

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE

ANALÚCIA CHIODI

**Retratos da memória por meio da pintura.**

Porto Alegre  
2008

ANALÚCIA CHIODI

## **Retratos da memória por meio da pintura.**

Monografia apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio grande do Sul, sob a orientação do Professor Doutor Marcelo de Andrade Pereira, como requisito parcial para a obtenção do título de especialização em Pedagogia da Arte.

Porto Alegre  
2008

## Resumo

No presente trabalho propõe-se a valorização da tradição oral como modo de aquisição de conhecimento e desenvolvimento de processos criativos, artísticos ou não. Para tanto desenvolve os conceitos de: memória, invocando Ecléa Bosi e Henri Bergson, para entender como funciona este mecanismo *armazenador-transformador*; tradição oral, para perceber como se dá esta transferência de conhecimento; retratos, fotografados e pintados, com a intenção de reconstrução histórica, embasando em Miriam Moreira Leite, Walter Benjamin e Felipe Salles. Faz-se um retrato do fotógrafo, para situar o responsável pelos registros fotográficos, e em que condições eles se davam; e, finalmente, e mais importante, a narração de uma poética específica do processo de reconstrução e/ou construção de *pinturas-histórias*.

## Sumário

Retratos da memória por meio da pintura: Pinceladas iniciais sobre tradição oral, memória e retratos.....	5
Um pequeno retrato da memória.....	8
Um retrato da percepção, segundo Bergson.....	9
Os dois tipos de memória.....	10
Um retrato da memória como social.....	11
Um retrato das crianças e adolescentes como <i>sujeitos-ouvintes</i> das histórias.....	12
Um retrato da narrativa .....	14
Um recorte do retrato.....	19
Um recorte do retrato pintado.....	21
Um recorte do retrato fotografado.....	24
Um retrato do fotógrafo.....	29
<i>Poiética</i> da Criação do retrato pintado da memória.....	33
Alguns registros dos retratos pintados da memória.....	37
Considerações finais.....	45
Referências.....	49

## **Retratos da memória por meio da pintura: pinceladas iniciais sobre tradição oral, memória e retratos**

Escrever um texto defendendo a grande importância do conhecimento passado de pai para filho, via tradição oral, parece no mínimo contraditório. Ainda mais que, quando nos vemos *obrigados-motivados* a escrever esse texto, ou defender essa tese, temos que nos basear em teorias de outras pessoas, reconhecidamente produtoras de pensamentos devidamente documentados em palavra escrita.

Sem dúvida, uma das grandes vantagens da escrita foi a possibilidade de acesso a fatos e sentidos sem a necessária presença da pessoa sujeita destas sensações, para a transmissão a *outrem*. E, é claro, a grande desvantagem da escrita, foi a não necessidade da presença do sujeito que viveu e/ou sentiu para que a transmissão destes acontecimentos a *outrem* se desse, o que poderia acarretar uma conseqüente desumanização e impessoalidade das narrativas.

Os livros de história, transmissores escritos de conhecimento, muito usados como possuidores de verdade sobre fatos, nos trazem os acontecimentos pela óptica dos vencedores, dos que sobreviveram para contar esta história. Mas, todo o ponto de vista, necessariamente, é visto de um ponto, apenas.

Em uma sociedade que já teve tantas vezes seus dogmas, para não dizer paradigmas, derrubados por novos sentidos, parece que a velha estrutura do pensamento continua bastante em voga. Deleuze com suas “redes”, Saramago com seu texto fluído, somente nos servem de referência de leitura, nunca como modelo de escrita ou aprendizado.

Em nossas escolas, em que alunos são obrigados a freqüentar pelo menos até seus quatorze anos, continuamos praticando *estratégias* de ensino do tipo *bancária*, segundo nos alertou Paulo Freire, com depósitos de conteúdos e posterior cobrança de *retorno-aprendizado*.

A sociedade da era industrial precisou de trabalhadores que estivessem dispostos e preparados a praticar movimentos especializados e repetitivos. Os

ensinamentos culturais, ditos diretos, de pai para filho, passaram a ser contraproducentes e antiquados. Todos vão para a escola a fim de se preparar para ser mão de obra qualificada.

Não seria este o já tardio momento para começarmos a pensar em valorizar o que temos de particular em nossa cultura, para que não nos comportemos como simples consumidores passivos e sim, como participantes com direito a vez e voz neste grande *molho* cultural?

Pesquisar nossas origens, ouvir as histórias de nossos pais e avós não poderia ser o começo desta valorização?

O que impede o maior envolvimento entre nossas histórias e de nossos antepassados é realmente os enormes passos da evolução tecnológica? Ou seria apenas uma aparente inutilidade de conhecimentos práticos para quem o destino traçado, pelo mercado de consumo, é tão somente o da *mão-de-obra-barata* e de *consumidores-de-objetos-mercadorias*?

Traçar seu próprio caminho começa pelo auto-conhecimento, que inclui saber das histórias de seus antepassados que muitas vezes se dá paralelamente ao que é ensinado na escola e que se multiplica nos cursos de graduação e pós-graduação.

Tenho certeza que todo o professor um pouco consciente partilha este tipo de questionamento e revolta; e a pergunta: “para que e/ou quem serve o seu conhecimento?” muitas vezes nos deixa o sentido comparável ao de um certo personagem de Cervantes que não sabia que os “gigantes” não passavam apenas de moinhos.

Para tentar defender este pensamento, da importância do conhecimento de nossas origens através da tradição oral, de geração a geração, como modo de aquisição de conhecimento, e ainda o desenvolvimento de um processo criativo específico, que liga a imagem fotográfica às *memórias-histórias*, vou *pincelar* os conceitos de: memória, invocando Ecléa Bosi e, através dela, Henri Bergson, para entender como funciona este mecanismo *armazenador-transformador*; de narrativa, para perceber como se dá esta transferência de conhecimento; retratos, fotografados ou pintados, com a intenção de reconstrução histórica, e com referências de Miriam Moreira Leite, Walter Benjamin e Felipe Salles.

Farei, também, um retrato do fotógrafo, para situar o responsável pelos registros fotográficos, e em que condições eles se davam. E, finalmente, a narração de uma *poiética* específica do processo de reconstrução e/ou construção de *pinturas-histórias*, a partir da percepção de retratos coletados e das narrativas ouvidas. Sendo que o método utilizado na poética é a combinação de retratos mais narrativa, que tem como característica a casualidade, uma vez que a construção dos retratos pintados segue a disponibilidade das pessoas que mostram os retratos e contam as histórias – sendo corriqueiramente oriundos dos laços familiares da artista. É, portanto, um trabalho *cumulativo-aleatório*. Cumulativo, porque decidi estudar e dissertar sobre cada conceito que considero envolvido no desenvolvimento desta poética.

A importância de se falar sobre memória fica patente uma vez que as histórias contadas pelos sujeitos são produtos da percepção ocorrida em outros tempos e armazenadas por mecanismos desta chamada memória. Além de nos ajudar a entender o porquê dos comportamentos, ligados às fases da vida, dos sujeitos contadores e ouvintes das histórias.

O leitor deve estar se perguntando qual a importância dos retratos de família para as questões das histórias de memória e para a tradição oral. As razões principais são duas: a primeira, é por acreditar que os registros fotográficos são ótimos disparadores das memórias dos contadores e até mesmo da curiosidade dos *ouvintes-receptores* das histórias. A segunda é quase de cunho particular. Minha curiosidade, fonte para a produção do meu trabalho artístico, teve sua nascente nos retratos de família. Trabalho estes retratos fotográficos associados às histórias de seus personagens e que resultam em pinturas e títulos com conteúdos poéticos razoavelmente *explícitos-narrativos*. Acredito que a associação entre poesia e pintura, apesar de se tratar de linguagens diferentes – se é que podemos dizer que a linguagem *poética-escrita* seja diferente á *visual*, em um sentido mais amplo – não faz com que uma prejudique ou sobressaia-se sobre a outra, mas, forme uma atmosfera mais envolvente para o *vedor-ledor* da obra.

A metodologia do trabalho escrito, propriamente dito, é do tipo *cumulativa-conceitual*. Uma vez que estudo e disserto sobre os conceitos que considero envolvidos no processo da criação poética.

A importância deste trabalho para a educação, mais especificamente, para a pedagogia da arte, é que através dele tento demonstrar que o aprendizado pode se dar via narrativa oral, tendo em vista nossas origens, e como veículo, nosso cabedal imagético dado pelos retratos de nossos pais ou avós.

### **Um pequeno retrato da memória**

Falar em memória suscita imediatamente vários pensamentos do tipo: “perder a memória”, “não perder a memória”, “remédios para a memória”, “problemas de memória”, “tenho uma boa memória”, “não tenho uma boa memória”, “consigo me lembrar de memória”, “não consigo me lembrar só de memória”, “muitos idosos têm problema de memória”, “muitos não têm”, e assim por diante.

Neste trabalho interessa-me discorrer sobre memória para que se possa entender em que momentos, se é que existem momentos específicos, acontecem as *contações* de histórias das memórias, ou narrativas, tanto em relação a faixa etária dos sujeitos contadores e/ou ouvintes, quanto à especificidade do momento em si, como durante uma reunião de família ou uma abertura de caixa ou álbum de fotografia; como também, se é possível observar ou explicar o tipo de conteúdo destas lembranças.

Observa-se com maior frequência, a disposição para contar histórias autobiográficas, em pessoas de adiantada idade. Uma das explicações, bastante óbvia, eu diria, é porque uma pessoa mais velha se sente possuidora de mais histórias para contar do que um adolescente de treze anos, por exemplo. A outra, tem um caráter especulativo: seriam as pessoas mais propensas a contar e ouvir estas histórias as que estariam em uma faixa etária menos *laboral-produtiva* – falando-se em trabalho socialmente conceituado – e mais reflexiva? Nesta especulação caberia aos jovens, a participação prioritária

como indivíduos ouvintes, pela sua carga de história pessoal, que em princípio seria bem menor que a dos idosos.

Ecléa Bosi e seu livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* foi minha opção para desenvolver estes conceitos, principalmente por se tratar de uma pesquisadora que trabalha com a memória de velhos de maneira menos preocupada com a suas perdas e mais, com as possibilidades de resgate de vivências e aprendizados. E, segundo ela mesma declara sobre o seu livro *Memória e Sociedade*:

não pretendi escrever uma obra sobre *memória*, tampouco sobre *velhice*. Fiquei na interseção dessas realidades: colhi memória de velhos (Bosi, 2003. p.39).

Mesmo assim, tanto Bosi, quanto eu, achamos importante tentar demonstrar os mecanismos de funcionamento do cérebro em relação a formação da memória. Ecléa se baseou basicamente em Bergson, principalmente em seu livro *Matéria e Memória*. Vou pontuar alguns conceitos relidos por essa autora.

### **Um retrato da percepção, segundo Bergson**

Para Bosi, Bergson entende o conceito de percepção como um intervalo entre o estímulo, que recebe uma pessoa, e a sua reação a este estímulo.

A percepção seria um intervalo entre ações e reações; algo como um “vazio” que se povoa de imagens as quais trabalhadas, assumirão a qualidade de signos da consciência. (BOSI, 2003, p.45)

A representação, por sua vez, a imagem é entendida como um *congelamento* do estímulo ao passar pelo cérebro, visto que o estímulo não se transforma em ação, mas produz imagens.

Quando o trajeto é só de ida, isto é, quando a imagem suscitada no cérebro permanece nele, “parando”, ou “durando”, teríamos, não mais o esquema *imagem-cérebro-ação*, mas o

esquema *imagem-cérebro-representação*. O primeiro esquema é motor. O segundo é perceptivo. A percepção e, ainda mais profundamente, a consciência, deriva, para Bergson, de um processo inibidor realizado no centro do sistema nervoso; processo pelo qual o estímulo não conduz à ação respectiva (BOSI, 2003, p. 44).

Traria este esquema o começo da suposta explicação do por que as pessoas em *idade-laboral-não-ativa* não se colocam tanto a agir e mais a recordar histórias vividas?

A margem de independência de que dispõe um ser vivo, ou, como diríamos, a zona de indeterminação que envolve a sua atividade permite, pois, avaliar *a priori* o número que seja essa relação, qualquer seja a natureza íntima da percepção, pode-se afirmar que a amplitude de percepção mede exatamente a indeterminação de ação consecutiva e, em consequência, enunciar esta lei: A percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo (BOSI, 2003, p.45).

Outro conceito importante diz respeito a relação feita pela memória do corpo presente, com o passado.

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 2003, p. 47).

Bosi cita Bergson, que diz: “na realidade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”. E, inaugura a possibilidade de existência de uma conservação subliminar, subconsciente. Recorre a origem etmológica da palavra *souvenir*: lembrar-se em francês *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso.

## **Os dois tipos de memória**

Outra distinção feita por Bergson é a respeito da *memória-hábito*, que estaria associada a mecanismos motores, e atos do cotidiano. E, as lembranças independentes de quaisquer hábitos, que seriam as autênticas

ressurreições do passado, as memórias contidas nas histórias propriamente ditas e que nos interessam neste trabalho. Sem dúvida, temos aqui um novo indício de preponderância de manifestação de uma das duas memórias por faixa etária, pois quando temos que desenvolver mais a *memória-hábito*, para desempenharmos nossas atividades *diárias-produtivas-competitivas*, temos menos tempo e espaço *mental-emocional* para deixarmos fluir a outra, de cunho espontâneo e sonhador.

A análise do cotidiano mostra que a relação entre essas duas formas de memória é, não raro, conflitiva. Na medida em que a vida psicológica entra na bitola dos hábitos, e move-se para a ação e para os conhecimentos úteis ao trabalho social restaria pouca margem para devaneio para onde flui a evocação espontânea das imagens, posta entre a vigília e o sonho. O contrário também é verdadeiro. O sonhador resiste ao enquadramento nos hábitos, que é peculiar ao homem de ação. Este, por sua vez, só relaxa aos fios da tensão quando vencido pelo cansaço e pelo sono (BOSI, 2003, p.48-49).

### **Um retrato da memória como social**

Outro autor, Halbwachs, estudioso social, inaugura o conceito de memória como fenômeno social. Ele entende ainda a memória como trabalho, e como não sonho.

O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho (BOSI, 2003, p.55).

Segundo Bosi (2003), Halbwachs nos diz que a experiência de cada rememoração de fatos possibilita uma nova releitura adaptada tanto à atual realidade do *sujeito-rememorador* como às especificidades do público ouvinte.

Em minha pesquisa não acho relevante a preocupação com a exatidão dos fatos relatados pelos contadores das histórias. Primeiro porque não seria possível determinar esta realidade, uma vez que cada pessoa tem a sua

percepção dos acontecimentos. E, segundo, porque o que realmente nos interessa é investigar até que ponto os retratos podem servir de gatilho disparador destas memórias e se elas servem ou poderiam servir como material de aquisição de conhecimento, se relatadas via tradição oral.

### **Um retrato das crianças e adolescentes como *sujeitos-ouvintes* das histórias**

Em algumas culturas, a responsabilidade de guardar as memórias da família, é uma nítida e importante responsabilidade social dos velhos.

Acredito que, com esses retratos, sobre a memória, já conseguimos entender como funciona o mecanismo *guardador* de percepções e porque os idosos apresentam uma tendência maior como sujeitos contadores de histórias. Como tão claramente define Bosi:

há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo na sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente em seu grupo: neste momento de velhice social, resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade (BOSI, 2003, p.63).

Tal incumbência se deve à necessidade que a *vida-produtiva-competitiva* impõe às pessoas; *adultos-ativos* têm filhos e precisam que outra pessoa cuide de sua educação e bem estar. Os pais têm, na maioria das vezes, a função de provedores de bem estar material. Crianças vão cada vez mais cedo para as creches, ou ficam sob a guarda de avós ou empregados.

Enquanto os pais se entregam às atividades da idade madura, a criança recebe inúmeras noções dos avós, dos empregados. Estes não têm, em geral, a preocupação do que é “próprio” para crianças, mas conversam com elas de igual para igual, refletindo sobre acontecimentos políticos, históricos, tal como chegam a eles através das deformações do imaginário popular (BOSI, 2003, p.73).

Para as crianças, datas e acontecimentos históricos sem qualquer vinculação com a vida das pessoas de sua relação, não passam de dados

abstratos. Quando contados por seus pais e avós, feita a conexão, e mostrada a relevância destes fatos, deixam de ser números e passam a ser histórias.

Esta proximidade quase que forçada entre os avós e as crianças acabou por delinear estas últimas como os *receptores-ouvintes* das memórias dos velhos. Tanto os idosos como as crianças não se encontram em fase produtiva no mercado de trabalho, têm tempo e ânimo – nos jovens dado pela sede de aprendizado e nos idosos pela vontade de falar sobre os tempos em que eram eles os sujeitos das ações; os velhos têm as histórias e as crianças a curiosidade – algo necessário para que esta *ligação-narrativa* aconteça.

Esta ligação entre as crianças – que não viveram quase nada – e seus avós – que já viveram quase tudo – se dá de maneira *natural-vibrante*, uma vez que as histórias contadas têm adaptações e detalhes coloridos só possíveis se narradas diretamente pelo próprio personagem.

A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que a escutam (BOSI, 2003, p.85).

A sociedade industrial impôs uma distância entre gerações, que somente víamos e, inclusive, reprovávamos, entre mães e filhos, das camadas abastadas, da era pré-industrial – onde o hábito era deixar a criação de seus filhos aos cuidados de uma ama.

Ainda existe uma ligação possível entre as gerações, com uma lacuna, no caso, entre pais e filhos. Avós e netos, ainda que esporadicamente, podem praticar a troca de percepções.

Se não incentivarmos nossas crianças e adolescentes a interagir com seu cabedal *histórico-pessoal* – e aqui incluímos em seu cabedal pessoal, a história de seus antepassados – através de seus avós, eles poderão perder a chance de se sentirem situados na história e na cultura da qual fazem parte.

## Um retrato da narrativa

Realmente. “falar” sobre narrativa oral, seria muito mais apropriado. E, sobre a importância da passagem de conhecimento por esta via, de pai para filho, seria ainda mais apropriado. Mas, diante das exigências de produção escrita que se impõem quando nos propomos a fazer um curso de especialização, como este de Pedagogia da Arte, temos que nos moldar a forma, ou seja, nos conformar em acumular em uma folha de papel, ou virtualmente de papel, caracteres, teoricamente carregados de idéias.

Com certeza os processos de aprendizado via narrativas orais, muitos deles ocorridos de geração a geração, diretamente com a presença do narrador e do ouvinte estão em vias de extinção.

Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. (BENJAMIN, 1996, p.198).

A narrativa tem a sua manifestação na linguagem escrita também, além da oral. Mas como a narrativa é essencialmente baseada nas experiências vividas, as mais genuínas narrativas escritas, se parecem muito com as narrativas orais, como bem afirmaria Walter Benjamin.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores, E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1996, p.198).

Ao pesquisar sobre a palavra escrita e a palavra falada, várias vezes me defrontei com a relação conceitual de que a palavra falada está para o tempo como a palavra escrita está para o espaço. A primeira vista, é realmente difícil compreender esta colocação. Mas uma vez que a palavra falada tem o seu

valor no tempo em que está sendo acionada, a palavra escrita, por ser registro e ser mais facilmente multiplicável, ocupa um lugar no espaço.

O desenvolvimento e aperfeiçoamento da escrita ao longo de suas três fases clássicas (pictogramas, ideogramas e fonogramas) transformou esta forma de comunicação no principal vetor na transmissão do conhecimento. Várias razões concorreram para tanto: a fala se desenrola no tempo e desaparece, enquanto a escrita tem como suporte o espaço que a conserva: ambas podem ser interpretadas, mas a escrita, pelo seu caráter eminentemente documental, é bem menos corrompível que a linguagem oral. (DUBOIS, 1999, p.159)

Não concordo plenamente que a palavra, uma vez escrita, seja menos corruptível do que a falada, já que ela nem sequer precisa ter sua origem em experiências vividas. Podemos escrever que pintamos uma tela, sem nunca ter antes visto tintas ou pincéis. E o senso prático, de quem realmente sabe e já viveu é a fonte de inspiração básica da narrativa.

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos, isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa forma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1996, p.200).

A diferenciação, feita por Walter Benjamin, sobre o romance e a narrativa, deixa bem claro que, segundo este autor, a narrativa baseia-se em fatos vividos enquanto o romance se funda na impossibilidade de vivê-los.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida

humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (BENJAMIN, 1996, p.201).

Mas o verdadeiro culpado pela morte das narrativas, principalmente as orais, mesmo assim, não foi o romance, e sim a necessidade de informação sempre nova que a imprensa, depois os meio televisivos e a transmissão de dados via satélite, propiciaram.

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por este declínio (BENJAMIN, 1996, p.203).

A quantidade de explicações que vêm junto com as notícias são necessárias para tornar o acontecimento crível, uma vez que ele está distante da realidade da maioria das pessoas que recebem os *noticiários*.

Cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações. O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1996, p.203).

Em Inglês, a palavra notícia já tem em seu vocábulo *NEWS*, a necessidade da *instantaneidade* que ela exige para fazer sentido. Tem que ser sempre nova e atual. E, já vem com ela, todas as explicações que tornam, as notícias – que na maioria das vezes não foram experienciadas por nós – plausíveis. E o mais curioso, ainda, é de que, nas poucas vezes em que estamos envolvidos na situação que gerou a notícia, o acontecido sempre nos

aparece, no *noticiário*, com vários pontos de diferença em relação a nossa percepção do fato.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (BENJAMIN, 1996, p.204).

Pessoas sentadas em suas varandas conversando com seus vizinhos e parentes, narrando fatos ocorridos em suas infâncias ou na vida de seus antepassados, está cada vez mais raro, para não dizer que já não existem mais. É muito triste perceber que a falta de tempo, que a nos é imposta e a qual nos sujeitamos, está nos tornando pessoas sem passado e sem a capacidade para as tarefas lentas e prazerosas. Estamos sempre correndo atrás de novas informações e o “agora” nunca foi um espaço de tempo tão curto.

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido (BENJAMIN, 1996, p.204 - 205).

Benjamim cita Paul Valéry ao falar do final da disposição das pessoas aos trabalhos prolongados ressaltando que o enfraquecimento da idéia de eternidade é quem está operando esta transformação.

O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Dir-se-ia que o enfraquecimento nos espíritos da idéia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado (VALÉRY in BENJAMIN, 1996, p.206-207).

As pessoas possuidoras das experiências costumam gostar de narrar suas histórias, pois estas, quando agregadas ao repertório do ouvinte, não padecem, mas se multiplicam, pois podem ser recontadas para várias outras pessoas. O interesse do ouvinte nas narrativas advém de uma curiosidade que agrega narrativas ao seu repertório. Claro, que tudo isso só acontece quando este encontro mágico entre narrador e ouvinte realmente se estabelece.

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para um ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução (BENJAMIN, 1996, p.210).

Dissertar sobre narrativas, neste trabalho, se fez necessário por que eu assim como a artista Ana Prego entendemos que tais narrativas são estritamente necessárias para a construção dos personagens a serem *retratados-reconstruídos* durante o processo da pintura.

**Ana Prego.** Scherazade II.  
(Parte integrante da obra *Quase todas as Meninas...* e inspirado em uma prima da artista, que juntava histórias do folclore gaúcho em uma longa e interminável narrativa contada, em partes, todas as noites antes das crianças dormirem)  
Julho de 2005. Óleo sobre tela, 100 cm x 70 cm.

Scherazade, personagem das mil e uma noites, que, todas as noites contava histórias, para seu afortunado e indesejado marido e que é citada por Benjamin como vivente simbólica dentro de cada narrador.



## Um recorte do retrato

Para dissertar sobre retratos não poderemos deixar de falar em *retratos-pintados* – pintura de retratos, tão *em voga* até o século dezenove – e da história da fotografia, que nos remete, e serve de embasamento, aos *retratos-fotografados*.

A importância dos *retratos-fotografados*, neste trabalho, é devida à sua espetacular capacidade de *funcionar* como *fio condutor* para o despertar das memórias, e o começo da *conta*ção das histórias, bem como de base imagética para o trabalho de pintura.

Discorrer sobre os *retratos-pintados*, e alguma coisa sobre pintura, vai nos servir de material de reflexão sobre a produção poética final que é uma pintura, baseada em *retratos-fotografados* e associada à um título, que por sua vez, serve como pista do conteúdo *histórico-mnemônico* da obra.

A riqueza associativa das imagens contidas nos *retratos-fotografados* é tão grande que por vezes chega a substituir os acontecimentos, pelos retratos destes, o que não os invalida, como deflagradores das histórias de memória, pois sabemos que estas memórias são naturalmente adaptadas às novas realidades e/ou ouvintes dos contadores de histórias.

Ficou claro, também, que a memória da imagem não só difere da memória da palavra como chega, em alguns casos, a substituir a própria memória. Algumas pessoas não se lembram do que aconteceu, mas do retrato do que aconteceu (LEITE, 2001, p.18).

Por décadas, o retrato fotográfico, manteve as características *de pose* do retrato pintado, devido à necessidade da grande quantidade de tempo de exposição para a sensibilização das chapas, e em parte porque ainda havia uma cultura do retrato pousado, que era oriunda da pintura, que previa poses de longa duração para a confecção do trabalho. E, como muitos pintores passaram a desempenhar a profissão de fotógrafos, para algumas ampliações de formatos especiais retocavam e coloriam o retrato através de pinturas.

Os dois juntos. 1 A:  
Nonos  
N. 2081  
**Olhos** Castanhos  
escuros  
**Cabelos** grisalhos  
**Rosto** claro  
**Vestuário** Azul  
marinho nono, com  
colarinho e gravata

2 A . Olhos pretos,  
cabelos grisalhos  
rosto claro,

**Observações:**  
vestuário azul novo  
Só ampliação  
colorida para  
moldura oval  
24/ 30

Muitas fotografias  
– esta da década  
de vinte - eram  
trabalhadas com o  
auxílio da pintura  
para a ampliação  
e confecção de  
retratos para  
futura colocação  
nas paredes das salas de estar.

Os dois juntos 1 A. No

N. 2081

olhos Cast. escuros

Cabelos grisalhos

rosto claro

vestuário Azul marinho  
nono, com colarinho e gravata

2 A. Olhos pretos, cabelos grisalhos  
rosto claro, vestuário azul novo

Observações  
Só ampliação colorida  
para moldura oval

24 / 30



Maria Pietra e Luiz Passarini em suas bodas de ouro.

Como no trabalho de coleta do material para *Os Retratos de Família*, de Miriam Moreira Leite, neste trabalho, a diferenciação entre retrato feito por um profissional da fotografia – mais elaborado e cuidadoso – e um instantâneo, *batido*, geralmente depois da década de sessenta, por uma máquina manual e por um não-profissional, seria irrelevante, pois ambos conservam as características *rituais* de quando eram feitos em momentos de mudança e/ou reuniões sociais.

Os retratos de família estão fundamentalmente ligados aos ritos de passagem – aqueles que marcam a mudança de situação ou troca de categoria social. São tirados em aniversários, batizados, fim de ano, casamentos e enterros (LEITE, 2001, p.159).

Neste trabalho, o retrato fotográfico, é tratado como um recorte da realidade, recorte este, com foco e limite escolhido por alguém, consciente ou inconsciente do por que de suas opções. No caso, um fotógrafo, profissional ou não, que é o *senhor absoluto* deste *recorte-realidade*. Por isso, a importância de se pesquisar e dissertar também sobre o fotógrafo.

Os retratos usados como base para este trabalho, são os registrados em momentos especiais, também por uma questão de *acesso-disponibilidade* aos materiais fotográficos e as pessoas possuidoras das *histórias-memórias*, e de sua disposição para contá-las.

Quanto à fotografia digital, algumas poucas conservam as características dos retratos mais antigos. E o fato dela estar popularizada desde o começo desta década, não caracterizaria, neste trabalho, documento de possuidores tradicionais de memórias histórias.

### Um recorte do retrato pintado

A artista Ana Prego, executando um de seus retratos pintados baseado em uma fotografia previamente coletada e juntada às narrativas, para a confecção do personagem, no caso, dual.



Neste trabalho de dissertação nos interessa discorrer sobre pintura por duas razões básicas. A primeira é que a pintura foi a precursora mais próxima dos retratos fotográficos e, por muito tempo influenciou as posturas de seus modelos retratados. A segunda é que o resultado final, da produção da artista Ana Prego, que terá seu trabalho analisado ao final, é uma obra pictórica.

O ser humano se auto retratava desde a época das cavernas. No período Paleolítico e Neolítico, a motivação provavelmente, era mágica. Muito se transformou, o retrato como pintura seguiu as descobertas tecnológicas da perspectiva no renascimento. Pode se desvincular, finalmente como retrato da realidade, com o advento da fotografia.

No começo, era o culto que exprimia a incorporação da obra de arte da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Sabe-se que as obras de artes mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso (BENJAMIN, 1980, p. 10).

Este interesse em se retratar ou se ver retratado em obras de arte, provavelmente provém do desejo de preservação da imagem a salvo da passagem do tempo. O escritor Oscar Wilde, em seu livro *O Retrato de Dorian Gray* sugere que as motivações dos modelos para se sujeitarem e desejarem ser retratados, teria neste intento a preservação da imagem o seu principal objetivo e se fazia através do seu registro material. O retrato seria uma maneira mágica de enganar o tempo.

A obra de arte, e, por conseguinte, a pintura, sempre teve o seu *status* de culto. Objetos únicos, produzidos em situações especiais, por e para pessoas especiais. A fotografia e a possibilidade de reprodução em grande escala, retirou esta áurea dos objetos artísticos. Troca-se com a era industrial, a qualidade pela quantidade, o culto pela exposição.

Os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador ou, então, por pequeno número deles. O fato de que a partir do século XIX, tiveram permissão de serem mostrados a uma público considerável corresponde a um primeiro sintoma dessa crise, não apenas desfechada pela invenção da fotografia, mas, de modo relativamente independente de tal descoberta, pela intenção da obra de arte de se endereçar às massas (BENJAMIN, 1980, p.21).

Poucas pessoas, no começo do século XIX, tinham posse para mandar pintar, por artistas, retratos familiares. Mas, com a fotografia, que em seu desenrolar evolutivo, popularizou barateando os retratos, pessoas de menor poder aquisitivo podiam ter seus momentos especiais registrados e a salvos do passar do tempo. Sem dúvida, o retrato, por ser de uma pessoa, mesmo tendo

perdido sua *áurea*, com a possibilidade de reprodução em grande escala, conservou no seu conteúdo o seu *status* de culto, pela presença de um ser humano retratado em seu conteúdo.

Com a fotografia, o valor da exibição começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para segundo plano. Este último, todavia, não cede sem resistência – sua trincheira final é o rosto humano. Não se trata, de forma alguma, de um acaso se o retrato desempenhou papel central nos primeiros tempos da fotografia. Dentro do culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor do culto da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto de homem as fotos antigas, por sua vez, substituem a alma (BENJAMIN, 1980, p.13).

Apesar do cinema ser composto por enredos, Benjamin nos diz que por ser muito rápido na movimentação das imagens, não deixa espaço nem tempo para a reflexão, característica esta também encontrada na principal responsável pela morte das narrativas, as notícias. Assim, consigo vislumbrar a conexão existente entre a narração e a pintura: os dois seguem o fluxo da reflexão, da vida calma, tranqüila e artesanal.

Pensar em toda a diferença que separa a tela na qual se desenrola o filme e a tela onde se fixa a pintura! A pintura convida à contemplação; em sua presença as pessoas se entregam à associação de idéias. Nada disso ocorre no cinema; mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar (BENJAMIN, 1980, p.25).

Cada artista tem algumas particularidades ao pintar, mas eu, como artista que pinta basicamente retratos, quando os executo, necessito das narrativas destas pessoas para construir um personagem e atuar segundo o *pensamento-sentimento* dos retratados.



**Ana Prego.**  
Políptico: Eu vejo que você vê que eu vejo o que você vê.  
Julho de 2004. Óleo sobre tela, 160 cm x 105 cm x 105 cm e 160 cm x 630 cm.

Neste trabalho – que é uma pintura baseada em fotografias produzidas especialmente para esta obra “*Eu vejo que você vê que eu vejo o que você vê*” há a intenção, por parte da artista, de levantar questionamentos relativos à prática da pintura e à pretensa reconstrução, via inserção no lugar, do modelo representado.

### **Um recorte do retrato fotografado**

Desde o aparecimento da câmara *obscura* – usada por Da Vinci e seus contemporâneos – a fotografia já estava ensaiando o seu nascimento. Mas somente com a descoberta da tecnologia para a fixação da imagem – desenvolvida concomitantemente por Niepce e Daguerre – e a sua colocação em domínio público, a fotografia teve seu apogeu.

A pintura era o único meio possível para a confecção de retratos, antes da invenção e disseminação da fotografia e não era acessível a todas as classes sociais. Somente as classes mais abastadas podiam contratar um artista-pintor para ter seus retratos confeccionados.

A fotografia permitiu que quase toda a gente – não só os mais abastados – pudessem se transformar num objeto-imagem, ou numa série sucessivas de imagens que mantêm presentes momentos sucessivos da vida ou de ter presente a memória (LEITE, 2001, p.75).

Mas, acreditamos que não foi somente a questão financeira que fez com que os retratos fotográficos se popularizassem, pois tanto a aparente *instantaneidade*, como o pretense realismo destes, foram fatores determinantes para a aquisição do hábito da prática fotográfica.

A fotografia – uma técnica de registro da imagem através da impressão da luz em superfície que tem variado ao longo dos seus 150 anos – teve uma rápida difusão em sua prática para obter retratos e principalmente retratos de família. A necessidade de reproduzir e fixar a experiência vivida encontrou nas facilidades da fotografia um meio de se satisfazer. Essa necessidade profunda, ainda que não seja primária, é que consegue explicar essa difusão e penetração tão rápidas da fotografia, mais que o baixo preço dos aparelhos ou a pouca aprendizagem que supõe (LEITE, 2001, p.87).

Algumas limitações da técnica fotográfica, em seus primórdios, caracterizaram marcadamente o seu resultado final como objeto imagético. Causava muito assombro a fidedignidade e profundidade dos olhares retratados fotograficamente, resultado obtido exatamente pela necessidade de um longo tempo de exposição.

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauer, a questão de saber “se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revista ilustradas queiram retratá-lo” vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada (BENJAMIN, 1994, p.96).

Felipe Salles nos escreve em sua *Breve História da Fotografia*<sup>1</sup> que depois da invenção da fotografia, do sistema negativo positivo, dos filmes em rolos flexíveis e a câmera *Kodak* de Eastman, a outra, realmente importante revolução, para a fotografia, foi a era digital.

---

<sup>1</sup> In <http://www.mnemocine.com.br>.

A bem da verdade, a fotografia pode ser resumida, historicamente, em quatro pontos principais: sua invenção por Niepce, Florence ou Daguerre; o sistema-negativo de Talbot ; o filme em rolo flexível e a câmara Kodak de Eastman e, cem anos depois, a fotografia digital. Todas as outras pequenas revoluções nada mais foram que aperfeiçoamentos de um sistema que permaneceu inalterado nos últimos cem anos, até o advento comercial da fotografia eletrônica (SALLES, 2008, p.14).

Mas, para o meu trabalho, cada transformação repercutiu imensamente no resultado das imagens que manipulo e associo com as histórias de memória de seus personagens. Por isso vou *pincelar* algumas das transformações percebidas por mim no decorrer das mudanças tecnológicas da fotografia.

Segundo Salles (2008), até o final da década de dez do século passado, a inexistência do *flash* exigia que as fotos fossem externas ou quando feitas nos estúdios com a presença de uma grande clarabóia, para a entrada de luz – quando não se usavam tábuas para garantir a imobilidade do modelo.

Somente depois de meados da década de trinta, surgiu a câmara sem tripé e os filmes de rolo, avanços que vieram facilitar muitos registros antes impraticáveis. Foi sem dúvida nesta época que nasceram os instantâneos, muitos feitos por amadores e com posturas mais casuais por parte dos modelos. Foi a partir deste momento que a fotografia realmente se popularizou.

Outro momento – importante para o meu trabalho, por ter significado uma lacuna no uso dos retratos, como base - que dura quase toda a década de setenta, foi o período em que se fizeram instantâneos com as primeiras máquinas fotográficas, de uso amador, que trabalhavam com filmes coloridos. A baixa qualidade das fotos, sem foco e com cores que desbotam com o passar do tempo, formaram uma lacuna de representação imagética no meu trabalho de pintura sobre estas.

Passado este período conturbado, os instantâneos coloridos já adquiriram qualidade com o desenvolvimento tecnológico dos filmes de 35 mm.

Falar que a fotografia digital foi substituindo gradativamente a mecânica é ser no mínimo eufêmico, pois a digital, com a sua possibilidade de pré-visualização do fotograma e a possibilidade de repeti-lo, caso não seja do agrado, como também, a de selecionar as imagens antes da ampliação, poder aproximar e/ou escolher detalhes da foto, tornou desnecessária qualquer

habilidade para obter-se uma fotografia de qualidade técnica razoável. E, é um sucesso absoluto de consumo.

A seguir mostrarei alguns exemplos de retratos fotográficos, que inclusive foram usados na confecção dos retratos pintados, dos quais falarei ao final deste trabalho, seguindo uma ordem cronológica e as características técnicas e/ou estilísticas.



Retrato da década de vinte, feito ao ar livre, por causa da necessidade de bastante luz para a sensibilização da lâmina. Tinha-se preferência por poses em que os modelos pudessem permanecer imóveis por bastante tempo.

Retrato feito em estúdio, no interior do estado do Rio Grande do Sul, durante a década de cinquenta. No dia do noivado de Maria Antônia Jacques.





Retrato com características de instantâneo pela sua aparência casual da *pose*.



Instantâneo com as primeiras máquinas fotográficas de uso amador, que trabalhavam com filmes coloridos. A baixa qualidade das fotos formou uma lacuna de representação no meu trabalho de pintura sobre estas, que dura quase toda a década de setenta.



Instantâneo de *pose* casual, com boa qualidade, e de máquina mecânica. Já com características de digital, pois não foi capturado em momento especial, somente um passeio com a presença da máquina fotográfica, não possibilitou retoque nem reexposição.

## Um retrato do fotógrafo

**Ana Prego**  
“À sombra das raparigas em flor.”  
Agosto de 2005.  
Óleo sobre tela, 90 x 100 cm.

Nesta pintura, também baseada em uma fotografia, é visível a sombra do fotógrafo no muro, abaixo das moças de costas – aparição pouco comum e indesejável para uma fotografia, dita de boa qualidade. A origem do título da obra faz referência ao livro homônimo de Marcel Proust.



Apesar da nossa familiaridade com as imagens fotográficas e até mesmo com seu parente de imagens *semoventes* que é o cinema, muitas vezes ainda procuramos o caráter de realismo e verdade em registros fotográficos. Nos esquecemos que se trata de um recorte, que tem foco escolhido, e margens que delimitam esta realidade selecionada. Walter Benjamin nos fala muito bem a respeito disso em sua pequena história da fotografia.

A natureza que fala à câmara não é mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente por que substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (BENJAMIN, 1999, p.94).

Achei importante falar sobre a realidade dos fotógrafos, pois suas condições de trabalho – principalmente nos primórdios do desenvolvimento da fotografia – e seus modos de pensar esta tecnologia, influenciaram e influenciam tanto o registro base para a *conta*ção das histórias dos possuidores das memórias como o resultado final do meu trabalho de pintura.

Os fotógrafos que produziram a maioria das fotos as quais tive acesso para a elaboração dos meus trabalhos eram *profissionais-artistas* itinerantes. Eles eram chamados pelas famílias quando estas queriam registrar algum

acontecimento tais como: casamentos, mudança de residência e/ou de *status* social.

Pouco se sabe sobre os fotógrafos que percorreram o interior do Rio Grande do Sul, ao longo do século dezenove. Eram itinerantes que alugavam um cômodo em casas ou pensões, ou se acomodavam em hotéis e, quando a clientela ficasse saturada, iriam para outro lugar. Nunca mais voltavam. Vinham do estrangeiro e eram chamados de *retratistas* (ALVES, 1995, p.9).

Para ilustrar o caráter de mobilidade e o baixo *status* social dos *fotógrafos-forasteiros* que iam de cidade em cidade atuando profissionalmente, por encomenda e à espera de um chamado para exercer seu ofício, vou narrar uma história de um dos *personagens-entrevistados*.

Um belo rapaz que era a *coqueluche*<sup>2</sup> do momento, em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, foi avistado, pela primeira vez, por uma formosa moça. Ela que estava muito curiosa a respeito daquela nova figura, pergunta para sua amiga, de quem se tratava. Sua amiga, muito interessada em seu novo professor de Português recém saído do seminário, respondeu que era um *retratista*, para desestimular o interesse da moça, pois esta figuras iam de cidade em cidade e tinham uma namorada em cada uma delas.<sup>3</sup>

No começo do desenvolvimento da fotografia, ela era praticada por profissionais que pudessem arcar com os custos do equipamento e da itinerância da atividade. Os registros tinham caráter menos pessoal – pois não eram feitos por pessoas conhecidas dos retratados – mais esporádicos e com maiores características de poses padronizadas.

Inicialmente a fotografia era coisa para pessoas abonadas, de bom gosto; mas logo se propagou, por imitação e curiosidade, desde que o preço fosse acessível. Fotografar era demorado e caro. Os fotógrafos tinham muitas despesas com o transporte do pesado equipamento e o aluguel da acomodação. Dificilmente o fotógrafo novo iria para o interior, sem pelo menos haver tentado a praça de Porto Alegre (ALVES, 1995, p.9)

---

<sup>2</sup> *Coqueluche* era uma expressão muito usada na década de sessenta e tinha o sentido de alguém ou algo muito desejado e cobiçado.

<sup>3</sup> Esta história é sempre contada pela minha mãe quando ela quer demonstrar como meu pai era cobiçado pelas moças *casadoiras* da cidade onde moravam na época em que eles eram jovens; chegavam a mentir para que ela não se interessasse por ele também.

A partir da década de cinquenta, alguns fotógrafos se estabeleceram no interior e pequenas cidades, abrindo seus estúdios fotográficos, provavelmente, devido à saturação do mercado das grandes cidades e capitais. É possível encontrar várias fotografias com selos dos estúdios e com a presença, na imagem, de equipamentos tradicionais destes lugares, como: painéis com paisagens, cortinas e cubos, que serviam para a produção dos retratos. As poses continuavam apresentando características pouco casuais.

Muitos *artistas-pintores* também se dedicaram à nova arte da fotografia, às vezes, até interferindo com pinturas nos resultados finais dos retratos, principalmente se, como formato final, tivéssemos retratos para se colocar nas paredes das salas-de-estar das residências das pessoas.

Poucas pessoas tinham, no âmbito privado, uma máquina fotográfica para o registro de seus momentos especiais.

Somente com o lançamento das máquinas fotográficas fabricadas pela Kodak, a fotografia se popularizou. E, justamente aí, por volta dos anos setenta do século passado que aparece a *brecha* de qualidade nos retratos, devido à pouca experiência das pessoas, que agora passaram a ser as fotógrafas, à baixa qualidade dos filmes e das máquinas automáticas. Os retratos passaram a ter, então, características de pose mais casuais, sem tanto formalismo e pompa, por parte dos retratados, para a feitura dos registros. Era só apertar o botão, na praia, no rio, no jardim, durante os passeios.

Na década de oitenta, a qualidade das fotografias – apesar das máquinas serem automáticas – melhorou, tivemos poses para retratos, mais *espontâneas-casuais* e, imagens de melhor qualidade. Sem dúvida o mercado já estava pronto para o lançamento da fotografia digital.

O tão aguardado e postergado lançamento da tecnologia digital<sup>4</sup> que só aconteceu no final da década de noventa popularizou definitivamente a fotografia. Mas, os retratos adquiriram características quase que paisagísticas. Os registros das imagens das pessoas estão tão banalizados que acabaram por perder qualquer característica de retrato, quanto aos momentos ou motivos

---

<sup>4</sup> Desde o lançamento do filme *Blade Runner* de Ridley Scott, em 1982, podia-se visualizar o funcionamento da imagem digital. Na época comentava-se que haviam mercadorias ligadas à fotografia mecânica, que deveriam ser consumidas antes do lançamento desta nova tecnologia.

para sua feitura. Acredito que isto se deva também a *objetação* da figura humana, através da sua imagem.



**Ana Prego**

Parte do políptico:  
*Eu vejo que você vê  
que eu vejo o que você vê.*  
Julho de 2004.  
Óleo sobre tela, 160 cm x  
105 cm.

Neste trabalho – que é uma pintura baseada em uma fotografia produzida especialmente para esta obra: *“Eu vejo que você vê que eu vejo o que você vê”* - ocupei o *papel* da fotógrafa, - fazendo o registro das quatro vistas do personagem da pintora – executando a pintura e reconstruindo o personagem. Quando registrei a vista do personagem, me coloquei no lugar em que ele estava e fotografei toda a panorâmica da vista dele – ocupei simbolicamente o lugar dele também. A intenção era deixar transparecer que: o que o personagem vê, para o *fotógrafo-pintor*, é o que o ele vê que o personagem vê e, eventualmente, o personagem do retrato pode perceber tudo isso. Neste retrato também, em que o personagem aparece de costas, há uma desconformidade às regras formais de *pose* de um retrato do começo do século passado e, juntamente com suas outras partes, levanta questões filosóficas usuais dos *retratos-pintados* contemporâneos.

## COISAS QUE ME INTERESSAM

O que me interessa são as recordações das pessoas, como elas viviam, como elas vivem, como elas contam o que elas sentiram, como elas sentem o que elas contam, suas coleções de fotografia, seus hábitos, e seus monges...

Como eram feitos os registros; porque e por quem, e, em que situações.

A linguagem dos corpos das pessoas retratadas nos álbuns de família.  
A história que cada fotografia está contando ou sugerindo.

Interessa-me a transformação de uma coisa em outra,  
de algo que parece sem vida e fosco, em colorido e palpitante...

Cada ponto de vista, cada vista de um ou mais pontos.  
Todos e cada ponto, que formam uma trama. Muitos deles, um depois do outro.  
Sem pensar no último, somente no próximo, pois serão milhares...

Desde o corte da madeira, a construção dos bastidores, o espichar e preparar o tecido.  
Como transformar as fotos,  
como a tinta desliza na tela adquirindo espírito próprio para formar a mistura das cores e texturas.

Como as pessoas percebem o que eu quero mostrar.

Sim, me interessa que ouçam o que eu estou dizendo...

Ana Prego

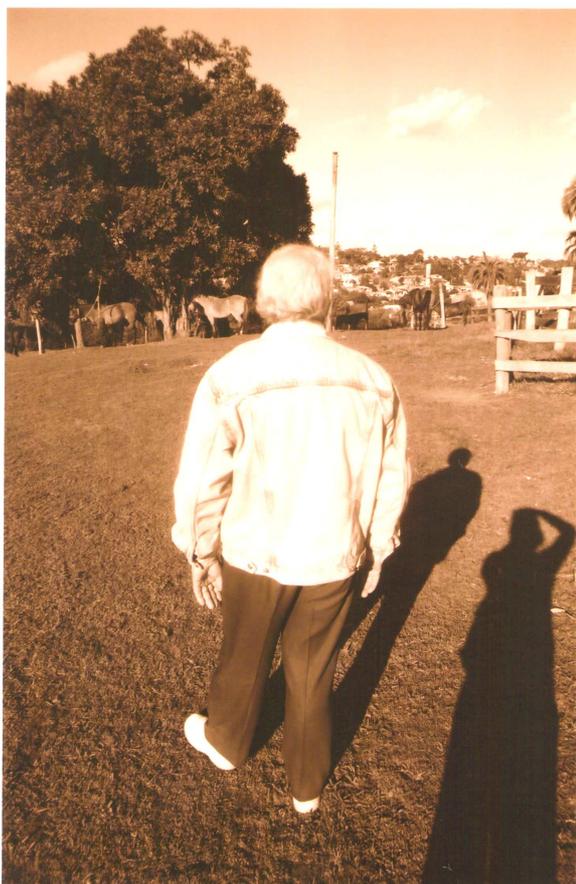
### **Poiética de Criação do retrato pintado da memória**

Falar sobre a produção da artista Ana Prego – nome pelo qual sou mais conhecida – poderia parecer *egoíco* demais, mas, por outro lado, não existe outro trabalho sobre o qual eu possa falar com mais autenticidade do que este,

pois acredito que servirá de ilustração de um modo de aprendizado que utiliza a arte e os processos narrativos como base para seu desenvolvimento. Além de ser esta produção o objeto inicial desta dissertação que tem como intuito justamente pesquisar e desenvolver os conceitos envolvidos nesta prática.

Quando comecei meu trabalho de pintura dos retratos baseados em fotos antigas achava que o desejo de ouvir as narrativas dos ou sobre os personagens dos retratos fosse apenas uma curiosidade. A seguir, passei a incluir dados das histórias nos títulos das obras. Percebo agora, que preciso das narrativas para que o trabalho faça sentido.

A primeira parte do trabalho, que é a coleta do material fotográfico, pode se dar de maneira *aleatória-casual*, quando depende somente da disponibilidade do material fotográfico e da disposição das pessoas em contar as histórias. Ou, com restrições, quando é feita a escolha de uma temática, como em *Quase todas as meninas...*, onde era o mundo feminino o material de interesse; e, até mesmo, haver a produção deste material, como no caso documentado a seguir.



Material fotográfico produzido especialmente para uma temática, mas, também, com audição de narrativa e posterior construção de personagem.

Esta parte inicial, a coleta ou produção do material fotográfico, é muito importante, pois além de ser ela, a fonte *imagética*, é fundamental para a construção do personagem que ocorrerá durante a pintura da tela.

Coletados ou produzidos os retratos e ouvidas as narrativas, transformo digitalmente as fotografias; começo, então, a pintura propriamente dita, depois de ter metodicamente preparado as telas.

Enquanto faço o trabalho de pintura construo um personagem como se estivesse participando de um espetáculo cênico ou lendo um romance tão envolvente que me sentisse no lugar do protagonista.

Durante o processo da pintura, propriamente dita. Depois da coleta do material fotográfico e do narrativo. Depois da transformação digital da fotografia e, em experimentação do personagem construído.



Enquanto pinto e construo o personagem, reflito sobre todas aquelas histórias narradas e escolho um título que tenha alguma *significância* dentro daquela realidade, por mim, reconstruída e experimentada.

Normalmente trabalho com fotografias em preto e branco. A pintura é feita com óleo sobre tela, que exige seu próprio tempo para a secagem e finalização do trabalho. Geralmente é confeccionada em grandes dimensões, próximo ao tamanho real dos personagens das fotografias.

Gostaria de lembrar que acredito que todas as atividades e a própria vida têm um ritmo que é compatível com o prazer, com a saúde e com a natureza e que, este ritmo alucinado da modernidade – ou *contemporaneidade* – que nos faz fabricar e comprar máquinas que nos substituam em alguma atividade para que tenhamos mais tempo para nos dedicar ao lazer. E, o que acabamos por fazer é criar outras atividades, enquanto estas máquinas trabalham por nós, sem conseguirmos, mesmo assim, praticar o tão desejado e produtivo ócio. As fotos antigas e a vida tranqüila e prazerosa tem tudo a ver com a minha produção artística. Preciso de tempo para olhar as fotos, para ouvir as histórias e produzir o personagem, de tempo, para preparar a tela, e fazer a pintura.

Vejo que o aprendizado via tradição oral, de pai para filho, e as narrativas, relacionam-se diretamente com a velocidade das fotografias mais antigas e com a vida natural e tranqüila. Estes dois itens, fotografia *mais lenta* e narração, são diretamente ligados ao prazer, e não, à correria sem vida e sem tempo à que estamos sempre nos sujeitando.

Os registros de produção a seguir *elencados* têm características em comum pelo seu caráter *autobiográfico-familiar*, e por terem sido as narrativas das pessoas envolvidas, autorizadas para a divulgação.



**Domingo à tarde, embaixo do chorão, Aracy, Adalgisa, Marcelina emburrada e amiga.**

**Uma volta cada uma. E o guidão, que se ainda não estiver, torto ficará.**

Com certeza foi num domingo à tarde, as meninas estavam andando de bicicleta. Uma bicicleta para várias vontades de andar. Única solução seria uma volta cada uma. Ocorreu todo bem até que antes da tia Marcelina dar o seu passeio, alguém caiu e entortou a direção.

A tia Marcelina, era a irmã mais velha da minha mãe. Quando minha avó faleceu, minha mãe tinha somente quatorze anos e que fez às vezes de mãe para ela, foi esta minha tia. As histórias da minha mãe

ajudando a cuidar dos meus primos pequenos. O Carlinhos, que se dizia de Laulau Laulau, era menor que o Zé, e ainda tinha algum problema de saúde que inspirava cuidados. O menor aproveitava-se da situação e batia no irmão maior, que por sua vez, não reagia com medo de represálias por maltratar figurinha tão frágil. Minha mãe começou a achar aquilo um abuso e, combinou com o Zé que da próxima vez ele iria reagir... que iria dizer ao Carlinhos que se ele contasse para a tia Marcelina, iria apanhar novamente no dia posterior.

Minha mãe era uma mocinha de quinze anos e acordava às seis horas da manhã para preparar as mamadeiras das três crianças, antes de ir para a escola. Em uma certa manhã, ainda dormindo, mas já preparando a mamadeira de um deles, teria derramado o açucareiro quase cheio em cima de uma das crianças. Não teria falado nada para a mãe deles, pois não daria tempo de chegar ao colégio se fosse limpar sua "lambança".

Lembro das idas a Ijuí, na casa da Tia Marcelina, que fazia rosquinhas para nós. Lá eu conheci um espaço que até hoje serve de modelo de local de refeição. Era um grande pátio com uma parreira e uma mesa de pranchas de madeira e tinha, no meio dela, um furo por onde passava o caule de uma grande laranjeira. Fazer refeições domingueiras naquele ambiente ficou sendo para mim algo como o paraíso. Tinha também os marrecos e as pereiras nos fundos do pátio. Tinha uma banheira, aquelas de louças antigas, que também ficou sendo um parâmetro para compra de moradia, para mim, hoje em dia. Lembro dos armários proibidos, do tio Manoel, seu marido. O que se comentava era que ele era um solteirão de sociedade, que não tinha a menor vocação para homem de família.

A tia Adalgisa sempre foi conhecida por mim como a Amélia. Casou-se com um homem rude e grosseiro, que tratava melhor os seus cachorros do que a própria mulher. A tia Adalgisa e a tia Aracy, sempre se trataram por "maninha", pois são irmãs gêmeas. Uma, a Tia Adalgisa, a doce e a outra, a Tia Aracy, a brava.

A tia Araci sempre foi quem cuidou dos idosos da família. Do bisavô Falconi, da Vó Teresa, quando estava doente, do vovô Falconi, da Vó preta e agora da Vó Maria. Teve um casamento que já começou desengano. Minha mãe, no dia do casamento desta minha tia, declamou um poema horrível para o “Bernadino”, o noivo. Ele sumiu, depois de pouco tempo de casados, e depois soube que a tia Araci tinha ficado viúva, o que veio regularizar uma situação, para a época, incômoda. Quando era mais jovem, a tia Araci era muito “rabugenta”. Nós não podíamos, depois de chegar todos embarrados, da chácara, pisar sobre as suas gramíneas, para não embarrar-las. Andar de pé descalço em seu piso de madeira brilhante, nem pensar, pois ficavam, as marcas de suor no “assoalho”. Mas em compensação, para acalmar uma quantidade de sobrinhos tão grande, ela dava aulas de bordado coletivas. Todos os sobrinhos da tia Araci sabem bordar, inclusive os meninos. Ah! E podíamos colher morangos e tomates cereja, uma vez por dia e, comê-los in natura, ou no caso dos tomates, com sal. Ela tinha o jardim mais cheio de flores e mais bem cuidado que já vi até hoje. Não eram alguns pés de zabumba, por exemplo, era uma “roça” de zabumbas. Era na casa da tia Araci, da vó Marias e da vó Preta, que eu ouvia as novelas de rádio, antes delas obterem uma televisão. Até hoje conservo o hábito de fazer coisas enquanto somente escuto a televisão. Acho que, devido a este hábito, desenvolvi uma memória e acuidade auditiva bastante grande e, na maioria das vezes, associada a uma atividade manual.

**Ana Prego**  
Domingo à tarde,  
embaixo do chorão,  
Aracy, Adalgisa,  
Marcelina emburrada e  
amiga.  
Uma volta cada uma.  
E o guidão, que se  
ainda não estiver,  
torto ficará.

Maio de 2003. Óleo  
sobre tela,  
150 cm x 120 cm.





**Eu não comeria sem a colher quadrada, e de presente, uma luminária...**

Lembro dos fiozinhos verdes - brilhantes do blusão do meu avô. Quando éramos pequenos eu e meu irmão que-riamos sempre comer com a colher quadrada, a colher do açucareiro. Era uma briga na hora das refeições. Briga esta que só cessava quando a tal colher era retirada de circulação e ninguém ficava para comê-la.

Problema resolvido, começávamos a comer, já havíamos esquecido a querela, quando nosso avô falava: - Mas eu não comeria sem a colher quadrada...Recomeçava tudo novamente...

Meu avô era uma espécie de construtor. Ele e seus, incluindo os meus dois tios, filhos dele, construíam escolas, pontes, casas e prédios. Tinha oito filhos, uma profissão rentável. Mas, o que conta minha mãe, filha caçula dele, que quem sustentava os filhos, quando a coisa apertava, era a vó Teresa com suas plantações de tomate. Conta-se que ele era, além de jogador inveterado, completamente perdulário. Muitas vezes não tinham o que comer e, logo depois, nas festas de final de ano ele contratava até banda de música para tocar em casa. Era sabido que tinha amantes que ele sustentava a casa e os luxos.

A maior parte dos homens daquela época tinha o hábito de freqüentar casas de tolerância. Meu avô não era diferente. Não sei por que razão, minha avó teria se indignado e teria ido buscá-lo neste lugar. Quando ela chegou lá, a música foi suspensa, eles teriam conversado e ele teria reagido pedindo que tocassem um tango, eles dançaram em pleno salão. Logo após a dança, o meu avô teria pedido para a vó Teresa ir embora com o Tio Alexandre, que havia acompanhado-a até lá, para que não parecesse que ele havia sido retirado a cabresto pela esposa.

Mais velho, ele costumava fazer a cesta à tarde. Com tantos netos visitando a casa do Vovô, e em idades tão inquietas, não era possível ter-se um minuto de silêncio para tirar esta soneca. Ele pegava todos os netos e levava-os ao cinema. Até que um dos meninos disse que não ia mais ao cinema com o vovô pois além de ele roncar muito alto e atrapalhar o filme, no final ele ainda continuava dormindo o que entvergonhava-os perante os amiguinhos.

Quando meu avô já era falecido, a única pessoa com a qual minha avó Maria aceitava dormir era eu, pois eu não me mexia enquanto dormia. Ainda me lembro daquela luminária, de pantalha verde, com dois gauchinhos tomando chimarrão, mais o cinzeiro de madeira. Depois vim a herdar esta luminária, que tenho até hoje. Quando ganhei a luminária ganhei também a história dela. Meu avô teria terminado um grande trabalho; teria pago todos os trabalhadores e com a burra cheia de dinheiro, teria ido para Três Passos, cidade vizinha, com uma mulher de origem desconhecida, jogando balas para a janela do ônibus. Por três dias, minha avó, minha tia e minha mãe, ficaram sem notícias. Quando voltou para casa, trouxe para agradá-las, duas luminárias. Uma para o quarto das filhas e outra para a vó Maria. Esta última trata-se do dito abajur.

Como o meu avô paterno, o vovô Falconi, também tinha o hábito de ler os livrinhos de capa e espada que tratavam-se de histórias de bolso, onde a luta e os duelos eram travados na esgrima.

Quando meu avô morreu, meus pais, foram por um bom tempo ainda, pagando suas dívidas de jogo.



**Ana Prego**

Eu não comeria sem  
a colher quadrada, e  
de presente, uma  
luminária...

Dezembro de 2003.

Óleo sobre tela,  
150 cm x 120 cm.



## Os Gens

Antigamente, no interior, os imigrantes que trabalhavam com a agricultura, tinham muitos filhos. Quanto mais filhos, mais pessoas para ajudar com o trabalho no campo. Meu avô morreu com cinquenta anos, com todos os dentes. Nunca comera doces e limpava os dentes, ao acordar e antes de dormir, com um bochecho de água ardente. Passaram muitas dificuldades, principalmente logo depois das mudanças... Meu pai contava que passavam semanas comendo somente feijão e polenta...

Na época em que meus avós tiveram uma cervejaria, minha avó passava praticamente o dia inteiro com as pernas dentro da água. Neste período, nasceram a Tia Maria e o Tio Jacó, que até hoje são bem menores, mais miudinhos, que o resto dos irmãos.

A Tia Hermínia nunca gostou muito de trabalhar, defeito inaceitável em tempos de labores tão duros...Acabou casado-se quando já estava grávida, outro erro imperdoável naqueles tempos em que quase tudo que fosse ligado ao prazer era pecado. Meu avô morreu sem perdoá-la. Acabou saindo deste mundo para viver noutro que pudesse aceitar melhor as suas particularidades.

Meu avô tinha uma memória impressionante, enquanto trabalhavam na roça, ele contava histórias de livros de capa-espada, com tantos detalhes, que quando meu pai veio a lê-los ficou muito surpreso.

Quando tinha seis meses, meu pai teve vermes de moscas, chamados de bernes, em sua cabeça. Ele chorava o tempo inteiro e a maneira de resolver era colocando-se fatias de tocinhos para que os vermes migrassem para ele, para se alimentar, e então fossem retirados. Até hoje, ele tem falhas na calota craniana, decorrentes deste problema.

Minha avó contava que antes de se casar com meu avô, teve onze namorados...mas sempre ressaltava que os namoros naquela época eram bem diferentes...sentavam-se um em cada lado do banco...Ah! e também nos confidenciou que nunca havia beijado ou sido beijada por meu avô. Ao

que nós comentamos que assim teria sido melhor, porque eles tiveram doze filhos...quantos nasceriam com beijo? Vinte e quatro?...

Todos os filhos permaneceram vivos, até o mais velho fazer oitenta anos, então começaram a morrer um a um em ordem de nascimento, depois de fazer oitenta anos...

Meu tio Germano, casou-se com uma mulher de origem alemã, pudera, com este nome...Quando sua esposa conheceu meu irmão, muito arteiro, disse que nunca teria um filho assim...Seu filho mais velho tropeçava até nas próprias pernas...estava sempre com galos na cabeça e com os joelhos ensangüentados...

A Tia Nísia e a Tia Lurdes, casaram-se com dois irmãos e têm grandes e bonitos filhos que mais se parecem irmãos do que primos...

A Tia Lurdes teve uma filha que quando o Tio Nildo perdeu seu braço em uma colheitadeira, assumiu todos os trabalhos do pai. E quem já era grande e bonita, ficou mais forte. Ela era escolhida para jogar no time de handbol da cidade. Comentava-se que era a Elaine mais as outras jogadoras. Que ela colocava a golêra, do time adversário, para dentro do gol, com bola e tudo.

Na casa da tia Nísia, aprendi a pular elástico. A "colônia" do Tio Antônio, era muito especial. Tinha um açude muito grande. Quando íamos para lá o tio destacava um primo adulto, do trabalho, para ficar cuidando da gente enquanto corriamos e fazíamos arte pelos campos. Tinha um banheiro, onde a água não era encanada e o tamanho do banho era dado pelo tamanho do tonel-depósito do chuveiro. Banho quente, só com água pré aquecida no fogão à lenha. Nesta morada, nós comíamos a maior fatia de pão com chimia e nata, que jamais vi. Tínhamos que usar as duas mãos para segurar este alimento.



**Ana Prego. Os Gens . Outubro de 2003. Óleo sobre tela, 135 cm x 210 cm.**



### *Pedra, papel e flor...*

Minha bisavó Maria Pietra, pelo que minha mãe e minha tia me falaram, era muito mística, pois noticiou o dia de sua morte. Ela disse que morreria em uma sexta-feira santa. E, minha avó Tereza, sua filha, estava estendendo roupa quando sentiu um vento forte e estranho e disse para irem correndo ver a vó Maria. Quando chegaram lá, ela já tinha tomado o seu cálice de vinho do porto e tinha se recolhido para descansar. Não acordou mais...

Outra coisa que mexia muito com as crianças, seus netos, minha mãe incluída neste rol, era que contavam que ele nunca lavava os cabelos. Eles tinham muita curiosidade em saber que cheiro aqueles cabelos tinham. Minha mãe conseguiu chegar perto o bastante para cheirar e garante, até hoje, que não tinha cheiro de gordura alguma, e sim, um cheiro suave de chá de camomila.

Esta mulher, tinha um comportamento diferente da maioria das mulheres da época. No final do século dezoito, no interior, uma mulher saber ler, não era muito comum. Todas os retratos que temos dela, ela está com um livro, Confissões de Santo Agostinho, em baixo do braço, livro este, que seria seu livro de cabeceira. Provavelmente ela era sabedora que esta capacidade de leitura dela era um símbolo de *status* importante.

Quando notei a presença daquele volume em seus retratos, por um momento pensei que uma história que contam sobre São Tomás de Aquino, era atribuída a Santo Agostinho. São Tomás de Aquino era conhecido por sua extrema inteligência. Em uma ocasião foi solicitado, à turma que

ele fazia parte, para que estudassem certo texto em latim. Todos apresentaram os seus estudos, quando um colega seu, apresentou seu texto decorado. Pensou-se então, que não seria possível que ele fizesse melhor. Ele apresentou o texto de memória, mas de trás para frente. Outra história, mas que atribuía o mesmo sentido de sabedoria, é a história de que certo aluno de seminário querendo testar sua inteligência, enquanto o pensador carregava uma pilha enorme de pratos, teria apontado para o céu e dito que tinha uma vaca voadora. Ao que o Santo teria virado rapidamente para a direção do tão inusitado acontecimento. Perguntado de como uma pessoa tão inteligente poderia dar ouvidos a uma história tão inverossímil, ele teria respondido que:

- “ É mais fácil uma vaca voar que um cristão mentir...”

O brinquedo de “Pedra, papel e tesoura”, foi, conhecido por mim, através da minha filha. Achei uma brincadeira, muito mais interessante do que os meus velhos conhecidos “par ou ímpar” ou “discordar”. Nestes jogos a sua escolha é acompanhada de cinquenta por cento de chance de acerto. No “Pedra, papel e tesoura”, as possibilidades são maiores, você pode com a tesoura, cortar o papel mas ser quebrado pela pedra. Com a pedra, você pode quebrar a tesoura, mas ser envolto pelo papel. Com o papel, você pode envolver a pedra, mas ser cortado pela tesoura. Existem muitos mais empates. E, jogando em três pessoas, seguidamente ninguém ganha, ninguém perde.

Maria Pietra - a pedra, o livro, o papel, e, ao invés da tesoura, que representa um corte, uma flor, que representa a alegria de viver.



**Ana Prego.** Pedra, papel e flor. Setembro de 2005. Óleo sobre tela, 90 cm x 100 cm.

## Considerações finais

Neste trabalho que finaliza um curso de especialização em Pedagogia da Arte, pretendia pesquisar sobre os conceitos envolvidos em meu trabalho de pintura, que se baseia na memória, em narrativas e retratos fotográficos. Acabei, ao fim, por descobrir as ligações profundas, existentes entre estas quatro manifestações do *pensamento-sentimento* humano.

No início, para o trabalho de pintura eram imprescindíveis as fotografias como bases imagéticas. Escutar as narrativas aconteceu naturalmente devido a uma curiosidade aparentemente inocente e irrelevante. A construção do personagem, durante o trabalho de pintura, a partir das narrativas de memória dos retratados, foi se desenrolando como a tessitura de uma malha de tricô, ponto após ponto. Depois deste trabalho de pesquisa, pude perceber que as conexões não aconteceram por mero acaso e seguem uma lógica particular de atração por semelhança.

Além das conexões entre o tempo de exposição necessário para se fazer os retratos, no começo do século XX, o tempo e as disposições necessários para a *contações* das memórias, em forma de narrativas, e as atividades artesanais pude perceber outras questões que explanarei em *parágrafos-ítens*.

Observei que há uma maior disposição para a contação de histórias de memória, da parte dos velhos. Esta que provavelmente se deve a uma grande quantidade de material *histórico-narrativo* vivido e acumulado com o passar dos anos e a pouca atividade *laboral-produtiva* que são obrigados a cumprir em suas idades avançadas.

As crianças e os jovens se encontram na categoria de ouvintes das narrativas, possivelmente por terem um menor repertório narrativo, devido a sua pouca idade.

Os adultos em fase *laboral-produtiva* não se atêm muito em contar histórias, e às vezes em ouvi-las, por estarem acionando intensamente a sua *memória-hábito*, necessária para as atividades cotidianas e menos as lembranças que seriam as invocações de experiências vividas.

**Ana Prego.**  
*De como Frida  
não foi ou, das  
lambidas que a  
vida dá.*  
Setembro de  
2006. Óleo  
sobre tela 90  
cm x 100 cm.



Este trabalho teve como base uma fotografia previamente, mas não especialmente, feita com este fim. Foi encomendado para fazer parte de uma mostra especial sobre Frida Kahlo (por desentendimentos com a galerista, acabou por não ser exposto). Teve como intuito fazer uma pintura como se Frida fosse eu. Tratou-se, portanto, de uma pintura autobiográfica com a presença de um cachorro que tinha acabado de me dar uma lambida no rosto e, que gerou o trocadilho, que faz referência às lambadas que a vida deu em Frida e é representado como: das lambidas que a vida dá. Ele está aqui colocado por sua conexão com os fatos que não acontecem ao acaso, mas revelam sua ligação assim que olhamos mais profundamente e atentamente para eles.

As narrativas, por sua vez, têm estrita relação com experiências vividas, com atividades artesanais e práticas, necessitam de tempo e disposição para se desenrolar e ocorrer o encontro mágico entre ouvintes e narradores.

A morte das narrativas e a aparente incapacidade das pessoas para se comportarem como narradoras se deve à perda do senso prático e capacidade para operar no mundo dos fatos palpáveis, além do desejo de atualização constante, que foi gerado pelo advento da notícia. Ou seja, não devemos culpar, por completo, os romances escritos, como os nefastos destruidores das narrativas.

Outra consideração interessante foi feita por Walter Benjamin que diz que os romancistas, normalmente, escrevem sobre acontecimentos que nunca

passaram perto de lhes acontecer, enquanto os narradores contam histórias acontecidas com eles mesmos ou com seus *pares*.

Os homens vêm se retratando há muito tempo, e uma das principais razões para isso provavelmente seja a necessidade de preservação da imagem à passagem do tempo.

O retrato pintado foi facilmente substituído pelo fotografado devido à facilidade e acessibilidade deste último. Não eram todas as pessoas que podiam encomendar, com algum artista, um retrato pintado, mas muitos podiam pagar por fotografias que tinham um meio de reprodução mais *em conta* e rápido.

Os retratos fotográficos funcionam como ótimos disparadores das histórias de memória ou narrativas. E, tal é o poder da imagem, que muitas vezes chega substituir os acontecimentos.

Neste trabalho, o retrato é tratado como um recorte da realidade e não, como a realidade em si. Apesar disto parecer óbvio, muitas pessoas ainda confundem fotografia e realidade.

As importantes evoluções da fotografia, que foram o sistema negativo-positivo, os filmes de rolos flexíveis, e a câmera Kodak, segundo Felipe Salles, somente foram suplantados como avanços tecnológicos, pela fotografia digital.

Os retratos fotográficos, até a década de setenta, em sua grande maioria, eram executados em momentos especiais, como mudança de *status* social, ritos de passagem ou festividades como casamentos, batizados, aniversários e feitos por profissionais contratados para este fim. Até esta época poucas pessoas tinham uma máquina fotográfica de uso pessoal ou familiar.

Os fotógrafos, que eram, em sua maioria, *itinerantes* e contratados para executar o seu ofício pelas pessoas que desejavam ser retratadas, gozavam de baixo *status* social e muitas vezes tinham vindo do *meio* das artes.

Fazer o relato da *poiética* dos meus trabalhos – sou, no meio artístico, mais conhecida por Ana Prego – me permitiu perceber o roteiro primeiramente, e instintivamente praticado, que é o da coleta do material fotográfico – que salvo quando tem uma temática específica, tem caráter aleatório – e das narrativas, que depois são agregados ao personagem retratado, durante o processo da pintura, além de servir como base para a confecção do título.

Tratando-se este de um trabalho de conclusão de curso de especialização de Pedagogia da Arte pode-se perguntar qual é a conexão entre a prática artística da autora e a prática pedagógica em artes. Ao fazer esta pesquisa percebi a possibilidade do uso dos retratos familiares e a importância da prática das narrativas – a passagem de conhecimento de geração a geração – se não inseridas, paralelas ao processo educativo escolar formal, para uma consistente formação ética e estética dos jovens.

Quero ainda deixar claro que a minha defesa das narrativas, dos processos lentos e artesanais de aprendizado e de transmissão de conhecimento, de maneira alguma são *tecnofóbicos*. Acredito que a tecnologia existe para facilitar a vida do homem, exatamente para ele ter mais tempo e disposição para se sentar na varanda e escutar e/ou contar histórias. O problema é que muitas vezes compramos uma máquina que irá nos substituir em uma tarefa e, logo depois, se não, antes, já achamos uma outra tarefa, para colocar naquele pequeno tempo livre que seria tão produtivo e criativo como ócio.

## Referências

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Imagem e fotografia. Aprendendo a olhar.** In Corpo e Significado. LEAL, Ondina Fachel (org.). Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1995. P. 431- 442

\_\_\_\_\_(Org.). **Ensaio (sobre o) Fotográfico.** Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, 1998. 126 p.

ALVES, Hélio Ricardo. **A fotografia em Porto Alegre: o século XIX.** In ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson, (org.). Ensaio(sobre o) Fotográfico. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, 1998. P. 9 – 22

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia .**In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994. P. 91- 107

\_\_\_\_\_. **O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994. P. 197 – 221

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.** In: OS Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. P. 1 – 28

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COSTA, Rovílio. **Antropologia Visual da Imigração Italiana.** Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 1976. 220 p.

DUBOIS, J. in Da Costa, Selaimen. **Fala e escrita, audição e visão.** Porto Alegre: Revista HCPA, 1999. P. 155 -159

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da fotografia histórica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 192 p.

MOCELLIN, Maria Clara. **O Corpo em evidência : Colonos italianos no sul do Brasil.** In Corpo e Significado. LEAL, Ondina Fachel (org.). Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1995. p.319-325.

OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto – A Beleza Essencial.** Rio de Janeiro: Campus, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Construção do Olhar**, in O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **Pensamento, Contexto Cultural e Arte**. Material audio-visual. Porto Alegre: Central de Produções, FACED-UFRGS, 199?

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Os usos da palavra**. Porto Alegre: Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

SALLES, Felipe. **Breve História da Fotografia**. [www.mnemocine.com.br](http://www.mnemocine.com.br). Consulta feita em 19 de novembro de 2008.