
- TEDESCO, Elaine. **Projeto Areal.** Disponível em: <http://www.comum.com/elainetedesco/sobreposicoes/mostardas2.htm>. Acesso em: maio 2015.
- TIBURI, Marcia; ACHUTTI, Luiz Eduardo. Troca de correspondência. **Diálogo/fotografia.** São Paulo: Senac São Paulo. 2012. 129 p.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte**: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz. Tradução Bete Torii. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 247 p.

ULMER, Gregory L. The object of post-criticism. In: FOSTER, Hal. **The antiaesthetic**: essays on postmodern culture. 2th ed. New York: New Press, 1998, p. 83-110.

VENEROS, Maria do Carmo Freitas. **Caligrafias e escrituras**: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX. 2000. 479f. 2v. (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2000.

VOLPE, Altivir João. **Fotografia, narrativas e grupos**: lugares onde pôr o que vivemos. Tese (Doutorado em Psicologia) 186 p. 2007. Disponível em: [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-05052008.../Volpe\\_doutorado.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-05052008.../Volpe_doutorado.pdf). Acesso em: 10 de jan. de 2017.

WALLIN, Elisabeth Ohlson. A última ceia. 1 il. color. Disponível em: <http://tudoemrededeblog.blogspot.com.br>. Acesso em: jul. 2017.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010. 302 p.

WESELY, Michael. Platz. 1 il. p/b. Disponível em: <http://moisdelaphoto.com/en/artistes/michael-wesely/>. Acesso em: ago. 2016.

ZIELINSKY, Mônica. Os espaços reinventados na arte de Elaine Tedesco. In: TEDESCO, Elaine. **Sobreposições Imprecisas**. São Paulo: Escrituras, 2003, p. 57-64.



## ANEXO A - AUTORIZAÇÕES PARA USO DE IMAGEM

### TERMO DE USO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA

Eu, **Cássio Maffazzoli**, portador (a) da cédula de identidade nº 4003394386 ,CPF nº 29305071015, autorizo **Walter Karwatzki**, portador da cédula de identidade nº 103480246, CPF nº 20996012400, a utilizar a imagem fotográfica abaixo, cedida por mim, para que este a utilize em sua pesquisa de tese de doutorado, podendo ser manipulada para atingir os objetivos artísticos necessários, divulgação de conhecimento científico em congressos e publicação por qualquer meio, sem qualquer ônus e restrição, desde que esta imagem não seja utilizada para prejudicar minha pessoa.

Fica, assim, autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.



Porto Alegre, em 11 de fevereiro de 2017.

  
Assinatura

**TERMO DE USO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA**

Eu, **Flávia Melo**, portador (a) da cédula de identidade nº 6348401 SSP MG, CPF nº 810 135 624-58 autorizo **Walter Karwatzki**, portador da cédula de identidade nº 103480246, CPF nº 20996012400, a utilizar a imagem fotográfica abaixo, cedida por mim, para que este a utilize em sua pesquisa de tese de doutorado, podendo ser manipulada para atingir os objetivos artísticos necessários, divulgação de conhecimento científico em congressos e publicação por qualquer meio, sem qualquer ônus e restrição, desde que esta imagem não seja utilizada para prejudicar minha pessoa.

Fica, assim, autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.



Meció, em 10 Janeiro de 2017.

*Flávia Melo*  
Assinatura

**TERMO DE USO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA**

Eu, **ENA LAUTERT**, portador (a) da cédula de identidade nº 500 000 88 43, CPF nº 808 14 2390-72 autorizo **Walter Karwatzki**, portador da cédula de identidade nº 103480246, CPF nº 20996012400, a utilizar a imagem fotográfica abaixo, cedida por mim, para que este a utilize em sua pesquisa de tese de doutorado, podendo ser manipulada para atingir os objetivos artísticos necessários, divulgação de conhecimento científico em congressos e publicação por qualquer meio, sem qualquer ônus e restrição, desde que esta imagem não seja utilizada para prejudicar minha pessoa.

Fica, assim, autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.



Porto Alegre, em 08 de 02 de 2017.

*Ena Linettes Lautert*  
Assinatura

**TERMO DE USO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA**

Eu, **ANDRÉ ROCHA**, portador (a) da cédula de identidade nº4050221813, CPF nº 70094624020 autorizo Walter Karwatzki, portador da cédula de identidade nº 103480246, CPF nº 20996012400, a utilizar a imagem fotográfica abaixo, cedida por mim, para que este a utilize em sua pesquisa de tese de doutorado, podendo ser manipulada para atingir os objetivos artísticos necessários, divulgação de conhecimento científico em congressos e publicação por qualquer meio, sem qualquer ônus e restrição, desde que esta imagem não seja utilizada para prejudicar minha pessoa.

Fica, assim, autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.



Porto Alegre, em 07 de fevereiro de 2017.

*André de S. P. Rocha*  
Assinatura

**TERMO DE USO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA**

Eu, **PAULO KARWATZKI CHAGAS**, portador (a) da cédula de identidade nº 3057544946, CPF nº 22840036487 autorizo Walter Karwatzki, portador da cédula de identidade nº 103480246, CPF nº 20996012400, a utilizar a imagem fotográfica abaixo, cedida por mim, para que este a utilize em sua pesquisa de tese de doutorado, podendo ser manipulada para atingir os objetivos artísticos necessários, divulgação de conhecimento científico em congressos e publicação por qualquer meio, sem qualquer ônus e restrição, desde que esta imagem não seja utilizada para prejudicar minha pessoa.

Fica, assim, autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.



Recife, em 20 Fevereiro de 2017.

Paulo Karwatzki Chagas  
Assinatura

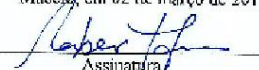
**TERMO DE USO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA**

Eu, **ROBERTO DE ALMEIDA NOBRE**, portador (a) da cédula de identidade nº 135409 SSP- AL, CPF nº 153986444-49, autorizo Walter Karwalzki, portador da cédula de identidade nº 103480246, CPF nº 20996012400, a utilizar a imagem fotográfica abaixo, cedida por mim, para que este a utilize em sua pesquisa de tese de doutorado, podendo ser manipulada para atingir os objetivos artísticos necessários, divulgação de conhecimento científico em congressos e publicação por qualquer meio, sem qualquer ônus e restrição, desde que esta imagem não seja utilizada para prejudicar minha pessoa.

Fico, assim, autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.



Maceió, em 02 de março de 2017.

  
Assinatura

**TERMO DE USO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA**

Eu, **LIGIA SILVA**, portador (a) da cédula de identidade nº 188 671 SSP-DF, CPF nº 066 714 111-15, autorizo **Walter Karwatzki**, portador da cédula de identidade nº 103480246, CPF nº 20996012400, a utilizar a imagem fotográfica abaixo, cedida por mim, para que este a utilize em sua pesquisa de tese de doutorado, podendo ser manipulada para atingir os objetivos artísticos necessários, divulgação do conhecimento científico em congressos e publicação por qualquer meio, sem qualquer ônus e restrição, desde que esta imagem não seja utilizada para prejudicar minha pessoa.

Fica, assim, autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.



Brasília, em 06 de fevereiro de 2017.

*Lígia Silva*  
Assinatura

**TERMO DE USO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA**

Eu, **LUIZ ANCELMO DOS REIS**, portador (a) da cédula de identidade nº 4451817 SSP S.C. CPF nº 036.721.931-08 autorizo **Walter Karwatzki**, portador da cédula de identidade nº 103480246, CPF nº 20996012400, a utilizar a imagem fotográfica abaixo, cedida por mim, para que este a utilize em sua pesquisa de tese de doutorado, podendo ser manipulada para atingir os objetivos artísticos necessários, divulgação de conhecimento científico em congressos e publicação por qualquer meio, sem qualquer ônus e restrição, desde que esta imagem não seja utilizada para prejudicar minha pessoa.

Fica, assim, autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.



Gaspar, em 14/02 de 2017.

LUIZ ANCELMO DOS REIS  
Assinatura



**ANEXO B - BIOGRAFIAS DE ARTISTAS BRASILEIROS COM OBRAS REFERENDADAS**

**Alexandre Romariz Sequeira** (Belém – PA, 1961). Artista plástico e fotógrafo, é Mestre em Arte e Tecnologia pela UFMG, doutorando em Arte pela mesma Instituição e professor do Instituto de Ciências da Arte da UFPa. Desenvolve trabalhos que estabelecem relações entre fotografia e alteridade social, tendo participado de Encontros de Fotografia, Seminários e Exposições no Brasil e exterior – Quebec/Canadá, Paris/França, Liège/Bélgica, Havana/Cuba, Reino Unido, Pingyao/China, Valência/Espanha e Nova Iorque/EUA. Tem obras no acervo do Museu da UFPa, Espaço Cultural Casa das 11 Janelas; Coleção Pirelli/MASP, Museu de Arte do Rio/MAR e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

Fonte: <http://bcfotofestival.com.br>.



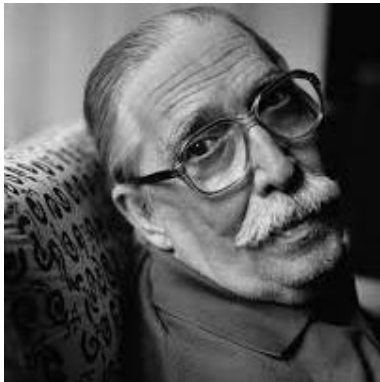
**Berna Reale** (Belém/PA, 1965). Estudou arte na Universidade Federal do Pará (Belém) e participou de diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e na Europa, como a Bienal de Cerveira (Portugal, 2005) e a Bienal de Fotografia de Liège (Bélgica, 2006), além da exposição “Amazônia – Ciclos da Modernidade”, no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro/RJ, 2012). Recebeu o grande prêmio do Salão Arte Pará, em Belém (2009), e foi selecionada para o “Rumos Visuais – Itaú Cultural” (2012-2013); participou da exposição “From the margin to the edge”, Somerset House, Londres (RU, 2012), “Boletim”, Galeria Millan, São Paulo/SP (2013), “Vazio de nós”, Museu de Arte do Rio de Janeiro/RJ (2013), “Cães sem Plumas”, Galeria Nara Roesler, Rio de Janeiro/RJ (2013), “Arquivo Vivo”, Paço das Artes, São Paulo/SP (2013) e da I Bienal de Fotografia MASP- Pirelli, São Paulo/SP (2013). A violência tem sido, nos últimos anos, o seu grande foco de atenção. Reale tornou-se perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará e vive de perto as mais diversas questões de delito e conflitos sociais. Suas performances são pensadas com o objetivo de criar um ruído provocador de reflexão.

Fonte: <http://bernareale.com>.



**Elaine Tedesco** (Porto Alegre/RS, 1963). Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Artista plástica com produção em fotografia, instalação e videoperformance. É professor adjunto no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua junto ao Departamento de Artes Visuais na área de fotografia e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Desenvolve os projetos de pesquisa Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na arte da atualidade e Videoarte: o audiovisual sem destino. Participa dos grupos de pesquisa Processos Híbridos na Arte Contemporânea e Arte & Design. Atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e faz parte do Conselho Consultivo da Fundação Vera Chaves Barcellos.

Fonte: <https://lattes.ufrgs.br>.



**Geraldo de Barros** (Chavantes/SP 1923 - São Paulo/SP, 1998). Fotógrafo, pintor, gravador, artista gráfico, designer de móveis e desenhista. Estudou desenho e pintura, a partir de 1945, nos ateliês de Clóvis Graciano (1907 - 1988), Yoshiya Takaoka (1909 - 1978) e Colette Pujol (1913 - 1999). Em 1946, fez suas primeiras fotos com uma câmera construída por ele mesmo. Inicialmente, fotografou jogos de futebol na periferia de São Paulo. Ainda nesse período, realizou experimentações que consistem em interferências no negativo, como cortar, desenhar, pintar, perfurar, solarizar e sobrepor imagens. Estudou na França e na Alemanha. Foi um dos fundadores do Grupo 15, ateliê instalado no centro da cidade em 1947, onde construiu um laboratório fotográfico. No mesmo ano, ingressou no Foto Cine Clube Bandeirantes - FCCB, principal núcleo da fotografia moderna brasileira. Sua trajetória artística o coloca na linha de frente da fotografia experimental.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.



**Marie Ange Bordas** (Porto Alegre/RS, 1970). É formada em jornalismo pela UFRGS, artista multimídia e educadora, mestre em Imagem e Som pela ECA/USP, com especialização no International Center of Photography / NY. Nos últimos 10 anos tem se concentrado na criação de projetos artísticos colaborativos e dialógicos, sobretudo em comunidades deslocadas e/ou afetadas por conflitos em países africanos e em comunidades tradicionais no Brasil. A maioria de seus projetos é desenvolvida a partir da convivência prolongada nessas comunidades com a proposição de dinâmicas criativas individuais e coletivas que resultam na criação de ambientes instalativos, vídeos, paisagens sonoras e livros. Participou de residências artísticas internacionais e coordenou projetos no Brasil, na Colômbia, Grã-Bretanha, Quênia, Áustria, África do Sul, Etiópia, República Checa e Sri Lanka, além de ter exposto em diversos países.

Fonte: [www.marieangebordas.com](http://www.marieangebordas.com).



**Odires Micoski** (José Odires Mlaszho) (Mandirituba – PR,1960). Artista visual. Em 1983, radica-se em São Paulo. Autodidata, na década de 1990, realiza desenhos sobre ilustrações impressas. A partir de 1996, trabalha com a apropriação de imagens fotográficas retiradas de livros, periódicos e álbuns, nas quais interfere, sobretudo, com colagens e incisões. Nessa época, começa a expor em salões e a produzir mostras individuais, dando visibilidade nacional a sua obra. Em 1997, é premiado no 5º Salão Victor Meirelles, em Florianópolis, com uma série de retratos masculinos em que sobrepõe fotos de olhos recortados de revistas contemporâneas à reproduções de esculturas greco-romanas. Em 1998, recebe o Prêmio Brasília de Artes Visuais do Museu de Arte de Brasília.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.



**Rosângela Rennó Gomes** (Belo Horizonte/MG, 1962). Artista intermídia, fotógrafa. Formou-se em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, em 1986, e em artes plásticas pela Escola Guignard, em 1987. No final da década de 1980, criou suas primeiras obras, que têm como base fotografias de álbuns de família. Entre 1991 e 1993, integrou o Visorama, grupo de estudos de arte contemporânea. Em suas fotografias, objetos, vídeos e instalações, a artista aborda discussões acerca da natureza da imagem. Fez trabalhos com base em fotos 3 x 4, produzidas em estúdios populares. Em 1992, iniciou o projeto Arquivo Universal, um banco de dados virtual, composto por trechos de textos jornalísticos que contêm referências a imagens fotográficas. Titulou-se doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, em 1997. Recebeu bolsas da Civitella Ranieri Foundation, de Umbertide, Itália, em 1995; da Fundação Vitae, em 1998; e da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, de Nova York, em 1999. Em 2003, foi publicado o livro *Rosângela Rennó: [O Arquivo Universal e Outros Arquivos]*, pela Cosac & Naify.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

**ANEXO C - POEMA *FOTOGRAFIA* DE LUÍS HUMBERTO**

Que seria da memória  
sem a fotografia?

Que seria do homem  
sem seus vestígios?

Como saberíamos dos avôs,  
do rosto da infância de nossos filhos?

Que seria de nós  
sem ancoragem  
no tempo que esgarça e destrói?

Que seria de nós  
sem nossos baús  
de saudade  
e choro?

É a fotografia que segura relógios,  
retorna calendários,  
faz do passado presente,  
num instante.

Falo do retrato denunciador,  
da esperança sumida,  
dos amores acabados,  
cujas caras,  
não mais nos tocam.

Fala da finitude



das coisas,  
da velocidade,  
da vida.

Dá vida  
ao já morto,  
reacende olhares  
por um instante.

Fala das lições  
nunca aprendidas,  
da esperança  
na razão  
sem razão.

Fala, fotografia!  
Dá notícias  
do homem,  
em seu difícil trajeto.