

*Bruna Arruda Neiva Marques*

# ***não te moves de ti***

*fotografia como suporte para a imaginação  
e os sonhos como matéria de poesia*



***Bruna Arruda Neiva Marques***

# ***não te moves de ti***

*fotografia como suporte para a imaginação  
e os sonhos como matéria de poesia*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas.

**ORIENTADORA**

Prof. Dra. Nivalda Assunção de Araújo

Brasília, 2013.



***Bruna Arruda Neiva Marques***

# ***não te moves de ti***

*fotografia como suporte para a imaginação  
e os sonhos como matéria de poesia*

**BANCA EXAMINADORA**

**Profa. Dra. Nivalda Assunção (Orientadora)**

*Universidade de Brasília*

**Prof. Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima**

*Universidade de Brasília*

**Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy**

*Universidade Federal do Pará*

**Prof. Dr. Vicente Carlos Martinez Barrios (Suplente)**

*Universidade de Brasília*

Brasília, 2013.



À minha mãe, Ivany.





# Agradecimentos

Gabriel. Lorena. Mariana. Marina. Raquel, *por todos os dias.*

Ralph, *por cada rastro que deixou por aqui.*

Deborah. Jamila. Neno. Simara. Vanessa, *pelas aventuras e infinita amizade.*

Ana. Cilene. Dudu. João. Julia. Nadine. Thais,  
*pela companhia e irrestrito apoio.*

Nivalda, *pela confiança e caminhos abertos.*

Aos amigos do pântano, *infinita inspiração.*

Alessandra e Solano. Fátima e Oswaldo. Telma e Paulo,  
*por carinhosamente me emprestarem suas moradas.*



Pra onde vão os trens, meu pai?  
Para Mahal, Tamí, para Camirí  
espaços no mapa  
e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho  
tu podes ir e ainda que se mova o trem  
tu não te moves de ti

HILDA HILST

## Abstract

This dissertation elaborates on the theoretical and practical path traversed in the process of creating a personal set of visual metaphors that were born from oniric experiences, referring to my experiences in photography. The paper discusses photography as support for the imagination, in order to situate it in the context of contemporary art, diverting from research lines that consider it a document of reality. Parallels are made between psychoanalytic concepts and poetic creation, emphasizing the feature of affirmative action as we address emotions and instincts as an artistic subject.

## Keywords

Photography Imagination Dreams Performance Body

## Resumo

Esta dissertação trata do caminho prático e teórico percorrido no processo de criação de um conjunto pessoal de metáforas visuais que nasceram a partir de vivências oníricas, reportando-se à fotografia. Discute-se a fotografia como suporte para a imaginação a fim de situá-la no contexto da arte contemporânea, distanciando-se de propostas que a restringem como documento do real. São criados paralelos entre conceitos psicanalíticos e processos de criação, enfatizando o caráter de atitude afirmativa ao abordar afetos e instintos como assunto artístico.

## Palavras-chave

Fotografia Imaginação Sonhos Performance Corpo



# Índice

**Introdução** 17

**O início do trajeto** 19

**1. A fotografia no contexto da arte contemporânea** 23

1.1 A ficção na fotografia contemporânea 28

1.2 A fotografia como suporte para a imaginação 48

**2. A psicanálise, os símbolos e a fantasia** 64

2.1 A psicanálise e a arte 71

**3. O pesadelo como assunto, o pesadelo como lugar de fala** 86

3.1 A visão dionisíaca na arte 96

**Considerações finais** 105

**Referências Bibliográficas** 107

**Lista de imagens** 111





## Introdução

Esta dissertação de mestrado se propõe a elaborar sobre o caminho prático e teórico percorrido no processo de criação de um conjunto pessoal de metáforas visuais que nasceram a partir de vivências oníricas, reportando-se a minhas experiências na fotografia.

A pesquisa teórica e a tessitura do trabalho poético caminharam juntas desde o princípio, respeitando a natureza investigativa que marcou tanto a criação das imagens quanto a busca das referências, para situá-las e dar voz às inquietações e questionamentos presentes nos trabalhos que aqui são apresentados. Na prática poética tal ordem sempre oscilou de maneira natural, prevalecendo o memorial onírico como matéria de origem do processo.

No primeiro capítulo da dissertação, discuto a maneira como penso a fotografia e dela me aproprio como suporte para a imaginação. Das ideias de Gaston Bachelard acerca do conceito de imaginação discuto a potência da fotografia como janela.

Nesse primeiro momento já me distancio de linhas de pesquisa que vejam a fotografia como documento do real. Para criar um diálogo entre pesquisadores que pensaram as fronteiras da fotografia e seu lugar na arte contemporânea, trago ideias de autores como Roland Barthes, François Soulages, André Rouillé, Charlotte Cotton e Vilém Flusser.

Ao questionar a fotografia como documento irrefutável de realidade, disponho-me a discutir – apresentando o trabalho de outros artistas que também partilham esse preceito – a respeito de sua capacidade de criar ficções e de nos conduzir da presença à ausência.

No segundo capítulo é feito um paralelo entre o processo de formação dos sonhos e o processo de criação artística, abordando conteúdos desenvolvidos

pela psicanálise, tais como o trabalho do sonho, a condensação e o deslocamento e a maneira como afetos e memórias podem ser codificados simbolicamente nos sonhos. Nesse capítulo serão tratados desdobramentos dos conceitos desenvolvidos por Sigmund Freud e Herbert Marcuse.

Os estudos que relacionam arte e psicanálise são tratados levando em conta a pesquisa de autores como Gaston Bachelard. Trabalhos como o da artista Louise Bourgeois são analisados para dimensionar a influência dessa área do conhecimento na construção da arte contemporânea.

É abordada a constante busca da função onírica pela psicanálise e a maneira como esses estudos incorreram na redução da potência estética do sonho ao se deter em uma busca de caráter teleológico. Nesse momento aproximo o foco da pesquisa na busca por questões e resoluções de ordem estritamente poética.

No terceiro capítulo desenvolvo o pesadelo como assunto, o campo onírico como matéria de poesia e o espaço do íntimo como lugar de fala do artista. Partindo de trabalhos de artistas como Brígida Baltar, Janet Cardiff e George Bures Miller, assim como escritos críticos a respeito de suas obras, entro em questões que tocam a autobiografia e a performance como meio e como método de trabalho.

A última parte da dissertação pretende, a partir dos escritos de Friedrich Nietzsche sobre arte e vida, pensar a experiência de reviver sonhos e criar metáforas visuais como reação poética à negatividade, deslocando as ações performáticas para dentro da fotografia e assumindo o frame sequencial como método de trabalho na construção de cada obra.

## O início do trajeto

O delineamento desta pesquisa foi iniciado quando, em 2011, produzi o vídeo *Memória bordada*, performance que resultava na produção de um objeto: um vestido bordado com palavras que emergiam de uma associação livre silenciosa.

Ao longo de um dia foi feito o registro da performance em que eu bordava palavras, com um fio de barbante, na roupa em que estava vestida. A transparência do tecido deixava aparecer a pele e o caminho que o bordado fazia entre as letras que, por sua vez, apareciam precariamente.

O tempo que levei para bordar cada palavra não coincidia com o tempo necessário para dizê-la. Enquanto fazia a costura a associação livre prosseguia, silenciosamente, em meus pensamentos. Não há como garantir a veracidade do processo e minha sinceridade ao revelar lapsos de intimidade. Essa dúvida ocupa espaço de especial interesse em *Memória bordada*, pois não acredito que o que está exposto nas palavras ali inscritas fosse menos revelador, se acaso essa dúvida não pairasse sobre a performance.



1. Frames do vídeo Bruna Neiva – *Memória bordada* (2011)

Uma das obras de referência foi a performance *Freeing the memory*, da performer sérvia Marina Abramovic, na qual ela recita, pausadamente, palavras que emergem de uma associação livre, durante aproximadamente uma hora e meia. Libertar sua memória passa por um processo em que ela expõe verbalmente a íntima conexão entre sensações, nomes próprios, objetos e afetos, tendo seu olhar sempre fixo em um ponto alheio ao observador e profundamente ausente.



2. Marina Abramovic – *Freeing the Memory*, performance registrada em vídeo (1977)

Nesse trabalho já comparece outra questão frequente em suas performances: as ações presentes no vídeo imprimem o desgaste físico e emocional da artista na obra. Após a experiência na retrospectiva de seu trabalho no Museum of Modern Art – Nova York, em 2010, Abramovic chegou a dizer que desde então lhe interessavam somente as performances que durassem mais de seis horas, pois apresentavam maior possibilidade de transformação.

Das obras do artista norte-americano Richard Tuttle tomei como referência, em especial, *In the corner piece VIII*, um trabalho que parece sintetizar várias das características sempre presentes em sua trajetória: a simplicidade, o uso de materiais cotidianos, o gesto pequeno.



3. Richard Tuttle – *In The Corner Piece VIII*. (1973-74)

Apropriei-me do uso da costura e do tecido para tentar alcançar, citando Lucrecia Zappi<sup>1</sup>, a humanidade e palpabilidade dos materiais que se unem pelas mãos de Tuttle.

Voltando à obra de Abramovic, encontramos a profunda intimidade do ato de verbalizar em uma performance a proximidade latente entre lembranças que não pairam na consciência. Essa intimidade poderia ser exposta somente por momentos fugazes se não fosse por seu registro em vídeo. Em *Memória bordada* o registro se faz também pela escrita de palavras em minha roupa, a qual existe para me proteger, para que tais palavras não precisem ser costuradas em minha pele. A escrita, no entanto, não dá margem ao esquecimento, não me protege dele.

O exercício com as palavras que surgiram da associação livre deu início a um processo de experimentação a partir de meus próprios sonhos. Observei que o caráter extremamente íntimo, autobiográfico e aut centrado – o qual permeia a linguagem da performance como procedimento – não conduz, necessariamente, a um abismo sentimental, podendo ser caminho para questões e acessos consequentes.

---

<sup>1</sup> ZAPPI, Lucrecia. **Richard Tuttle em obras**. São Paulo, ARS , v.3, n.6, 2005.

# 1. A fotografia no contexto da arte contemporânea

É impossível negar que a fotografia depende sempre daquilo que é fotografado, seu referente. Caminham juntos, como lemos na prosa poética de Barthes:

(...) [fotografia e referente] ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (...) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno.<sup>2</sup>

Não há como separar a fotografia de seu referente, sem destruí-los. O referente depende da fotografia porque, sem ela, ele jamais existirá e, como em um romance existencial, não poderemos jamais reencontrá-lo como o vemos ali na fotografia, suspenso no tempo, imobilizado no passado.

Como tantos sistemas conceituais binários que usamos a nosso favor para facilitar atividades cotidianas – o bem e o mal, o amor e o ódio – eis aqui, então, a fotografia e seu referente, definidos pela presença um do outro, pela necessária oposição, sem a qual eles perdem sua fina existência. Dentro da fotografia não há como dizer “nós”, prevendo uma possibilidade de que se separem um dia em dois – eu e um outro, a foto e o referente – se eles são, afinal, unidade.

Não se pode, no entanto, deixar que se confunda o referente com a sua aparência, tampouco com o que ele possa vir a significar. Como bem lembra o

---

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara**. BARTHES, Roland. **A câmara clara** – nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.15

próprio Barthes, o referente fotográfico não diz respeito à “coisa *facultativamente* real a que se remete uma imagem ou signo”<sup>3</sup>, mas sim ao que havia de real diante da lente e, independentemente de ser passível de reconhecimento, esteve lá.

No entanto, partir da fotografia apenas como índice (e portanto prova material imagética de um “isso foi”<sup>4</sup>) requer uma flexibilidade em relação ao que se considera o conteúdo da imagem, ou o patamar em que a colocamos.

“Isso foi” algo, seguramente. Mas o que foi isso? A fotografia como prova de realidade, como visão do “presente antigo”<sup>5</sup>, com qualquer apego a enredos não-ficcionais, me parece uma noção inaplicável.

O “isso” de Barthes gera desconfiança por parte do teórico francês André Rouillé, que a meu ver, pretende se precaver de uma redução do conceito de realidade àquilo que é material:

O ‘isso’ barthesiano nada mais é do que a coisa material representada, aquela que se supõe preexistir à imagem, ter sido registrada em uma imagem totalmente transparente.<sup>6</sup>

O pesquisador francês François Soulages parece estar de acordo: “O ‘isto existiu’ é dito de má fé”<sup>7</sup>, sentencia. Negar o referente me parece, no entanto, exagerado. Se Rouillé e Soulages tentam dar a desejada autonomia à fotografia negando sua aderência ao referente, parece-me que é por medo de aprisioná-la novamente a uma suposta essência documental, derivada de um tratamento metafísico em relação ao que foi fotografado.

De bom grado, e pedindo licença, tomo o “isso” de Barthes e digo que “isso” pode ser imaterial, pode ser sensação, pode ser atmosfera. Isso sim, pode

---

3 Ibidem. p. 114

4 Ibidem. p. 114

5 “Presente antigo” é um termo que aparece na tradução brasileira do livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, de André Rouillé.

6 ROUILLE, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009. p. 18

7 A tradução do “isto foi” de Barthes torna-se “isto existiu” nos textos traduzidos de Soulages.

8 SOULAGES, François. **Estética da Fotografia – perda e permanência**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010. p.116



realmente ter sido. Se “isso” puder ser compreendido como encenação e fenômeno inapreensível pela visão, então isso pode ter existido. A materialidade do referente de certa forma não diz nada: é muda e árida porque é ilusória e não pode encontrar quem a reconheça.

Caminho perigoso é tentar diluir também a especificidade da fotografia para livrar-se da prisão de sua tradição realista. Pensar uma estética própria da fotografia, que parta do particular para chegar ao universal, é o que propõe Soulages:

Só ela [a estética da fotografia] ultrapassa a alternativa estéril que opõe um realismo materialista ingênuo, fundamentado num “isso existiu” a um formalismo desencarnado simplista, baseado num “isto é apenas uma forma”<sup>9</sup>

Soulages pede que não façamos como se a fotografia nos devolvesse o referente como ele é, e tampouco finjamos que a fotografia não fotografa nada. Assim ignoraríamos exatamente o que há de fotográfico.

As rupturas e metamorfoses pelas quais o objeto fotografado precisa sofrer para tornar-se fotografia são contingências inevitáveis. Poderia listar aqui essas transformações, como alguns autores bravamente já fizeram, tendo em mente que só se pode crer em algum tipo de realismo fotográfico se forem esquecidas as condições de produção de uma fotografia.

Não me aventuro, no entanto, a fazer esse relatório, até porque toda sorte de intervenções feitas pelo fotógrafo – opcionais ou inevitáveis – e todas as transformações físico-químicas pelas quais a luz passa até se tornar registro (apesar de irrevogáveis e por vezes bastante explícitas) até hoje não foram suficientes para evitar um *status* realístico outorgado à fotografia. Há de se pensar sobre o porquê dessa noção não ser revogada, se a base em que se sustenta é tão frágil. Quais seriam as razões da ocultação do problema?

O fotógrafo Duane Michals arrisca :

---

9 Ibidem. p.344

As pessoas acreditam na realidade da fotografia mas não na realidade das pinturas. Isso dá uma vantagem aos fotógrafos. O problema é que os fotógrafos também acreditam na realidade das fotografias<sup>10</sup>.

Concordo com Michals e também com Nietzsche quando este discorre sobre as bases de explicações psicológicas para causas imaginárias. Seu primeiro princípio é que alguma explicação é sempre melhor do que nenhuma, pois remontar a algo que nos é conhecido nos tranquiliza e nos sacia. “Tratando-se, no fundo, de apenas um querer livrar-se de ideias opressivas, não se é muito rigoroso com o meio de livrar-se delas”, diz ele.<sup>11</sup>

Como Soulages, acredito que o apego ao metafísico é o que guia essa postura de recusa, construindo um escudo ilusório reativo, o que, como toda crença, é censura.

Por trás da necessidade de acreditar no real apreensível, encontra-se uma necessidade, irmã do ressentimento: a necessidade de acreditar na verdade. Querer a realidade é querer a verdade – armadilha suprema para o fotógrafo ingênuo... Como se a verdade fosse um ser e não a característica possível de um juízo!<sup>12</sup>

Aproximando-me da concepção kantiana da realidade, encontro o que há de mais delicado na discussão de uma estética própria da fotografia. Parece possível tratarmos o referente fotográfico como o objeto do conhecimento imaginado por Kant.<sup>13</sup> A realidade profunda, a verdade sobre aquilo que estava diante da lente – a coisa em si – é incognoscível, impassível de apreensão.

Kant não concebe essa verdade despida de convenções sociais e morais. Não há um objeto externo ao sujeito – ele é ordenado pela nossa cognição e por esquemas conceituais que operam as regras impostas por nossa linguagem,

---

10 Duane Michals apud SOULAGES, François. **Estética da Fotografia** – Perda e permanência. p.80.

11 NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Idolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.43.

12 SOULAGES, François in **Estética da Fotografia** – Perda e permanência. P. 100

13 KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

nossa cultura, nossa particularidade. Esse objeto do conhecimento – e esse referente fotográfico – não são nada além de fenômenos particulares para sujeitos particulares.

Encontramo-nos no terreno da moral. A fé em uma realidade definitiva, uma verdade existente, causa temor ao fenômeno, ao espectro, à aparência, à ficção fortuita ou premeditada. Esse temor deseja e pede, da fotografia, o silêncio no momento em que seu objeto mais evidencia sua intangibilidade e seu mistério.

Entro em acordo com Rouillé na seguinte afirmação:

(...) o importante é explorar como a imagem produz o real  
(...) O que equivale a defender a relativa autonomia das  
imagens e suas formas perante os referentes e reavaliar o  
papel da escrita em face do registro.<sup>14</sup>

Essa escrita de que Rouillé nos fala pode ser justamente o ponto em que se perde o apreço pela materialidade do referente e ele pode se tornar, então, parte integrante de uma ficção.

Se acaso posso domar o tempo e ordenar à luz que continue a preencher a imagem registrada – embora esse momento já esteja no passado – e ordenar ainda que determinadas presenças se tornem mais discretas, fazendo de sua concretude um mero vulto, compreendo então que não me interessam os aspectos da realidade na fotografia.

Percebo que fotografia não é documento irrefutável. Ela não passa de uma versão dos fatos, embora documente uma presença matérica não escapa de sua condição de rastro. A fotografia em si não é documento, mas possui um valor documental que é absolutamente circunstancial. “Trata-se de uma profecia ao contrário”, diz Barthes:

Como Cassandra, mas com os olhos fixos no passado, ela  
[a fotografia] jamais mente: ou antes, pode mentir quanto  
ao sentido da coisa (na medida em que por sua natureza é  
tendenciosa), jamais quanto a sua existência.<sup>15</sup>

---

14 ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. p 118.

15 BARTHES, Roland. **A câmara clara**. p.129

Não se descola o referente, embora ele também possa mentir.

Documento aqui a possibilidade de mentir, de sonhar, de esquecer, de ver o invisível, de desconsiderar o tempo como grandeza inacumulável e irreversível.

### **1.1 A FICÇÃO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA**

Aceitar e desejar uma tessitura e uma recepção plural e mutável na fotografia é uma tomada de consciência que deve ser feita em nome de uma postura honesta e confiante, além de ser um ato libertador. Perceber e usar como instrumento o que há de mais específico no fazer fotográfico é o que abre as portas para que a fotografia possa pertencer, sem timidez, ao contexto da arte contemporânea. Soulages diz:

[a fotografia] foi escrava de uma crença muito mais antiga, habitada pelo cansaço de viver, o medo da vida, a decadência e o ressentimento. É só ao preço de um retorno sobre si mesma, (...) sobre a fotograficidade, que a fotografia poderá se livrar disso. Esse retorno sobre si mesma pode passar pela aceitação e pelo desejo de ficção.<sup>16</sup>

A pertinência da fotografia na arte contemporânea já me parece sedimentada. Suponho que isso se deva a um trabalho de distinção entre a metodologia e o objetivo de um fotógrafo ao estar diante de uma cena. O que deve ser considerado ao pensarmos o lugar da fotografia dentro da arte contemporânea?

Quando o fotógrafo americano Duane Michals brada “Eu não vi o que fotografei – eu fiz”, está denunciada uma atitude afirmativa. Michals tenta transcender o poder descritivo da fotografia.<sup>17</sup> Em seu trabalho há o desejo de fotografar medos, fantasias, ansiedades, ao invés de retratar “fatos da vida que vemos na rua.”<sup>18</sup>: “Minha vida emocional, meus sonhos, meus medos são muito mais reais para mim que algum rosto de um estranho que eu possa fotografar.”<sup>19</sup>

16 SOULAGES, François. **Estética da Fotografia** – perda e permanência. p.112

17 Tradução livre a partir de fala Duane Michals in **Contacts 2: Le renouveau de la photographie contemporaine**, coleção de filmes relizada por Jean-Pierre Krief, com fala de vários fotógrafos contemporâneos.

18 Idem.

19 Ibidem.

Há, nele, um interesse pelas condições da existência humana e uma recorrente curiosidade sobre a morte e o que acontece depois dela: “Não sei como se pode estar vivo e não se perguntar a respeito disso. Eu acho que é uma questão bastante razoável”, diz. Todas essas perguntas são tratadas em sua obra sem ressentimentos, com uma ironia bem-humorada, que não parece tender ao cinismo nem ao drama, ainda que sejam temas potencialmente dramáticos.

Em uma de suas séries, intitulada *The bogeyman* (que seria algo como o nosso bicho-papão), Michals cria sua realidade, materializa sua ficção.



3



4



5





4. Duane Michals - *The bogeyman* (1978)

Michals diz não acreditar particularmente em “realidade”. Sua versão de realidade considera sua própria experiência e não somente os acontecimentos observáveis da vida, e isso está exposto no jogo que faz com os artifícios da fotografia. Um desses artifícios é a escolha por desenvolver uma sequência fotográfica, ao invés de condensar uma narrativa em um só frame. O resultado é um quase-filme.

A partir de abordagens fotográficas que em vários pontos se assemelham à de Michals, Charlotte Cotton, em seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, pretende fazer uma espécie de inventário do panorama atual da fotografia contemporânea, dividindo a fotografia de arte em categorias que se distinguem

não pela temática ou pelo estilo aparente, mas sim pela metodologia de trabalho e pela motivação dos artistas ao desenvolverem suas obras.<sup>20</sup>

O capítulo “Se isto é arte” aborda como os fotógrafos criaram estratégias, performances e eventos especialmente para a câmera. Segundo Cotton, essa categoria mereceu ser a primeira de seu livro porque questiona um estereótipo tradicional da fotografia: a noção do fotógrafo solitário, pacientemente esperando que algo de impactante surpreenda a vida cotidiana diante de sua lente.

A esse propósito, confessa Barthes:

Imagino (e é tudo o que posso fazer, já que não sou fotógrafo) que o gesto essencial do *Operator*<sup>21</sup> é o de surpreender alguma coisa ou alguém pelo pequeno orifício da câmara e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele.<sup>22</sup>

Tendo Barthes aqui como teórico da fotografia, mas colocando-se na posição de *Spectator*<sup>23</sup>, humilde desconhecedor da intimidade do *Operator*, vemos como essa faceta detetive-antropólogo do fotógrafo pode ser tida como fato.

Não acredito que seja o caso de especular acerca de um juízo de valor bastante comum: se o melhor fotógrafo seria o melhor investigador, o que se faz menos notado, o que melhor se esconde, o que com mais perspicácia dissimula sua presença. Esse tipo de julgamento é pertinente se existe um desejo de ‘ludibriar’ o sujeito que vê a foto ao fazê-lo acreditar que o que está diante de si é a cena – sem intermediários – e não a morte dela, não mais que uma representação do que ela pode ter sido em alguma instância. A fotografia no contexto da arte subverte essa premissa ao fazer questão de ter participação ativa na cena que se apresenta diante da lente.

A fotografia contemporânea, na categoria criada por Cotton e anteriormente citada, se caracteriza justamente por ser registro de um evento concebido

20 COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.7

21 Alguns termos utilizados por Barthes merecem ser esclarecidos. Para ele, *Operator* é o fotógrafo. *Spectator* (termo que trago mais à frente) “somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos”. Aquele ou aquilo que é fotografado (o referente), Barthes chama também de *Spectrum* da fotografia.

22 BARTHES, Roland. **A câmara clara**. p.54

23 Ver nota 21 sobre *Spectator*.



previamente pelo fotógrafo.<sup>24</sup> Se é uma realidade inventada, ainda é realidade? O peso da memória imaginada e daquela descende do acontecimento “real” é o mesmo para a psicanálise – e para mim, também.

Se é um evento orquestrado pelo artista, uma encenação, por vezes uma metáfora visual, torna-se difícil o paralelo com o trabalho de um fotojornalista como Cartier-Bresson, que acredita que o fotógrafo pode, através dos fatos, “chegar a uma compreensão das leis que os governam” e tornar-se capaz de selecionar as essências que comunicam a realidade.<sup>25</sup>

O ato de documentar a criação de uma ficção não trabalha com os mesmos propósitos e métodos que os de documentar “a realidade”. Trabalhar com o mesmo instrumento – a câmera – que depende do indício, da existência tátil ou luminosa de algo, é o vértice comum a toda sorte de imagens fotográficas. O que as distancia é, além do *modus operandi*, o planejamento criativo e seu “objetivo final”, a criação de uma imagem a partir de um evento preconcebido.

O teor da discussão “fotografia é arte?” muda quando entram no quadro os *performers*, artistas conceituais e da Land Art, a partir dos anos 1960.

O paralelo que pode ser feito entre as fotografias do tipo “Se isto é arte” e essas imagens de performances dos anos 1960 e 1970 existe, segundo Cotton, porque as fotografias pertencentes a esse grupo derivam de registros da arte conceitual.

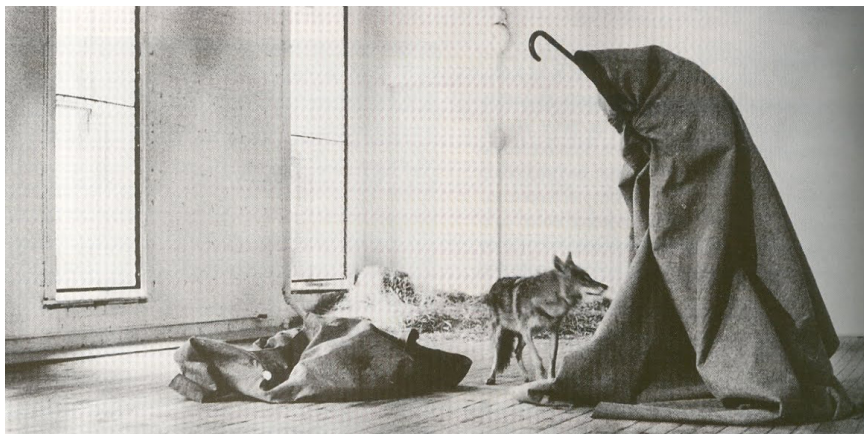
Casos como o de Joseph Beuys, que em maio de 1974 fez uma performance chamada *I like America and America likes me*, que inaugurou a galeria René Block em Nova York, ilustram bem a situação.

Beuys saiu da Alemanha e ao chegar ao aeroporto foi levado, por uma ambulância revestida de feltro, diretamente ao local da performance, um ambiente da galeria. Durante sete dias o artista dividiu o quarto com um coioote selvagem. Ao final desses dias, Beuys saiu da galeria levado em uma maca, de volta ao aeroporto na mesma ambulância, sem haver pisado os pés no chão dos Estados Unidos.

---

24 COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. p.7

25 CARTIER-BRESSON, Henri. *O momento decisivo*. Rio de Janeiro: Bloch Comunicação, 1952. p.5



5. Fotografia feita por Caroline Tisdall da performance *I like America and America likes me*, de Joseph Beuys (1974)

As fotografias da performance de Beuys feitas por Caroline Tisdall<sup>26</sup> têm uma preocupação compositiva maior que grande parte dos registros de performances feitos à época. Há uma atenção ao enquadramento, à luz, aos diferentes tipos de presença do coioote e de Beuys e à tensão entre eles. Ainda que exista essa preocupação do fotógrafo perante a performance, essa fotografia não é a obra de arte em si, e não deseja ser. Deseja, sim, remeter-se diretamente ao acontecido, ser seu registro, ainda que não pretenda ser nem substituir a performance. Para Rouillé, esses artistas utilizaram a fotografia como vetor da arte e não como material de arte.<sup>27</sup>

Para Cotton, a diferença apontada então entre fotografia de *performers* dos anos 1960 e 1970 e a fotografia da categoria “Se isto é arte”, seria que:

embora algumas destas fotografias exibam seu possível *status* de registros acidentais de atos artísticos temporários, são crucialmente destinadas a constituir (ou conter em si <sup>28</sup>) o desfecho desses eventos: o objeto escolhido é apresentado como a própria obra de arte e não meramente como um documento, vestígio ou subproduto de uma ação que já passou.<sup>29</sup>

26 Caroline Tisdall foi grande amiga de Beuys e fez extensa pesquisa acerca de seu trabalho, que culminou, inclusive, em vários artigos e livros.

27 ROUILLÉ, André. p.21

28 Nota minha.

29 COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. p.8

Outra categoria criada por Cotton que exemplifica a maneira como a fotografia se distancia de mera documentação de evento fincado na realidade é chamada de “Era uma vez”.

Incluem-se nessa categoria as fotografias em que narrativas se desenrolam e se concluem em uma só imagem. Essas imagens costumam ser descritas como fotografia *tableau-vivant* e se reportariam à tradição da pintura figurativa ocidental dos séculos XVIII e XIX. O paralelo com esse tipo de pintura se dá porque ali, em uma só imagem, é contada toda uma história.

Esses quadros-vivos também se afastam de uma tradição documental da fotografia por serem deliberadamente atuações, construções. Não há necessidade de se disfarçar esta característica para justificá-las, validá-las. As decisões premeditadas, a construção de cenário e da narrativa, são parte constitutiva da obra e não desejam ser ocultadas ou dissimuladas.

O fotógrafo canadense Jeff Wall, em seu trabalho, constrói narrativas ficcionais que às vezes são resultado de superproduções, com escalação de elenco, criação de grandes cenários, transformação de locação, pós-produção digital e enormes equipes.

O trabalho de Wall, segundo ele próprio, descende dessa tradição pictorialista e constantemente trabalha com referências diretas à história da Arte. Uma de suas fotografias mais conhecidas é *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*. A imagem é abertamente baseada em uma xilogravura de Hokusai de 1832 – *Viajantes surpreendidos por uma repentina brisa em Ejiri*, da série *As trinta e seis paisagens de Fuji*<sup>30</sup>.

Wall recriou a cena do Japão do século XIX, agora ambientada em Vancouver, perto de onde vivia. A imagem foi tecida a partir de uma montagem de mais de 100 fotografias que foram feitas com os mesmos atores ao longo de cinco meses, em dias em que as condições do clima eram similares para “conseguir uma montagem sem costura que cria a ilusão de capturar um momento real no

---

30 Este título é uma tradução livre a partir do título da obra em inglês, indicado pelo Tate Museum of Modern Art de Londres: *Travellers Caught in a Sudden breeze at Ejiri*. Também encontrei outras possibilidades de título, que em tradução livre seriam algo como “Estação Yejiri, Província de Suruga”. A opção pela primeira tradução se deu por serem utilizadas, ao longo do texto, referências citadas por textos publicados também pelo Tate Modern.

tempo”.<sup>31</sup> Segundo Elizabeth Manchester, o resultado é um *tableau* que parece montado à maneira de uma pintura clássica.<sup>32</sup>



6. Jeff Wall – *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* (1993)



7. Katshushika Hokusai – *Yejiri Station, Province of Suruga* (1832)

---

31 Els Barents apud Elizabeth Manchester.

32 Texto que acompanha a obra, comprada em 1995 pelo Tate Modern.

A analogia do processo de criação com a pintura se desenvolve quando observamos a criação da obra, o “drama pintado”: atores posicionando-se diante do artista, arranjando-se na posição em que serão registrados, imortalizados.

Assim como Wall, considero-me devedora da tradição da pintura, de seus métodos e postura diante da criação de cenas. Como ele, não tenho a intenção de imitar a pintura, mas de ter com ela algum tipo de relacionamento.

Soulages chama a pintura de “superego estético”<sup>33</sup> da fotografia. Confesso que não me sinto censurada pela pintura. Comporto-me com certo oportunismo, assim como alguns pintores que deixaram o fardo da representação realística quando a fotografia entrou em cena. Tomo emprestada da pintura a possibilidade do registro do coreografável, das paisagens e modelos ajustadas à minha vontade, para meus propósitos.

Na primeira de minhas séries que fazem parte desse trabalho, *não te moves de ti #1* (imagens a seguir), está presente o desejo de contar uma história. Ainda que me refira a elas como uma série, elas compreendem uma unidade.

Uma vez iniciada a pesquisa sobre sonhos com o vídeo *Memória bordada* (citado anteriormente), parti para a experimentação fotográfica.

A partir de um sonho recorrente, imaginei uma série de fotografias que contassem as cenas presentes na memória resgatada. Nas quatro imagens dispostas a seguir, vê-se um espaço opressor com objetos encontrados nesse mesmo lugar, restos de construção. A aproximação desse espaço com os objetos – elementos ali colocados – e a presença do meu corpo, aproximam meu sonho de uma realidade precária, inventada, no limite entre o crível e o onírico.

Não há aqui a espera por um “momento decisivo”, um momento “feliz”. A decisão do lugar onde a foto seria feita, a temperatura da luz nessa determinada hora do dia, os cavaletes presentes na cena, muito do que se vê na imagem, é planejado, orquestrado. Há, sem dúvida, uma série de variáveis que não posso ou não desejo controlar, mas nenhuma delas interfere na natureza de deliberada encenação ou em seu aspecto geral.

---

33 SOULAGES, François in *Estética da Fotografia* – perda e permanência. P.47



8.



9.



10.



11. Bruna Neiva – *não te moves de ti* #1 (2011) – Políptico das fotografias de 8 a 11

Mais do que relatar e tornar visível a história do sonho, minha pretensão era a de materializar a sensação que me perseguia ao despertar e reconhecer as impressões que surgiam a partir de tudo aquilo que vivenciei em sonho. Ressaltar vivências em sonho – exercitando o registro frequente do onírico e mantendo-me em contato regular com essa fonte – transfere a experiência onírica para um patamar proporcional à experiência desperta, emprestando um lugar de realidade ou de vigília a ela. O transporte entre sonho e produção poética não é, no entanto, feito passivamente.

Sonho, acordo, escrevo, elaboro, redesenho, coreografo, faço a performance, fotografo. Existe uma lógica interna na criação dessas fotografias que deriva de dois extratos que percorrem seu processo. O primeiro extrato diz respeito aos meus processos cotidianos e contínuos. Refere-se a anotações de memórias oníricas, pesquisa, seleção e identidade no referencial teórico e artístico. O segundo extrato é da ordem da decisão do trabalho.

As fotografias são resultado dessas operações dependentes e concomitantes. Tanto crio a fotografia e dela vem a urgência por mais pesquisa, quanto o referencial externo excita aspectos de uma produção objetiva.

Nesta dissertação foi sistematizada uma apresentação em que assunto, obra criada e referências estão formalmente organizadas. Dessa sistematização pode emergir a sensação de que as relações entre pesquisa e prática são inflexíveis e hierarquizadas. Parece-me necessário ressaltar, então, que o trabalho se dá em uma dinâmica própria, ainda que não sejam negligenciados aspectos que lhe são exteriores.

Esse trabalho começou a ser desenvolvido durante a disciplina de Poéticas Contemporâneas e surgiu da proposta de unir obras de três artistas como referência para a criação de uma quarta, autoral.

Um dos artistas escolhidos foi o *performer* americano Bruce Nauman, com foco em duas de suas performances. Na primeira delas: *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, aparecem questões que serão frequentes na trajetória do artista, como a circularidade, a repetição e o foco no corpo e no gesto, as quais imprimem traços minimalistas à obra.





12. Bruce Nauman – Frame da performance em vídeo *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968-69).

Durante o registro em vídeo, que dura dez minutos, vemos Nauman caminhar rigorosamente sobre o perímetro de um quadrado demarcado por uma fita crepe, um pé após o outro, alternando o caminhar para a frente e para trás.

O vídeo foi concebido para ser exibido em *looping*, reafirmando a intenção de ampliar a relação entre tempo e espaço. Em meu trabalho a longa exposição do obturador intensifica essa sensação de tempo suspenso, que emerge de toda fotografia e é reafirmada pelo movimento do corpo contido por regras impostas pelo espaço aprisionador do cenário.

A outra obra de Nauman escolhida foi *Bouncing in a corner #1*. No vídeo que registra a performance vemos Nauman batendo e voltando contra uma esquina formada por duas paredes, em um espaço interno. Nauman explora a repetição e a exaustão que podem ser alcançadas em uma performance. Ambas as obras me remeteram diretamente à sensação que seguia latente aos pesadelos, de compulsão e claustrofobia.



13. Bruce Nauman – Frame da performance em vídeo *Bouncing in the Corner #1* (1968)

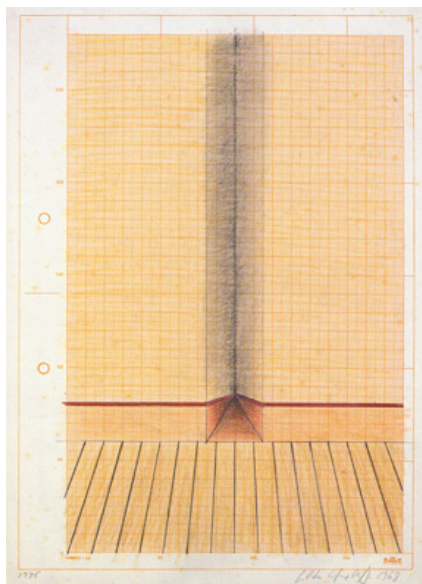
No vídeo, vemos Nauman executar o mesmo movimento, incessantemente: ele se deixa cair no canto entre duas paredes e, como se fosse pelo impulso da queda, ele é lançado à frente e volta a cair. Não vemos seu rosto, somente o corpo que se desequilibra sem jamais interromper o movimento. A percepção do corpo no espaço, o ritmo que ele sugere e o que ele passa a significar nesse contexto de repetição, foi também o que me interessou e que trouxe para meu trabalho.

Pavlina Krasteva reitera:

As obras de Bruce Nauman participam em parte de uma estética minimalista dominante nos Estados Unidos ao fim dos anos 1960. Como nas esculturas minimalistas, ele se interessa pela percepção do corpo no espaço. Cada uma de suas performances repousa sob uma regra pré-estabelecida, sob uma só atividade (explicitada por seus títulos tautológicos) e dotadas de uma estrutura repetitiva. Mas a presença de um corpo humano em um espaço, e não de um objeto, transgride – pelo viés do orgânico, da polissemia e mesmo do misticismo – normas editadas pelos minimalistas.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Tradução livre a partir de crítica *Bruce Nauman: le corps comme sculpture* de Pavlina Krasteva, publicada do Paris-Art, disponível em <http://www.paris-art.com/marche-art/le-corps-comme-sculpture%C2%AO-bruce-nauman/nauman-bruce/6834.html#haut>.

Nesse mesmo momento – mais exatamente entre 1967 e 1969 – o artista plástico carioca Cildo Meireles criou a série de *Espaços Virtuais: Cantos*, presentes em desenhos, gravuras e fragmentos de ambientes.



14. Cildo Meireles – *Espaços virtuais: Cantos*. Desenho (1968)



15. Cildo Meireles – *Espaços virtuais: Cantos*. Instalação (1968)

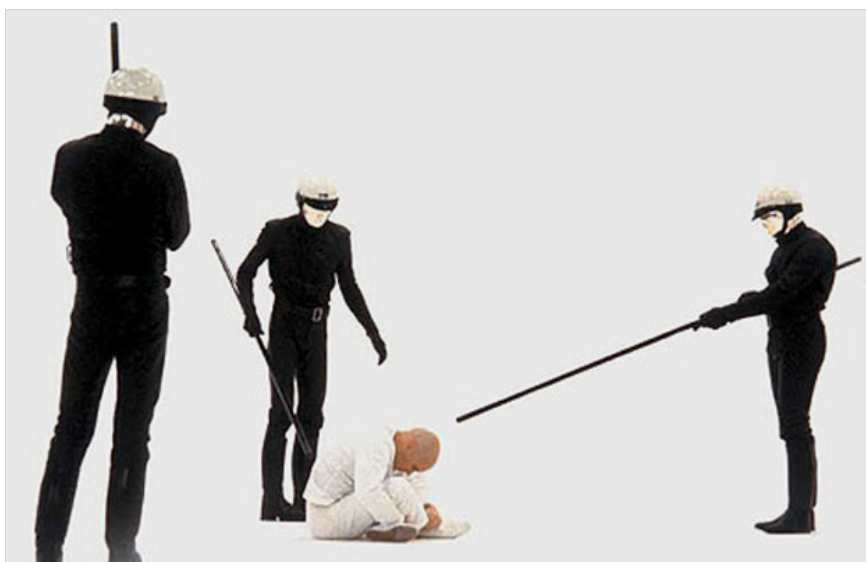
Neles, dois planos dimensionais abrem uma fresta, ressaltando explicitamente o caráter político que caracterizava a arte da época. Quando em exposição, os *Cantos* imantam a possibilidade de uma infiltração performática pelo público, mesmo que os critérios museológicos restrinjam o acesso aos originais do artista.

No mesmo período foi lançado o filme *THX-1138*, produção de 1971 do diretor George Lucas, tendo por base seu ensaio de 1967, *Electronic Labyrinth: THX 1138 4EB*, realizado em seus tempos de universitário na University of Southern California.



16. Frame do filme *THX 1138* de George Lucas (1971).

Além do uso de uma imagem que evidencia o embate com o canto e do caráter político explícito na obra, vemos a diluição entre realidade e sonho nas cenas de prisão, descrita como um espaço branco, sem limites, tão amplo a ponto anular a possibilidade de qualquer deslocamento, de qualquer escape.



17. Frame do filme *THX 1138* de George Lucas (1971).

Em *THX 1138*, a sensação de opressão aproxima-se do pesadelo por ser da ordem do intangível, do intransponível.

Na série *não te moves de ti #1*, a opressão que aprisiona é a repetição contínua e exagerada de um ato que fugia à minha vontade no sonho. Na performance, essa repetição foi subvertida. A ação passa a ser feita deliberadamente, e essa escolha evidencia o material onírico levado para a fotografia de maneira afirmativa.

Outra artista relevante como referência foi a alemã naturalizada norte-americana Kiki Smith, que desenvolve grande parte de seu trabalho em escultura, desenho, gravura e instalação. Três de suas obras foram usadas como referência, em especial, *Sueño*, em que Smith faz um autorretrato que, assim como em vários de seus trabalhos, é permeado por referências ao onírico, ao espiritual, ao existencial.



18. Kiki Smith – *Sueño* (1992)

Considero ainda referência a fotógrafa ítalo-americana Francesca Woodman, que trabalhou essencialmente com imagens de si própria. A fotografia *Space 2* faz parte de uma ensaio em que a artista se retrata em situações de aprisionamento, desconforto e autodestruição. Esse tipo de temática é recorrente em seu trabalho, assim como a delicadeza que emerge dos registros.



19. Francesca Woodman – *Space 2* (1976)

Em muitas de suas obras seu rosto está oculto, seja pela posição de seu corpo, cabelos, suas mãos ou pelo enquadramento. Woodman faz um estudo muito exato da luz, o que faz com que sua figura se torne uma espécie de aparição. Parece marcante no trabalho de Woodman a fragilidade de sua presença física sempre contrastando com o impacto estético que ela é capaz de causar.

Outro aspecto de interesse foi que em sua obra “a base de toda ação, toda imagem produzida, todo pensamento expresso através das imagens não é nada senão ela própria”<sup>35</sup>. Exatamente por isso o caminho de sua poética transita neste território teoricamente delicado – o trabalho autobiográfico – mas não perde sua força ou relevância por abordar assuntos maiores que ela mesma.

Diz David Levi Strauss sobre o trabalho de Francesca:

Antes de qualquer coisa, devemos imediatamente retirar qualquer suspeita de que a auto-referência implica em uma atitude narcisista, estéril. Auto-retrato é auto-investigação, representa uma tentativa de se aproximar da natureza de si e obter respostas.<sup>36</sup>

35 Tradução livre a partir de PIERINI, Marco. Dialogue of one in **Francesca Woodman**. Milão: Silvana Editoriale, 2010.p.37

36 David Levi Strauss apud Marco Pierini in Dialogue of one in **Francesca Woodman**. P.38

Perguntada por um amigo por que fotografar-se tanto, Francesca respondeu: “É uma questão de conveniência. Estou sempre disponível”.<sup>37</sup> Pierini segue a conversa e continua a pensar o “eu” como objeto:

A constante disponibilidade do “eu” como assunto para arte não significa, na realidade, nada além da inesgotável capacidade de extrair desse “eu” – e somente desse “eu” – toda razão, toda necessidade, todo pretexto que pressuponha, informe ou defina a ação de alguém.<sup>38</sup>



20. Francesca Woodman – *Self deceit* (1975-76)

A obra de Woodman poderia ser pensada em um limite entre o registro de performance e a foto-ação, termo utilizado por Brígida Baltar para nomear a técnica utilizada para construir algumas de suas obras. Transito por esse limite também em meu trabalho. As imagens que construo provêm de uma ação performática, que têm o corpo como sujeito e objeto, mas são essencialmente pensadas para a fotografia.

37 Tradução livre a partir de PIERINI, Marco. Dialogue of one in **Francesca Woodman** p.37

38 Tradução livre a partir de PIERINI, Marco. Dialogue of one in **Francesca Woodman** p.39



21. Francesca Woodman - *Untitled* (1975)

Não me parece particularmente claro o momento em que se distingue na fotografia de Woodman o traço do autorretrato e o uso de si mesma como objeto-personagem, ou mesmo se isso chega a acontecer.

Em meu trabalho não pretendo chegar ao autorretrato. Nas ações performáticas às quais me proponho, busco um outro sujeito, personagem da minha ficção. Por partir de minhas próprias vivências, não me afasto das origens autobiográficas, mas não me sinto retratada nessas obras. Atuo, crio coreografias íntimas para a câmera escura.

## **1.2 A FOTOGRAFIA COMO SUPORTE PARA A IMAGINAÇÃO**

Vilém Flusser pensa a imaginação na fotografia como a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões, reduzindo-os a símbolos bidimensionais, assim como a capacidade de decodificar as mensagens que foram assim co-



dificadas<sup>39</sup>. Esse conceito de imaginação (pensada também fora do âmbito da fotografia) de Flusser define como a capacidade de fazer e decifrar imagens<sup>40</sup> leva-me diretamente ao resultado do processo de criação em meu trabalho.

A tentativa de materializar sonhos – seja por meio de metáforas que nascem das impressões dos sonhos vividos, seja por uma espécie de encenação performática do sucedido nessas vivências oníricas – passa sempre por essa imaginação, esse “fazer imagens”, começando a construí-las antes mesmo de realizá-las e reconstruindo-as enquanto as produzo. A materialização de sonhos é imaginação.

Imaginação é a faculdade de deformar (e não apenas formar) imagens que nos são fornecidas pela percepção.<sup>41</sup> Imaginar seria então mudar, libertar-se dessas primeiras imagens. Se não existe a união inesperada de imagens (inesperada para aquele que imagina em primeira instância, não necessariamente para aquele que se depara com a obra em um segundo momento), enfraquece-se a ação de imaginar. O imaginante – artista ou um outro – será sempre criador.

Para Barthes, a foto, quando não possui um ponto que o chama, que de fato o punge e é capaz de lhe furar os olhos<sup>42</sup>, aquilo que se passa dentro dos limites do enquadramento, morre em seu interior de maneira absoluta.<sup>43</sup>

Nessa imagem, estaria presente a característica da imobilidade da fotografia. Essa imobilidade não diria respeito somente à qualidade, inerente à fotografia, de cristalizar um momento e não permitir que o que foi registrado se mova. Os personagens e paisagens “não saem”. Estariam paralisados e fincados como borboletas espetadas em um insetário.

No entanto, Barthes também concebe a fotografia que se esquiva dessa imobilidade e cria o que ele chama de ponto cego. Esse ponto é sempre da ordem do singular, por ser na fotografia o que atinge o sujeito e não o universal. A foto que tenha em si o *punctum* criaria um “extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além do que ela dá a ver”.<sup>44</sup>

39 FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009. p.7

40 FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. p.8

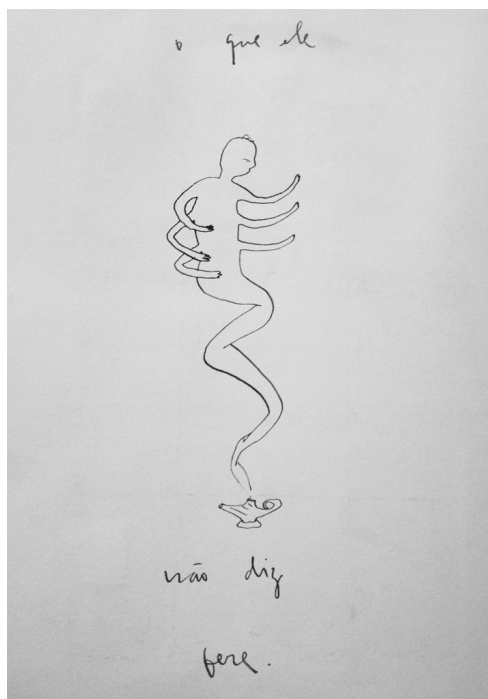
41 BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

42 O que ele chama de Punctum.

43 BARTHES, Roland. **A câmara clara**. p.86

44 Ibidem. p.89

“O que posso nomear, não pode, na realidade, me ferir”, diz.<sup>45</sup> A citação de Barthes encontra morada no desenho do artista candango Ralph Gehre. O gênio da lâmpada que surge da imagem conclama: “O que ele não diz – fere.”<sup>46</sup>



22. Ralph Gehre – *O que ele não diz – fere* (1991)

O que fere é justamente o que lança o desejo para além do que a fotografia dá a ver. O que não se pode nomear, o que está para além dos limites do enquadramento, é o que nos impulsiona a imaginar. Bachelard diz ainda: “A imagem habitual detém as forças imaginantes.”<sup>47</sup>

A visão de Bachelard de que a imagem tem mobilidade – possui a capacidade de nos levar do presente ao ausente<sup>48</sup> – aproxima-se mais da maneira como entendo e utilizo a fotografia.

A ausência aqui não me remete somente ao fato de entrarmos em contato com o registro de algo que já não está, mas sim de algo que, como vemos ali, nunca esteve.

45 Ibidem. p.80

46 O desenho fazia parte da exposição *Olhar nu olhar*, individual de Ralph Gehre com curadoria de Bené Fonteles, organizada na Galeria Athos Bulcão, anexo do TNCS em junho de 1993.

47 BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.10.

48 Ibidem. *passim*.

Colocando-se na situação de referente, *Spectrum*, ser/objeto fotografado, Barthes diz:

Imaginariamente, a fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto: vivo então uma micro-experiência da morte: torno-me verdadeiramente espectro.<sup>49</sup>

Temos diante de nós, de fato, um fantasma. O que vemos não mais existe, mas sabemos que existiu; não sabemos como, não sabemos quando. A presença que se deu em um passado evidencia em uma fotografia que, o que está ali, é ao mesmo tempo ausência e presença. Um espectro.

Mia Couto pensa o fazer do fotógrafo como uma possibilidade de tornar presente a ausência para aqueles que escutam as vozes que emanam da imagem:

(...) A realidade atua, assim, como uma irrealdade virtual. Nós que escutamos as vozes da foto entramos em contato com os que, mesmo habitando o mundo dos vivos, pertencem ao domínio da ausência.<sup>50</sup>

A ausência pode dizer respeito também à característica de uma fotografia que se propõe a não ser um fim em si mesma, a remeter a um fato fechado. “Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, não há imaginação”, diz Bachelard<sup>51</sup>. O nascimento dessa imagem do que está ausente diz respeito à possibilidade dessa criação de narrativas – e logo novas imagens – por parte daquele que vê.

Bachelard sugere ainda a criação de imagens literárias que se afastem do que ele chama de “imagens de repouso”, imagens constituídas que se converteram em palavras bem definidas.

Talvez ingenuamente, penso que a imaterialidade da poesia poderia levá-la naturalmente a essa propriedade de mobilidade. No caso das imagens fotográficas, por sua própria característica indicial e seus maneirismos apegados ao

49 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. p.27

50 COUTO, Mia. *Pensatempos*. Rio de Janeiro: Leya Brasil, 2009. p. 76

51 BACHELARD, Gaston. Op.cit. *passim*.

“real”, penso que existe um longo percurso a ser trilhado. Desejo que as imagens que crio sejam o começo de um trajeto e não o fim dele.

Este trabalho se apoia na ideia da fotografia como suporte da imaginação. A fotografia pode registrar e provocar percepções a partir daquilo que não podemos ver, que não sabemos que está lá. A fotografia pode dar “existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível”<sup>52</sup>. É inerente à expressão poética a propriedade de ultrapassar o pensamento, mais ainda a percepção.

Essas imagens não passam de sensação. Não dizem nada a não ser que alguém permita que elas o digam. Eis aqui a possibilidade de tornar visível uma sensação, materializar uma atmosfera. Alcançar o ‘perturbamento’ que pulsa na arte contemporânea e de que fala Arthur Danto, o que provocaria uma tentativa de criar conexões e imaginar narrativas internas nas obras.<sup>53</sup>

O que faço é tentar figurar o impalpável, o invisível, e mimetizar o invisível é sempre invenção. “A mímese (...) é como surpreender o processo de constituição das coisas, que fazem com que elas sejam o que são.”<sup>54</sup>

Neste ponto me parece vital compreender a imagem fotográfica como meio<sup>55</sup>, como caminho, e não como algo que se encerra em si próprio. Se imaginar é lançar-se ao novo, é então justamente não contentar-se com apenas o percebido. Perceber e imaginar são antítese tanto quanto presença e ausência.<sup>56</sup>

Minha expectativa de convidar a visitar outro lugar, mais do que somente receber um olhar que se satisfaz prontamente com o já visto apoia-se em uma metáfora de Brissac. Ainda que ele esteja falando da pintura, aproprio-me de suas palavras para pensar a fotografia enquanto janela: “A janela trunca a vista mas não abala a certeza de que a paisagem vai além dos limites que podemos ver. [...] A janela leva para dentro e dá para fora”<sup>57</sup>.

O “levar para dentro” me faz pensar na potencialidade de minhas imagens

52 PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004. p. 19.

53 Danto, Artur. **Após o fim da arte**. – A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2010.

54 DOCTORS, Marcio. In **Brígida Baltar**. São Paulo: Circuito, 2010. P.39

55 Meio aqui não é tratado como intermediário entre a imagem e o “fato” que a originou. Trato o termo “meio” como aquilo que leva o *Spectator* a um terceiro lugar, que ultrapassa o referente.

56 BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. p.3

57 PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. p. 60.

ao convidarem à criação de narrativas, à imaginação de um trajeto feito dentro da própria fotografia, e, no caso das séries, um caminho também **entre** essas fotografias, um percurso narrativo que as costure.

Já esse prolongamento da visão é causado justamente no limite enunciado pela grade, o enquadramento fotográfico. A janela enquanto limite nos lembra que a paisagem é só uma parte, que para chegar ao que ela denuncia e sopra temos que ir para além dela. O que é imaginado é sugerido e tem potência, mas não precisa 'estar' lá.

Lacan diz que o olho é feito para não ver.<sup>58</sup> Ver de fato, fazer um diagnóstico crítico e portanto subjetivo da cena, é ir além do que a visão nos dá – é convocar a imaginação e tecer outros enredos.

Didi-Huberman convida também à vertigem: “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha”.<sup>59</sup>

A cena final do filme *Profissão: Repórter*, de Michelangelo Antonioni<sup>60</sup> é um plano-sequência de sete minutos que me parece evidenciar essa eloquência daquilo que fala em sua ausência e traz à tona a questão da metáfora da janela.

Na cena que precede a final, a personagem de Maria Schneider está diante da janela do quarto quando David Robertson, sem poder ver o que ela vê, lhe pergunta: “O que você pode ver?”. Ela conta o que está diante de si, oculto a nós pelas grades, pela parede. “Um menino e uma senhora. Eles estão discutindo sobre qual caminho seguir... Um homem coçando seu ombro. Um menino atirando pedras. E poeira. Tem muita poeira aqui.”

---

58 LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 11 in Quatro conceitos fundamentais em Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979. p.104

59 DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.p.31

60 O título original do filme, em italiano, é *Professione: reporter*.



23. Frame do filme *Profissão : Repórter* de Michelangelo Antonioni (1974). Maria olha através da janela

A cena segue e, já com Maria fora do quarto, podemos entrar no que a janela denunciava. A trama se desenrola do lado de fora. Agora podemos ver a senhora e o garoto, o homem que coça as costas, o menino que joga pedras, Maria. Novos personagens, um carro de polícia.



24. Frame do filme *Profissão : Repórter* de Michelangelo Antonioni (1974). A visão do que acontece para fora da janela

Há um momento em que, já absorta pelos acontecimentos do ‘dentro da janela’ percebo que houve uma inversão. Já estou em outro lugar. O que antes estava “fora da janela” – o quarto de onde víamos um pouco e intuíamos acontecimentos do lado de fora – agora está limitado pelo enquadramento da janela do ponto de vista de quem agora olha desde fora.



25. Frame do filme *Profissão : Repórter* de Michelangelo Antonioni (1974). A visão do que acontece ‘atrás’ da janela

Percebemos o acontecido dentro do quarto sem que nos seja permitido ver. Vemos somente o que sobra, o que não está escondido pelo limite da janela, pelo limite do enquadramento. E criamos uma história, ligamos os pontos. Ainda que no caso do filme, exista uma sugestão – somos levados a entender o que aconteceu no quarto enquanto olhávamos para fora da janela – o imperativo da visão, caro à fotografia e ao cinema, é deixado de lado e a narrativa cresce.

Essa dialética do dentro e fora provocada pela janela me remete também ao processo interno de quem se encontra diante da obra de arte. O processo de identificação com um trabalho poético mais ou menos hermético me parece surgir como um convite. Seria para entrar na fotografia ou imaginar o que está fora dela?

O devir – o meio do caminho entre o dentro e o fora – é onde Mia Couto parece imaginar esse lugar:

la, vendo-se para além delas, num sem-fim de horizontes que hesitam entre morar dentro ou fora de nós.<sup>61</sup>

“Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”<sup>62</sup>, afirma Barthes. Se nessa frase estivesse implícita a ideia de que o que vemos ao nos depararmos com a imagem fotográfica é o real e não somente o resultado da aderência do referente (referente este que pode enganar o observador a respeito de sua “essência”, como abordado anteriormente), seria difícil entrar em acordo com Barthes.

No entanto, consigo concordar com Barthes partindo de outros pressupostos. Se a fotografia é janela, sua invisibilidade seria possível pela capacidade de, ao nos depararmos com a imagem fotográfica, sermos lançados para além dela.

A fotografia pode ser eloquente por falar também do que não está lá. A escolha do que é fotografado evidencia o que não foi eleito para estar também ali, registrado, ou, como disse Philippe Dubois, “uma foto esconde outra”<sup>63</sup>. Essa escolha também pode dar espaço à abstração pela capacidade imaginativa do observador que busca “decifrar” toda sorte de símbolos e possíveis mistérios.

Acredito que a fotografia que tem pretensões apegadas ao ficcional pode se apresentar como janela justamente por ser clara quanto às suas aspirações de ser construção de narrativa (e não relato de algo construído por outrem, por exemplo).

## **ARTIFÍCIOS**

Fotografar usando longas exposições é uma maneira de se pensar imagetivamente sobre a dimensão relativa e circular do tempo. Em sua série *Theatres*, o fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto abre o diafragma de sua câmera diante da tela de cinema pelo tempo de duração da projeção do filme.

O resultado, a soma das imagens, o passar do tempo: uma tela de um branco que pulsa à maneira da cegueira de Saramago. “Naquela noite, quando

---

61 COUTO, Mia. *Pensatempos*. p.78

62 BARTHES, *A câmara clara*. p.16

63 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, Papirus, 2004. p.326.



revelei o filme, a visão explodiu diante de meus olhos”<sup>64</sup> disse Sugimoto sobre a primeira das fotografias realizadas.

Sugimoto transgride o pressuposto da captura momentânea e exata da figura e traz à tona a intangibilidade da verdade do que está diante da lente, mostrando o documento do tempo expandido.



26. Hiroshi Sugimoto – *Metropolitan Orpheus*, Série *Theatres*. (1993)

O processo de fotografar, quando a paisagem não está ao sabor do instante, pode ser extremamente sedutor. A longa exposição resulta numa síntese de expressão. Segundo Nelson Brissac, é justamente essa síntese que faz essas imagens provocarem uma impressão mais permanente, autêntica. O resultado seria que essas imagens teriam sido “feitas para ficar”<sup>65</sup>.

Discordo sobre a autenticidade inerente à fotografia que é resultado da longa exposição, mas sinto-me atraída pelo processo e pelo resultado. Concordo com Mia Couto quando, desavisadamente, entra em uma das questões delicadas

64 Citado a partir da página pessoal do artista, disponível em <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>

65 PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. p. 60.

ao pensar a fotografia, e ilumina o escuro em que se encontram o “fazer mágico” atribuído aos fotógrafos: “Aqueles que acreditam ter focado essências apenas tocaram aparências em movimento.”<sup>66</sup>

Flusser diz ainda: “O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia”<sup>67</sup>, tempo este que não é linear e não estabelece relações causais entre eventos. É tempo expandido, que faz circular também o olhar daquele que vê. A “magia” da fotografia está em inventar essências mais que apresentá-las como se houvessem sido encontradas e capturadas.

Esse “inventar” me parece frutífero quando utilizo artifícios que ajudam a dilatar a noção de tempo e espaço, como a longa exposição. Ela obriga a abdicar de alguma parte do controle sobre o resultado, e assim, deixa com que a realidade escape. As paisagens crescem dentro da imagem, o espaço faz a sua própria performance quando lhe é dado mais de um momento<sup>68</sup>.

A longa exposição permite que a luz tenha mais tempo para descobrir e revelar o que está diante da lente. Não é somente um instante fugidio. Em uma só imagem temos o registro de vários instantes, vários acontecimentos. Está tudo ali. Ainda que esses acontecimentos não se evidenciem tais como no momento em que ocorreram, eles deixaram na fotografia seu traço<sup>69</sup>.

É como na histórica fotografia feita no Boulevard du Temple em Paris, pelo pioneiro Louis Daguerre em 1838.

Na época, a sensibilidade do material com que se fixava a imagem fotográfica era muito menor que a dos filmes fotográficos que conhecemos, obrigando o fotógrafo a expor a foto por muitos minutos, às vezes horas, para conseguir a imagem. Dessa forma, só o que se mostrava na fotografia afinal era aquilo que nela havia de mais estável durante o tempo em que estava aberto o diafragma da câmera, tornando tudo o mais efêmero, invisível. No caso da fotografia de Daguerre, além da paisagem imóvel restam ali registrados, como que em um silêncio de calmaria, um engraxate e seu cliente.

---

66 COUTO, Mía. **Pensatempos**, p.75

67 FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. p.14

68 Impressões a partir do texto de apresentação do ensaio fotográfico *Topologies*, do português Edgar Martins.

69 MILOSZ, Czeslaw. **Não mais**. Brasília: UnB, 2003. *passim*.



27. Louis Daguerre – *Boulevard du Temple* (1838-39)

Brissac fala também que as imagens contemporâneas se contentam com o “efeito da realidade”<sup>70</sup>, o qual escapa às imagens que permitam essa performance do espaço. Essa característica é a que pretendia reivindicar para mim. Faltou-me o apreço pelo efeito da realidade.

Baudelaire disse que “o pintor não deve se deixar levar pelo que o rosto lhe apresenta”<sup>71</sup>. Ele tem de intuir o oculto e, a partir daí, produzir. Sem pedir permissão a Baudelaire, substituo o pintor pelo fotógrafo e me apoio em seu conselho. Contentar-me com o real só me levaria a lugares por mim já muito visitados. Caminho pela premissa de Bachelard:

A imaginação do material, para além da imaginação das formas, vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria – materializar o imaginário. (...) Em sua realidade, em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, sujeito do verbo imaginar. Não é seu complemento. O mundo vem imaginar-se no devaneio humano.<sup>72</sup>

70 PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. p.19.

71 BAUDELAIRE, *apud* PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. p.60.

72 BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**.

Nas fotografias de minha série *não te moves de ti #3*, a imaterialidade presente nas imagens e a concretude da cena fotografada denunciam o caminho e o paradoxo da tentativa de se fotografar sensações e materializar sonhos. Reconheço minha intenção nessas fotografias nas palavras de Soulages quando pensa o referente imaginário, aquele que escapa por descontextualizar o fenômeno visível fotografado:

A matéria é finalmente encontrada: matéria imaginária, matéria de memória, matéria de inconsciente, matéria metamorfoseada pelo ato fotográfico, matéria transfigurada por esse corpo relativo, esse corpo em relação : o corpo de sonho.<sup>73</sup>

A extrema materialidade do objeto – tanto a paisagem quanto o corpo – e no meu caso, a concretude da experiência vivida, da performance realizada, contrastam com o resultado: uma imagem de sonho. O conteúdo imaterial presente na fotografia me inquieta porque é invisível, apesar de inscrito é ainda secreto e potente.

---

73 SOULAGES, François. p.122





28.



29.



30.



31. Bruna Neiva – *não te moves de ti* #3 (2012) – Políptico das imagens 28 a 31.

## 2. A psicanálise, os símbolos e a fantasia

“A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado”<sup>74</sup>, anuncia Marcuse. O princípio do prazer é substituído pelo princípio de realidade, e a satisfação imediata deve ser, então, satisfação adiada.

O indivíduo – ao chegar à conclusão de que a total e imediata satisfação não é possível – promoveria essa substituição que, para Freud, salvaguarda mais do que destrona o sujeito. O princípio do prazer seria modificado e não negado, devido ao irremediável desprazer que alcançaríamos com a potencial busca pela satisfação irrestrita no contexto da vida em sociedade civilizada.

A força destrutiva dos instintos, conforme delineados por Freud – o embate entre Eros e Tanathos –, deriva da luta por uma gratificação que a cultura não pode dar: o prazer como tal e como um fim em si mesmo, a todo momento. Segundo Marcuse, apenas um modo de funcionamento do aparelho mental mantém-se livre do domínio do princípio da realidade: a fantasia.

Parece-me que o mistério está presente na fantasia do fazer poético assim como na fantasia da imaginação onírica. Ele permeia a ideia de que há como passar, silenciosamente, de uma forma para outra, resignificando objetos e situações, dando potência plástica ao que antes era meramente etéreo.

Como Bachelard pensa a imagem, penso também o sonho:

Para ser o que reflete, é uma miragem. Mas essa miragem fascina [...] Então, impõe-se o realismo da irrealidade. Compreendemos as figuras por sua transfiguração.<sup>75</sup>

---

74 MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud (1955). Rio de Janeiro: LTC, 1999. p.33

75 BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. p.6



Interessa-me o processo descrito por teorias psicanalíticas para a formação dos sonhos, pela possível analogia com o processo de criação artística. O filósofo Jean-François Lyotard encoraja a comparação, ao dizer que a linguagem do sonho seria também a da arte, uma “combinação indissociável entre o discurso e o sensível, falando a golpes de coisas, fazendo figuras com as palavras”.<sup>76</sup>

Freud desenvolve alguns conceitos-chave, os quais define como principais para determinar a forma assumida pelos sonhos: o deslocamento e a condensação. “A primeira coisa que se torna clara para quem quer que compare o conteúdo do sonho com os pensamentos oníricos é que ali se efetuou uma condensação em larga escala”, diz.

Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e a riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página. A análise que expõe os pensamentos oníricos, subjacentes a ele, poderá ocupar seis, oito ou doze vezes mais espaço. Essa relação varia com os diferentes sonhos, mas, até onde vai minha experiência, sua direção nunca varia. Em regra geral, subestima-se o volume de compreensão ocorrido, pois fica-se inclinado a considerar os pensamentos do sonho trazidos à luz como o material completo, ao passo que, se o trabalho de interpretação for levado mais adiante, poderá revelar ainda mais pensamentos ocultos por trás do sonho. Já tive ocasião de assinalar que, de fato, nunca é possível ter certeza de que um sonho foi completamente interpretado. Mesmo que a solução pareça satisfatória e sem lacunas, resta sempre a possibilidade de que o sonho tenha ainda outro sentido. Rigosamente falando, portanto, é impossível determinar o volume de condensação.<sup>77</sup>

A analogia entre a condensação que ocorre com os pensamentos do sonho para o conteúdo manifesto e o processo de condensação que ocorre na criação

---

76 LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. p.260 apud Tania Rivera in *Cinema, imagem e psicanálise* p.13

77 FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos (I)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p.305

artística me parece extremamente oportuna. Se na citação acima, substituírmos as ocorrências da palavra 'sonho' por 'obra de arte', a comparação torna-se peculiarmente pertinente. Refaçamos o trajeto:

*As obras de arte são curtas, insuficientes e lacônicas em comparação com a gama e a riqueza dos pensamentos oníricos. Se uma obra de arte for escrita, talvez ocupe meia página. A análise que expõe os pensamentos oníricos, subjacentes a ela, poderá ocupar seis, oito ou doze vezes mais espaço. Essa relação varia com as diferentes obras de arte, mas, até onde vai minha experiência, sua direção nunca varia. Em regra geral, subestima-se o volume de compreensão ocorrido, pois fica-se inclinado a considerar os pensamentos da obra de arte trazidos à luz como o material completo, ao passo que, se o trabalho de interpretação for levado mais adiante, poderá revelar ainda mais pensamentos ocultos por trás da obra de arte. Já tive ocasião de assinalar que, de fato, nunca é possível ter certeza de que uma obra de arte foi completamente interpretada. Mesmo que a solução pareça satisfatória e sem lacunas, resta sempre a possibilidade de que a obra de arte tenha ainda outro sentido. Rigorosamente falando, portanto, é impossível determinar o volume de condensação.*

Freud diz ainda que os elementos que se destacam como principais componentes do conteúdo manifesto do sonho, em geral não são os mais importantes no pensamento onírico. Não seriam sua essência representada. Freud diz:

Portanto, parece plausível supor que, no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem uma transferência e um deslocamento de intensidade psíquicas no processo de formação do sonho.<sup>78</sup>

---

78 FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (I)**. p.333

A consequência do deslocamento seria que o conteúdo que se manifesta em sonho não mais se assemelha ao núcleo dos pensamentos oníricos “e que este não apresenta mais do que uma distorção do desejo do sonho que existe no inconsciente.”<sup>79</sup>

Essa distorção pela qual o desejo passa, me parece análoga ao fazer artístico, que é tornar material o imaterial, resignificando objetos e paisagens, reconhecendo-se como sujeito e abdicando dessa posição para rever-se como objeto. A “visão” aqui é domínio do engano: as imagens que nos são fornecidas e seu primeiro significado aí podem aparecer para “velar a força disruptiva do olhar”<sup>80</sup>. Como diz oportunamente Marcio Doctors: “Tornar cristalino o sentido da arte não é outra coisa senão um pequeno deslocamento da realidade.”<sup>81</sup>

Essa “energia capaz de dar conta do não-dizível, do inominável, do inexprimível”<sup>82</sup> por meio do deslocamento, seja ele como trabalho do sonho ou como tática poética, é o que me interessa.

A psicanálise é um método que interdita o olhar, lembra Tania Rivera<sup>83</sup>. Para ter como núcleo a fala do sujeito, Freud determinou como método a associação livre, em que se buscavam cenas de valor traumático que houvessem sido vividas. A experiência devia ser revivida visualmente com a maior precisão de detalhes possível. A catarse provocada pelo procedimento os libertaria de seus sintomas. Não por acaso, o termo “catarse” foi tomado de empréstimo da tragédia grega.

A interdição à qual o artista é submetido é análoga. Diante das possibilidades expressivas há de se imaginar – de fato criar imagens ou subverter as que já existam – para produzir arte.

O filme *La Jetée*, feito pelo artista francês Chris Marker, é um marco na transgressão da ideia de tempo e realidades lineares. Trata-se de uma ficção científica, ambientada entre uma Paris destruída pela Terceira Guerra Mundial e seus antes e depois. A única esperança para a sobrevivência recaía sobre o

---

79 Ibidem.

80 RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. P.21

81 Marcio Doctors in **Passagem Secreta**. P.34

82 Idem.

83 RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. P.26

tempo. Para tanto, os que se creem vencedores da guerra enviam emissários para convocar o passado e o futuro em busca da redenção do presente.

O filme é feito a partir de uma sequência de fotografias e um breve trecho com captação de movimento (Marker o chamou de fotonovela) acompanhadas de uma voz que as narra em *off*. Com o seguinte relato se inicia *La Jetée*:

Esta é a história de um homem marcado por uma recordação de infância. A cena que o perturbou, por sua violência, e cuja significação só muito mais tarde ele compreenderia, teve lugar no grande terminal de Orly, alguns anos antes do início da Terceira Guerra mundial. Em Orly, nos domingos, os pais levam seus filhos para ver os aviões decolar. Nesse domingo, a criança, da qual contamos a história, deveria rever por muito tempo o sol fixo, o cenário plantado na ponta do terminal e a face de uma mulher. Nada separa as lembranças dos outros momentos. Só mais tarde elas se fazem entender, por suas cicatrizes. Esse rosto, que seria a única imagem do tempo de paz que atravessou o tempo de guerra, ele por muito tempo se perguntou se realmente o haveria visto ou se teria criado esse momento de suavidade para suportar o momento de loucura que estava por vir. Com este barulho súbito, o gesto da mulher, o corpo que oscila, os clamores das pessoas sobre o terminal, confundidos pelo medo... Mais tarde, compreendeu que havia visto a morte de um homem.<sup>84</sup>

---

84 Tradução livre a partir da narração em *off* do filme *La Jetée*.



32. Frame do filme *La Jetée* de Chris Marker (1962)

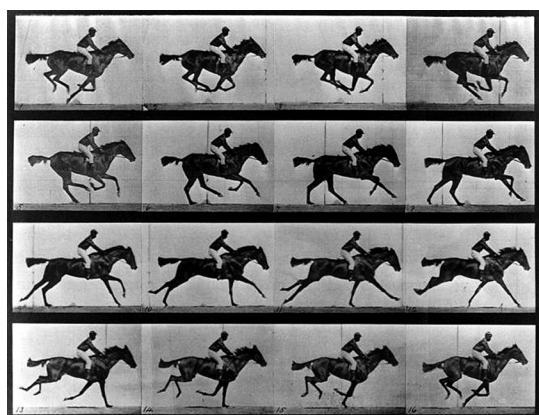
Dessa primeira fala, o espectador é levado a transitar entre passado, presente e futuro a partir das experiências do protagonista. *La Jetée* possibilita uma reflexão sobre a fragilidade do caráter verídico da memória, assunto já bem discutido pela psicanálise. A obsessão pela imagem da mulher, que há tanto lhe invade o pensamento, leva o homem a questionar-se: “Haveria inventado esse momento de ternura para me proteger do medo que se aproximava?”



33. Frame do filme *La Jetée* de Chris Marker (1962)

“Nas mãos de Marker, fotografias não são testemunhas leais do tempo, mas enganadoras da consciência temporal”<sup>85</sup>, diz Janet Harbour. É o espaço e o tempo entre fotos que nos permite trilhar nossos caminhos pelo filme. A descontinuidade, tanto nas imagens quanto na memória, é o que nos impele a criar ficções. Quando se amplia a escuridão entre frames, evidencia-se a inevitável interrupção do olhar: o mundo não nos chega de forma contínua, nós o costuramos a partir do nosso devaneio. Enxergamos quando nossos olhos estão interditados.

A fotografia pode trazer a potência analítica de quando algo, que está oculto à visão, é mostrado. Em um exemplo literal, é como na célebre obra de Muybridge, em que há um momento em que o cavalo decola – nenhum membro toca o chão. Imagem impossível, fotografia possível. “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”<sup>86</sup>, diz Walter Benjamin.



34. Eadweard J. Muybridge – *The horse moves* (1878)

O outro lado da moeda é quando à fotografia é designada a tarefa de retratar a realidade, sem rupturas nem deslocamentos. A fotografia, assim como o relato do sonho em relação a seu conteúdo latente, jamais alcançará essa tarefa, já que “ainda que sob a égide da semelhança”<sup>87</sup> ela pareça mais que rastro, um reflexo. A fotografia há de sempre manipular seu referente e transformá-lo em algo de outra ordem.

85 Tradução livre a partir de HARBOUR, Janet. **La Jetée**. Londres: Afterall Books, 2009. p.24.

86 BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia in **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.94.

87 RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. p. 28

Desejo em meu trabalho conceder à realidade poder de sonho e ao sonho poder de realidade e não deixar de imaginar o sonho. Em minha obra tanto o conteúdo latente, os pensamentos do sonho, quanto o manifesto, são matéria de poesia.

## **2.1 A PSICANÁLISE E A ARTE**

Bachelard aponta que a psicanálise clássica falha por não ser curiosa e não levar em conta, por exemplo, o caráter estético do sonho de voo e tampouco considerar o esforço de racionalização que deformaria esse sonho fundamental, esse sonho primordial.

O método psicanalítico pode ser irresponsável se, ao se apegar aos símbolos como simples instrumentos facilitadores na análise, tratar da imaginação como se fossem “as férias vãs de uma ocupação afetiva persistente”<sup>88</sup>, ignorando, quem sabe, aspectos estéticos que nasçam de processos ativos, quem sabe até não vinculados a traumas infantis.

Freud chega a dizer que ler os sonhos por seu aspecto pictórico nos induziria ao erro. A novidade introduzida pela psicanálise seria a tentativa de ultrapassar o conteúdo manifesto dos sonhos, chegando ao seu conteúdo latente, que ele chama também de “pensamentos do sonho”.

A tarefa da psicanálise seria a de investigar as relações entre o conteúdo manifesto dos sonhos e os pensamentos oníricos latentes e de desvendar os processos pelos quais estes últimos se transformaram naqueles.

O aspecto pictórico não pretende ser ignorado ou descartado como fonte de conhecimento acerca do inconsciente. Freud chega a dizer que “os pensamentos do sonho e o conteúdo dos sonhos nos são apresentados como duas versões do mesmo assunto em duas linguagens diferentes.”<sup>89</sup>

O caminho que a psicanálise se propõe a percorrer, no entanto, se afasta do processo que percorro ao pensar o sonho como matéria de poesia. Em meu trabalho os chamados conteúdos latentes e manifestos não se apresentam de maneira hierarquizada, não há preocupação com a tradução do pictórico para o verbal, para uma compreensão de ordem objetiva. Freud diz:

---

88 BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*, p.20

89 FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos (I)* p.303

O conteúdo do sonho é como uma transcrição dos pensamentos oníricos em outro modo de expressão cujos caracteres e leis sintáticas é nossa tarefa descobrir, comparando o original e a tradução. (...) O conteúdo do sonho é expresso, por assim dizer, numa escrita pictográfica cujos caracteres têm de ser individualmente transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho. Se tentássemos ler esses caracteres segundo seu valor pictórico, e não de acordo com sua relação simbólica, seríamos claramente induzidos ao erro.<sup>90</sup>

Posso optar por esse potencial erro ao me apegar não somente ao aspecto pictórico, mas principalmente à sensação que permanece quando já estou em vigília, apropriando-me desse substrato para criar imagens.

Ao continuar criando imagens a partir de vivências oníricas, parti para um sonho recorrente, uma cena de queda a partir do edifício onde cresci.

Construí essa imagem, *não te moves de ti #2*, a partir da vivência em vigília de algo que antes era construção em sonho, ao modo como sugere Bachelard: “A queda deve ter todos os sentidos ao mesmo tempo: deve ser simultaneamente metáfora e realidade”<sup>91</sup>

O foco aqui não está no resultado da queda e sim no processo de cair. A repetição do movimento não serve somente para indicar que ali há movimento e sim para descrever, ilustrar a sensação de queda.

Quando Bachelard diz que “a metáfora da queda desenvolve tal impressão psíquica que deixa em nosso inconsciente traços indelévels”<sup>92</sup>, penso que a marca deixada por esse tipo de sonho não pode ser separada do peso estético que ela evoca. Não é somente a sensação da vertigem, mas a imagem dela que permanece e impressiona.

Bachelard diz que no devaneio acordado, o sonho de voo aparece sob a dependência absoluta das imagens visuais e que estas imagens têm de ser despidas de toda a uniformidade do simbolismo impermeável sugerido pela psicanálise. Seríamos, despertos ou sonhando, o mesmo ser, um ser onírico. Um ser que, em suas palavras “ continua no dia a experiência da noite”<sup>93</sup>

90 FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos** I p.303

91 BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. p 92.

92 BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. p.91

93 Ibidem. p.22





35. Bruna Neiva – *não te moves de ti #2* (2011)

A tentativa de ir além da sensação deixada pelo sonho e de não se deixar levar pelo seu aspecto estético propõe certo pragmatismo inerente à busca de Freud por fazer da psicanálise uma ciência com métodos claros e objetivos. Bachelard mantém sua preocupação com esse trabalho proposto pela psicanálise:

Pensamos mais as coisas que as funções, e como em nossos relatos de sonho contaminamos os sonhos pelo pensamento, é preciso buscar uma grande fidelidade aos sonhos para nos lembrarmos mais das funções oníricas que dos objetos oníricos.<sup>94</sup>

Devemos sentir que a vida onírica é “tanto mais pura quanto mais nos liberta da opressão das formas e quanto mais nos restitui à substância e à vida do nosso próprio elemento”. Bachelard afirma ainda que a adjunção de uma forma, por mais natural que seja, arrisca-se a ocultar uma realidade onírica, a desviar-se da potencial profundidade dos sonhos.

A analogia que Freud faz entre a análise de um sonho e a montagem de um quebra-cabeças clareia sua opinião acerca da “razão de ser” dos sonhos. Freud pede que imaginemos um rébus, um quebra-cabeça pictórico.<sup>95</sup>

Um exemplo histórico é o rébus de Benjamin Franklin intitulado *A arte de se fazer muito dinheiro – no bolso de cada homem por Dr. Franklin*<sup>96</sup>, feito em 1791.<sup>97</sup>


---

94 BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**.

95 O rébus é um jogo em que palavras, letras ou até mesmo frases são representadas através de desenhos, sinais, sílabas ou letras que desejamos dar destaque ou eliminar para formar qualquer outra palavra ou frase. Neste jogo não interessa a imagem individual de uma ou mais palavras que serão juntadas para formar uma terceira, mas sim o som delas que deverá ser relacionado com as letras. Há diversos tipos de rébus e em diferentes graus de dificuldade.

96 Tradução livre a partir do título original *The Art of Making Money Plenty in every Man's Pocket: by Doctor Franklin*.

97 A solução para o rébus é: “At this time when the general complaint is that money is so scarce, it must be an act of kindness to inform the moneyless how they can reinforce their pockets. I will acquaint all with the true secret of money catching, the certain way to fill empty purses and how to keep them always full. Two simple rules well observed will do the business. First, Let honesty and labor be thy constant companions; Second, Spend one penny every day less than thy clear gains; Then shall thy pockets soon begin to thrive, thy creditors will never insult thee, nor want oppress, nor hunger bite, nor nakedness freeze thee. The whole hemisphere will shine brighter, and pleasure spring up in every corner of thy heart. Now there embrace these rules and be Happy.”



**THE ART OF MAKING MONEY PLENTY**  
 in every Man's Pocket: by  
**Doctor Franklin.**

*At this time the complaint is, that we must perform an act of kindness in reinforcing their vessels with the secret of catching the certain way, fill empty & how to keep them always full. Two simple observations will do the business. 1<sup>st</sup> Let hoys and they consist of 2<sup>d</sup> Let one every day, less than they gain; so they will soon begin to thrive, & their creditors will not insult thee, nor will they be hungry, nor freeze thee. The whole hemisphere will shake, and pleasure spring up in every corner of thy empire. Now therefore embrace these, and be happy.*

New York. Published by P. Maverick 187.

36. Benjamin Franklin - The Art of Making Money Plenty in every Man's Pocket by Doctor Franklin. (1791)

Retornando ao rébus imaginado por Freud, observamos que retrata uma casa com um barco no telhado, uma letra solta do alfabeto, a figura de um homem correndo, com sua cabeça desaparecida. Mas um barco não teria por que estar no telhado de uma casa, tampouco a cabeça de um homem poderia correr. Nada disso existe na natureza, e dessa forma, poderíamos concluir que a imagem como um todo, e também suas partes isoladas, não fazem sentido.

O juízo “adequado” só seria feito se deixássemos de lado suas objeções: “falta de sentido da composição como um todo e também de suas partes”. Ao invés disso, teríamos de substituir cada elemento isolado por uma sílaba ou palavra que pudesse ser representada por aquela figura. “As palavras assim compostas já não deixarão de fazer sentido, podendo formar uma frase poética de extrema beleza e significado”, diz Freud.

O sonho é um quebra-cabeça pictográfico desse tipo, e nossos antecessores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de tratar o rébus como uma composição pictórica, e como tal, ela lhes pareceu absurda e sem valor.<sup>98</sup>

Vemos aí que, para Freud, sobretudo em âmbito clínico, se não fosse encontrado um “sentido” para o sonho, ele não teria função, seria absurdo e sem valor. Poderia existir valor poético no sonho, mas ele dependeria dessa decodificação simbólica, de ultrapassar a dimensão do pictórico.

Uma visão teleológica, historicamente presente em muitos momentos da investigação científica e filosófica, quando aplicada ao sonho, pode acabar buscando uma narrativa onírica e esmiuçar seu significado de maneira por vezes tendenciosa. A ideia de que algo só existe porque haveria para tal uma razão objetiva para sua existência, pode ser incômoda à medida que leva a respostas de cunho não somente metafísico, mas principalmente de cunho moral, e a uma tentativa de racionalização que simplifica e reduz a potência do sonho.

Creio, no entanto, que explicações teleológicas podem ter sido encontradas em algum ponto de um trajeto que começou a ser trilhado por curiosidade cien-

---

98 FREUD, Sigmund. **Sobre os Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 304

tífica e metafísica (se é que há diferença quando chegamos a investigações em um campo do conhecimento que continua obscuro). Os sonhos seriam manifestações do inconsciente e, sobre este tema, Freud comenta que tateia no escuro:

(...) prontamente expressaríamos nossa gratidão a qualquer teoria filosófica ou psicológica que pudesse nos informar a respeito do prazer e desprazer que atuam tão imperativamente sobre nós. Contudo, quanto a esse ponto, infelizmente, nada nos é oferecido para nossos fins. Trata-se da região mais obscura e inacessível da mente.<sup>99</sup>

As investigações acerca da razão pela qual sonhamos, ou melhor, porque sonhamos o que sonhamos, chegaram a suposições diversas. Na Antiguidade Clássica, os sonhos eram relacionados ao mundo sobrenatural e trariam revelações divinas e demoníacas que teriam como finalidade predizer o futuro. Os sonhos precisavam de interpretação para dar-lhes a merecida importância e não negligenciar ou se deixar enganar quanto às questões de caráter premonitório.<sup>100</sup>

Aristóteles se interessou pelo estudo dos sonhos – chegando a escrever duas obras sobre o assunto – e começou a vê-los a partir de um ponto de vista psicológico. Ainda que levasse em conta a função premonitória dos sonhos, considerava-os produto da mente humana adormecida e não produto de uma inserção divina ou demoníaca.<sup>101</sup>

A psicanálise, por sua vez, encontrou nos sonhos a sua funcionalidade: a realização de desejos, sobre a qual Freud é categórico. Desde desejos simples que não foram realizados durante o dia, até aqueles que mobilizariam os pesadelos e os sonhos de punição, todos seriam, invariavelmente, realização de desejo, por serem produtos do inconsciente, que só conhece esse instinto.

---

99 FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p.17

100 FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos I**. pgs 39 a 42.

101 As obras de Aristóteles em questão são Sobre os Sonhos e Sua Interpretação .

A realização de um desejo deve trazer satisfação àquele que deseja. Entretanto, a relação entre aquele que sonha e seus próprios desejos é peculiar. Ele os repudia e censura – em suma, não gosta deles. Realizá-los, portanto, não lhe dá prazer algum. Pelo contrário, a experiência mostra que este aparece por meio de angústia.<sup>102</sup>

Sobre isto Freud ainda esclarece que a maior parte do desprazer que experimentamos no caso dos sonhos de angústia seria um “desprazer perceptivo”, um conflito entre nosso desejo inconsciente e a repressão ao qual ele é submetido<sup>103</sup>. Fechner ainda completa: “(...) entre os dois limites, que podem ser descritos como limiares qualitativos de prazer e desprazer, há uma certa margem de indiferença estética.”<sup>104 105</sup>

Quando Bachelard diz que os incidentes oníricos se prendem à vida de nossa substância e se inscrevem em nosso passado dinâmico – nossas memórias – vejo no método psicanalítico uma busca (ou um encontro) de uma finalidade para o que é sonhado. “O voo onírico não terá por função ensinar-nos a superar nosso medo de cair?”<sup>106</sup> – pergunta-se Bachelard. Seria então a função desses sonhos de angústia alertar-nos sobre nosso medo de cair? Seria impelir-nos a alçar voo?

A partir dos avanços da psicanálise no século XX, esses estudos começam a aparecer como assunto e como inspiração nas artes, como é o caso da artista francesa Louise Bourgeois. Em uma de suas obras mais emblemáticas, Bourgeois diz: “Arte é uma garantia de sanidade”.

---

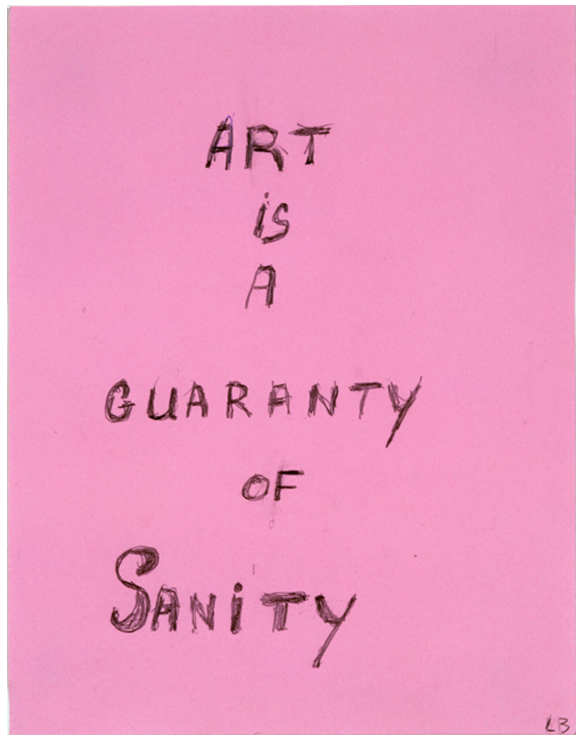
102 FREUD, Sigmund. **Sobre os sonhos**. p.609, nota de rodapé.

103 FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. p.21

104 G.T. Fechner apud Sigmund Freud in **Além do princípio do prazer**. p.18

105 “Estética”, nessa frase, diz respeito ao conceito de estética referente à percepção, à sensação.

106 BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**.



37. Louise Bourgeois – *Art is a guaranty of sanity* (2000)

Em anotações, ela complementa essa frase: “A arte é garantia de saúde mental, mas não é libertação. Sempre retorna, sempre.”<sup>107</sup> A arte então não cura, mas alcança dimensões que o trabalho da análise não logra, pois o processo de criação artístico ativo e consciente traria à tona questões recalcadas permitindo-lhes a forma material.

Bourgeois encarava seu processo artístico em parte como cura (não permanente) para sua depressão e válvula de escape para a maneira como seus traumas imperavam em seu cotidiano. Para a artista, arte e psicanálise existiam em uma continuidade de “eletrônica sofisticada” realmente simbiótica e se reforçavam mutuamente.<sup>108</sup> Bourgeois acreditava que o artista poderia expressar simbolicamente as realidades fundamentais da psique por ter acesso privilegiado ao próprio inconsciente.

107 Nota de 1992, em caderno de anotações de Bourgeois.

108 LARRATT-SMITH, Philip. A escultura como sintoma. In BOURGEOIS, Louise. **O Retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. p.14

[Louise Bourgeois] afirmava que ao explorar a fundo seu inconsciente, o artista, paradoxalmente, desenvolve a capacidade de criar imagens poderosas, de significado universal. Tanto a escultura quanto a psicanálise produziam formas diferentes de conhecimento que se fundiam na prática artística de Bourgeois.<sup>109</sup>

Os escritos deixados por Bourgeois não devem, no entanto, ser chave para compreensão de toda prática artística. Freud chega a fazer um paralelo entre os neuróticos e os artistas, tratando a neurose e a arte como produtos de uma mesma lógica, a fantasia.<sup>110</sup>

Rivera observa, acerca da proximidade da neurose com a criação artística, que a última retoma os conflitos entre os instintos pulsionais e a insatisfatória realidade, indo contra a ideia de simples autoliberação e espécie de reação neurótica por meio da criação artística imaginada por Freud.<sup>111</sup>

Bourgeois tinha particular interesse por estudos psicanalíticos, de modo que a narrativa presente em suas obras é uma conversa entre suas descobertas em análise e sua linguagem artística. No entanto, a maneira como Bourgeois tratava a arte – processo ativo de cura – não diz respeito a toda criação artística que é fruto de investigação de conflitos internos e interesse da memória.

Se Bourgeois, em relação a suas próprias obras, trabalhava com a mesma lógica utilizada pelos analistas com seus pacientes, isso explicita seu encanto pelas estruturas e métodos psicanalíticos, o que delineia a particularidade do seu caso, ao invés de ser chave para a compreensão de todo tipo de produção artística.

A artista, já em seus escritos, em suas entrevistas e nos títulos de suas obras, nos avisa sobre sua intenção de trabalhar com alegorias de conceitos desenvolvidos pela psicanálise. Trechos de seus diários nos permitem observar as conexões que ela traça entre sua obra e conceitos da psicanálise, como quando ela discorre sobre sua série de esculturas *Personages*:

---

109 LARRATT-SMITH, Philip. A escultura como sintoma. In BOURGEOIS, Louise. **O Retorno do desejo proibido**. p.29

110 FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**.

111 RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. p.17



A qualidade dramática da estátua de madeira preta provém de:

1º) a verticalidade indica um esforço ou ímpeto ou impulsos do id

2º) as horizontais são “paradas”, controle, inquietações, convencionais, esforço de deter os instintos  
representação de um conflito interior.<sup>112</sup>

Nesse escrito Bourgeois faz referência a duas ideias amplamente desenvolvidas por Freud em sua teoria psicanalítica: os instintos e o *id*. Regido pelo princípio do prazer, o *id* seria a origem de nossa energia vital, a libido. Ele faz parte das estruturas inconscientes que formam nosso aparelho psíquico e seu caminho em busca da realização de desejos poderia ser efetivado tanto em ação quanto em fantasia.

A obra sobre a qual Bourgeois escreve, seus *Personages*, são esculturas feitas entre o final dos anos 1940 e começo dos anos 1950. São monolitos de madeira que, por sua verticalidade e dimensões, têm o impacto de uma presença física, humana. Assim como em outras obras da artista, há uma referência a edificações arquitetônicas. Ela disse que as formas dos *Personages* surgem dos arranha-céus que via do topo do prédio onde então vivia em Nova York e que teriam ainda um inevitável paralelo com o sujeito.

---

112 Louise Bourgeois apud Philip Larratt-Smith. In **Louise Bourgeois**: o retorno do desejo proibido.p.14



38. Louise Bourgeois – *Personages* (1940-50)

O equilíbrio é extremamente vulnerável em cada uma dessas peças que “produzem o mesmo efeito de figuras tímidas ou inibidas demais para se relacionar”. Segundo Bourgeois, as figuras começaram como um luto por “presenças desaparecidas que retornavam em espírito durante seu processo de construção”.<sup>113</sup> Sobre essa obra Rosalind Krauss afirmou que a natureza do encontro (do material e imaterial) era “uma projeção do inconsciente no espaço do real”<sup>114</sup>

113 Interview with Susie Bloch. *The Art Journal* 35 no.41 (1976) in **Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido**. p.39

114 Rosalind Krauss apud Philip Larratt-Smith In **A Escultura como sintoma** in *Louise Bourgeois – O Retorno do desejo proibido*. p.14

Deve ser observada a diferença entre artistas que investigam sua própria psique e artistas que utilizam o conhecimento produzido por via da psicanálise como inspiração para a estrutura narrativa ou para a própria temática de sua obra. É o caso de Bourgeois, que não temia ver sua obra interpretada pelo viés da psicanálise, ainda que esse tipo de observação jamais esgotasse a potência de seus trabalhos.

Esse tipo de interpretação me parece inadequada quando o artista não dá essa “permissão” e não indica esse tipo de caminho narrativo, tornando-se, neste caso, arbitrária e fadada à subestimação simbólica e estética. Outros elementos poderiam, assim, ser apresentados de maneira secundária e ilustrativa, ao invés de evidenciarem o caráter essencial em uma obra.

Vejo uma tendência recorrente na psicanálise tradicional de contar histórias e relacionar acontecimentos como se um fosse consequência do outro, não necessariamente de maneira óbvia, mas sim como fruto de análise afiada a partir de conhecimentos acerca da psique humana. Em alguns momentos a análise parece sóbria e acertada, mas em outros denota demasiado amor pelo método e pouca atenção ao observado.

Esse tipo de análise, quando diz respeito à arte, me parece tender a um hermetismo redutor e não dar margem a um espaço interpretativo que avance. É um desejo de “resolver” a obra de arte que ignora a pretensão do artista de que ela não seja resolvida propriamente, como acredito ser um traço comum a algumas obras de arte contemporâneas. A pesquisadora de arte Kátia Canton aponta:

No lugar do começo-meio-fim tradicional elas [as obras contemporâneas] se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas.<sup>115</sup>

Agir com liberdade e abertura teórica e conceitual ao estabelecer conexões entre a psicanálise (ou qualquer outra área do conhecimento) e a arte me parece a maneira mais acertada de aproveitar o conhecimento já produzido, se procedermos de forma razoavelmente rigorosa. Para a própria Bourgeois,

115 CANTON, Kátia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.p.15

alguns símbolos derivados da análise eram antirreais, divorciados da realidade emocional, assim como considerava algumas teorizações psicanalíticas “gargarejo narcisístico com palavras”<sup>116</sup>, o que denota uma simultânea postura crítica perante o conhecimento. Bourgeois completa:

(...) o símbolo artístico não é apenas um código significativo, representando algo que poderia ser traduzido de outra forma, é um todo que é mais que a soma de suas partes.<sup>117</sup>

Cabe aqui a ressalva: os excessos e descompassos teóricos cometidos por estudiosos da psicanálise quanto à arte e aos artistas não esgotaram as possibilidades de diálogo entre essas disciplinas. Há de se levar em conta também as grosserias conceituais cometidas por artistas abordando a psicanálise. Rivera promove imediata redenção psicanalítica ao pensar ao mesmo tempo em fronteiras e pontes entre as áreas:

(...) não se trata de aplicar a psicanálise às obras para apontar nelas alguma verdade que apenas esta disciplina poderia revelar. Ao contrário, trata-se de buscar conhecimento sobre o homem nessas obras e, mais especificamente, com elas aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem.<sup>118</sup>

---

116 Louise Bourgeois apud Meg Harris Williams in **A criança, o continente e o claustro: a vocação artística de Louise Bourgeois**. In Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido. p. 39

117 Citação de Louise Bourgeois a partir de seu diário no dia 24 de abril de 1996. In **Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido – Escritos Psicanalíticos**. *passim*.

118 RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. *passim*.



### 3. O pesadelo como assunto, o pesadelo como lugar de fala

Honrai o sono e respeitai-o! É isso o principal. Fugi de todos os que dormem mal e que permanecem acordados à noite. Não é pouco saber dormir; para isso é necessário preparar-se durante o dia. Mesmo que poucas pessoas o saibam, é indispensável possuir todas as virtudes para dormir bem (...).

Agora entendo o que se procurava acima de tudo em nossos dias, quando se procuravam mestres da virtude. O que se tentava achar era um bom sono, e para tanto as virtudes coroadas de dormideiras. Para todos esses sábios catedráticos, tão considerados, a sabedoria consistia em dormir sem sonhar: não conheciam outro melhor sentido da vida.<sup>119</sup>

Desse trecho surge a ironia: aqueles que possuem virtudes – entre elas a obediência, o pudor, a ignorância – esses sim dormem bem. E dormir bem é não sonhar. Não tomar contato com tudo aquilo que não é virtuoso. Garantir que durante o dia sejam satisfeitas suas vontades e que as que não foram satisfeitas, então, não se qualifiquem jamais como vontade. Que tudo aquilo que não foi realizado, por ser o ator pleno em suas virtudes, não surja, nem mesmo como potência nos sonhos, nem mesmo como desejo que sussurra.

O desejo do virtuoso pode ser e é realizado, porque o virtuoso não deseja o que não deve ser desejado. Assim falou o sábio, aquele de quem Zaratustra ri, ainda que reconheça sua sabedoria sobre o funcionar do sonho. Não seria de fato desejável que só desejássemos o que fosse adequado como objeto de desejo?

---

119 NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.21-23

Em meu trabalho o onírico é matéria de poesia precisamente pelo desejo de continuar pensando o sonhado e explorar seu potencial plástico e poético.

Sigo os rastros deixados pelos sonhos justamente por considerá-los matéria fecunda, por me interessar por cada objeto, cada movimento, cada cor, cada cenário ali manifestado.

Meus sonhos são ponto de partida e existem infinitas maneiras de se abordar o íntimo em um trabalho poético. O que me parece é que o íntimo não é necessariamente meu assunto e sim uma chave para buscar o meu lugar de fala.

Em minhas fotografias o espaço se configura como continuação do corpo, ainda que haja embate entre eles. O corpo habita a paisagem e também a paisagem habita o corpo.

Na performance conduzida para a série *Noite do mundo*, o corpo ricocheteia, em fuga, na paisagem intacta, com a leveza do que não tem matéria, mas com o peso daquilo que tem memória.

O eixo vertical no centro das fotos, ocupado pela luz intensa, sugere uma quina entre paredes, apontando a possibilidade de uma fresta, talvez uma passagem ou porta.

Nas quatro imagens o corpo se mistura à paisagem, perdendo-se em um labirinto de repetições. A natureza ecoa no corpo que tenta, em vão, desaparecer completamente. Qualquer fuga é impossível quando é fuga de si próprio.

A experiência da performance em si já corporifica o medo e o perigo. Evidencia-se nas imagens a delicadeza do corpo que se torna espectro à medida que o tempo se expande. A paisagem densa,afiada, sombria, devora o corpo fragilizado, nu, a cada passo dado, e ele se perde em gênero.

O corredor de luz parece indicar que há uma saída, mas é também ele que não cede esconderijo ao corpo desamparado. Tampouco na obscuridade completa poderia encontrar ambiente amistoso. Ele não está ao alcance. As árvores que podem lembrar abrigo, ao menor contato, ferem. O medo de se encontrar na solidão iguala-se ao temor de estar silenciosamente sendo esperado. A violência está inscrita no silêncio.



39.



40.





41.



42. Bruna Neiva – *Noite do mundo* (2012) – Político das imagens 38 a 41

Registro aqui uma transformação ocorrida no processo. Em um primeiro momento partia do sonho como assunto e a performance consistia em revivê-lo, quase como um método de adaptação de elementos presentes na lembrança para criar uma imagem que poderia ser esse mesmo sonho visto por uma fresta de uma porta. Na medida em que me envolvi na criação dessas séries, enredei-me por outros caminhos. Nesta busca, reencontro os comentários de Ricardo Basbaum a respeito da obra de Brígida Baltar:

Não há qualquer mitologia a ser reconstruída; será a construção (em busca das origens) de si própria que poderá erguer novos mitos, menores, locais, imprevistos, inesperados – a força da autoconfiguração é cultivada a partir das inscrições e desenhos da legibilidade de um espaço, do corpo como território.<sup>120</sup>

Em entrevista com Baltar, o curador Marcio Doctors pensa o processo criativo a partir de seu trabalho *Passagem Secreta*:

*Passagem secreta* talvez seja o estuário subterrâneo que banha o teu processo [...] Sinto às vezes a matéria do mundo como algo informe (um “magma” que contém todas as formas e possibilidades e é capaz de transformar-se em todas as formas). Há um segredo contido nessa ideia, que é a capacidade de passar secretamente de uma forma para a outra [...] da forma animal para a forma conceitual, da forma conceitual para a afetiva.<sup>121</sup>

*Passagem secreta* é uma instalação feita por Baltar em *Estados de Metáfora*, dentro do *Projeto Respiração*<sup>122</sup>, que incorporava intervenções de vários artistas contemporâneos ao acervo clássico da Fundação Eva Klabin no Rio de Janeiro.

---

120 BASBAUM, Ricardo in BALTAR, Brígida. *Passagem Secreta*. p.75

121 BALTAR, Brígida – *Passagem Secreta*, apud DOCTORS, Marcio. p.38

122 O Projeto *Respiração* iniciou-se em 2004 e tem curadoria de Marcio Doctors. Na ocasião da exposição *Estados de Metáfora*, as artistas convidadas a ocupar a casa-museu foram Brígida Baltar, Claudia Bakker e Marta Jourdan. O projeto já teve a participação de artistas como José Damasceno, Ernesto Neto, Anna Bella Geiger, Nuno Ramos, o coletivo Chelipa Ferro, entre outros.



43. Brígida Baltar – *Passagem Secreta* (2004)

A intervenção usava pó de tijolos retirados da antiga casa de Brígida, que foi matéria fecunda para vários de seus trabalhos, formando uma parede de mini tijolos moldados instalados em uma porta de correr.

O trabalho de Brígida imprime à matéria – o pó dos tijolos minuciosamente desfeitos – uma potência afetiva que é da esfera do invisível. Pequenas passagens silenciosas, secretas, do material ao imaterial. Quando esses pequenos tijolos formam uma parede que limita a passagem entre dois ambientes da casa-museu, onde estão instalados, vejo ainda uma outra passagem secreta.

Essas continuidades que Brígida constrói induzem à ideia de que para além do muro, há algo a ser descoberto.

A capacidade de se “passar secretamente de uma forma à outra” – da afetiva e invisível para a material – é o que reivindico em meu trabalho. Essa transformação pela qual o material onírico deve passar para que se torne imagem é meu processo e minha busca.

Edson de Sousa pensa o sonho e a utopia<sup>123</sup> como maneira de criar uma “espécie de furo no plano dos conceitos e imagens instituídas, abrindo portanto a possibilidade de novos conceitos e novas imagens.”<sup>124</sup> Com uma citação de Jack London, Sousa abre seu escrito que pensa a possibilidade da utopia recuperar lugares perdidos: “Como alguém poderia encontrar as palavras para descrever um pesadelo?”, pergunta London.<sup>125</sup>

A partir dessa pergunta, Sousa já indica a distância entre pesadelo e palavra, a escrita como impossibilidade e insuficiência ao tentar descrever o que sonhamos. Chama, no entanto, a utopia – e aqui vejo a criação poética como sua possível representante – à aproximar-se dessa busca:

Há algo que excede no pesadelo (uma dimensão traumática) e que a palavra em seu esforço heroico tenta recuperar. (...) esta insuficiência não deve ser tomada como desqualificação da nomeação da cena, pelo contrário, é o *em falta* da palavra que nos obriga a continuar buscando sempre um contorno mais preciso do pesadelo.<sup>126</sup>

Na instalação *The Murder of Crows*, Janet Cardiff e George Bures Miller, usando elementos de pesadelos da artista, exploram a maneira como o som afeta e dá formas às experiências. Inaugurada na Art Gallery of Alberta, na Austrália, a instalação percorreu o mundo e hoje faz parte do acervo permanente do Instituto Inhotim, em Minas Gerais.

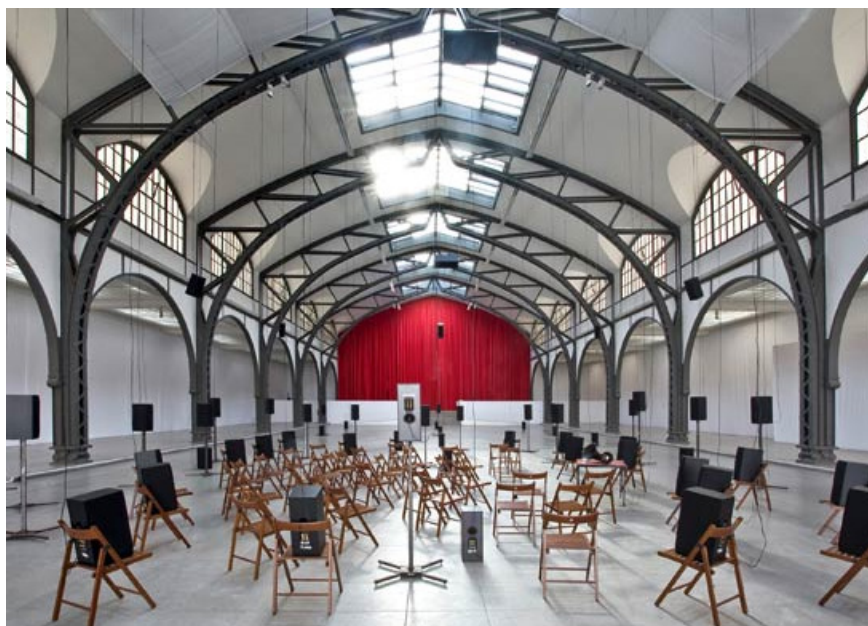
---

123 A utopia vem se distanciando de um sentido estritamente político, reavivando-se atualmente como conceito introjetado e reivindicado pelas poéticas plásticas.

124 SOUZA, Edson Luiz André de. **Furos no futuro – Utopia e cultura**. Arte e pensamento na época do multiculturalismo. Porto Alegre, 2006, v p.3

125 LONDON, Jack *apud* SOUZA, Edson Luiz André de. **Furos no futuro – Utopia e cultura**. p.1

126 SOUZA, Edson Luiz André de. **Furos no futuro – Utopia e cultura**. p.3



44. Janet Cardiff e George Bures Miller – *The Murder of Crows* (2008)

No centro da instalação (que em Inhotim ocupa uma espécie de galpão), está um gramofone sobre uma mesa, cercada por cadeiras. Em cima de algumas delas estão alto-falantes. Mais alguns estão espalhados pelo ambiente, pendendo do teto ou dispostos na altura dos visitantes.

A voz sonolenta de Cardiff surge solitária do gramofone, contando três pesadelos, com o encadeamento fragmentado e cambaleante próprio dos sonhos. Dos outros alto-falantes cria-se uma atmosfera que envolve com força quem está no espaço. O relato, os sons e a música constroem um cenário carregado afetivamente, que envolve o espectador em uma experiência física intensa.

Barulho do mar, som dos corvos voando, passos marcados, marchas que aludem à guerra e sinfonias grandiosas percorrem essa obra em que o som esculpe o território e nossa imaginação e “em que o devaneio tem um papel essencial: somos paradoxalmente transportados para longe do aqui e agora, para uma elevada consciência de nossos corpos nesse mesmo aqui e agora.”<sup>127</sup>

---

127 Tradução livre a partir de escritos de Carolyn Christov-Bakargiev in CARDIFF, Janet & MILLER, George Bures – **The Murder of Crows**. Alberta: Hatje Cantz, 2011. p.30.

Como em várias instalações de Cardiff e Miller, cada caixa de som emite algo distinto da outra, criando uma inevitável empatia e um envolvimento físico com cada aspecto de *The Murder of Crows*. A obra parece caminhar em torno do “escutador” e o provoca a criar seus caminhos dentro dela. Convoca à imaginação, à criação de imagens, e indica a singularidade desse processo de forma irrevogável: ninguém criará para si uma mesma imagem a partir de sua experiência.



45. Janet Cardiff e George Bures Miller – *The Murder of Crows* (2008)

Cardiff e Miller disseram que a obra evoca narrativas semiconscientes, mitos e, em especial, uma gravura de Goya intitulada *El sueño de la razón produce monstruos*, da série *Los Caprichos* de 1799.<sup>128</sup>

---

128 Cardiff, em uma entrevista a Catherine Crowston, dá especial importância a uma citação que costuma ser atribuída a Goya: “La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles”, que a artista traduz como “Imagination without reason creates impossible monsters”. Essa frase aparece como manuscrito em uma das séries dessa gravura, mas é tida pelo Museo del Prado e pela Biblioteca Nacional Miguel de Cervantes como tendo sido inscrita por Adelardo López de Ayala, dramaturgo que viveu no século XIX e comprou muitas dessas séries de gravura. A frase completa como aparece escrita ao pé da gravura é “La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de las maravillas”.



46. Francisco de Goya – *El sueño de la razón produce monstruos* (1799)

Carolyn Christov-Bakargiev descreve a dimensão de *The Murder of Crows* :

O trabalho é sobre as maneiras mutuamente conectadas de encarnar-se e desencarnar-se, assim como é uma celebração de todos os aspectos que são aparentemente improdutivos na vida humana, como as dimensões da histeria e da loucura.<sup>129</sup>

O interesse por esses “aspectos improdutivos” como assunto tratado em arte não é novo, tampouco raro. No entanto, trabalhar com temáticas que pareçam caminhar pela obscuridade, por experiências dolorosas, é constantemente visto como sintoma de uma visão pessimista, um comportamento demasiado

129 Tradução livre a partir de escritos de Carolyn Christov-Bakargiev in CARDIFF, Janet & MILLER, George Bures – *The Murder of Crows*. P.30

dramático e melancólico em relação à vida. Seria então, uma postura negativa diante da existência e do próprio fazer artístico ter como tema os pesadelos?

### **3.1 A VISÃO DIONISIACA NA ARTE**

A arte trágica grega, para Nietzsche, é onde se encontra a mais profunda valorização da vida e da experiência. Dela surge com intensidade a visão da divindade Dionísio, que seria o despertar da valorização dos afetos, do não-ressentimento, da aceitação da natureza humana ao invés de negação de tudo que nela há de humano pelo viés da moral. Na tragédia grega, Nietzsche vê a grande representação do dionisíaco:

A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual, mesmo a dor age como estimulante, deu-me chave para o conceito de sentimento trágico (...).<sup>130</sup>

O declínio do *status* da tragédia na cultura helênica começa a ser visto nos discursos de Sócrates e Platão, a quem Nietzsche chama de cristão que antecede o cristianismo. Esse desprezo é explicado por Nietzsche como sintoma da ingenuidade na qual toda a estética seria baseada:

Nada é belo, apenas o ser humano é belo. Acrescentemos de imediato a segunda [verdade]: nada é feio, exceto o ser humano que degenera – com isso delimitamos a esfera do julgamento estético. (...) O feio é entendido como sinal e sintoma de degenerescência.<sup>131</sup>

Adicione aí a noção de que belo é aquilo que é virtuoso e temos a cambaleante equação: belo = bom = justo = feliz. O que dessa fórmula escapa traz à tona o perigo, o inseguro, a sensação de impotência. Esse desprezo pelo instinto, pelo afeto, Nietzsche sente também ecoar nos discursos dos filósofos e artistas

<sup>130</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.106

<sup>131</sup> Ibidem. p.75



idealistas e românticos que influenciam até hoje o pensamento ocidental.<sup>132</sup>

Segundo ele, o declínio dos valores dionisíacos na cultura viria acompanhado de:

(...) essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava na crença em “outra” ou “melhor” vida. O ódio ao mundo, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso (...).<sup>133</sup>

Schopenhauer diz sobre a tragédia: “É o surgir do conhecimento de que o mundo e a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e, portanto, não são dignas do nosso apego: nisto consiste o espírito trágico – ele conduz à resignação.”<sup>134</sup>

De certo modo, Schopenhauer enxergava na arte uma maneira de transcender o sofrimento da existência – deixá-lo de lado por um momento – e por compreender isso como um desejo de contornar as experiências ao invés de abraçá-las, Nietzsche o condena.

Ao contrário de Platão, que via a arte como um ofício deveras dispensável e indigno<sup>135 136</sup>, Schopenhauer quer para perto de si a arte, vê nela uma via para que o duro trajeto que enfrentamos do momento em que nascemos até a hora em que morremos seja pincelado por momentos sublimes<sup>137</sup>. A essa atitude, Nietzsche chama de “ótica do pessimismo e do mau olhar”<sup>138</sup>.

Nietzsche deseja a valorização da existência no que ela tem de “bom” e

---

132 Entre eles estão o músico Richard Wagner, os filósofos Hegel, Schopenhauer e Kant, a quem Nietzsche se refere como cristão insidioso.

133 NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.19

134 SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova cultural, 1988.

135 Platão considera a ideia como a Verdade. O objeto será uma mera imitação da realidade, portanto, quem imita um objeto estará imitando uma imitação. Isso faz com que, para ele, a arte se afaste por três vezes da realidade, sendo assim, desvirtuadora e pouco valorizável.

136 PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1997. p.324

137 Para Schopenhauer, o artista aproxima-se da Ideia, da essência das coisas, e ao fazê-lo se aproxima mais da pureza de sua verdade do que se tivesse contato somente com a sua efetividade, a coisa em sua aparência. O artista conseguiria apreender as Ideias das coisas por “intuição contemplativa e puramente objetiva”, deixando de chegar às Ideias como um indivíduo para apreendê-las plenamente como um sujeito do conhecer.

138 NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**. p.77

“mau” e vê a obra de arte dionisíaca como esse excedente de forças. É a afirmação da vida, no que ela possui em prazer e dor. “A arte dionisíaca repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento.”<sup>139</sup>

Parti de meus pesadelos para criar imagens por ter interesse no que neles há de humano, na organicidade de seus rastros. Não há rancor, não há pesar na criação dessas imagens. Há, sim, o elevar da experiência – seja qual for a sua natureza – enquanto afirmação e valorização dos afetos. Não há apego à dor, não há apego à angústia. Há, sim, sua incorporação. Tampouco está presente a ideia de redenção ou cura por meio da arte como proposta.

Nas fotografias da série *tu não te moves de ti #4*, que vemos a seguir, está o corpo e sua presença é marcada pelo desejo de esconder-se. A fuga empreende-se pela tentativa de desaparecer, tornar-se sombra.



47.

---

139 NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.8



48.



49. Bruna Neiva – *não te moves de ti #4* (2013) – Político das imagens 46 a 48

De um sonho desperta a criação de uma ação performática que é encarnada, é afirmação do corpo. Paradoxalmente, assim me aproximo de uma imagem que remete ao desencarnar-se por provocar sensação de fantasmagoria, realidade que escapa. A tentativa de materializar, encarnar o pesadelo pelo viés do corpo é por sentir desejo de ação, vontade de subverter a passividade do vivido contra a minha vontade em sonho.

Com este trabalho, pretendo a exaltação do corpo, concebendo-o como a possibilidade para compreender minha própria produção. Sinto ecoar em Miguel Angel de Barrenechea meu ponto de vista:

Nessa ótica, surge uma nova compreensão da subjetividade, a subjetividade carnal. O essencial do ser humano, longe de ser a razão, a consciência, a “alma”, consiste em seus aspectos instintivos, afetivos.<sup>140</sup>

Tento esvaziar qualquer uso terapêutico que se possa impingir à arte. Contento-me com a criação de imagens, citando o *Crepúsculo dos Ídolos*:

Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga, mas, para além do pavor e da compaixão, ser em si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser.<sup>141</sup>

Ao delinear um paralelo entre a visão do artista dionisíaco e meus desejos na realização de meus trabalhos, não quero, no entanto, assinalar-me como pertencente à categoria imaginada por Nietzsche – não me imagino esse sublime ator trágico. Não pretendo conceder a mim mesma um título desse porte. Desejo, sim, sublinhar o que nessa visão me interessa como método.

Para Nietzsche, o artista trágico mostra justamente o estado sem temor ante o que é temível. Daí a afirmação da vontade de vida:

---

140 BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche**: Corpo e subjetividade. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1918/1544>.

141 NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**. p.106

A valentia e liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse estado vitorioso que o artista trágico escolhe, que ele glorifica.<sup>142</sup>

Todo meu trabalho poético é permeado por essa embate íntimo de sentimentos que transitam entre o prazer e a angústia, e por essa linha tênue que os separa, mas volta a uni-los quando surgem, impetuosos. Há um respeito por esses impulsos por saber que ambos me pertencem – ou pertenço a ambos – o que me leva a querer convocá-los à passagem do invisível ao visível.

Na fotografia *terra inscrita* trago uma alegoria do cárcere sem portas, a prisão forjada pelo próprio prisioneiro.

O corpo ainda carrega em si o peso da matéria, mas já não é mais feito de carne. Quer escapar de si mesmo e empreende essa busca desejando transformar-se em poeira, tornar-se quase nada.

---

142 Ibidem. p.77-78.



50. Bruna Neiva – *terra inscrita* (2013)

O esqueleto arquitetônico que se evidencia é precário mas se impõe junto à figura que esvanece. A paisagem inóspita reverbera no desconforto do corpo amarrado, abandonado.

Temos um confinamento sem sentinelas. Não há escolta, o dono da morada não vem reclamá-la. Trava-se uma luta contra o que não tem face nem nome e também não tem fim. Mas estar enclausurado em si mesmo é também estar sempre acompanhado de si próprio. Como nos trens de Hilda Hilst<sup>143</sup>, nos movemos sem sair do lugar.

O comportamento que levaria à libertação desse confinamento involuntário poderia ser uma inversão de papéis. Quando o corpo algemado percebe ser dono de si mesmo, ele pode deixar de aceitar sua condição para encarar-se como responsável por seu destino. A concepção do eterno retorno de Nietzsche – a ideia de que a vida retorna eternamente, em cada um de seus acontecimentos<sup>144</sup> – pode ser uma via para esse enfrentamento. Para Roberto Machado, a certeza do eterno retorno pode levar a duas atitudes existenciais: a tristeza da passividade ou a alegria provocada pelo desejo de que tudo o que vivenciamos retorne.<sup>145</sup> Desejar viver novamente tudo o que já experienciamos seria a maior demonstração de amor ao fato, amor pela vida. Machado imagina que o eterno retorno seja uma ficção, “uma nobre mentira poética” e estou de acordo. Penso o eterno retorno como uma tática de Nietzsche para elevar o pensamento trágico e seduzir aqueles que o ignoram.

Em todas as obras apresentadas aqui, decidi trazer para o campo da vivência o que me chegava primeiramente como afeto insubordinado ao prazer. No entanto, não posso pedir que a vida me retorne tal qual ela foi até agora.

Tampouco tenho a vontade de aceitar a vida tal como ela se apresenta. Em meu trabalho poético, desejo inventá-la, ultrapassá-la, transfigurando memórias, dando voz ao corpo, tecendo imagens.

---

143 Cf. HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004.

144 NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência. A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *passim*.

145 MACHADO, Roberto. **A alegria e o trágico** in Leituras de Zarathustra. p. 244.





## Considerações finais

Quando a pesquisa teórica e a tessitura do trabalho poético caminham juntas, compreende-se melhor de que maneira esses dois extratos imperam na dinâmica de criação do artista.

A fotografia pode ser tratada como suporte para a imaginação, assim o faço em meu trabalho poético. Considerando sua potência como via para o surgimento de ficções e narrativas abertas, encara-se de maneira honesta e libertária a sua especificidade.

A fotografia pode ser janela que nos transporta da presença à ausência. O valor documental da fotografia é circunstancial e ela não pode ser considerada como caminho para encontrar uma essência daquilo que registra.

Pode ser feito um paralelo entre o processo de formação dos sonhos e o processo de criação artística, se for dimensionada a distância entre o objetivo do artista e do estudioso da psicanálise. Dessa forma, torna-se possível notar uma subestimação simbólica quando uma obra de arte é analisada.

O onírico como matéria de poesia pode ser argumento para reclamar a dignidade do espaço íntimo como assunto e também lugar de fala do artista.

Usar experiências e afetos que tenham potencial trágico pode ser feito de maneira afirmativa. A performance pensada para a fotografia foi o caminho que escolhi para reagir de maneira poética ao ressentimento sobre as vivências incorporadas à arte.

Este trabalho não se conclui aqui, nesta última página. Seu resultado só se sedimenta com a exposição das imagens, produzida ao longo desse período, que acompanhará a apresentação destes escritos.



## Referências Bibliográficas

1. AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** São Paulo: Argos, 1996.
2. ARAÚJO, Olivio Tavares de. (Coordenação). **Dor, forma, beleza** – A representação criadora da experiência traumática. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2005.
3. ARISTÓTELES. **Poética** in Os Pensadores – Aristóteles. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979.
4. BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
5. \_\_\_\_\_ **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
6. \_\_\_\_\_ **A Água e os Sonhos** – ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
7. \_\_\_\_\_ **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
8. BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta**. São Paulo: Circuito, 2010.
9. BARENTS, Els. **Jeff Wall: Transparencies**, Munique, 1986.
10. BARTHES, Roland. **A câmara clara** – nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
11. BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
12. BAUMGARTEN, Alexander G. **Estética, a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.
13. BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
14. CARTIER-BRESSON, Henri. **O momento decisivo**. Rio de Janeiro: Bloch Comunicação, 1952.
15. CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
16. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn; CARDIFF, Janet; MILLER, George Bures. **The Murder of Crows**. Alberta: Hatje Cantz, 2011.

17. CHIPP, Hershell B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
18. COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
19. COUTO, Mia. **Pensatemos**. Rio de Janeiro: Leya Brasil, 2009.
20. DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte** – A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2010.
21. DIAS, Rosa; VANDERLEI, Sabina; BARROS, Tiago (Org.). **Leituras de Zaratustra**. Rio de Janeiro: Mauad X FAPERJ, 2011.
22. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
23. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico** – e outros ensaios. Campinas, Papirus, 2004
24. DUBOSC, Dominique. **Duane Michals**. In.: Contacts.2 – Le Renouveau de La Photographie Contemporaine. Produção: Jean Pierre Krief. Paris: ARTE FRANCE, KS VISIONS, Le Centre National de la Photographie, 1992-2000. 2 DVDs, v.2.
25. FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. 3.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.
26. FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos sonhos (I)** Rio de Janeiro: Imago, 2006.
27. \_\_\_\_\_ **A Interpretação dos sonhos (II) e Sobre os Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
28. \_\_\_\_\_ **Além do princípio do prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos** (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
29. GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance** – Do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
30. HARBORD, Janet. **Chris Marker** – La Jetée. Londres: Afterall Books, 2009.
31. HEGEL, G.W.F. **O Sistema das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
32. HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004.
33. KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

34. KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
35. KRASTEVA, Pavlina. **Bruce Nauman: le corps comme sculpture** disponível em <http://www.paris-art.com/marche-art/le-corps-comme-sculpture%C2%A0-bruce-nauman/nauman-bruce/6834.html#haut>
36. KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
37. LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 11 in Quatro conceitos fundamentais em Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979.
38. LARATT-SMITH, Philip (Organização). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.
39. LARATT-SMITH, Philip (Organização). **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido – Estudos Psicanalíticos**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.
40. LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure**. Paris, Ed. Klincksieck, 1971.
41. MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização** – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud (1955). Rio de Janeiro: LTC, 1999.
42. MARTINS, Edgar. **Topologies** (texto de introdução). Nova York: Aperture, 2008.
43. MILOSZ, Czeslaw. **Não mais**. Brasília: UnB, 2003.
44. NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
45. \_\_\_\_\_ **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
46. \_\_\_\_\_ **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
47. \_\_\_\_\_ **Crepúsculo dos Ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
48. \_\_\_\_\_ **O Nascimento da Tragédia** – ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
49. PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.
50. PIERINI, Marco. **Francesca Woodman**. Milão: Silvana Editoriale, 2010.
51. PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

52. PONGE, Francis. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
53. RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2011.
54. ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
55. SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo Como Vontade e Representação**. Trad. Wolfgang Leo Maar – São Paulo : Nova cultural, 1988.
56. \_\_\_\_\_ **Metafísica do Belo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
57. SOULAGES, François. **Estética da fotografia – Perda e permanência**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.
58. SOUZA, Edson Luiz André de. **Furos no futuro – Utopia e cultura** in: Arte e pensamento na época do multiculturalismo. Porto Alegre, 2006, v. , p. 167-180.
59. VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
60. WITTMANN, Mirjam. **Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze**. *Image [8] Narrative* [e-journal], Vol.X, issue 1 (2009). Disponível em: [http://www.imageandnarrative.be/Images\\_de\\_l\\_invisible/Wittmann.htm](http://www.imageandnarrative.be/Images_de_l_invisible/Wittmann.htm)
61. ZAPPI, Lucrecia. **Richard Tuttle em obras. ARS (São Paulo)**, São Paulo, v.3, n.6, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202005000200008&lng=en&nrm=is](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200008&lng=en&nrm=is)

## Lista de imagens

1. Frames do vídeo Bruna Neiva – *Memória bordada* (2011).
2. Marina Abramovic – *Freeing the Memory*, performance registrada em vídeo (1977).
3. Richard Tuttle – *In The Corner Piece VIII*. (1973-74).
4. Duane Michals – *The bogeyman* (1978).
5. Fotografia feita por Caroline Tisdall da performance *I like America and America likes me*, de Joseph Beuys (1974).
6. Jeff Wall – *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* (1993)
7. Katshushika Hokusai – *Yejiri Station, Province of Suruga* (1832).
8. Bruna Neiva – não te moves de ti #1 (2011)
9. Bruna Neiva – não te moves de ti #1 (2011)
10. Bruna Neiva – não te moves de ti #1 (2011)
11. Bruna Neiva – não te moves de ti #1 (2011) – Políptico das fotografias de 8 a 11.
12. Bruce Nauman – Frame da performance em vídeo *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968-69).
13. Bruce Nauman – Frame da performance em vídeo *Bouncing in the Corner #1* (1968).
14. Cildo Meireles – *Espaços virtuais: Cantos*. Desenho (1968)
15. Cildo Meireles – *Espaços virtuais: Cantos*. Instalação (1968)
16. Frame do filme *THX 1138* de George Lucas (1971).
17. Frame do filme *THX 1138* de George Lucas (1971).
18. Kiki Smith – *Sueño* (1992).
19. Francesca Woodman – *Space 2* (1976).
20. Francesca Woodman – *Self deceit* (1975-76).
21. Francesca Woodman – *Untitled* (1975).
22. Ralph Gehre – *O que ele não diz – fere* (1991).

23. Frame do filme *Profissão : Repórter* de Michelangelo Antonioni (1974). Maria olha através da janela.
24. Frame do filme *Profissão : Repórter* de Michelangelo Antonioni (1974). A visão do que acontece para fora da janela.
25. Frame do filme *Profissão : Repórter* de Michelangelo Antonioni (1974). A visão do que acontece 'atrás' da janela.
26. Hiroshi Sugimoto – *Metropolitan Orpheus*, Série *Theatres*. (1993).
27. Louis Daguerre – *Boulevard du Temple* (1838-39).
28. Bruna Neiva – *não te moves de ti #3* (2012).
29. Bruna Neiva – *não te moves de ti #3* (2012).
30. Bruna Neiva – *não te moves de ti #3* (2012).
31. Bruna Neiva – *não te moves de ti #3* (2012) – Políptico das imagens 28 a 31.
32. Frame do filme *La Jetée* de Chris Marker (1962).
33. Frame do filme *La Jetée* de Chris Marker (1962).
34. Eadweard J. Muybridge – *The horse moves* (1878).
35. Bruna Neiva – *não te moves de ti #2* (2011).
36. Benjamin Franklin – *The Art of Making Money Plenty in every Man's Pocket by Doctor Franklin*. (1791).
37. Louise Bourgeois – *Art is a guaranty of sanity* (2000).
38. Louise Bourgeois – *Personages* (1940-50).
39. Bruna Neiva – *Noite do mundo* (2012).
40. Bruna Neiva – *Noite do mundo* (2012).
41. Bruna Neiva – *Noite do mundo* (2012).
42. Bruna Neiva – *Noite do mundo* (2012) – Políptico das imagens 38 a 41.
43. Brígida Baltar – *Passagem Secreta* (2004).
44. Janet Cardiff e George Bures Miller – *The Murder of Crows* (2008).
45. Janet Cardiff e George Bures Miller – *The Murder of Crows* (2008).
46. Francisco de Goya – *El sueño de la razón produce monstruos* (1799).
47. Bruna Neiva – *não te moves de ti #4* (2013).
48. Bruna Neiva – *não te moves de ti #4* (2013).
49. Bruna Neiva – *não te moves de ti #4* (2013) – Políptico das imagens 46 a 48.
50. Bruna Neiva – *terra inscrita* (2013).



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1007287.

Marques, Bruna Arruda Neiva.  
M357n Não te moves de ti : fotografia como suporte para  
imaginação e os sonhos como matéria de poesia / Bruna  
Arruda Neiva Marques. -- 2013.  
112 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,  
Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte,  
2013.

Inclui bibliografia.

Orientação: Nivalda Assunção de Araújo.

1. Fotografia. 2. Imaginação. 3. Sonhos. 4. Performance  
(Arte). I. Araújo, Nivalda Assunção de. II. Título.

CDU 77

