

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**AGENCIAMENTOS DE VISITA: NOTAÇÕES PICTÓRICAS NA FOTOGRAFIA DE  
AMBIENTES DOMÉSTICOS**

**Fernanda Bulegon Gassen**

Porto Alegre, 09 de abril de 2010.

**Fernanda Bulegon Gassen**

**AGENCIAMENTOS DE VISITA: NOTAÇÕES PICTÓRICAS NA FOTOGRAFIA DE  
AMBIENTES DOMÉSTICOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Mestre em Artes  
Visuais pela UFRGS, área de concentração:  
Poéticas Visuais.

Orientador (a):  
Profa. Dra. Elida Starosta Tessler (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Porto Alegre, 09 de abril de 2010

*Para aqueles que me receberam em suas casas  
E para Michel*

## Agradecimentos

Dedico este espaço ao agradecimento daqueles que estiveram presentes no percurso de construção desta pesquisa, corroborando com meu exercício de fotografar e escrever. Em primeiro lugar à orientadora Elida Tessler (PPGAV – UFRGS) pela sua dedicação, pelas palavras sensíveis, pelas correspondências. Saliento as constantes *perguntas* de Elida que mobilizaram muitas ponderações e cujas respostas, encontradas ou não, acompanharam a elaboração desta pesquisa em arte.

Aos professores Maria Ivone dos Santos e Eduardo Vieira da Cunha pelas contribuições durante o exame de qualificação e por aceitarem, junto de Maria Esther Maciel de Oliveira Borges, meu convite para o acompanhamento da defesa.

Aos colegas da *turma 16*, pelo convívio e pelas conversas. Dou especial atenção às colegas e amigas mais próximas (do clube), Bettina Rupp, Denise Helfenstein, Larissa Madsen, Marina Polidoro e às *queridas francesas* Pauline Gaudin, Christel Kam-Mone e Suzi Roland, pela cumplicidade e apoio no decorrer destes dois anos e pelos próximos.

Ressalto, igualmente, o apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a qual possibilitou o pleno desenvolvimento desta pesquisa através do auxílio de bolsa, como também ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS por possibilitar condições à elaboração da presente dissertação.

À Denise Helfenstein por compartilhar comigo das delicadas incertezas da fotografia e Gustavo Diehl pela dedicação no *tratamento* final de minhas imagens para a exposição.

À professora e amiga Suzana Gruber que, através de suas histórias e objetos, faz ver as coisas com olhos famintos e bem abertos. Para Cristiano Lenhardt pela beleza, à Ligia Azevedo pela alegria, para Aloisio Licht pelo humor, à Alessandra Giovanella pela pausa, à Janaina Falcão pela cor dos olhos, à Lucenira Kessler pelas doces palavras, à Viviane Gil pelos sábados, à Ruth Souza pela cumplicidade, ao Pablo Paniagua, Lilian Minsky e Maria Eduarda Minsky Leite pelo carinho que aproxima.

Não posso deixar de atribuir a todos os que me receberam em suas casas para as visitas o encargo pelo acontecimento desta pesquisa. Edith e Jacó, Valserina e Celso, Brandina (*in memorium*), Alcir e Iracema, Alessandra, Aloisio, Suzana, Janaína, Ercilda, Viviane, Larissa, Christel, Juliano, Denise e Gustavo, Lilian e Maria Eduarda, Ruth e Zenilda.

Agradeço por fim, à minha família, pelo apoio incondicional no decurso desta caminhada, pelas longas tardes de conversa e pela afeição. O especial agradecimento a Michel, a quem dedico a concretização desta pesquisa, pela paciência com o texto, pela partilha dos dias, pelos acontecimentos mínimos, pelas ideias que dão certo e pelos pequenos mundos conquistados.

**Resumo**

A presente pesquisa, intitulada *Agenciamentos de Visita: notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos*, analisa os procedimentos de elaboração das séries fotográficas *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – natureza morta* e *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – cena de gênero*, abarcando as questões emergidas destas práticas. Neste contexto, as relações entre fotografia e pintura holandesa são investigadas, partindo de minha poética e articulando-a com a arte atual, a qual é referenciada pelo uso de cenas construídas para a realização das imagens. Concernente ao procedimento de trabalho, a prática de visitas veiculou a investigação do espaço da casa como reduto íntimo e como estúdio provisório.

**Palavras-chave:**

Arte Contemporânea - Fotografia - Pintura holandesa – Visita - Ambiente doméstico - Composição.

**Abstract**

The present research named *Requests to Visit: pictorial notations in domestic space's photography* analyses the procedures of elaboration of the photography series *Requests to visit for Composition Studies– still life* and *Requests to visit for Composition Studies - gender scenes*, including the questions emerged from these practices. In this context, the relations between photography and Dutch painting are investigated, having as a starting point my poetic and articulating it with the recent art, which is alluded by the use of scenes made for the realization of the images. Concerning the working procedure, the visiting practice led to the investigation of the house's space as being an intimate redoubt and a provisory studio.

**Keywords:**

Contemporary art - Photography – Dutch painting – Visit - Domestic space - Composition

## Lista de Ilustrações

1. *Estudo para Composição n° 01*, 2006 - 30X40 cm/ p. **27**
2. *Estudo para Composição n° 15*, 2007 - 70X100 cm/ p. **27**
3. *Estudo para Composição n° 25*, 2008 - 70X100 cm/ p. **27**
4. *Estudo para Composição n° 28*, 2008 - 70X100 cm/ p.**27**
5. *[Fotografia realizada em minha casa]*/ p. **28**
6. Pieter Claesz, *Um Presunto, um arenque, ostras, uma lima e caviar sobre a mesa*, 1645 - 48X55 cm/ p. **34**
7. Willen Claesz Heda, *Natureza morta*, 1632 - 59X76 cm/ p.**34**
8. *[Visita: casa de Valserina e Celso]*/ p.**34**
9. *[Visita: casa de Brandina]* /p. **36**
10. *[Visita: casa de Iracema e Alcir]* / p. **36**
11. Willem Kalf, *Natureza-morta com taça náutilus e tigela wang-li*, 1662 - 79X67 cm/ p.**38**
12. *[Visita: casa de Suzana]* / p. **38**
13. *[Visita: casa de Alessandra]* / p. **40**
14. Jan Baptist Weenix, *Perdiz morta pendurada num prego*, 1650-1652 - 50X43 cm/ p. **41**
15. *[Visita: casa de Edith e Jacó]* / p. **41**
16. Ambrosius Bosschaert, *Natureza Morta com flores, conchas e insetos*, 1630 - 47X36, 5 cm/ p. **43**
17. Balthasar van der Ast, *Cesta de Flores*, 1620 - 23X18 cm/ p.**43**
18. *[Visita: casa de Aloisio]* / p. **43**
19. Harmen Steenwijck, *Natureza-morta vanitas*, 1640 - 37,7X38, 2 cm/ p. **45**
20. *Estudo para Composição n° 35*, 2008 - 70X100 cm/ p. **46**
21. *Estudo para Composição n° 28*, 2008 - 70X100 cm/ p. **46**



22. Pieter Claesz. *Um Presunto, um arenque, ostras, um lima e caviar sobre a mesa*, 1645 - 48X55 cm / p. **51**
23. Willen Claesz Heda, *Natureza-Morta de café da manhã com torta de amoras*, 1645 - 54X82 cm/ p. **51**
24. Pieter Claesz. *Natureza Morta com dois limões*, 1629 - 50X65 cm/ p. **51**
25. Willen Claesz Heda, *Natureza- Morta com torta de carne*, 1635 - 88X113 cm/ p. **51**
26. Abrahan van Beyeren. *Cerimonial Natureza Morta*, 1655 - 126X106 cm/ p. **54**
27. [detalhe: *minha casa*] / p. **57**
28. [detalhe: *casa de Valserina e Celso*] p. **57**
29. [detalhe: *casa de Brandina*] / p. **57**
30. Irving Penn: *Natureza morta com caveira e pêra*, 1979/1981/ p. **62**
31. Sam Taylor-Wood, *Little Death*, 2002 (video, duração 4:34 min.)/ p. **63**
32. Sam Taylor-Wood, *Still Life*, 2001 (video, duração 3:16 min.)/ p. **64**
33. Gabriel Metsu, *A criança doente*, 1660 – 33,2X27, 2 cm/ p. **74**
34. Gerard ter Borch, *A senhora em seu toilet*, 1660 – 30X23 cm/ p. **74**
35. Vermeer, *A moça adormecida*, 1656/1657 - 86X76 cm/ p. **74**
36. Vermeer, *Leitora à janela*, 1657/1659 - 83X64 cm/ p. **76**
37. Vermeer, *Mulher de azul lendo uma carta*, 1662/62 -46,5X39 cm/ p. **76**
38. [Visita: *casa de Larissa*]/ p. **77**
39. [Visita: *casa de Denise e Gustavo*] / p. **77**
40. [Visita: *casa de Ruth*] / p. **79**
41. [Visita: *casa de Alessandra*] / p. **79**
42. Vermeer, *O Geógrafo*, 1668 - 51X45 cm/ p. **80**
43. Vermeer, *O Astrônomo*, 1668 - 51X45 cm/ p. **80**
44. Vermeer, *A Rendeira*, 1664 - 24X21 cm/ p. **80**

45. [Visita: casa de Viviane]/ p. **82**
46. [Visita: casa de Juliano]/ p. **82**
47. [Visita: casa de Maria Eduarda e Lilian]/ p. **83**
48. [Visita: casa de Janaína]/ p. **83**
49. [Visita: casa de Zenilda]/ p. **84**
50. [Visita: casa de Ercilda]/ p. **84**
51. [Visita: casa de Christel]/ p. **86**
52. Vermeer, *A moça tocando guitarra*, 1670 - 53X43 cm/ p. **86**
53. Vermeer, *A Leiteira*, 1658/60 – 45X41 cm/ p. **88**
54. Vermeer, *A arte de pintar*, 1666 - 120X100 cm/ p. **88**
55. Vermeer, *A moça adormecida à mesa*, 1656/1657- 86X76 cm/ p. **88**
56. Rembrandt, *Fausto*, 1650/1652/ p. **91**
57. Vermeer, *O Geógrafo*, 1668 - 51X45 cm/ p. **91**
58. [Visita: casa de Larissa]/ p. **94**
59. Mariana Silva da Silva, *Série Tableaux*, 2008/2009/ p. **98**
60. Mariana Silva da Silva, *Série Tableaux*, 2008/2009/ p. **98**
61. Sarah Jones, *The dining room (Francis Place) (I)*, 1997 / p. **99**.
62. Sarah Jones, *The dining room (Mulberry Lodge)*, 1997 / p. **99**
63. Sophie Calle, *Cuide de você*, 2007/ p. **112**
64. Sophie Calle, *A perseguição*, 2001/ p. **113**
65. [Visita: casa de Aloisio]/ p. **119**
66. [Visita: casa de Ruth]/ p. **138**
67. Vermeer, *Oficial e moça sorridente*, 1658/ 50X46 cm/ p. **149**
68. [Visita: casa de Maria Eduarda e Lilian]/ p. **149**
69. Vermeer, *A pesadora de pérolas*, 1665/ 42X35 cm/ p. **152**

70. [Visita: casa de Zenilda]/ p. **152**
71. Pieter Claesz. *Natureza morta com taça de vinho e taça de prata limões*, 1629/ p. **155**
72. Édouard Manet, *detalhe de O bar de Folies Bergere*, 1881-1882/ p. **155**
73. Giotto, *Detalhe de afresco*, séc. XIV/ p. **155**
74. Niépce, *Natureza morta*, 1822/ p. **159**
75. Eugene Atget, *91, Rue de Turrene*, 1911/ p. **159**
76. Oscar Gustave Rejlander, *Os dois estilos de vida*, 1857/ p. **162**
77. Henry Peach Robinson, *Desaparecendo*, 1858/ p. **162**.
78. Jeff Wall, *Pintura para Mulher*, 1979/ p. **166**
79. Irving Penn. *New York Still Life*, 1979-1981/ p. **167**
80. Pierre et Gilles. *Madona com coração ferido*, 1991/ p. **167**
81. [Visita: casa de Maria Eduarda e Lilian]/ p. **174**
82. [Visita: casa de Ercilda] / p. **174**
83. Hippolyte Bayard, *El Ahogado*, 1840/ p. **177**
84. Eugène Disderi, *Carte-de visite*, s/d/ p. **180**
85. Eugène Disderi, *Carte-de visite*, 1858/ p. **180**
86. Cindy Sherman, *Untitle Film Still # 15*, 1978/ p. **183**
87. Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979/ p. **184**

Localiza-se na parte final da dissertação (ANEXO I e ANEXO II) o modo de apresentação dos dezoito trabalhos correspondentes às séries abordadas nesta pesquisa, junto das descrições textuais.

## SUMÁRIO

### **INTRODUÇÃO – Um convite/14**

### **Capítulo I – Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição: procedimentos e meios / 20**

1.1 – Lírica para Objetos Ordinários: *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – natureza morta / 31*

1.1.1 – Reverberações Contemporâneas da *Natureza Morta / 59*

1.2 - Apego à Atmosfera Doméstica: *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição - cenas de gênero/ 66*

1.2.1 - Reverberações Contemporâneas da *Cena de Gênero/ 97*

1.3 – Descrições Textuais para as Imagens Construídas/ 103

### **Capítulo II – Visita: a casa e o ambiente doméstico como estúdio provisório/ 115**

2.1– Compartilhamento Eletivo: ser ‘bem vindo’ a casa/121

2.2 - Espaço da Casa e algumas Ações Corriqueiras/ 127

2.3 – A Casa como Estúdio Provisório/ 136

**Capítulo III - Visitando a Pintura Holandesa e a Fotografia/ 144**

3.1 - Relações entre a Câmara Obscura e a Pintura / 146

3.2 - Pintura e Fotografia: do pictorialismo à arte contemporânea /156

3.3 - Da Pose à Cena/169

**CONSIDERAÇÕES FINAIS/ 191****BIBLIOGRAFIA/ 195**

**ANEXO I/203**

**ANEXO II/205**

**ANEXO III/209**

## INTRODUÇÃO – Um convite

Como apresentar uma ideia? Convidando o leitor a visitar um território de pesquisa, o qual envolve uma prática artística e uma reflexão teórica a ela articulada. Tal convite intenta promover a construção de um pensamento acerca da relação entre pintura e fotografia, abordando certas questões implicadas em meu procedimento de trabalho. A pesquisa intitulada *Agenciamentos de Visita: notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos* versa sobre duas séries fotográficas que têm a visita como elemento acionador apreendendo as casas como locações provisórias para o desenvolvimento de fotografias.

A primeira das duas séries intitula-se *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – natureza morta*. Nesta medida, a realização de tal série tem como precedente a elaboração de cenas no interior das casas visitadas, tomando o gênero pictórico *natureza morta* como referência. Já na segunda série, intitulada *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – cenas de gênero*, as imagens-referências para as fotografias recorrem às pinturas de gênero ou *cenas de gênero*. Cabe destacar que o olhar reservado às imagens da história da arte concerne a um recorte tempo/espacial preciso. As pinturas vinculadas ao método de trabalho pertencem, sobretudo, ao século XVII e ancoram-se na Holanda. Tais pinturas foram eleitas, no contexto desta pesquisa, por dedicarem atenção ao ambiente doméstico e às ações desenvolvidas no espaço da casa.

Como decorrência de produções anteriores, as referidas séries encontram pontos de contato com *Arquitetura Doméstica* (2006-2007) e *Estudos para Composição* (2006-2008), as quais não se portam como objeto de estudo desta pesquisa.

Em *Arquitetura Doméstica*, munida de uma coleção de mobiliário em miniatura, realizava – na casa de pessoas conhecidas, amigos próximos ou familiares – fotografias, inserindo tais objetos em meio à mobília real. Buscava-se ali, a partir da fotografia, equiparar a distante proporção entre os objetos. Assim, a partir da realização de visitas, fotografias eram elaboradas, tendo como título: *Casa da Lílian*, *Casa da Lígia*, *Casa da Alessandra*, entre outras.

Já em *Estudos para Composição*, os objetos em miniatura (garrafas, potes, mesas, frutas, e outros elementos do cotidiano doméstico) eram empregados na construção de pequenas *naturezas mortas*. Neste caso, o espaço para a fotografia era restrito a um estúdio proporcional às composições elaboradas. O mesmo contava com luz artificial, fundos para as fotografias, possuindo uma área espacial com cerca de um metro quadrado. Tais composições eram construídas após observações detalhadas de reproduções de pinturas de *natureza morta*. Entretanto, as imagens decorrentes desta operação não se portavam como um modelo idêntico a ser reproduzido, mas, sim, conduziam certo modo de composição concernente à ideia de *natureza morta* tradicional, simplificada no acúmulo de objetos sobre um anteparo. Estabeleceu-se, através desta série, o primeiro contato entre a pintura e a fotografia em minha produção poética.

Desta forma, acredita-se que o aprofundamento de questões relativas ao ato de realizar visitas e a relação entre a pintura e a fotografia engendram as duas grandes linhas sobre as

quais esta pesquisa se estrutura. Assim, partindo deste pressuposto, passo a me perguntar: Quais questões estão implicadas no ato de visitar? Em que medida se estrutura a articulação entre a pintura e a fotografia dentro de minha poética? De que maneira meus procedimentos se relacionam aos usos da fotografia na arte contemporânea? E por fim, de que forma as imagens da história da arte podem ativar modos operativos na constituição das imagens concebidas por mim?

Perseguindo tal demanda, a pesquisa é composta por três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado **Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição: procedimentos e meios**, buscou-se expor os modos operativos próprios ao fazer artístico, abarcando as relações entre a pesquisa bibliográfica e de imagens sobre a arte holandesa com minha prática artística. Tais considerações foram desenvolvidas tanto no sentido de apresentar reverberações em termos de composição da imagem quanto no sentido de relativizar a noção de descrição. Neste contexto, as articulações entre imagem e texto são apresentadas desde o âmbito da pesquisa até a apresentação do trabalho artístico. Na esteira de tais relações, traçou-se um paralelo entre certas propostas artísticas atuais e as temáticas da pintura *natureza morta* e *cena de gênero*, enfatizando propostas que acionam atualizações de tais gêneros. Desta forma, os passos de execução do trabalho prático e as reflexões acionadas pelos mesmos são explorados neste capítulo, onde são apresentadas as referências relativas aos gêneros pictóricos *natureza morta* e *cenar de gênero*.

Na série *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – natureza morta* elaborou-se um aprofundamento da pesquisa referente ao contexto histórico deste gênero. Partindo da exposição dos dados que guiaram o fazer artístico formou-se o arcabouço de



pesquisa, onde foram analisadas as diferenças temáticas no interior do gênero *natureza morta* e os dados extraídos do mesmo para o contexto de minha poética.

No âmbito da série *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – cena de gênero*, as suas implicações no interior de minha prática foram exploradas, investigando certas noções do cotidiano e da casa e como estas são recorrentes no contexto artístico contemporâneo. As reflexões levantadas neste âmbito foram, sobretudo, relacionadas às composições pictóricas de Johannes Vermeer relativas ao espaço doméstico e os seus afazeres.

No segundo bloco, intitulado **Visita: a casa e o ambiente doméstico como estúdio provisório**, o espaço da casa foi investigado em sua contingência íntima e, igualmente, como o lugar escolhido para o desenvolvimento da prática artística. Desta forma, a reflexão foi constituída a partir da noção de *hospitalidade* de Jacques Derrida e suas implicações no âmbito das restrições determinadas por mim para o ingresso nas residências. Nesta via, elaborou-se uma discussão do ambiente doméstico compreendido como estúdio para a realização de fotografias.

Já no capítulo final, intitulado **Visitando a Pintura Holandesa e a Fotografia**, os principais pontos de reflexão versam sobre as relações entre fotografia e pintura, articulando-as ao meu procedimento de trabalho. Nesta feita, em um primeiro momento, estabeleceu-se a abordagem sobre a utilização da *câmara obscura* pelos pintores holandeses e as reverberações de tal uso em minhas fotografias. Em seguida, traçou-se um paralelo entre as influências da pintura no campo da fotografia, perpassando as práticas *pictorialistas* do século XIX e os usos contemporâneos de referências pictóricas na fotografia. O último espaço de discussão

dedicou-se aos conceitos de *pose* e *cena* no interior das práticas fotográficas, desde sua invenção até as implicações atuais, perpassando meu procedimento de trabalho. Entende-se, que a implementação de uma discussão voltada para as pontes estabelecidas entre o meio fotográfico e as imagens da história da arte, assim como os procedimentos que envolvem tais noções, pode colaborar para as reflexões atuais dos usos da fotografia.

Na constituição desta pesquisa, a presença de autores como Svetlana Alpers, Paul Zumthor e Witold Rybczinski foi essencial para a elaboração do argumento sobre as relações entre a pintura holandesa e o cotidiano doméstico. Para a reflexão que cerca o ato de visitar e o espaço da casa, as contribuições de Jacques Derrida, Michel de Certeau e Lucy Giard desenharam as reflexões deste percurso operatório. Na pesquisa centrada na fotografia, Jean-François Chevrier, André Rouillè e Annateresa Fabris constituíram a base para o arcabouço teórico que investiga o contexto da fotografia realizada a partir de uma construção prévia.

Em relação ao diálogo estabelecido entre minha produção artística e a poética de outros artistas da contemporaneidade, pode-se observar que o mesmo se estabeleceu pela atualização potencial das temáticas da pintura de *natureza morta* e de *cenar de gênero*. Nas obras do artista norte-americano Irving Penn e da artista inglesa Sam Taylor-Wood, o tema *natureza morta* aparece na formatação clássica do gênero, porém o mesmo é reformulado conceitualmente através da fotografia e do vídeo. Já nas obras da artista brasileira Mariana Silva da Silva e da artista inglesa Sarah Jones, o espaço da casa e as ações cotidianas assumem caráter central nas respectivas poéticas, nos apontando para as *cenar de gênero* em um contexto atual.

Após esta breve apresentação, convido à incursão nos espaços freqüentados por mim no decurso desta pesquisa. Tal convite diz respeito ao trânsito pelos ambientes reflexivos conduzidos pela prática artística e pelas imagens produzidas por mim.

**Capítulo I – Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição:  
procedimentos e meios**

A área da casa delimita, freqüentemente, o lugar onde permanecemos protegidos, por vezes, descansados e, por outras, em plena ação. Desempenhamos, na casa, diversos afazeres, os quais dão o contorno deste lugar, tornando-o habitável. Tais atividades se relacionam com a *arrumação* da casa, com a distribuição dos objetos, com suas funções e com seus usos. Geralmente, o seu arranjo segue uma relação corpórea entre o residente e os objetos que devem proporcionar alguma sensação de conforto ou praticidade.

Assim, uma primeira pergunta vem colocar-se: Os modos corriqueiros de ambientação dos objetos domésticos estariam relacionados com a lógica funcional da casa?

Michel Serres (1995, p. 39), investigando esta questão, comenta:

Podemos imaginar uma casa construída para o prazer, o bem-estar e o conforto das pessoas que ali vivem. Os espaços se distribuem nela e as coisas são colocadas de forma tal, que, por exemplo, o banheiro não se afasta demasiadamente do dormitório. [...]; vamos, que tudo esteja ao alcance das mãos, do descanso e do trabalho; [...]. As visitas elogiam a variedade de peças e disposição, que combina perfeitamente as distâncias úteis com as contigüidades necessárias.

De forma generalizada, poder-se-ia pensar que a concepção dos espaços internos da casa, nas suas relações com os objetos, pressupõe certa ordenação entre o mobiliário, as atividades e as razões destes ambientes. O sofá ou os móveis que povoam a sala de estar de uma casa estarão sempre organizados de maneira a dar a maior sensação de comodidade ou de melhor ocupação do espaço.

Definida a disposição da mobília, ainda há espaço para os objetos decorativos ou mesmo aqueles que contêm carga afetiva, conferindo a tais lugares a medida particular de seus habitantes. Dentre os cômodos de uma casa, existem aqueles espaços mais reservados e aqueles que podem ser destinados aos visitantes, como a sala de estar. Todavia, em sua quase totalidade, a casa impõe-se como um reduto da intimidade dos moradores que ali habitam.

Partindo-se do pressuposto de que a casa é um ambiente privado, o escritor francês Georges Perec (1991, p. 19), ao iniciar a descrição de noventa e nove apartamentos de um mesmo prédio e de seus moradores, sentencia:

Eles se entrincheiram em suas partes privativas – pois é assim que se chamam – e gostariam que dali nada sásse, e o pouco que consentem em que saia, o cão na coleira, o menino que vai comprar pão, o recebido ou o expedido, é pela escadaria que sai.

Assim, a casa ou qualquer outra forma de moradia tem como determinante a reserva de privacidade de seus habitantes. Tal condição delimita o espaço da casa aos seus residentes, mas, também, torna este espaço possível de ser compartilhado por aqueles que forem ‘bem-vindos a casa’. Nesta medida, a ocorrência de uma visita, com o devido anúncio anterior, pode se tornar pertinente e até mesmo agradável a ambas as partes.

O ato de visitar, mesmo que bem-vindo, pode romper com o privado em um espaço localizado de tempo. Desta forma, não se supõe que visitas sejam perenes ou pelo menos tal atitude não é esperada. Nesta circunstância, toda e qualquer impertinência tem seus limites guardados. Ressalta-se aqui que os limites relacionam-se diretamente com o discernimento

daqueles que visitam. Como visitantes, deveríamos permanecer pouco tempo na casa dos outros? Sendo tal proposição afirmativa ou negativa, como seria definido este tempo?

As visitas, para serem consideradas de ‘bom tom’, devem respeitar algumas regras e costumes, caso contrário, o visitante pode ser rotulado como um parasita, como bem descreveu o escritor brasileiro Machado de Assis ([19--], p.125). Dentre os diversos tipos de parasitas sociais apontados por este autor, há aquele que pode, abruptamente, tocar a campainha justamente na hora das refeições:

É curioso vê-lo na mesa, mas não menos curioso é vê-lo nas horas que precedem às seções gastronômicas. Entra em uma casa ou por costume ou *per accidens*, o que aqui quer dizer intenção formada com todas as circunstâncias agravantes da premeditação, e superioridade das armas. Mas suponhamos que vá a uma casa por costume. Ei-lo que entra, riso nos lábios, chapéu na mão, o vácuo no estômago. O dono da casa, a quem já fatiga aquela visita diária, saúda-o constrangido e com um riso amarelo. Mas isso não é decepção; tão pouco desarma um bravo daquela ordem.

Para evitar que tal sintoma social seja aplicado às atividades desenvolvidas por mim, nas duas séries fotográficas reunidas sob o título *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição*, cabe esclarecer as condições sobre as quais tal processo de trabalho se desenrola.

A minha proposição artística, objeto de investigação desta pesquisa, foi realizada a partir de visitas, nas quais as casas se articulam como cenários para ações que objetivam a fotografia. Tais ações correspondem à organização de cenas através dos objetos decorativos e funcionais, do mobiliário e do cotidiano das casas visitadas. A arquitetura das cenas tem

como referência certas noções extraídas da história da pintura, especificamente aquelas delimitadas sob o tema da *natureza morta* e das *cenar de gênero* da Holanda do século XVII.

As visitas feitas às casas ocorreram em um tempo determinado pela ação executada, tempo suficiente para elaborar a composição, fotografar e reorganizar os ambientes. Deste modo, os agenciamentos promovidos para que a ação se efetue têm como critério evitar a equivalência de uma visita impertinente. A partir de tal critério, faço uma proposta para a pessoa que será visitada, descrevendo como procederei em sua casa. Neste sentido, não basta apenas que as visitas sejam autorizadas, mas sim que os seus habitantes permitam alterar uma determinada ordem de objetos presentes nas suas moradas. Tais artifícios são tomados buscando o esclarecimento daquilo que irá ocorrer na casa, objetivando que a atividade desejada transcorra da forma mais confortável possível para ambas as partes. Atravessando minhas relações de amizade e de convívio, a seleção das casas visitadas teve como critério de escolha a liberdade necessária para executar a proposta.

A visita, neste caso, torna-se o pretexto e a condição para que as séries fotográficas ocorram, sendo a mesma parte fundamental do meu procedimento de trabalho. Nesta circunstância, cada uma das casas visitadas torna-se, potencialmente, um novo estúdio. Do mesmo modo, os elementos que integram as composições fotográficas são extraídos dos ambientes internos das casas visitadas, com a exceção de um objeto particular, o qual será tratado especificamente na investigação sobre a primeira série fotográfica discutida nesta pesquisa: *Agenciamentos de Visita para estudos de Composição – natureza morta*.

Abordando o critério de escolha das casas, os pedidos de visitas possuem uma estreita relação com um fragmento do texto de Machado de Assis ([19--], p. 125), o qual fora



assinhalado anteriormente. Guardadas as devidas diferenças, o termo “*per accidens*” é definido pelo autor como: “o que aqui quer dizer intenção formada com todas as circunstâncias agravantes da premeditação”. Neste contexto, poderia definir minhas visitas como *per accidens autorizadas*, no caso, pelos moradores das casas.

Distanciando-me dos objetivos do *parasita de mesa*, a minha premeditação possui duas intenções diferenciadas. A primeira se refere à série *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – natureza morta*, a qual se utiliza do espaço e dos objetos da casa visitada, objetivando elaborar cenários provisórios referenciados ao gênero pictórico *natureza morta*. A segunda intenção, voltada para a série *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – cena de gênero* se dedica a composição de cenas que referenciam a pintura de *cena gênero*. Assim, além dos espaços e objetos, esta série traz o morador da casa para dentro da fotografia.

As referências tomadas de antemão, para a construção das cenas no interior das casas, reenviam às imagens pertencentes ao campo da arte. Para tanto, as investigações de reproduções de obras são constituídas a partir do recorte das pinturas que tomam especificamente o objeto e o cotidiano como tema. Exemplificando tais investigações, a arte holandesa e seu caráter descritivo formam a base de minhas pesquisas.

O autor holandês Ary Bob de Vries (1952, p. 13), comentando acerca da arte holandesa, assinala: “No entanto, é sensível na pintura holandesa que restitui a atmosfera doméstica, o amor pela natureza, a saber: o ‘gênero humano’, segundo sua expressão”<sup>1</sup>. Em

---

<sup>1</sup> [tradução nossa]: En cambio, se muestra sensible a la pintura holandesa que restituye la atmósfera doméstica, el amor a la naturaleza, es decir: el <<género humano>>, según su expresión.

confluência a este pensamento, o cotidiano íntimo e os afazeres domésticos, os quais circundam nossa convivência no interior da casa, tornam-se o vetor que liga minha prática artística às investigações imagéticas dos holandeses do século XVII.

A seguir, as séries fotográficas serão detalhadas, observando suas características singulares, seus modos de operação e suas implicações no contexto da prática artística. Portanto, caberá esclarecer os critérios empregados na construção e no recorte das cenas fotografadas. Na seqüência deste texto, a nomenclatura utilizada para a abordagem das propostas sofrerá uma abreviação onde o título *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição* será substituído pela contração *AVEC*<sup>2</sup>.

A primeira relação entre minha poética e o gênero da pintura *natureza morta* se estabeleceu na proposta fotográfica *Estudos para Composição* desenvolvida de 2006 a 2008, onde cenas de naturezas mortas eram compostas a partir de objetos em miniatura, como poderemos ver logo a seguir.

Na série mencionada, a pintura já se articulava como referência para a elaboração de composições ancoradas no gênero pictórico *natureza morta*. Em *Estudos para Composição*, o interesse residia em pesquisar construções de cenas através dos objetos e investigar a luz endereçando diretamente à história da arte. Porém, o endereçamento não correspondia a uma reconstrução de pinturas de *natureza morta*. *Estudos para Composição* seguia uma lógica

---

<sup>2</sup> Acerca desta contração e do significado que o termo pode ganhar frente às possíveis relações com a preposição *avec*, da língua francesa, cabe destacar que a mesma surgiu como um acaso, uma espécie de coincidência. A tradução deste termo para o português e as suas articulações com os títulos das duas séries fotográficas não serão abordadas nesta pesquisa. Entretanto, é impossível descartar que um dos significados de tal expressão seja *companhia*, estado que pode caracterizar uma visita, no sentido de *estar com*.

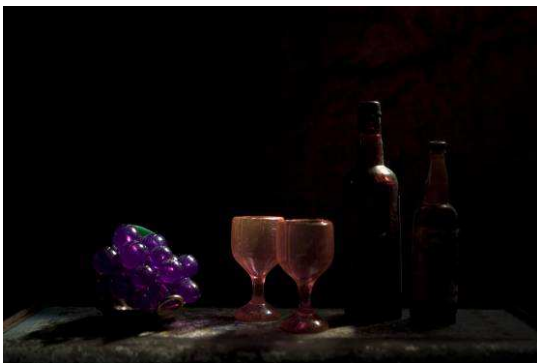
pictórica mais geral relacionada ao seu gênero, no que tange ao modo de organização e composição a partir de objetos cotidianos.



1. *Estudo para Composição nº 01*, 2006 - 30X40 cm



2. *Estudo para Composição nº 15*, 2007 - 70X100 cm



3. *Estudo para Composição nº 25*, 2008 - 70X100 cm



4. *Estudo para Composição nº 28*, 2008 - 70X100 cm

As fotografias desta série foram realizadas por meio de uma coleção de objetos em miniatura, copos, garrafas, vasilhas, mesas, dentre outros, adquiridos para este único fim.

Além destes objetos, foram utilizados selos para simular pinturas nas paredes e, ainda, a produção dos fundos que ambientam as fotografias.

De certo modo, os materiais que compõem estes objetos delatam sua condição de representações miniaturizadas de peças reais, podendo expor seu contingente dimensional e, portanto, seus usos e funções. As composições eram montadas seguindo certo agrupamento de elementos e harmonização de luz artificial para a realização das fotografias. Neste contexto, as pequenas *naturezas mortas* foram elaboradas em um estúdio, dentro de minha casa, de medidas 01 X 01 metro, sobre um baú, o qual se localizava ao lado de uma janela.

No decorrer do primeiro semestre do curso de mestrado, em 2008, iniciou-se o desenvolvimento de uma proposta prática para a disciplina *Ações Públicas: arte e contexto*, ministrada pela Professora Dra Maria Ivone dos Santos. A partir desta proposta, demarquei a saída de meu pequeno estúdio, transitando por casas de pessoas conhecidas, utilizando os objetos destes ambientes na elaboração das *naturezas mortas*, agora, em tamanho real. Para



5. [Fotografia realizada em minha casa]

marcar o início deste procedimento, a primeira imagem realizada na série *AVEC* constituiu uma transição dimensional. Como espécie de passagem para casas de conhecidos, iniciei a elaboração de cenas com objetos de uma vivência, junto do jarro prateado,

na sala de minha casa, no mesmo espaço de realização das naturezas mortas em miniatura. Tal imagem demarca a saída do jarro para outros espaços, bem como apresenta os objetos de minha própria casa.

É importante delimitar que a saída para as casas foi mobilizada por uma vontade de me relacionar com os objetos que constituem um cotidiano vivenciado, no interior de uma casa, que não fosse a minha. Desta forma, por meio da nova série de fotografias, intitulada *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – natureza morta*, proponho um alargamento da experiência de estúdio e igualmente das possibilidades de composição dadas pelos objetos encontrados nas casas visitadas. Para tanto, ao título *Estudos para Composição* agregaram-se os termos *Agenciamentos de Visita*, indicando a sua derivação e a permanência da investigação voltada para as cenas de *natureza morta* e, conseqüentemente, para a pintura. Além disto, há uma alteração de preposição, onde o *para* dá lugar ao *de*, ou seja, aquilo que na série anterior era a finalidade, na série *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – natureza morta* torna-se o meio.

Ao inverso da série de miniaturas, nas quais composições foram elaboradas a partir de minha coleção de elementos de escala reduzida, as minhas incursões permitiram ir ao encontro de objetos utilitários, os quais foram fotografados. O pesquisador brasileiro Mauricius Farina (2004: III), analisando a fotografia de *natureza morta* no espaço da comunicação e igualmente no espaço poético, afirma que:

A natureza-morta se constrói como um gênero que, ao sabor dos modismos, se torna uma degenerescência utilitária ou decorativa, mas, paradoxalmente, contém a suspensão e o diálogo nos rastros inanimados da presença poética, através dos objetos.

Interessada pela ‘presença poética’, da qual nos fala o autor, passo a visitar essas residências, na busca de certa suspensão que os objetos podem provocar. No abandono do meu pequeno estúdio caseiro e de minhas miniaturas, passo a transitar por diferentes espaços, onde a diversidade de casas proporciona a ampliação de uma prática centrada nos objetos cotidianos e íntimos. Certos objetos, os quais nos rodeiam, fazem parte de nossos dias, de nossos afazeres, testemunham silenciosamente nossas lembranças e, com suas presenças inertes, perpassam nossas ações no interior da casa. O ato de preservar tais objetos, talvez, demonstre um apego pelo acúmulo. Segundo Georges Perec (2001, p. 49):

O tempo que passa (minha História) deposita resíduos que vão se empilhando: fotos, desenhos, carcaças de canetas já secas há muito tempo, pastas, garrafas, embalagens de cigarro, coisas, gomas, postais, livros, poeira e berloques: o que chamo de minha fortuna.<sup>3</sup>

Tanto úteis quanto decorativos, os objetos que se acumulam sobre os móveis ou dentro de armários, figuram nossas lembranças. Apegamo-nos às coisas que compõem nossas rotinas, que conduzem nossas ações e que participam de nossas relações com os espaços.

---

<sup>3</sup> [tradução nossa]: “El tiempo que pasa (mi Historia) deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carcasas de bolígrafos-rotuladores ya secos desde hace tiempo, carpetas, vasos perdidos e vasos no devueltos, envolturas de puros, cajas, gomas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna.”

### **1.1- Lírica para Objetos Ordinários: *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição – natureza morta***

Ao promover as visitas, sigo alguns modos definidos de ação, elaborados anteriormente, para que as mesmas se tornem possíveis. Dentre eles, está a possibilidade de modificar o espaço da casa para a elaboração das cenas que serão fotografadas. Assim, a autorização para a minha entrada na casa é acompanhada pela permissão para deslocar objetos de seus armários ou anteparos e para alterar os lugares da mobília.

A realização de sete visitas, em casas já conhecidas, compôs minha itinerância para a realização das cenas de *natureza morta*. Nesta série, os dados que deveriam ser levados em conta para as composições cercaram a montagem de pequenas mesas pela junção/acúmulo de objetos, podendo haver outros elementos como toalhas, frutas, legumes, dentre outros. Em cada uma das visitas, eu levava comigo um jarro bojudo, banhado a prata. Tal vasilhame cumpria a função de marcar minha presença na casa, seja pelo fato de poder se misturar aos objetos dos moradores, estando presente em todas as fotografias ou por introduzir meu reflexo nas imagens. A observação dos espaços e a seleção dos objetos, para a composição das cenas, seguiram a lógica dada pelas referências ao gênero pictórico *natureza morta* conforme já descrito.

Objetos ordinários, mesas postas para o café, sobremesas, animais, frutas e flores são alguns dos elementos que compõem o repertório temático da pintura que comumente é denominada de *natureza morta*. A passagem pelas diversas nomenclaturas e formas de definir

o que tradicionalmente chamamos de *natureza morta* se torna relevante para fins de esclarecimento dos modos de conceber o tema no contexto de minha poética.

Seria interessante pensar nos desacordos em relação à tradução ou aplicação de termos referentes ao gênero aqui tratado. Se partirmos do termo *still life* (inglês) derivado de *stillevan* (holandês), os quais trazem consigo os possíveis significados de ‘permanência silenciosa’ ou ‘vida silenciosa’, podemos pensar naquilo de inanimado que povoa as representações a partir da inquietante tensão presente nos objetos. Em contrapartida, quando se atenta para a expressão de origem francesa *nature morte*, da qual deriva a forma que usualmente utilizamos, traduzida como *natureza morta*, a ideia de morte presente na nomeação se sobressai à imagem, remetendo mais diretamente ao alegórico.

Apesar de o meu trabalho possuir, em seu título, o termo *natureza-morta*, o sentido de *stillevan* holandês se aproxima mais daquilo que busco com as minhas imagens. Quanto às diferentes nomenclaturas, a autora inglesa Ann Gallagher (2004, p. 05) comenta:

A palavra *stillevan*, que dá origem ao termo inglês *still life*, apareceu pela primeira vez em registros do século 17 para designar um tipo de pintura que representa objetos inanimados do cotidiano. Em seguida, veio a expressão francesa *nature morte*, para igualmente definir uma categoria pictórica que tem por tema objetos prosaicos ao invés de elementos incidentais.

Conforme Gallagher (2004), somente a partir do século XVII passaram a ser utilizados termos específicos de nomenclatura para definir este tipo de pintura. Antes deste período, para referendar estas pinturas na Holanda, por exemplo, se recorria praticamente a uma simplificação descritiva da mesma. Naquela época, não havia um termo que reunisse



sobre si um gênero, mas sim pequenas definições daquilo que estava representado. Acerca das formas de nomeação empregadas pelos holandeses do período anterior ao século XVII, o autor americano Seymour Slive (1998, p. 277) comenta:

Antes disso referiam-se a “objetos imóveis” (stilsaende dingen) ou simplesmente rotulavam seus temas como “desjejum” (ontbijt), “banquete” (banquet), “pintura de fruta” (fruytagie), “vaso de flores” (bloypot), “pintura de fumo” (toebackygie); aparece o termos “*vanitas*” e também “crânio” (dootshoofd) e assim por diante.

Assim, ao invés de reunir todas as imagens dentro de um único consenso, as mesmas eram apontadas ou designadas através daquilo que representavam. Na Holanda do século XVII, quando se falava de uma pintura era a descrição de sua representação que a definia.

Todavia, mesmo quando a *natureza morta* já possui uma denominação genérica, o detalhamento nominal se faz necessário para tecer certas distinções. Tais denominações referenciam algumas especialidades realizadas pelos artistas, pois havia aqueles que pintavam flores, comida, aves, dentre outros temas. Podem-se enumerar algumas pinturas mais pertinentes à pesquisa, conforme as *naturezas mortas* de *desjejum* ou *mesas postas* de Pieter Claesz<sup>4</sup> e Willem Claesz Heda<sup>5</sup>, as quais popularizaram o estilo no século XVII. Segundo Slive (1998, p. 282): “[...] eles passaram a limitar-se à descrição de uma refeição simples posta no canto da mesa [...], apenas o suficiente para sugerir um desjejum ou lanche leve”.

---

<sup>4</sup>Pintor holandês, nascido em Berchem, entre 1597 e 1598. Sua produção relativa à pintura e, sobretudo à natureza morta foi desenvolvida na cidade de Harleem até 1660, ano de sua morte.

<sup>5</sup>Pintor holandês (1593/1594-1680/1682) produziu suas naturezas mortas igualmente na cidade de Harleem, porém, sua origem não é claramente definida.

De forma geral, a organização dos objetos sobre as mesas não apresentava grande requinte em sua montagem. Podemos observar que nas composições despretensiosas destes dois artistas sempre há uma representação de rastros da passagem humana e da manipulação dos objetos.



6. Pieter Claesz, *Um Presunto, um arenque, ostras, uma lima e caviar sobre a mesa*, 1645 - 48X55 cm



7. Willen Claesz Heda, *Natureza morta*, 1632 - 59X76 cm



8. [Visita: casa de Valserina e Celso]

Após apresentar as *mesas postas* de Claesz e Heda, trago a fotografia que realizei na casa de Valserina e Celso<sup>6</sup> por relação de semelhança. A concepção de montagem cenográfica fotografada levou em consideração elementos observados em diversas pinturas de ambos os artistas. Conforme

<sup>6</sup> Valserina e Celso são meus pais e vivem na cidade de São João do Polêsine/RS, residem em uma casa espaçosa com poucos objetos de decoração.

as imagens, podemos constatar um repertório de dados de intensa relevância através de algumas citações, tais como a laranja descascada, a parte da mesa coberta por uma toalha e o pedaço de queijo.

A residência de Valserina e Celso é muito familiar para mim e a experiência na mesma contou com dois movimentos principais para a escolha dos elementos da composição. Em primeira instância, vasculhei as caixas e os armários que guardam os utensílios domésticos, remanescentes dos presentes de casamento dos meus pais, somente utilizados em ocasiões especiais. Das caixas e armários saíram as taças de cristal, a toalha de mesa, a bandeja de prata e os pequenos espetos. Na sequência, realizei uma coleta de laranjas no pomar, cultivado nos fundos da casa.

Para a aproximação com uma *natureza morta* de *mesa posta* eram necessários alguns indícios de utilização e consumo daquilo que restava sobre o anteparo. Neste sentido, a toalha branca foi amontoada em um canto da mesa onde estão o jarro prateado, as duas taças com líquido até a metade, a garrafa de licor, o pedaço de queijo e o recipiente com espetos, dispostos em uma aleatoriedade perfeitamente planejada. Outro conjunto de taças de cristal ficou junto das laranjas, na parte da mesa descoberta pela toalha. Delatando rastros do uso, uma das frutas foi descascada, pois o simples agrupamento das mesmas não reenviaria suficientemente ao tipo de cena almejada.

A escolha das taças de cristal para fazerem parte da composição é circular em duas outras fotografias, realizadas em casas igualmente familiares. Tais residências possuem dimensões particulares de intimidade para mim e ambas compõem estruturalmente uma única casa. Todavia, tal habitação se divide em duas diferentes residências: de um lado a casa de

Brandina<sup>7</sup> com suas taças de cristal pintadas de azul com borda dourada e de outro a casa de Iracema e Alcir<sup>8</sup> com as taças de boca larga com listras brancas. As composições realizadas nestas duas residências diferenciam-se da fotografia feita na casa de Valserina e Celso por apresentarem elaborações calcadas na simples ordenação de elementos de cena. Em ambos os casos, a reunião dos objetos parece seguir a apresentação dos mesmos sem que haja uma referência específica de *natureza morta*.



9. [Visita: casa de Brandina]



10. [Visita: casa de Iracema e Alcir]

Na casa de Brandina, os objetos foram escolhidos através da exclusão de utensílios domésticos da cena. Assim, as taças que ficavam atrás da portinhola de vidro da estante da sala foram enfileiradas em diagonal, posicionadas ao lado do baleiro vazio. O robusto pote de cerâmica pintado de preto e ornamentado com cogumelos vermelhos tomou posto ao lado esquerdo do meu jarro prateado, o qual se localiza no centro da composição. O conjunto

<sup>7</sup> Brandina era dona de casa e residia no município de São João do Polêsine, a mesma nunca teve muito apreço pelo acúmulo de objetos.

<sup>8</sup> Alcir é agricultor e Iracema é dona de casa e nesta casa há uma série de objetos guardados nos armários.

destes elementos foi colocado sobre uma pequena mesa coberta por uma toalha de crochê vermelha. Os objetos utilizados na cena foram reordenados para a fotografia, sendo retirados da estante da sala, seu lugar original.

Na casa de Iracema e Alcir, a cena para a fotografia foi construída na cozinha, sobre um balcão próximo a janela. Em tal composição, ordenei as taças em formato congênere ao da toalha de crochê bege, formando um losango. Logo atrás das taças está a fruteira com bananas e limões e, na esquerda, um açucareiro de porcelana branco. Todas as peças que fazem parte da composição estavam evidentes no dia da visita, secando sobre o balcão da pia ou mesmo sobre a mesa. Neste caso, o exercício de vasculha foi desnecessário, sendo que houve um agrupamento de objetos não respeitando uma lógica para o seu pareamento. A relação entre as taças, as frutas, o açucareiro e o jarro é relativamente peculiar, não havendo comunicação utilitária entre os mesmos.

Nesta lógica, é importante deixar claro que a prática de reprodução de pinturas de *naturezas mortas* não fez parte de meu procedimento de trabalho, havendo, apenas, a figuração de determinados elementos percebidos na pintura aqui destacada.

Outra diferenciação no tema *natureza morta* é o que os holandeses chamavam de *pronk stilleven*, cuja tradução literal é *natureza morta suntuosa*, tendo como expoente o artista Willem Kalf<sup>9</sup>.

Tais pinturas se caracterizam por conterem, dentre as representações de banquetes luxuosos, objetos raros e frutas exóticas. Slive (1998, p. 284) define esta modalidade de

---

<sup>9</sup> Pintor holandês nascido em 1619, em Roterdam, dedicou-se à pintura de naturezas mortas pomposas, destacando em suas composições objetos raros.

*natureza morta* da seguinte forma: “O termo é usado tradicionalmente para classificar as composições portentosas de banquetes pomposos e itens luxuriosos pintados desde a metade até as últimas décadas do século”.



11. Willem Kalf, *Natureza-morta com taça náutilus e tigela wang-li*, 1662 - 79X67 cm



12. [Visita: casa de Suzana]

A referência pontual de uma *pronk stilleven* se relaciona a visita realizada na residência de Suzana<sup>10</sup>. Na fotografia construída nesta visita, em *segundo plano*, há uma estante, a qual guarda uma série de objetos raros e de época, elementos de uma coleção particular. O local escolhido para a construção da cena foi estrategicamente o cômodo que abriga a coleção de arte e a reunião de objetos raros.

<sup>10</sup> Suzana é professora universitária, vive e trabalha em Santa Maria /RS. Em sua casa existem objetos por todos os lados, desde os que estão organizados na vitrine, aos que estão espalhados em nichos pelas paredes da casa e ainda, há os que estão sobre os móveis. A presença dos objetos alimenta a imaginação de Suzana desde sua infância, permanecendo rodeada por eles em sua casa.

Neste espaço, Suzana abriga uma grande coleção de peças de porcelana, de prata, de cristal e de pedra em uma vitrine. Tais objetos ficam expostos, assim como as obras de arte, sendo que a maioria deles faz parte de um espólio familiar e a outra parte é constituída por objetos com valor afetivo. Apesar de ter uma quantidade significativa de objetos disponíveis para a composição, a responsabilidade na manipulação de objetos frágeis ou de grande carga afetiva, conduziu a uma composição relativamente simples centrada na cor vibrante do vidro retirado da vitrine. Junto da garrafa vermelha foram colocados apenas três talheres e dois portas-guardanapo de prata e meu jarro bojudó. Nesta lógica, posicionar a mesa de base para a composição, em frente à vitrine foi uma maneira de incluir mais objetos na cena.

A referência direta à *pronk stilleven* reside no segundo plano da imagem, onde parte da coleção de objetos é dada a ver. Existem algumas porcelanas chinesas dentre os objetos contidos na fotografia realizada na casa de Suzana, assim como nas pinturas de Kalf. Segundo Slive (1998), a partir do título da pintura de Kalf apresentada anteriormente, *Natureza-morta com taça náutilus e tigela wang-li*, pode-se observar a importância dedicada aos dois objetos raros apreciados por colecionadores da época, enfatizados pela nomeação do quadro. Neste caso, as duas imagens não possuem uma semelhança no que concerne à composição ou à montagem da cena, porém, estas representações tecem relações quanto ao tipo de objetos que apresentam.



13. [Visita: casa de Alessandra]

Seguindo uma lógica acumulativa de objetos, a fotografia realizada na casa de Alessandra<sup>11</sup> deve ser pontuada por partir de uma coleção. Tal coleção pertence à irmã de Alessandra e fica na estante da sala, preenchendo todos os lugares vagos da mesma, possuindo copos, taças e garrafas de todos os

tamanhos. Na referida composição, uniram-se aos vidros e ao jarro prateado alguns objetos de metal pertencentes à Alessandra. A montagem da cena foi circunscrita a um carrinho de chá, onde foram agrupados objetos por semelhança, dispostos de maneira a preencher todo o espaço de base. Nesta via, a condução acumulativa da coleção guiou a maneira de reagrupar os objetos para a fotografia, afastando-se da composição com elementos que reenviam à *ponk stilleven*.

Abarcando os diversos tipos de *naturezas mortas*, podemos pontuar também as de *troféu de caça*, cabendo salientar que estas não tiveram grande notoriedade na Holanda do século XVII. O conjunto de tais representações tem em comum a presença de aves ou outros animais pendurados de cabeça para baixo.

---

<sup>11</sup> Alessandra é artista plástica, reside em Santa Maria, tem grande apreço por objetos de metal enferrujado e livros.



A *Perdiz morta pendurada num prego* (de 1650-1652), de Jan Baptist Weenix<sup>12</sup>, é comentada por Slive (1998, p. 289): “Um dos mais belos em tamanho modesto [...] representa uma única perdiz pendurada num prego numa parede cinza-clara. O convincente efeito *pleinair*, o refinado tratamento pictórico e o belo traçado simples tornam-no merecedor de um lugar no museu que abriga o *Pintassilgo* de Fabritius [...]”.

Tendo como referência a presença de um animal pendurado nas pinturas de caça, a fotografia que realizei na casa de Edith e Jacó<sup>13</sup>, representa esta forma de disposição figurada por um saco de chá.



14. Jan Baptist Weenix, *Perdiz morta pendurada num prego*, 1650-1652 - 50X43 cm



15. [Visita: casa de Edith e Jacó]

<sup>12</sup> Pintor holandês, nascido em Amsterdã em 1621, a data e local de sua morte são indefinidos. Além das cenas de caça, Weenix dedicou-se a paisagens italianizadas.

<sup>13</sup> Edith e Jacó são aposentados e vivem em São João do Polêsine. Moram em uma casa simples e dão muita atenção à sua pequena horta.

A reunião dos objetos para a fotografia se deu em uma garagem desviada de sua usual função. Tal espaço é reservado para guardar uma diversidade de coisas como se fosse um depósito, contendo uma variedade de sacos com ervas pendurados em fios esticados de parede a parede. O casal, residente em uma casa simples do interior, cultiva, além de frutas, verduras e legumes, uma série de chás para consumo próprio que são secados ali mesmo. O armazenamento eficaz para os chás se configura na forma de sacos feitos com tecido de algodão fino, sendo os mesmos dispostos sempre na posição vertical em fios estendidos pela garagem. Sendo um elemento muito presente na casa, o saco de chá foi eleito como o ponto central da composição. De resto, as frutas e a abóbora foram colocados sobre uma mesa de fórmica vermelha junto do jarro prateado.

Em citação ao elemento suspenso no fundo da imagem, como os animais das *naturezas mortas de troféu de caça*, o saco de chá foi colocado na parede. Nesta medida, o referido elemento visa implementar um dado novo no interior das minhas composições, apresentando outra forma de disposição, diferenciando-se da reunião de objetos sobre uma mesa.

Como última modalidade abordada pela série de *naturezas mortas*, temos a *pintura de flores* surgida na Holanda aliada ao grande interesse pela botânica e pela jardinagem. Este tipo de pintura específica trazia arranjos opulentos com flores exóticas, cores exuberantes e a presença de conchas junto das bases onde os vasos se apoiavam. Os pintores Ambrosius Bosschaert<sup>14</sup> e Balthasar van der Ast<sup>15</sup> são apontados como sendo os grandes representantes desta especialidade, demarcando claramente a presença da associação entre flores e conchas.

---

<sup>14</sup> Pintor holandês de natureza morta nasceu na Antuérpia em 1573 e faleceu em 1621 em The Hague.



16. Ambrosius Bosschaert, *Natureza Morta com flores, conchas e insetos*, 1630 - 47X36,5 cm



17. Balthasar van der Ast, *Cesta de Flores*, 1620 - 23X18 cm



18. [Visita: casa de Aloisio]

Nesta lógica, apresento a composição elaborada na casa de Aloisio<sup>16</sup>, na qual estes dois elementos se tornam centrais. Saliento que a criação de uma espécie de repertório composto a partir da análise de pinturas pertencentes à história da arte possibilitou que eu observasse os objetos presentes nas casas visitadas de

maneira singular. A construção da cena na casa de Aloisio tomou corpo a partir dos objetos

<sup>15</sup> Pintor holandês especialista em natureza morta de flores e frutas. Nasceu em Middleburg (1593) e faleceu em Delf (1657).

<sup>16</sup> Aloisio é artista plástico, vive e trabalha em Santa Maria/RS. Sua casa é repleta de objetos, desde parafusos, porcas, pregos, os quais estão geralmente separados por tipologia e tamanho, até eletro-eletrônicos, peças e porcelana, enfim, toda sorte de quinquilharias.

escolhidos, na associação de flores de papel em um jarro de vidro longilíneo, uma concha e uma estrela-do-mar. Nesta casa, existem potes e caixas por todos os lados. Aloisio acumula muitas coisas com algum uso potencial que pode ou não se concretizar, acarretando a forte presença de elementos metálicos, pedras, conchas, cúpulas de abajur e fios elétricos em seu quarto/atelier.

Neste espaço, diante do sortimento de miudezas disponíveis para a minha escolha, optei por dois elementos extravagantes, uma concha do mar e uma estrela do mar em dimensão maior que a comum. Diante de uma peça de figurino teatral, foram ajustados estes dois elementos, um sobre o outro, sendo os mesmos unidos à um jarro longilíneo de vidro verde com duas flores de papel dentro. A composição realizada na casa de Aloisio reenvia diretamente ao arquétipo de *naturezas mortas de flores*, todavia, a evidencia das flores em relação às conchas foi invertida. Enquanto que em minha fotografia, as conchas estão em um plano mais destacado da composição, as tradicionais *naturezas mortas* elevam as flores para um grau maior de visibilidade.

Através da série *AVEC – natureza morta*, as diferenciações concernentes ao gênero, aliadas às leituras de obras, possibilitaram a construção de uma diversidade de composições. Tais diferenciações correspondem às especialidades dos pintores, os quais se dedicavam exclusivamente às mesmas. Conforme podemos observar no comentário de Slive (1998, p. 277), para cada uma das especialidades havia determinações acerca da utilização de elementos compositivos:



O contexto de minhas visitas se afasta dos conteúdos das *vanitas*, pois não houve a intenção deliberada de remeter às pinturas de *natureza-morta* que trazem tais elementos moralizantes. Os crânios, as armas, dentre outros objetos que remetem ao tempo que se esvai ou que recorrem aos cinco sentidos, não aparecem nesta série. Porém, a referência às *vanitas* ocorreu nas fotografias de *Estudos para Composição*, por meio da utilização de uma miniatura de um revólver. Apesar de estas imagens poderem ser relacionadas às *vanitas*, ambas não possuem, intencionalmente, um conteúdo moralizante, estando atrelado ao estudo das possibilidades de composição e ao trânsito entre imagens atuais e anteriores.



20. *Estudo para Composição nº 35*, 2008 - 70X100 cm



21. *Estudo para Composição nº 28*, 2008 - 70X100 cm

Cabe esclarecer que a escolha dos objetos utilizados para a realização das fotografias de *Estudos para Composição* era conduzida de forma aleatória no interior de uma coleção de pequenos objetos adquiridos para este fim específico, onde não houve uma ação deliberada de remeter à noção de temporalidade.

Retornando à série *AVEC – natureza morta*, apesar de algumas fotografias conterem frutas, elementos que fazem alusão à decomposição ou à finitude da vida, as mesmas seguem a lógica da pintura holandesa destacada por Svetlana Alpers, onde podemos apontar a presença de um ímpeto descritivo. A pintura holandesa tomada aqui como referência, tendo como tema a *natureza morta*, não se presta a impor, através de suas representações, conteúdos morais. Conforme Alpers (1999, p. 99)

E, quando nos voltamos para obras como as naturezas-mortas de Kalf, temos de considerar se, mais freqüentemente do que os estudiosos estavam dispostos a admitir, a ilusão aí, envolve não uma visão moral, mas uma visão epistemológica: o reconhecimento de que não se pode fugir à representação.

Compartilho do anseio pelo visível e pelo exame através da construção de imagens elaborada pelos holandeses do século XVII. Abordando este tipo de construção imagética, podemos observar que a pintura era descritiva, na medida em que buscava representar os objetos tal como eram em seus mínimos detalhes, para que não perdessem suas características primeiras. Os objetos não eram pintados para simbolizar o seu grupo de origem, não sendo generalizações nem mesmo idealizações. Acerca disso, Alpers (1999, p. 201) afirma: “Estou pensando, em particular, no modo pelo qual a natureza-morta isola os objetos e os examina. O objeto é mostrado não para o uso, nem como resultado dele, mas para o olhar atento.”

A afirmação acima demonstra a análise da autora Svetlana Alpers sobre as imagens produzidas na Holanda do século XVII a partir do ponto de vista de um impulso descritivo dos artistas da época. Do mesmo modo, é importante ressaltar que no percurso das investigações acerca deste tema, o meu encontro com algumas concepções desta autora

assumiram certa importância, seja nas composições dos elementos para a fotografia ou na forma de compreensão da arte holandesa.

Investigando a *natureza morta* como referência para as fotografias, minha pesquisa pontua os modos de composição reservada a este espaço/tempo, na medida em que se pode entendê-los como uma atenção aos objetos em sua presença no mundo. Para os holandeses, a presença era verificada pelo olho, o mundo visto se sobressaía ao mundo idealizado. Acerca disto, a autora Svetlana Alpers (1999, p.195-196) escreve o seguinte: “A despeito das interpretações modernas, os limões de Kalf estão sujeitos não às devastações de tempo, mas às perscrutações do olho”. Assim, a função da representação dos limões se anexaria ao exame dos mesmos, mostrando de fato como eles podem ser identificados com os limões que tomamos nas mãos. Nesta esteira, a função da representação se distanciaria da capitalização de valores morais, comumente associadas à *natureza morta*.

Abordando a pintura holandesa como descritiva, deve-se estabelecer certa diferença em relação às concepções italianas sobre a arte da mesma época. Conforme defende Alpers (1999), ambas se diferenciam pela postura diante do mundo, onde, de um lado temos os holandeses representando, o mais fielmente possível, cenas simples da vida em suas pinturas e de outro temos os preceitos italianos, acerca da arte, centrados em grandes acontecimentos e na narrativa. No interior da distinção entre a arte holandesa e a italiana do século XVII, existem certas exceções e influências de uma sobre a outra. Todavia, a abordagem da arte holandesa, nesta pesquisa, seguirá a via da descrição defendida por Alpers.

Relativizando a diferença entre as significações metafóricas associadas à pintura italiana e ao modo de representação fiel do mundo dos holandeses, podemos partir da lógica



desenvolvida pelo teórico italiano Leon Alberti (1989). Tal autor, lançando os termos daquilo que seria a 'grande' pintura, indica a representação de uma história pomposa com gestos expressivos como condição de existência. A pintura, neste âmbito, traria um mundo substituto para o interior da tela, identificado como palco para a figuração de ações significativas através de textos poéticos, o que é basilar, segundo Alpers (1999) para a arte narrativa.

Neste contexto, a representação fiel do mundo sofre certa desconsideração e, de fato, faz parte de um grupo temático hierarquicamente inferior na escala da pintura. Segundo Ann Gallaher (2004, p. 05): “Objetos do cotidiano e cenas domésticas não eram considerados temas dignos e adequados para um projeto sério, numa época em que as noções de sublime estavam associadas com os sistemas filosóficos e políticos do absolutismo”.

Partindo destas palavras, poder-se-ia tratar a arte holandesa como algo inferior à 'grande' pintura italiana, mas, neste caso, seria necessário fechar os olhos para considerações acerca da cultura em um âmbito mais amplo. Para Alpers (2008, p. 38): “Os holandeses apresentavam seus quadros como descrevendo antes o mundo visto que as imitações e ações humanas significativas”. O fascínio pelas lentes, pelo que se podia reconhecer no mundo através dos olhos, era significativo no contexto da época, onde havia o impulso catalográfico e descritivo, configurando outra forma de se relacionar com o mundo e, consecutivamente, outra forma de representação.

Todavia, a pintura produzida na Holanda, mesmo sendo de intensa relevância para aquela sociedade, em termos de hierarquia artística, estava na escala dos *gêneros menores*. Segundo Slive (1998, p. 277):

A pintura de natureza-morta é um tema menos notável que a paisagem, a pintura de gênero ou o retrato, mas é igualmente típico do gosto e do gênio pictórico holandês. Nenhum outro país produziu naturezas-mortas em tal quantidade ou qualidade em nenhum outro ramo da pintura revela mais claramente a devoção dos holandeses pelo visível.

A trivialidade dos objetos e a banalidade de sua existência são enfatizadas pelo desejo holandês de ver o mundo e, mais ainda, de considerá-lo através do visto.

Na esteira das relações formais e conceituais que estabeleço na série *AVEC – natureza morta*, entre o repertório de imagens da história da arte e os objetos encontrados nas casas visitadas, diferentes modalidades de *natureza morta* são realizadas as quais variam conforme a montagem das cenas naqueles ambientes. A presença de um *jarro* prateado em todas as imagens se relaciona a uma instrução pré-concebida, pois a utilização de um mesmo objeto perfazendo todas as composições está articulada a dois fatores abalizados na observação de reproduções de pinturas holandesas.

No percurso da pesquisa bibliográfica, observando as reproduções de *naturezas mortas* do século XVII, tanto em livros quanto na internet, destacam-se a repetição de um objeto em diferentes pinturas de um mesmo artista e o fascínio pelas propriedades reflexivas dos objetos pelos pintores holandeses. Em decorrência destas circunstâncias, tais elementos foram incorporados ao meu procedimento através da condução do jarro prateado em todas as visitas.

Quanto à repetição de um objeto em pinturas de *natureza morta*, recorre-se, sobretudo, a observação das obras de Pieter Claesz e Willen Claesz Heda. Não obstante as semelhanças nominais entre os dois pintores residentes de Harleen, na Holanda por volta de

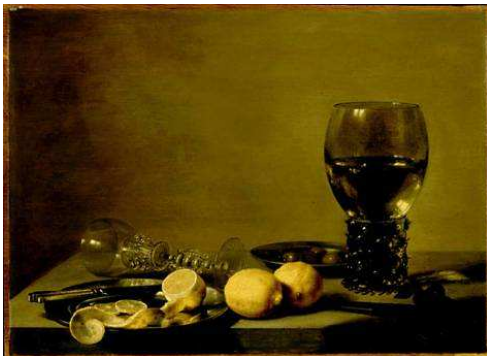
1620, pode-se constatar que há diversas coincidências em termos visuais, composicionais e tonais de suas pinturas.



22. Pieter Claesz, *Um Presunto, um arenque, ostras, um lima e caviar sobre a mesa*, 1645 - 48X55 cm



23. Willen Claesz Heda, *Natureza-Morta de café da manhã com torta de amoras*, 1645 - 54X82 cm



24. Pieter Claesz, *Natureza Morta com dois limões*, 1629 - 50X65 cm



25. Willen Claesz Heda, *Natureza- Morta com torta de carne*, 1635 - 88X113 cm

Tais semelhanças dizem respeito àquilo que constitui, em primeira instância, uma *natureza morta*. Entretanto, as características tonais de seus quadros fazem com que grande parte da literatura sobre o tema os reúna a partir da falta de exuberância cromática, chegando

ao ponto de serem tratados como monocromáticas. Comentando acerca dos dois artistas, Slive (1998, p. 282) sentencia:

O resultado é que parecem animar seus temas simples com um novo esquema pictórico, alcançando um tratamento espacial e composicional mais dinâmico.[...] Em vez de cores locais vívidas, são preferidas as harmonias monocromáticas com contrastes sensíveis de *valeurs* de baixa intensidade [...].

Apesar de as composições destes pintores possibilitarem diversas perspectivas para a reflexão, o ponto de relevância aqui reside na simples presença de uma taça de vidro esverdeado de aspecto robusto e com o pé trabalhado. Através da seleção de imagens que virá na seqüência, esta taça é apresentada como um ponto conexão entre a produção destes dois artistas. Certamente não temos a totalidade de suas obras, todavia, é curioso observar que as quatro imagens escolhidas possuem o objeto idêntico.

O fato de esta taça perpassar parte das pinturas destes artistas, em um primeiro momento, poderia remeter à função de atelier, visto que, em geral, as composições eram realizadas a partir dos objetos do entorno do artista. Igualmente pode-se associar esse fato à possibilidade de esta taça ser um objeto comum em certo número de casas na Holanda da época. Como uma simples explanação, poder-se-ia trabalhar a hipótese de que um tipo de objeto fosse usual na época e por isso haveria esta repetição, através das palavras de Paul Zumthor (1989, p. 91) acerca do cotidiano doméstico na Holanda do século XVII: “O vidro faz uma certa concorrência ao estanho na confecção de recipientes para beber: o copo redondo de pé largo, de origem renana, ou taça alta muito estreita, ambos ornados muitas vezes por pinturas [...]”.

Do mesmo modo, podemos atentar ao que Seymour Slive (1998, p. 282) descreve, em relação aos objetos utilizados por Heda em suas pinturas: “Vasos de prata ornamentados e caros cristais *façon de Venise*, que à época eram fabricados tanto nos Países Baixos como em Veneza [...]”. No caso da série AVEC – *natureza morta*, o jarro prateado, como objeto recorrente ou uma espécie de intruso, acaba por se tornar uma pontuação de minha passagem pelas casas, sendo agregado aos elementos encontrados nas residências. Além do fato do jarro figurar nas fotografias, há a inclusão de minha imagem em escala reduzida em algumas fotografias realizadas para esta série, devido ao reflexo de tal objeto.

É interessante esclarecer que, antecedendo a fatura das fotografias e, portanto, das visitas, houve a busca pelo objeto que cumpriria as funções descritas, resultando na compra do jarro prateado. Tal objeto foi adquirido em uma loja de artigos usados e, no momento da aquisição, sua superfície externa era opaca. No entanto, a promessa do vendedor – de que usando determinado produto o objeto atingiria um brilho intenso – foi suficiente para o meu convencimento. De fato, bastaram poucas aplicações de um produto químico, chamado *Silvo*, para que o jarro opaco deflagrasse as propriedades reflexivas do seu banho de prata.

Desta forma, o jarro pode cumprir a função de dar a ver a ação fotográfica através do reflexo que produziu. Cabe assinalar que a ideia de utilizar um objeto especular, a fim de colocar-me nas fotografias, surgiu a partir da leitura do livro *A Arte de Descrever*, de Svetlana Alpers, onde a autora comenta a inclusão da imagem do artista em pinturas da Holanda do século XVII.



26. Abrahan van Beyeren, *Cerimonial Natureza Morta*, 1655 - 126X106 cm

A referida autora aponta a utilização dos reflexos dos objetos por tais pintores como espaço de inserção de suas próprias imagens ou mesmo de acontecimentos não visíveis dentro do recorte da pintura. Segundo Alpers (1999, p. 76):

A curiosa imagem do artista se reflete freqüentemente em miniatura sobre a superfície de uma jarra de vinho nas naturezas-mortas pintadas por Abraham van Beyeren (Fig. 9, 10). A equiparação, pela justaposição, do perto e do longe, ou do pequeno e do grande, ocupou os pintores setentrionais desde pelo menos Van Eyck. Ele pintara a si mesmo em miniatura refletido em suas obras [...].

Svetlana Alpers utiliza a imagem anterior de Beyeren<sup>18</sup> para ilustrar o fascínio dos pintores holandeses pelo jogo das dimensões. Todavia, a inserção do jarro prateado em minhas composições se relaciona à possibilidade de jogar minha imagem para dentro da fotografia. Nesta lógica, pode-se desenvolver ponderações acerca do conceito de *mise en abyme*<sup>19</sup>, o qual remete a junção de espaços na mesma imagem através do reflexo, se partirmos da seguinte tradução do termo: *posto em abismo*.

As pesquisas de Claudia Amigo Pino e Lucien Dallenbach acerca de tal proposição, examinando teóricos da literatura, puderam esclarecer em qual medida o artifício da *mise en abyme* pode ser efetivamente associado à introdução de outro plano na imagem principal. Segundo Dallenbach (1989), a primeira associação do termo *mise en abyme* com a literatura e a pintura pode ser dedicada ao literato francês André Gide, escrita no ano de 1893. Gide (1893 apud DALLENBACH, 1989) busca tecer uma definição acerca da *mise en abyme*, perpassando a presença de espelhos nas pinturas de Van Eyck e Velásquez, acabando por atestar a insuficiência de tais exemplos. Os espelhos proporcionam que o entorno e a ação do artista sejam inseridos na imagem, sendo tal artifício bem delimitado por Dallenbach (1989, p. 10) no fragmento a seguir:

---

<sup>18</sup> Abraham van Beyeren, pintor de naturezas mortas pomposas, nasceu em 1620 em The Hague, viveu em Delf, Amsterdã, Alkmaar, Gouda e finalmente em Roterdã aonde veio a falecer.

<sup>19</sup> A grafia do termo foi mantida conforme a bibliografia consultada.

[...] no famoso *Casal Arnolfini*, o que é invisível é tornado visível pelo mesmo dispositivo. Mas aqui o artifício é mais sutil, o pequeno espelho convexo pendurado na parede de fundo nos permite ver, atrás e entre o casal, pessoas de pé no corredor, a quem apenas o casal pode atualmente ver. Estes são os convidados do casamento, dentre os quais (se nós devemos acreditar na famosa inscrição acima do espelho-charada "Johannes de Eyck esteve aqui") estava o próprio pintor. Efetuando um encontro e mostrando a autoconsciência artística de Van Eyck, a grande assinatura, o espelho-charada (e sua duplicação – a grande assinatura é uma inscrição gótica) é como um sacramento que autentica, consagra e imortaliza o momento de uma união.<sup>20</sup>

Aparentemente Van Eyck, com sua atestada presença, toma o espelho como recurso para colocar em jogo mais de um ponto de vista na imagem, ampliando nosso restrito campo de visão, permitindo que vejamos mais e além do recorte do quadro. Todavia, esta função do espelho se afasta da proposição inicial de Gide, a qual afirma que a *mise en abyme* deve trazer uma reflexão cuidadosa do próprio tema do trabalho. A origem de tal termo vem da heráldica<sup>21</sup>, tratando-se efetivamente da inserção da figura de um brasão dentro da figura de um brasão. Assim, temos a circunspeção de Pino (2004, p.161) acerca de tal conceito:

A partir da obra de Gide, o crítico Lucien Dallenbach define que a *mise en abyme* corresponde a toda inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma

---

<sup>20</sup> [tradução nossa]: “[...] in the famous *Arnolfini Marriage*, what is invisible is made visible by the same device. But here the artifice is even more subtle, since the little convex mirror hung on the back wall allows us to see, behind and between the couple, people standing in the doorway of the room whom only the couple can actually see. These are the wedding guests among whom (if we are to believe the famous inscription above the trick-mirror – ‘Johannes de Eyck fuit hic’) was the painter himself. Effecting an encounter, and showing Van Eyck’s artistic self-awareness, the large signature, the trick-mirror (and its duplication – the large signature is a Gothic Script) is like a sacrament that authenticates, consecrates and immortalizes the moment of a union.”

<sup>21</sup>“Heráldica (ou armaria ou parasematografia) é a arte de formar e descrever o brasão de armas, que é um conjunto de peças, figuras e ornatos dispostos no campo de um escudo e/ou fora dele, e que representam as armas de uma nação, país, estado, cidade, de um soberano, de uma família, de um indivíduo, de uma corporação ou associação”. Disponível em: <http://www.heraldica.genealogias.org/>. Acessado em: 23 de nov. de 2009, 19:00.



relação de similitude com aquela que a contém. O objetivo desse recurso seria por em evidência a construção da obra.

Articulando minha poética ao artifício da *mise en abyme*, pode-se cogitar que minha imagem inserida no jarro prateado afasta-se do jogo de rebatimento do tema no interior da obra, sendo um método de inserção de outro plano na fotografia. Efetivamente, dentre as oito imagens de *naturezas mortas* realizadas nas visitas, cinco delas apresentam o reflexo de minha figura no interior do jarro prateado de maneira mais nítida. Na primeira das imagens realizadas, configurada pela fotografia originária de minha própria casa (marcando a saída do jarro), a *natureza morta* foi composta por alguns objetos, tais como: conchas, um globo, lentes de aumento, uma garrafa com flor e o jarro prateado, o qual evidencia meu reflexo.

Em razão da iluminação da imagem banhar o jarro de maneira densa, minha imagem, mesmo sendo pequena, é clara ao deflagrar a posição abaixada junto da câmera fotográfica posicionada sobre o tripé.



27. [detalhe: minha casa]



28. [detalhe: casa de Valserina e Celso]



29. [detalhe: casa de Brandina]

Na fotografia realizada na casa de Valserina e Celso, minha imagem aparece relativamente deformada, tanto pela forma convexa do jarro quanto pelo maior distanciamento entre a composição e minha posição. Observando a fotografia realizada na casa de Brandina, meu reflexo aparece em postura agachada por detrás da máquina fotográfica, o que dificulta a percepção de minha ação. Já na fotografia realizada na casa de Aloisio, minha imagem refletida está em tamanho maior, todavia, sua falta de nitidez deve-se ao fato de estar na parte escurecida do jarro, onde a luz não banha o mesmo. Na fotografia realizada na casa de Iracema e Alcir minha imagem é muito miniaturizada, o que quase inviabiliza a percepção da mesma. Neste caso, o reflexo do entorno toma mais corpo do que a minha postura.

Em virtude de minha imagem aparecer refletida em uma superfície côncava e distorcida, ela não explora a analogia da construção da obra. O reflexo de minha imagem coloca em cena a minha ação e o entorno, o que se afasta da noção tecida por Gide acerca da *mise en abyme*. Neste caso, seria interessante retornar à Alpers (1999, p. 366): “As lentes ou os espelhos são como cartas, no sentido de que também permitem a um homem, como diz della Porta, “ver secretamente e sem suspeição o que faz longe & em outros lugares”. Assim, espreitar aquilo que não está na imagem diretamente, observando o ambiente da casa reduzido no reflexo de um objeto permeia a inserção do jarro bojudo e prateado que carrego comigo nas visitas.

Contudo, a vinculação de meu procedimento artístico à pintura Holandesa, sobretudo no certame da *natureza morta*, deflagra um processo de atualização de dados estruturais, estéticos e contextuais da história da arte e suas imagens. Tal procedimento comunga da

pluralidade das linguagens e da abertura das fronteiras no campo da arte, encontrando seus pares/artistas em uma série de práticas da contemporaneidade.

### 1.1.1 - Reverberações Contemporâneas da *Natureza Morta*

Buscando traçar relações entre as formas tradicionais de conceber uma composição de *natureza morta*, aliada à sua história localizada no Barroco e às propostas contemporâneas, apresento a seguir dois artistas que dialogam com tais questões: Sam Taylor-Wood<sup>22</sup> e Irving Penn<sup>23</sup>. As obras destes dois artistas se veiculam à aplicação de determinados *modos de fazer* próprios ao gênero através de propostas atuais. As obras de Wood e Penn se aproximam por tratarem a *natureza morta* como *vanitas*, sugerindo o perecimento da vida.

Abordando a poética destes dois artistas, podemos afirmar que os mesmos exploram elementos moralizantes em suas composições, porém, cada um dos artistas imprime sua intenção particular ao construir cenas deste tipo. É importante destacar que ambas as propostas foram trazidas para a pesquisa por atualizarem o gênero da pintura aqui abarcado de maneira interessante aos meus procedimentos, no sentido de tratar do espaço de composição e pela forma clássica de elaboração das cenas dos séculos XV ao XVII.

---

<sup>22</sup> Sam Taylor-Wood é uma artista inglesa, nascida em Londres em 1967. Sua produção está centrada na fotografia e no vídeo.

<sup>23</sup> Irving Peen (1917-2009), fotógrafo norte-americano nascido em Nova York.

Entretanto, o conjunto da obra destes artistas diferencia-se de minhas intenções no que tange à significação das imagens, visto que tanto Penn quanto Wood explora as representações alegóricas da *natureza morta* de *vanitas*. Segundo Roger de Piles (2006, p.51), em um texto de 1708 acerca da pintura: “A invenção alegórica é uma escolha de objetos que servem para representar num quadro, seja em todo ele ou numa parte, algo distinto do que eles realmente são”. No contexto das *vanitas* clássicas, ou das obras contemporâneas de Wood e Penn, objetos como a caveira, frutas perecendo, objetos danificados fazem parte do repertório de elementos que intenta remeter à efemeridade do tempo ou à finitude da vida.

O compêndio de tais elementos torna-se moralizante na medida em que aponta para um porvir, lembrando-nos da fragilidade do corpo, sendo o significado do termo *vanitas* associado à palavra vaidade<sup>24</sup>. Nesta medida, tais representações trazem consigo o demonstrativo de que o corpo físico é transitório, lembrando que o apego às futilidades mundanas se distancia do grande valor da vida que transcende ao corpo. Tais alegorias dizem em silêncio, ou seja, através destes objetos, sobre a brevidade da vida, conscientizando-nos de nossa mortalidade. As *vanitas*, em sua origem, possuíam funções educativas ou instrutivas de determinada filosofia ou ideologia. Acerca das origens destas representações, remetida ao século XV, Schneider (1990, p.77) comenta: “Elas eram destinadas a simbolizar a natureza mortal do homem (ou *mors absconditus*) e antecipar o estado futuro da pessoa no retrato.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Definição encontrada em: CALHEIROS, Luís. *Entradas para um Dicionário de Estética*. Disponível em: [http://www.sel.eesc.usp.br/informatica/graduacao/material/etica/private/as\\_vanitas.pdf](http://www.sel.eesc.usp.br/informatica/graduacao/material/etica/private/as_vanitas.pdf). Acesso em: 23 de Nov. de 2009, 21:30.

<sup>25</sup>[tradução nossa]: They were intended to symbolize man’s mortal nature (or *mors absconditus*) and anticipate the future state of the person in the portrait.

Todavia, adiante das significações de perecimento implícitas às formas de tratar uma *vanitas*, as traduções contemporâneas do gênero podem trazer denotações ou mesmo significações diferenciadas, implícitas às intenções do artista. Segundo Ann Gallagher (2004, p.05): “Os artistas continuam a despojar a iconografia do gênero, submetendo-a à abstração, coisificação, ampliação e manipulação, fotografia, filmagem e digitalização”. Apesar das possibilidades de reenvio ao passado, poderemos analisar as obras de Penn e Wood a partir de aspectos particulares.

Analisando a série de *naturezas mortas* do artista norte-americano Irving Penn, a teórica Rosalind Krauss (2002, p.227) associa a escolha de Penn pela temática da *natureza morta* à tentativa de uma aproximação, através da simulação, com a ‘grande arte’:

[...] podemos citar uma série recente de naturezas-mortas de Irving Penn, em que o fotógrafo evoca deliberadamente o domínio da Arte com “A” maiúsculo através da utilização dos diversos emblemas das *Vanitas* e de *Memento Mori*, como caveiras, frutas ressecadas, objetos quebrados ou defeituosos, que servem de lembretes sobre a rápida fuga do tempo que nos arrasta para a morte.

Mesmo considerando a *natureza morta* um tema menor no âmbito hierárquico das temáticas na pintura, tal associação pode ainda ser verificada no método de feitura das fotografias. A utilização de uma câmera profissional que possibilitava grandes formatos e o tipo de impressão especial a partir do uso de *platinum* confere às fotografias de Penn uma sensação de raridade. Novamente podemos tomar partido das palavras de Krauss (2002, p. 227) sobre o argumento:

Trata-se da dupla noção de raridade e unicidade; noção de primeira ordem para o original na pintura, só poderia ser de segunda ordem no caso de uma fotografia realizada segundo um quadro. Perguntamo-nos outra vez se a estratégia adotada por Penn para obter esses efeitos não acaba levando, na verdade, à sua simulação.

A afirmação de Krauss pode conduzir-nos para uma reflexão na direção de um afastamento das possibilidades reprodutivas e de circulação da imagem no campo da publicidade, ambiente no qual Penn atuou até a sua morte. De certo modo, a utilização da forma tradicional do gênero como mote do trabalho, pode tornar a fotografia um objeto raro como uma pintura do século XVII. As imagens de Penn parecem advogar em via contrária do objetivo publicitário da fotografia, o qual apresenta à fugacidade da vida pela rapidez com



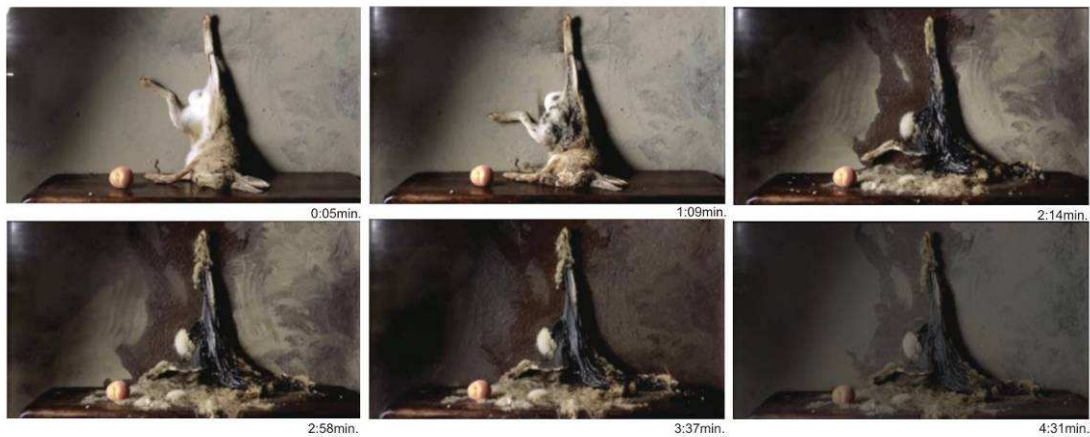
30. Irving Penn, *Natureza morta com caveira e pêra*, 1979/1981.

que uma imagem é substituída por outra. Assim, Penn utiliza o espaço da fotografia como espaço de criação, para produzir uma grande metáfora da própria imagem, da sua constituição enquanto simulacro.

Em outra via, manipulando a linguagem do vídeo, a artista britânica Sam

Taylor-Wood apresenta uma metáfora moralizante das pinturas de *vanitas* em um acontecimento visível. Através de imagens de frutas e animais em decomposição, aquilo que

é apenas representado através de alegoria pelos objetos nas *vanitas*, nos vídeos *Little Death*<sup>26</sup> (2002) e *Still Life*<sup>27</sup> (2001), são ocorrência. No primeiro vídeo, Wood monta uma composição, remetendo a uma cena de caça onde, sobre a mesa, estão uma lebre morta e um pêssago. A cena, sendo filmada por muitos dias, registra o processo de decomposição da matéria orgânica, transformando-se em uma ‘quase-pintura’. Todas as horas de filmagem foram aceleradas e resumidas em quatro minutos e trinta e um segundos de vídeo, o qual possibilita que acompanhamos o rápido perecimento da cena. Assim, a artista nos coloca diante de uma forte tensão entre a composição (da cena) e a decomposição (dos elementos cênicos), constituindo uma aguda referência pictórica.

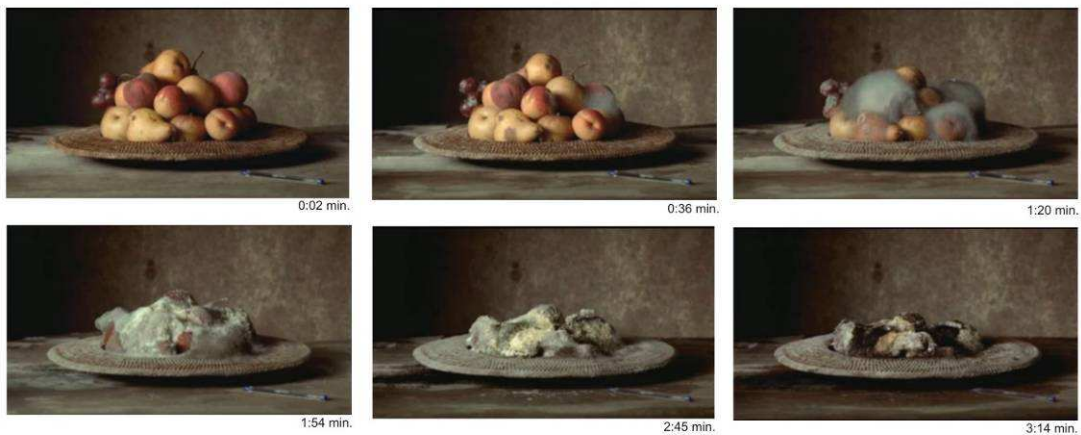


31. Sam Taylor-Wood, *Little Death*, 2002 (video, duração 4:34 min.)

<sup>26</sup> Vídeo: *Little Death* (2002). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SI19rO9sURE&feature=related>. Acessado em: 24 de agosto de 2008, 19:30.

<sup>27</sup> Vídeo: *Still Life* (2001). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MlZXWGcb3u0>. Acessado em 24 de agosto de 2008, 19:40.

Em *Still Life*, o mecanismo de execução da obra é similar ao do vídeo *Little Death*, o que se impõe como diferença é a composição da cena e a presença de um objeto estranho. Neste caso, há sobre a mesa uma composição, a qual conta com uma cesta plena de frutas, dentre elas pêssegos, maçãs, peras, uvas e, ao lado de tudo isso, uma caneta esferográfica. Assim, na medida em que o tempo resumido da decomposição decorre e as frutas apodrecem, a composição vai se transformando em termos estruturais e pictóricos. As cores de seu começo se transmutam pela animação em uma massa acinzentada, parecendo se tornar tinta, porém, a caneta esferográfica permanece intacta ao esvaír do tempo.



32. Sam Taylor-Wood, *Still Life*, 2001 (vídeo, duração 3:16 min.)

Ambos os vídeos de Wood, mesmo abordando o gênero *natureza morta* a partir da ideia de de/composição da *vanitas*, parecem apontar para uma tensão entre aquilo que o tema carrega em termos históricos e seu possível esfacelamento. Por meio de uma lógica que rege tal gênero, Maurícius Farina (2004, p. I) comenta:



A diferença fundamental, entre um modo e outro, pela própria relação do signo com o seu objeto, é tramada numa operação do movimento espontâneo e do espaço dirigido, onde os objetos expõem-se em sua imobilidade e se instituem como natureza-morta. Por definição o conceito de natureza-morta tem uma relação imediata com a idéia de imobilidade dos objetos inanimados. Vida em suspensão.

Partindo da ideia de ‘vida suspensa’ assinalada por Farina, poder-se-ia desclassificar a produção vídeográfica de Wood como *natureza morta*. Em contrapartida, seria impraticável tirar-lhes tal especificação em termos de estrutura, em termos de visualidade e em termos de conceito. É justamente acerca da desconstrução ou do alargamento do gênero que a obra de Wood parece residir.

Segundo Ann Gallagher (2004, p. 07): “A natureza-morta já se mostrou um gênero pictórico marcadamente flexível, capaz de adaptar-se tanto a mudanças na cultura e no pensamento, como a uma grande variedade de interpretações técnicas.” As possibilidades destacadas pelas atitudes destes dois artistas apontam para recorrência da temática na direção de um apego à composição tradicional. É precisamente neste sentido que há uma identificação que possibilita a aproximação destes dois artistas à minha proposta, abordando as múltiplas formas de apropriação da noção de *natureza morta*.

## 1.2 – Apego à Atmosfera Doméstica: *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição - cena de gênero*

Para a plena realização desta série de fotografias, a qual contou com onze visitas a casas de conhecidos, incluiu-se um dado novo em relação à proposta anterior, onde o morador além de permitir minha visita, é incluído na cena fotografada. Em função desta diferenciação em relação às cenas de *natureza morta*, esta última série recebeu a denominação *cenar de gênero*. A razão desta variação, no contexto de produção das minhas fotografias, está enraizada no aprofundamento da pesquisa sobre *natureza morta* na arte da Holanda do século XVII. Tal pesquisa possibilitou o aprazível encontro com as *cenar de gênero* deste período e, sobretudo, com a obra de Johannes Vermeer<sup>28</sup>.

Em cada uma das visitas que compuseram a série anterior, apesar de estar atenta aos objetos que figuravam as casas, restava uma lacuna entre as possíveis relações funcionais, domésticas ou cotidianas destes objetos com os seus moradores. Tomada pelas imagens de Vermeer e por diversos outros pintores setentrionais, os quais retrataram o reduto da casa e dos fazeres de seus residentes, a segunda etapa de visitas se constituiu a partir da relação entre morador e seu espaço cotidiano. Cada uma das cenas construídas para a fotografia,

---

<sup>28</sup> Johannes Vermeer, nasceu em 1632 na cidade de Delf, onde permaneceu durante toda sua vida, falecendo em 1675. Dentre as temáticas mais recorrentes de sua pintura estavam a vida interior e os afazeres domésticos, desenvolvidas com imenso rigor de detalhes e luminosidade singular. É importante destacar a grafia do nome de tal pintor pode ser encontrada da seguinte maneira: Johannes van der Mer. Todavia, para esta pesquisa optou-se pela grafia mais conhecida: Johannes Vermeer

neste novo contexto, deveria apresentar uma possível ação cotidiana do morador em seu cenário doméstico.

A elaboração das *cenas de gênero* no interior das casas visitadas seguiu igualmente a uma série de determinações pré-estabelecidas. Após obter a devida autorização para entrar e deslocar objetos da casa e de posse de um acordo de participação do visitado na imagem, partiu-se para a construção da cena. Tal constituição se deu a partir de uma janela, pois as fotografias desta série utilizam iluminação natural. Assim, todas as cenas foram arquitetadas tendo a janela como guia, seguindo uma possível ação ou atividade comum ao morador da casa. Ao desenvolverem as ações, os moradores das casas deveriam estar acompanhados por objetos e elementos que davam sustentação à cena e igualmente à pose delineada.

Na série *AVEC – cenas de gênero* incluindo o novo elemento nas composições, o residente da casa desempenha ações fixadas nas atitudes que lhe são cotidianas ou que estejam diretamente ligadas ao espaço escolhido para a fotografia. As poses feitas para as fotografias partiram especificamente do contexto da casa.

Dada a relevância da temática *cenas de gênero* no contexto desta prática, o que será apresentado a seguir contém uma abordagem acerca da mesma na Holanda do século XVII – conforme já comentado – estabelecendo as pontes com minha prática.

Como referência para as fotografias realizadas durante as visitas desta série, deflagrou-se o interesse pelas *cenas de gênero* no interior das pesquisas sobre arte holandesa. Tais cenas tratam prioritariamente de temas da vida cotidiana, ou melhor, do cotidiano doméstico, as quais são representadas através da pintura.

Podemos partir para a definição das *cenias de gênero*, conduzidos pelas palavras de Seymour Slive (1998, p. 123) no que se refere à especificação veiculada por ele ao termo *gênero*: “É curioso que a maioria das línguas européias use a palavra francesa *genre* (gênero) para classificar o tipo de pintura que representa cenias do cotidiano. Não se determinou exatamente quando ou como esse uso específico tornou-se corrente”. Neste sentido, ao mesmo tempo em que dispõe dessa associação entre a palavra *gênero* e o cotidiano como tema para a pintura, o referido autor não esclarece essa veiculação. Entretanto, Slive (1998, p. 123) aponta para diferentes maneiras de abordagem deste tema na pintura:

Parece que às vezes os ingleses do século XVII chamavam os quadros de gênero de *drolleries* (brincadeiras), mas os holandeses não possuíam nenhuma designação genérica para esse ramo da pintura que seus compatriotas transformaram em especialidade. Quando queriam referir-se a uma pintura do cotidiano, simplesmente a descreviam [...].

No decorrer de sua abordagem, Slive ainda aponta para o texto *Ensaaios sobre a Pintura* de Denis Diderot como sendo essencial para considerar o tema em questão. Todavia, o que encontramos na primeira especificação de Diderot é, em certa medida, uma abordagem amplificada que parece abarcar igualmente, as *naturezas mortas* e as *paisagens*. Assim, segundo Diderot (1993, p. 122): “Dá-se o nome de pintores de gênero, indistintamente, tanto àqueles que tratam apenas das flores, dos animais, dos bosques, das montanhas, quanto àqueles que tomam suas cenias da vida comum e doméstica”. Entretanto, na continuidade de sua abordagem, tal autor tece determinados recortes que nos permitem pensar a *pintura de gênero* como aquela relativa aos eventos triviais da vida cotidiana. Tal assertiva pode ser

confirmada no trecho que se segue, onde Diderot (1993, p.120) apresenta as possíveis opiniões de um artista dedicado à pintura histórica sobre um pintor de gênero:

A seu ver, são homens dedicados a assuntos triviais, a pequenas cenas domésticas apanhadas nas esquinas aos quais nenhum valor pode ser atribuído a não ser o trabalho mecânico e que só tem importância quando levaram esse mérito ao seu último grau.

Na seqüência do texto, o autor apresenta o que seria a opinião inversa, agora de um pintor de gênero se manifestando, no sentido de esclarecer o que faz um artista que retrata cenas históricas:

O pintor de gênero, por sua vez, considera a pintura histórica como um gênero romanesco, no qual não há nenhuma verossimilhança nem verdade, em que tudo é exagerado, que nada tem em comum com a natureza, onde revela-se a mentira, seja nos caracteres exagerados, que nunca existiram, seja nos incidentes, que são totalmente imaginários, seja nos detalhes, que ele apanhou não se sabe onde, seja no assunto inteiro, que o artista nunca viu fora da cabeça oca, seja nesse estilo que se chama grandioso e sublime e que não tem modelo na natureza, seja nas ações e os movimentos das figuras, tão distantes das ações e dos movimentos reais. (DIDEROT, 1993, p.120-121)

O que podemos extrair desse jogo proposto por Diderot entre os dois tipos de pintores, é que, em primeira instância, a discórdia entre o que cada um tenciona dentro de sua especificidade diz respeito à ideias muito restritas do que é relevante dentro do campo em que trabalham. Sabe-se que de fato, há certa desconsideração por temáticas que não se liguem a algum elemento transcendente ou um feito muito distinto, sobretudo no século XVII. O pintor de gênero era, por vezes, considerado inferior, sendo acusado de não recorrer à imaginação,

mas estar apegado àquilo que via, aos eventos mundanos, sem poesia, sem valor em um âmbito mais geral. As obras que tomavam esses temas menores dificilmente traziam em si um ideal ou uma concepção de moralidade.

Todavia, deve-se considerar que, no contexto da Holanda da época, os pintores possuíam o desejo de tratarem daquilo que viam, representando o espaço de experiência. Portanto, podemos observar que não havia o interesse por sentidos além da imagem. Em decorrência das cenas pintadas pelos holandeses serem composições arquitetadas, não sendo imagens captadas espontaneamente, pode-se pensar que a representação fiel correspondia a captar os mais finos detalhes da composição, por mais simples que esta fosse. As cenas de gênero tiravam partido da monotonia da vida, não apelando aos grandes gestos significativos da pintura histórica. Nesta lógica, a quietude da casa, conformando-se como possibilidade de representação, só poderia ser desconsiderada pelas concepções da arte italiana, conforme o fizera com o gênero *natureza morta*.

Muito embora alegações pudessem ser feitas acerca da simplicidade dos temas, em termos de execução ou sobre a apresentação dos resultados, o requinte no tratamento das figuras, das roupas, dos objetos é inquestionável. A delicadeza e a precisão de tratamento são delineadas por Svetlana Alpers (1999) como consequência do fascínio dos holandeses pelo mundo visto, onde a pintura possibilitava esse intenso exame dos objetos do mundo.

Retomando as comparações entre a pintura da Holanda e a italiana, no sentido de distinguir a pintura ‘descritiva’ e a ‘narrativa’, deve-se atentar para as seguintes afirmações de Diderot (1993, p. 117):

O pintor de gênero tem sempre sua cena diante de seus olhos; o pintor de história, ou nunca viu ou apenas por um instante. E de resto, um é pura e simplesmente imitador, copista de uma natureza comum; o outro é, por assim dizer, o criador de uma natureza ideal e poética.

Como um copista, o pintor holandês não constrói as imagens seguindo proporções ideais nem mesmo constituindo a cena retratada a partir do recorte da tela. O recorte é elaborado a partir do mundo que se impunha diante de seus olhos e não um mundo constituído a partir das molduras do quadro como os italianos. Aqui há duas concepções de mundo e, portanto, duas formas diferentes de compreensão daquilo que merece o esforço do artista na realização de um trabalho.

Abordando o mesmo período temporal, podemos traçar um paralelo entre a arte da Itália e a arte da Holanda, observando suas diferenças. Há elementos sociais e culturais peculiares que diferenciam ambas, influenciando a produção artística e, conseqüentemente, a forma de abordagem da arte. A pintura fazia parte da vida do holandês de maneira íntima, estava dentro de sua casa, não sendo privilégio da aristocracia e nem mesmo decorava as igrejas, como forma de didática religiosa. Contudo, essa distinção tinha suas exceções, alguns pintores da Holanda como Cornelis Poelenburgh<sup>29</sup> (1594/1595 – 1667) e Bartholomeus Breenbergh<sup>30</sup> (1598/1600 – 1657) utilizavam motivos italianizados, com temas religiosos contendo figuras em extensas paisagens que retratavam ruínas romanas.

---

<sup>29</sup> Cornelis Poelenburgh (1594-1667), pintor holandês nascido em Utrecht, sofreu influência de pintores italianos em sua passagem por Roma.

<sup>30</sup> Bartholmeus Breenbergh, pintor holandês nascido em Deventer em 1598 e falecido em Amsterdã em 1657. Assim como Poelenbergh, sofre influência da pintura italiana em passagem por Roma, dedicando-se a paisagens com passagens bíblicas e mitológicas.

As concepções dos holandeses expressas em seus quadros, os quais retratavam cenas cotidianas ou a vida doméstica, são essências para pensar as relações entre a pintura holandesa e a minha proposta artística. Convêm esclarecer a noção de *pintura de gênero*, em sua importância para os holandeses e o que, em minha proposta, é nomeado *cenar de gênero*. Tal concepção foi extraída do seguinte trecho de Alpers (1999, p. 33, grifo nosso):

Há artistas holandeses que começaram suas carreiras produzindo pinturas históricas (o pintor arquitetural De Witte, os discípulos de Rembrandt e até mesmo Vermeer), mas que depois se voltaram (geralmente com resultados mais positivos) para o que é livremente classificado como *cenar de gênero*

A diferença de nomeação, mas não de significação, diz respeito ao fato de que o contexto da pintura para mim procede como referência. Assim, no caso da denominação da proposta que desenvolvo, o contexto da pintura deveria subsumir à temática abordada, sendo pertinente a utilização do termo *cenar de gênero*.

Há que se considerar, contudo, que as *cenar de gênero* não são uma invenção holandesa, porém é possível dizer que é nesse território que ela toma fôlego e certa independência dos valores morais historicamente associados a mesma. Segundo Slive (1998, p. 123):

Artistas pintam cenas da vida cotidiana desde a Renascença, mas nos XV e XVI era raro que tais quadros tivessem um fim em si mesmos. Eles eram executados para representar os ciclos dos meses ou das estações, ou para expor uma moral, ilustrar provérbios, expressar idéias alegóricas ou dar forma a passagens da Bíblia. Foi uma tradição duradoura. [...] Contudo, um importante grupo de artistas barrocos (e aqui, mais uma vez Caravaggio foi o primeiro) rompeu com ela quando representou gente anônima a fazer coisas comuns só para mostrar as ações dessas pessoas em seus respectivos ambientes.



Ceder vistas ao ambiente doméstico, às ações ocorridas neste espaço, aos moradores em sua simplicidade, assume determinada importância na sociedade burguesa da Holanda do século XVII. Pensar o desenvolvimento da arte da Holanda desta época implica pensar nas considerações de Zumthor (1989) acerca da sociedade. Segundo o referido autor, a *pintura de gênero* teve esse espaço a partir do momento em que as representações do divino eram renegadas pela Reforma religiosa. Uma sociedade nova surgia, com diferentes necessidades e interesses:

A plasticidade, as cores do nu, pouco interessam. O único tipo humano que merece atenção é o cidadão, o homem em seu traje verdadeiro, em sua presença cotidiana. Sob esse aspecto é total a ruptura com a Renascença, especialmente com a Itália, com a qual, no entanto, aprendeu-se muito. (ZUMTHOR, 1989, p. 241)

Esse homem de presença cotidiana não residia em grandes batalhas imaginadas pelos pintores, encontrava-se no espaço da vida cotidiana. Em certa medida, a pintura de gênero dá distinção àquilo que ficava relegado à intimidade. Nesta lógica, há um alargamento do que pode ser acolhido pela arte. Acontecimentos mínimos, como a leitura de uma carta, podem ascender ao merecimento de tornar-se fato na pintura. Aqui, não há a necessidade de ser um evento distinto para se tornar pintura, mas há a possibilidade de se dar distinção a um fato através da pintura. Segundo Alpers (1999, p. 31-32):

Os quadros holandeses são ricos e variados em sua observação do mundo, admiráveis em sua exibição do virtuosismo, domésticos ou domesticantes em suas preocupações. Os retratos, as naturezas-mortas, as paisagens e a apresentação da vida diária representam prazeres hauridos num mundo cheio de prazeres: os prazeres dos laços familiares, os prazeres nas posses, prazer nas pequenas cidades, nas igrejas, na terra. Nessas imagens, o século XVII assemelha-se a um longo

domingo, como disse um autor holandês recente, depois de tempos conturbados do século anterior.

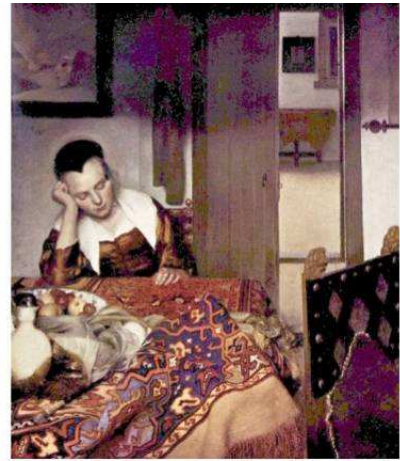
Sendo assim, o que se configura como valor é a representação daquilo que residia diante dos olhos, do mundo percebido e vivido efetivamente. A banalidade dos acontecimentos diários, o apego pelos objetos domésticos, o apreço pela casa por parte dos holandeses, se torna imagem. Sobretudo o espaço da casa, que pode ser visto através das pinturas de Gabriel Metsu<sup>31</sup>, Gerard ter Borch<sup>32</sup> ou Vermeer, torna-se o ateliê dos artistas setentrionais.



33. Gabriel Metsu, *A criança doente*, 1660 - 33X27,2 cm.



34. Gerard ter Borch, *A senhora em seu toilet*, 1660 - 30X23 cm



35. Vermeer, *A moça adormecida*, 1656/1657 - 86X76 cm

<sup>31</sup> Pintor holandês também conhecido como Terburg, nasceu em 1629 na cidade de Leiden e faleceu em Amsterdã no ano de 1667. Assim, como Vermeer, Metsu dedicou-se às cenas de gênero muito delicadas, porém, também se dedicou a pinturas históricas e retratos.

<sup>32</sup> Pintor holandês nascido em 1617 em Zwolle e falecido em 1681 em Deventer. Especialista em cenas de gênero deu admirável tratamento aos tecidos das vestes representadas.

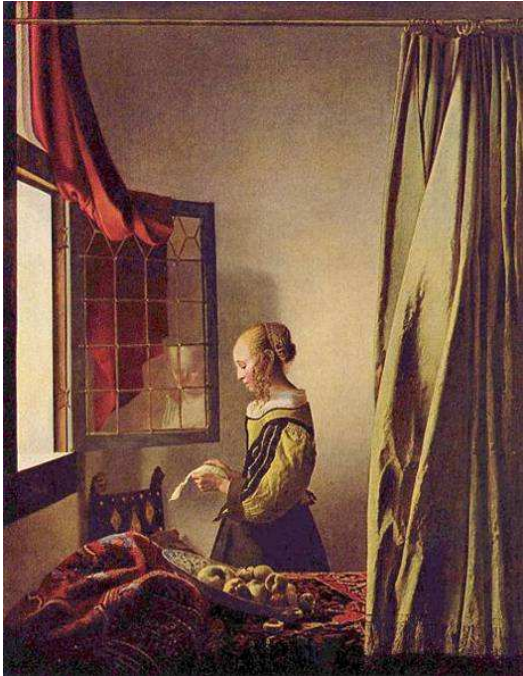
Neste sentido, o amor pela casa e pelos eventos que se desenrolavam em seu interior pode ser considerado relevante para a sociedade da época, delatando o valor que tal espaço possuía no interior da sociedade. Tal elemento é o que me conduziu à pesquisa da pintura de gênero na Holanda, pois, em nenhum outro lugar este tema foi desenvolvido no sentido de documentar e valorar eventos banais com tanta propriedade. O apego ao espaço doméstico e às ações cotidianas é descrito ou considerado por Zumthor (1989, p. 77) como elemento gerador do apreço pela pintura de gênero e sua grande presença na Holanda do século XVII: “Devido à afeição dos holandeses pelas suas casas arrumadas e bem-cuidadas, não era de surpreender que, além dos temas bíblicos e dos retratos de família, fosse desenvolvido um gênero de pintura que lidasse com a própria casa”.

Vermeer dedicou especial atenção à casa, a quem vivia nela – especialmente às mulheres. Enfatizando tal dedicação, podem-se destacar alguns dos temas desenvolvidos por Vermeer que são interessantes à pesquisa em sua íntima relação com a produção das fotografias de *Avec – cena de gênero*. Como primeira explanação, assinala-se o estado contemplativo das figuras que tal pintor retrata em alguns de seus quadros como a *Leitora à janela*, ou mesmo a *Mulher de azul lendo uma carta*. Certamente a concentração das duas figuras pode ser associada ao que estão lendo, todavia destaca-se o apreço de Vermeer ao tonalizar suas pinturas com certa quietude. Em comentário acerca da *Leitora à janela*, Vries (1952, p. 37) propõe: “O assunto é de uma perfeita simplicidade: na sua posição estática, a leitora se integra com o resto da pintura tratada como uma natureza morta.”<sup>33</sup> A serenidade

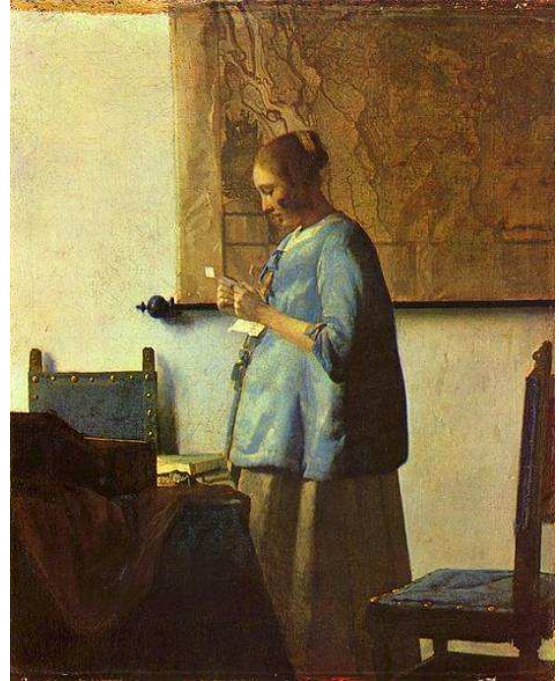
---

<sup>33</sup> [tradução nossa]: “El asunto es de una perfecta simplicidad: en su postura estática, la lectora se integra con el resto del cuadro tratado como una naturaleza muerta”.

retratada por Vermeer torna-se um dos elementos do conjunto que tomo como referência para a constituição das cenas, em minhas visitas.



36. Vermeer, *Leitora à janela*, 1657/1659 - 83X64 cm



37. *Mulher de azul lendo uma carta*, 1662/62 -46,5X39 cm

Tal noção aparece na imagem realizada na casa de Larissa<sup>34</sup>, onde a mesma, em uma posição ereta e firme afasta a cortina e olha através da janela. Há em minhas visitas, a intenção de buscar em cada casa elementos advindos da pintura de Vermeer, porém, sem perder de vista as relações do morador com aquele espaço que lhe é próprio. Nesta via, o

<sup>34</sup> Artista plástica, vive e trabalha em Novo Hamburgo/RS. Há diversos objetos em vidro pela casa, pois este é o material de trabalho de Larissa. Ainda, há muitas antiguidades e objetos com valor afetivo figurando nos armários.

recorte escolhido compreendeu o lugar banhado pela luz da janela que, em certo sentido, já demarcava os limites da imagem. Este mesmo recorte foi determinante para a escolha da posição de Larissa que, em tal contexto, tinha acesso sem obstáculos à janela, permitindo uma postura contemplativa. Como referência para esta fotografia, há a grande quantidade de pinturas de gênero que concentram mulheres de frente para uma janela.



38. [Visita: casa de Larissa]



39. [Visita: casa de Denise e Gustavo]

A cena realizada na casa de Denise e Gustavo<sup>35</sup> apresenta olhares atravessando a janela, como ensejo para a fotografia. Cabe ressaltar que a janela em questão é parte da porta de entrada da casa que dá acesso à cozinha. Tal cômodo, palco para a construção da fotografia, foi indicado por Denise como o espaço no qual ela gostaria de ser fotografada. Assim, a cena foi composta, utilizando o primeiro plano para a montagem de um bricabraque de objetos sugerindo uma *natureza morta*, logo à frente de um armário que armazena objetos e mantimentos. O foco de interesse foi deslocado dos objetos para o ato costumeiro de Denise que, antes de sair para fotografar a paisagem, observa o tempo através da janela. Enquanto Denise, de dentro da cozinha observa o espaço externo pela janela, Gustavo, do lado de fora da casa, espia pela mesma janela o seu interior com as duas cadelas de estimação observando serenamente este cruzamento de olhares.

A suposta tranqüilidade permanece suspensa através daquilo que não se tem acesso pela imagem, pensando-se no que está sendo observado pela janela, no caso de minhas fotografias, ou o que está nas mãos das moças nas duas pinturas de Vermeer apresentadas anteriormente. Muito embora esta tensão se estabeleça, o espaço dá conta de construir uma atmosfera adensada por um silêncio contínuo. Segundo Slive (1998, p.139-140): “Em *Mulher lendo uma carta*, a boca aberta e os olhos baixos revelam a abstração da leitora, que preenche o cômodo com sua existência solitária, serena e silenciosa”.

---

<sup>35</sup> Artistas e fotógrafos, vivem e trabalham em Porto Alegre. Pela casa existem muitas referências à fotografias, livros, aparelhos, objetos.

Em minha visita à casa de Ruth<sup>36</sup>, a imagem se constituiu tomando partido da atenção aprisionada, do instante silencioso onde o olhar examina. A atenção de Ruth se volta para algo que está em primeiro plano, estando compenetrada na observação de um negativo em vidro contra a luz de uma lâmpada incandescente.



40. [Visita: casa de Ruth]



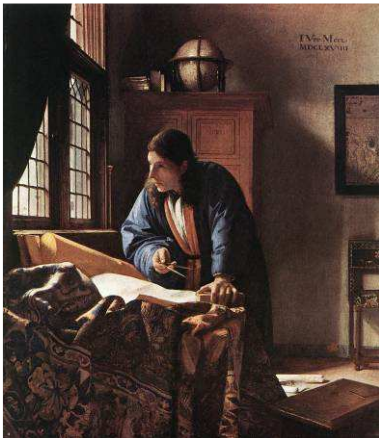
41. [Visita: casa de Alessandra]

A determinação para a construção da cena partiu da única janela do apartamento, a qual definiu o espaço, porém os objetos partícipes da fotografia foram delimitados anteriormente por Ruth. Desta forma, as restrições para a constituição das ações desta imagem se relacionaram à ‘leitura’ ou ‘observação’ visto que os objetos mediadores eram livros e um negativo em vidro. Nesta via, a ênfase da ação foi a possível relação com a fotografia, atividade de Ruth, através da observação do negativo em vidro.

<sup>36</sup> Ruth é artista plástica, morou por um ano na residência onde foi fotografada, compreendendo o período em que estudou em Porto Alegre.

Na fotografia realizada na casa de Alessandra<sup>37</sup> a leitura de um grande livro é a ação principal da cena. Nesta lógica, a leitura aparece como ponto central da imagem orquestrando toda a composição. Para a ênfase no ato, uma mala de couro cheia de livros, lugar onde os mesmos ficam guardados, foi disposta ao chão. Neste âmbito, o envolvimento de Alessandra com os livros estruturou a construção da cena, onde ela aparece sentada próxima da janela, compenetrada na observação de um livro, intitulado *Enciclopédia da mulher e da família*

Outro dado levado em consideração para a elaboração das composições que foram fotografadas corresponde ao tema dos ofícios, também desenvolvido por Vermeer e por alguns de seus contemporâneos. Visto que, propõe-se traçar relações do espaço doméstico e dos afazeres dos moradores, levou-se em consideração o uso destes espaços.



42. Vermeer, *O Geógrafo*, 1668 - 51X45 cm

43. *O Astrônomo*, 1668 - 51X45 cm

44. *A Rendeira*, 1664 - 24X21 cm

<sup>37</sup> Alessandra é artista plástica, reside em Santa Maria, tem grande apreço por objetos de metal enferrujado e livros



Vermeer, dentre outras práticas, pintou *O geógrafo* e *O astrônomo*, obras muito semelhantes em sua composição, onde uma série de objetos está relacionada aos ofícios. Igualmente, retratou a pequena *Rendeira*, a qual tece ao lado de seu material de trabalho, absolutamente compenetrada. Ao falar desta última, Vries (1952, p. 47) argumenta: “Executada com menos virtuosismo, a pequena *Rendeira* do Louvre aparece carregada de uma intimidade mais penetrante. A menina está completamente absorvida pelo seu trabalho.”<sup>38</sup>

Pensando na temática do ofício, partiu-se para a composição das cenas fotografadas em visita à casa de Viviane<sup>39</sup> e de Juliano<sup>40</sup>, Maria Eduarda e Lilian<sup>41</sup>, Janaína<sup>42</sup>, Zenilda<sup>43</sup> e Ercilda<sup>44</sup>. A pose escolhida para a fotografia de Viviane deriva de seu trabalho vinculado à moda, assim, ela aparece se preparando para costurar um vestido vermelho posto em um manequim. A fim de evidenciar tal ato, a composição incluiu o material de trabalho dentro de uma caixa, onde agulhas, linhas, fita métrica e almofadas de alfinetes estão em primeiro plano.

---

<sup>38</sup>[tradução nossa]:“Ejecutada con menor virtuosidad, la pequeña «Encajera» del Louvre aparece cargada de una intimidad más penetrante. La muchacha está absorbida completamente por su trabajo [...]”

<sup>39</sup> Artista plástica e designer de moda, vive e trabalha em Porto Alegre/RS. Sua casa é repleta de livros e revistas sobre arte e moda, e ainda, cheia de objetos que remetem a estes campos.

<sup>40</sup> Artista plástico, vive e trabalha atualmente em Santa Maria/RS. Todavia, a fotografia foi realizada no período que residiu em Porto Alegre/RS. Pela casa de Juliano encontram-se materiais de trabalho, e muitas telas pelas paredes ou armazenadas.

<sup>41</sup> Lilian e Maria Eduarda são mãe e filha, ambas residem em Florianópolis/SC. Maria Eduarda possui uma maleta para armazenar seu material de trabalho, os demais objetos fazem parte da decoração da casa.

<sup>42</sup> Artista plástica, vive e trabalha em Santa Maria/RS. Esta casa tem muitas fotografias nas paredes e seus trabalhos de arte.

<sup>43</sup> Artista plástica, vive e trabalha em Porto Alegre. Seus materiais de trabalho englobam tecidos, contas e fios, grande parte fica guardado em gavetas e armários.

<sup>44</sup> Artista plástica, vive e trabalha em Porto Alegre/RS. Sua casa cumpre a dupla função de ateliê e de residência.



45. [Visita: casa de Viviane]



46. [Visita: casa de Juliano]

No caso de Juliano, o espaço escolhido para a fotografia foi seu atelier, onde trabalha com desenho. Portanto, a atividade à qual se dedicou na constituição da cena e da pose centrou-se na execução de esboços em mesa própria, local onde costumeiramente desenvolve tal fazer.

Na fotografia de Maria Eduarda e Lilian, um ofício novo tomava destaque na época em que a fotografia foi realizada: a menina estava treinando seus atributos para ser manicure e para tanto, cada pessoa que visitava a casa se tornava uma cliente em potencial. Nesta perspectiva, a delimitação da pose se deu através deste fazer e a mesa tornou-se base para a montagem do cenário. Afora as personagens, a composição contou com dois núcleos de organização de objetos, um deles é uma *natureza morta* construída no primeiro plano da

imagem pouco enfatizada pela luz e o outro se centrou na junção do material de trabalho necessário para o fazer de Maria Eduarda iluminado pela janela.



47. [Visita: casa de Maria Eduarda e Lilian]



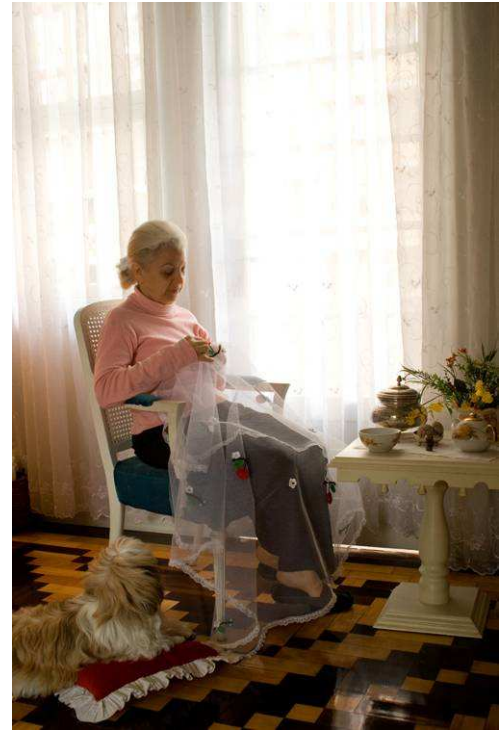
48. [Visita: casa de Janaína]

Na casa de Janaína, o material de trabalho para fazer mantas e colares estava à vista, sobre uma mesa. Sendo assim, a escolha da ação a ser desenvolvida foi diretamente ligada à sua atividade atual. Para tanto, a máquina de costura foi posicionada, aproximando-a da janela, para a construção da cena fotografada. Na residência de Zenilda, para realizar a fotografia, o que guiou a cena foram seus trabalhos de arte. A forma como a imagem foi construída remete ao ato de costurar, pois este é o meio pelo qual Zenilda constrói seus objetos de arte. Nesta medida, a moradora costura um objeto de tecido, o qual integra um conjunto de trabalhos artísticos que tomam como referência órgãos do corpo humano. Assim,

além da fotografia apresentar o trabalho de Zenilda, a mesma explana a forma como ela constitui sua poética, dada através do ato de costurar e dos materiais espalhados pela mesa.



49. [Visita: casa de Zenilda]



50. [Visita: casa de Ercilda]

Como última referência às cenas que ressaltam ofícios, está a fotografia realizada na casa de Ercilda. Em tal residência a determinação da pose se deu através de um trabalho que estava sobre o sofá esperando finalização. Em virtude do trabalho da moradora envolver aulas de artesanato e de pintura, a cena partiu da ação de bordar. A posição da janela guiou a construção do ambiente a ser fotografado. Deste modo, em frente à cortina, foram dispostas a

mesa e a cadeira. Sobre a mesa, foram organizados alguns objetos de prata para oferecer reflexo e algumas porcelanas. Ercilda se posicionou como se estivesse terminando de bordar sua toalha enquanto sua cachorrinha Tara a observa sentada em uma almofada vermelha.

Como terceira distinção dos temas mais corriqueiramente desenvolvidos por Vermeer, os quais figuram meu repertório de imagens, está a música. A grande profusão de pinturas que apresentam lições de música ou mulheres tocando algum instrumento, seja ele um violão ou um virginal, pode ser relacionada aos dotes necessários para uma moça da sociedade holandesa, sendo mais claramente delimitado às moças de família abastada. Segundo Slive (1998, p. 128): “[...] para essas meninas e moças, a perícia nas artes começava como uma prenda que convinha a damas cultivadas e equivalia a aprender línguas clássicas e estrangeiras, tocar algum instrumento, fazer versos ou confeccionar bordados.”

No caso específico da fotografia executada em visita à casa de Christel<sup>45</sup>, o que se sobressaiu ao espaço foi sua relação com a viola, instrumento musical que a acompanha desde a sua infância. Em virtude de sua relação provisória com a casa, o objeto que lhe era mais próximo era sua viola e tal fato foi determinante para a seleção da pose a ser fotografada. Os demais objetos, como a taça com água e um recipiente prateado, pontuavam relações com a pintura holandesa relacionados à transparência e ao reflexo dos mesmos. Em tal ação, foi determinante que Christel demonstrasse certa descontração na cena, sorrindo levemente, como *A moça tocando guitarra* de Vermeer.

---

<sup>45</sup> Christel é artista plástica, é francesa e esteve no Brasil pelo período de um ano, tempo em que residiu na casa onde foi fotografada por mim. Desta forma, poucos objetos lhe pertenciam.



51. [Visita: casa de Christel]



52. Vermeer, *A moça tocando guitarra*, 1670 - 53X43 cm

Essa diversidade de temas corresponde a certos costumes da época em que Vermeer pintava. Nas palavras de Slive (1998, p. 125): “É digno de nota o grande número de pintores de gênero que empregavam uma mesma temática. Banquetes, jogos de gamão, música e bebidas foram assuntos comuns desde o início, e continuaram sendo durante todo século”. No entanto, os temas convêm como referência para minhas imagens, na medida em que podem ser atualizados pelas cenas construídas para a fotografia. Apesar da longa distância temporal entre as pinturas de Vermeer e minhas fotografias, pode-se apontar para a repetição dos afazeres que figuram em ambas as imagens. Entretanto, as especificidades das práticas se alteram, como no ato de costurar presente em quatro fotografias da série *AVEC – cena de*

*gênero*, o qual apresenta, em contextos distintos, uma ação presente nas pinturas Vermeer. No caso de Zenilda, a costura foi adotada como meio de constituição de uma poética, na fotografia de Viviane, a atividade profissional aliada ao design de roupas toma ênfase, em relação à Janaína, a ação volta-se para a produção artesanal de acessórios de vestuário e na cena de Ercilda, a atividade circunda uma prática relacionada aos cursos que ministra em sua casa.

Desta forma, as referências advindas das pinturas de Vermeer formam um repertório de dados que pode ser variável em cada uma das casas, o que ocorre em uma visita pode não ser levado em conta em outra, no sentido das temáticas. Já, a presença da janela, elemento extraído da pintura de Vermeer, figura como condição para que as fotografias se realizem. Desta forma, se faz necessário o aprofundamento acerca da obra de Vermeer, traçando aproximações com minha prática artística, tanto pela via da potência descritiva de suas obras quanto pela presença do elemento arquitetônico ‘janela’.

Para tanto, ousaria começar a abordagem sobre Vermeer me apropriando das seguintes palavras de Vries (1952, p. 39-40):

O título é explícito: se trata de uma robusta mulher de firmes braços, de amplos quadris. Os contornos se destacam com traço preciso sobre a parede branca; [...]; e a natureza-morta parece quase tangível. [...] Um cesto de vime, uma bacia de cobre, um fogareiro, e é o inventário completo de um modesto interior de cozinha.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> [tradução nossa]: “El título es explícito: se trata de una robusta mujer de firmes brazos, de amplias caderas. Los contornos se destacan con trazo preciso sobre La pared blanca; [...]; y la naturaleza muerta parece casi tangible. [...] Un cesto de mimbre, un caldero de cobre, una cocinilla encendida, y es el inventario completo del modesto interior de cocina.”

Tomar posse destas palavras, para iniciar a cessão sobre Vermeer, advém do fato que estas parecem resumir de maneira clara a relevância das obras de tal artista no contexto desta pesquisa, assim examinemos mais detalhadamente as palavras de Vries. Quando Vries afirma que o ‘título é explícito’, pensamos logo na correlação direta entre a imagem e sua sucinta definição, o que nos remete a potência descritiva da pintura. Podem-se descrever cada uma das partes do quadro sem perdê-las de vista, pois, todas estão perfeita e detalhadamente representadas. Ação e elementos de cena apresentam, conforme Vries, aquilo que corresponde ao espaço de uma cozinha, ao lugar que se deseja representar.



53. Vermeer, *A Leiteira*, 1658/60 - 45X41 cm.



54. *A arte de pintar*, 1666 - 120X100 cm.



55. *A moça adormecida à mesa*, 1656/1657- 86X76 cm.

O espaço íntimo e simples da casa é o lugar de onde Vermeer parte para construir seus *inventários*, aqui podendo ser entendidos como o conjunto de elementos pelos quais se



descreve a cena. Neste sentido, em uma digressão acerca da obra *Arte de Pintar*, Alpers (1999, p. 246) afirma o seguinte:

*A Arte de Pintar* veio tarde na pintura holandesa e na carreira de Vermeer. Ela figura como uma espécie de sumário e afirmação do que se fez. A relação equilibrada, porém intensa, de um homem e uma mulher, a conjunção de superfícies minuciosamente trabalhadas, o espaço doméstico – eis a matéria prima de Vermeer.

Pode-se perceber esta delicada atenção ao espaço da casa em grande parte das pinturas de Vermeer, na retratação dos eventos simples que ocorrem na presença das figuras no interior da casa. Slive (1998, p. 143) apresenta outra abordagem sobre o apreço de Vermeer pela simplicidade da vida cotidiana: “Com a *Moça adormecida à mesa* [183] (nova York, Metropolitan Museum), provavelmente pintada logo após *A alcoviteira* de Dresden, Vermeer chega a seu tema favorito: a existência serena e silenciosa de uma única figura num interior visto de perto”.

Devido ao interesse que mantenho pelo interior das moradas, me aproximo de Vermeer, enfatizando mais uma vez que o encontro com a obra deste artista trouxe elementos importantes para as operações realizadas em minhas visitas. Tal pintor, tratando a luz com uma sutileza ímpar, dá contornos e fornece dados para a elaboração de *AVEC – cena de gênero*. Segundo Vries (1952, p.12): “[...] há, então, a convicção de que, todavia, não se havia reconhecido Vermeer - como agora se faz - como o maior dos ‘intimistas’ que incansavelmente representam cenas da vida familiar”<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> [tradução nossa]: “[...] hay pues que creer que todavía no se había reconocido en Vermeer – como ahora se hace – al más grande de los <<intimistas>> que incansablemente representan escenas de la vida familiar.”

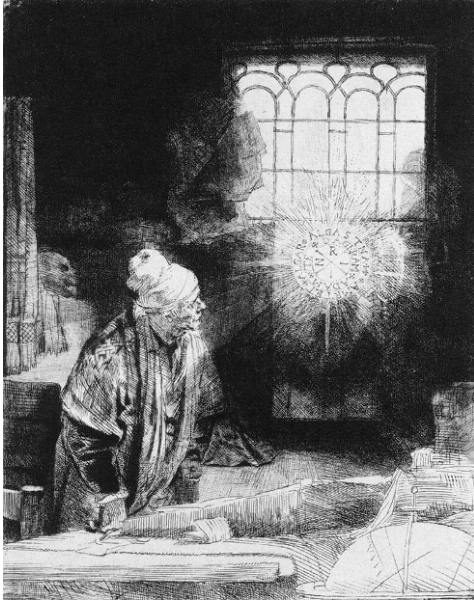
Minha proposta, através dos *agenciamentos de visitas*, corresponde à intenção de compor uma itinerância para a elaboração de ações possíveis no interior das casas retratadas. Ingressar em uma casa, tendo em vista as atividades que os habitantes desenvolvem neste espaço ou que sejam possíveis neste local, torna-se uma meta para o desenvolvimento da proposta *AVEC*.

Com as pinturas de Vermeer em mente, facilmente podemos distinguir um elemento de grande importância, o qual me acompanha nesta itinerância, como medida para o acontecimento da fotografia. Observando as reproduções das pinturas de Vermeer, percebe-se a presença da janela como fonte de luz, onde a mesma não apenas sugere a direção da iluminação, mas também faz parte da composição. Tal peculiaridade foi incorporada aos meus procedimentos e tornou-se necessária para a ocorrência das ações: a janela é fonte luminosa para minhas fotografias, pois é a partir dela que se constrói a cena.

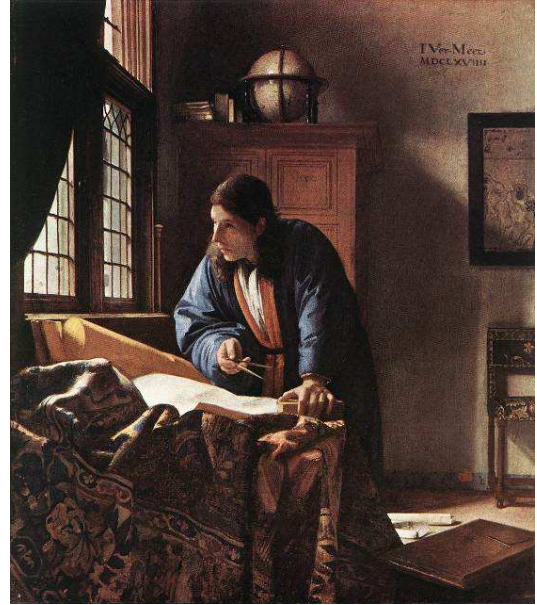
A presença da janela é apontada por Slive (1998), quando este se propõe a enumerar certas disparidades, amplamente reconhecidas entre Vermeer e Rembrandt<sup>48</sup>. A partir de tal comparação fica clara a diferença de tratamento da imagem e de concepção do tema retratado entre ambos os artistas, deflagrando as grandes qualidades de Vermeer, no tratamento da luz. Sobretudo, esta comparação diz respeito à forma diversa com que cada artista aborda o tema dos ofícios ou mesmo a representação do intelectual.

---

<sup>48</sup> Pintor holandês nascido em Leiden em 1606 e falecido em Amsterdã no ano de 1669. Tal artista sempre trabalhou em sua terra natal, todavia, teve forte influência italiana pintando episódios bíblicos e cenas históricas, e ainda, retratou seus contemporâneos.



56. Rembrandt, *Fausto*, 1650/1652



57. Vermeer, *O Geógrafo*, 1668 - 51X45 cm

Enquanto Rembrandt nos coloca diante de elementos transcendentais, misteriosos e uma luminosidade arbitrária, em sua gravura *Fausto*, a pintura *O Geógrafo* de Vermeer: “[...] exibe uma iluminação coerentemente naturalista que confere limpidez ao espaço e solidez à forma. O espaço está limpidamente construído, e a posição de todos os objetos é claríssima” (SLIVE, 1998, p.138).

Analisando as duas imagens, toma-se clareza daquilo que Slive (1998) propõe como a representação de uma *iluminação coerentemente naturalista*. Enquanto Rembrandt constitui um espaço metafórico, Vermeer nos apresenta aquilo que a luminosidade, proporcionada pela janela, nos daria a ver. Vermeer não cria espaços de claridade para enfatizar o que deseja mostrar e sim pinta conforme os objetos deveriam ser potencialmente banhados pela luz que

vem da janela. Há que se observar cautelosamente o mundo e isto deve ser levado em consideração para uma alusão naturalista na pintura, o que, segundo Alpers (1999), é basilar aos pintores holandeses do século XVII.

De outra perspectiva, podemos relacionar a forte presença da janela nas pinturas desta época, sobretudo as de Vermeer, diretamente a um fator estrutural das casas. Tal assertiva descende das palavras de Rybczynski (1996, p. 69) quando este comenta o tipo de construção encontrada na Holanda do século XVII:

Construir sobre vigas em terrenos recuperados tinha seus inconvenientes, mas também trouxe uma vantagem inesperada para seus ocupantes. Como as paredes laterais em comum destas casas suportavam todo o peso do telhado e do piso, as paredes transversais externas não tinham qualquer função estrutural e, devido ao alto preço das fundações, era vantajoso construí-las o mais leve possível. Para conseguir isto, os construtores das casas holandesas inseriam várias janelas grandes nas fachadas, cuja função pode ter sido diminuir o peso, mas que também permitia que a luz penetrasse bastante nos interiores profundos e estreitos. Antes da luz a gás isso era importante. As pinturas das casas holandesas durante o dia mostram cômodos claros, iluminados pelo sol, cuja alegria contrastava com os interiores escuros típicos dos outros países.

A diferenciação entre os interiores das casas holandesas e das casas de outros países apontada por Rybczynski possibilita às pinturas setentrionais, outro tipo de ambiência. A iluminação dá forma ao espaço e aos objetos, lança força às cores das coisas, enfim, confere algo entre intensidade e delicadeza ao lugar. Zumthor (1998, p. 68), em sua descrição da casa holandesa do século XVII, apresenta as atribuições da janela no interior da mesma:

Nas janelas (cuja vidraça é aberta por um sistema de guilhotina), aprecia-se o vidro colorido, que filtra, através de seus quadradinhos engastados em chumbo, uma luz tênue que cria na moradia uma atmosfera de silêncio e de segredo. Só os mais

pobres não têm pelo menos uma janela desse tipo na fachada; na falta dela, vê-se um círculo de vidro pintado multicolorido no centro de uma moldura envidraçada.

Partindo desse pressuposto, pode-se atestar que a forma como a pintura era concebida na Holanda dessa época não corresponde apenas aos fatores estilísticos e sim a determinadas estruturas e maneiras de ver o mundo. Retornando a Zumthor (1989), cogita-se que a atmosfera retratada por Vermeer era também a atmosfera da casa e isso intensifica a ideia de que a descrição na pintura holandesa se sobrepõe à narração da pintura histórica.

Transposta para o contexto das minhas visitas, a janela é o ponto de partida para a composição da cena, para a posição da personagem, para a disposição dos objetos e para o recorte da imagem. A janela é o ponto de referência, considerando sua capacidade de deixar entrar a luminosidade necessária à fotografia. Por sua capacidade de dar ao espaço certos contornos, evidenciando alguns elementos da cena, a luz da janela cria uma atmosfera íntima.

Exemplificando a constituição das cenas que partem da janela, a fotografia feita na casa de Larissa pode fornecer a elucidação necessária para este contexto. Ao chegar em tal casa, o recorte para a fotografia estruturou-se em uma posição na qual Larissa ficasse em frente à janela, recebendo luz em sua face, dando um tom sutil a cena. A cortina de tal janela foi deixada entreaberta e uma folha de papel vegetal foi incluída sobre o vidro para que a luz ficasse levemente difusa, como nas pinturas de Vermeer, pois apesar do dia estar nublado a luz que entrava pela janela necessitava de certa redução.



58. [Visita: casa de Larissa]

Especificamente no caso desta fotografia, houve pouca alteração na disposição da mobília, onde apenas uma cadeira de balanço foi excluída do ambiente. No que se refere à inclusão de objetos, a garrafa de vidro azul foi o único elemento introduzido, sendo colocado em primeiro plano. Tal objeto ficava em outra posição na casa, descansava sobre uma mureta que protegia a escada, no lado oposto da sala. A localização de tal garrafa na cena foi escolhida em função do reflexo que poderia proporcionar, devido a sua intensa coloração. Nesta via, em tal imagem a janela

aparece como elemento constitutivo da cena

além ser a fonte de iluminação, dado que a mesma funciona como mediadora da cena construída, estando em uma relação corpórea com Larissa. A pose, neste caso, estabelece uma relação com o ambiente externo da casa através da janela, já que Larissa observa o espaço de fora tacitamente, parecendo olhar o infinito. Nesta atmosfera de silêncio da ação contemplativa, a ambiência é dada pela luz.

A janela, como elemento arquitetônico, possui a função de proporcionar ao espaço interno da casa a comunicação com o exterior, detentor da luz natural. Em sua investigação

acerca da janela, o arquiteto Luís Antônio Jorge (1995, p. 99) faz a seguinte explicação: “A ação intermediadora da janela entre os espaços interior e exterior implica uma determinada forma de arbitrar a relação tempo e espaço. A luz informa ao ambiente o transcorrer do tempo. Ela tinge o ambiente com infinitos tons [...]”. É interessante pensar nesta intermediação no sentido de que a janela faz com que de dentro da minha casa eu esteja em ligação com o espaço exterior. Esta dimensão espaço/temporal se acomoda nos deixando reconhecer a passagem das horas, o recolhimento do sol, aqueles que passam ou a coloração do céu. A referida fotografia de Larissa carrega esta relação na medida em que restitui o laço entre dois espaços, compondo certo tipo de temporalidade através de sua pose.

No espaço fechado e protegido da casa, a ideia de tempo se constrói pela janela, é por através dela que a luz penetra, deixando claro o que acontece no exterior. Através da janela, espiamos a rua e vigiamos o que passa do lado de fora. A janela, juntamente com a porta, estabelece o contato entre interior e exterior da casa. Contudo, a porta dá a passagem, enquanto a janela abre-se como um observatório. É importante destacar a procedência da janela em relação à porta conforme Jorge (1995, p.23):

A mudança não é apenas física, mas sobretudo qualitativa, na medida em que altera completamente a função de passagem dos homens, o deslocamento físico dos corpos, para a passagem da luz, do ar, do olhar. [...] Aqui tocamos num ponto de profundo significado ontológico para a arquitetura: a abertura para a luz é uma forma de construção espacial [...].

Os cômodos de uma casa possuem uma ambientação própria dada pelo tipo de mobiliário e objetos que constituem tal lugar, onde sua espacialidade toma certas dimensões a

partir dos tipos de abertura que possui. A luz modela, juntamente com a mobília, os cômodos de uma casa dando-lhe contornos claros ou não delimitando formas precisas.

Onde a janela provoca os olhos com a paisagem, espiar se torna corriqueiro. Nesta medida, retornamos ao exemplo da fotografia na casa de Larissa, onde a atitude da pose em relação à janela importuna a definição dos espaços interno e externo:

A janela é elemento de inserção do ambiente habitado (pelo homem) na paisagem, no espaço urbano, na cidade. Mediadora entre o interno e o externo, ela qualifica e quantifica essa relação. Qualifica quando, por exemplo a vista da janela é um valor para o ambiente no qual está inserida. Quantifica quando através da luz, molda o espaço, estendendo-o ou comprimindo-o, como se fosse uma matéria submetida a sua ação. (JORGE, 1995, p. 95)

Tomando partido das noções destacadas, esse importante elemento arquitetônico passa a ser presença constante em todas as fotografias que realizo em minhas visitas. Seja quando está encoberta pela cortina, por proporcionar luz em excesso, seja quando quase deixa ver o que transcorre do lado de fora ou mesmo quando é utilizada para espreitar silenciosamente o que se passa na rua.

Considerando as propriedades contingentes à janela, em sua possibilidade de desenhar o espaço, de iluminar o ambiente e de promover a comunicação entre o interior da casa e o exterior, as mesmas podem caracterizar a luz das pinturas de Vermeer. Por meio desta abordagem, tais contingências assumem o sentido de uma referência para realizar minhas fotografias na busca de aproximações compositivas.



### 1.2.1 - Reverberações Contemporâneas da *Cena de Gênero*

A busca por aproximações entre minha poética e propostas artísticas atuais que tangenciam a temática das *cenar de gênero*, no cercamento do espaço da casa, apontou para a série fotográfica *Tableaux* de Mariana Silva da Silva<sup>49</sup> e para as séries fotográficas *Francis Place e Mulberry Lodge* de Sarah Jones<sup>50</sup>.

Na série *AVEC – cena de gênero* relações com traços da pintura do século XVII são atualizadas em contextos contemporâneos. No espaço das casas visitadas, as quais nos situam temporalmente através dos objetos, do tipo de estrutura arquitetônica e das vestimentas das personagens, as composições das cenas são guiadas por dados relativos à história da arte. Nessa medida, as vinculações entre minha poética e as referidas séries fotográficas de Mariana Silva da Silva e Sarah Jones serão guiadas pelas possíveis relações com a pintura e pelas articulações entre as propostas e o espaço da casa.

No interior de nossos certames domésticos, por vezes, a atenção fragmentada nos afasta de fenômenos simples como a passagem da luz através da janela enfatizando cores e ambientes. Contudo, o exercício fotográfico pode contribuir para a seleção de imagens corriqueiras, as quais tomam interessante quando são extraídas deste contexto. A *Série Tableaux* de Mariana Silva da Silva parece encontrar descanso no interior desta lógica, na qual a artista seleciona, de seu espaço cotidiano, cenas que remetem à pintura ou à escultura.

---

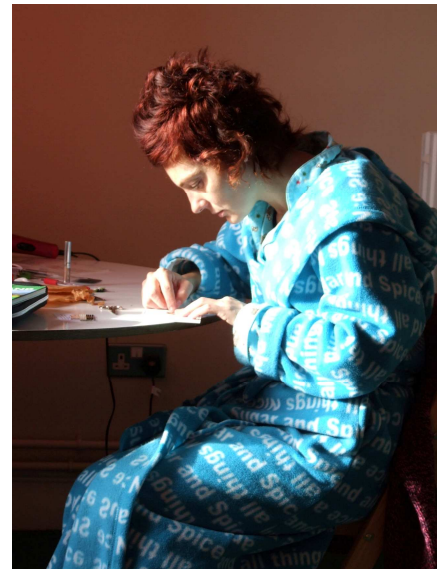
<sup>49</sup> Nascida em maio de 1978, vive e trabalha em Porto Alegre, Brasil.

<sup>50</sup> Nascida em 1959, vive e trabalha em Londres, Inglaterra.

Tal nomeação corresponde às poses fixadas dos *tableaux vivants* (quadros vivos), os quais, segundo Baxandall (1991), referem-se a encenações não verbalizadas e sem movimento de pinturas e gravuras, muito recorrentes no século XVIII. Em ambas as imagens aqui apresentadas, ações banais e corriqueiras são destacadas pela fotografia, podendo-se estabelecer uma relação com as *cena de gênero* holandesas, na medida em que exploram atividades simples e familiares. Assim, o ato de lavar roupas, registrado por Mariana, pode remeter aos nus tão caros à tradição da pintura ao mesmo tempo em que está cercado por uma cesta, uma pequena lixeira, algumas roupas e uma máquina de lavar roupas.



59. Mariana Silva da Silva, *Série Tableaux*, 2008/2009



60. *Série Tableaux*, 2008/2009

Na segunda imagem, a personagem dedica atenção a um pedaço de papel, a mesma está sentada em uma cadeira e debruçada em uma mesa, descansando sob a intensa

luminosidade de uma janela que não aparece. Tal luminosidade confere à fotografia certa carga pictórica que reenvia às pinturas holandesas do século XVII, entretanto, o roupão azul nos dá a real medida de temporalidade. O interessante, neste caso, é a tensão entre o passado resgatado pela imagem e os dados do universo banal de um apartamento atual.

Desta forma, tais imagens comungam de referências contíguas às destacadas na série de fotografias *AVEC- cena de gênero*, onde são articuladas notações pictóricas e ainda a utilização do espaço cotidiano da casa.

Deslocado o percurso sutilmente para questões voltadas ao espaço da casa, em investida a propostas contemporâneas, segue-se a apresentação de uma série de fotografias realizadas por Sarah Jones, onde a artista retratou meninas em suas casas no interior da Inglaterra, partindo de encenações mínimas dentro destes espaços.



61. Sarah Jones, *The dining room (Francis Place) (I)*, 1997. 62. *The dining room (Mulberry Lodge)*, 1997

Através de relações congêneres com minha poética, é interessante compor um diálogo com a proposta de Sarah Jones, pensando o universo íntimo no campo da arte atual, onde o ambiente interno da casa articula-se como espaço de encenação para a fotografia.

O contato de Jones com tais lugares se deu através de amigos que ali residem e seu interesse no espaço cercava, em primeira instância, apenas as casas. Todavia, ao ter um encontro mais próximo com as residências, Jones compreendeu que as meninas eram parte daqueles cômodos. Nesta lógica, as meninas passaram a integrar as imagens, tornando-se o próprio ensejo para a fotografia. As meninas passam a encenar, frente à câmera fotográfica, gestos corriqueiros nos cômodos das casas, seja em retratos individuais ou em grupo. Acerca de sua aproximação com o retrato, Jones, em uma entrevista concedida ao site inglês *National Media Museum*, comenta:

As garotas da série do Francis Place e Mulberry Lodge, bem, eu comecei enquanto ainda estava fazendo meu mestrado em Arte na Goldsmiths e isto realmente surgiu como tema porque eu estava, e ainda estou, muito interessada na idéia do retrato, muito interessada naquilo que o espectador traz para um retrato, você sabe o que das suas próprias vidas eles podem trazer ao observarem algo, como eles podem ou não ter empatia por alguém e a idéia do retrato retornando o olhar para nós. (informação verbal)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup>[tradução nossa]: The girls of Francis Place Mulberry Lodge series, well I started that whilst I was still doing my MA in Fine Art at Goldsmiths and it really came about because I was, and still am, very interested in the idea of the portrait and I'm very interested in what the spectator brings to a portrait, y'know what of their own lives they might bring to looking at something, how they might empathise or not empathise with somebody, and the idea of the portrait looking back at us. Disponível em: <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/exhibition/sarahJones/Transcript.asp>. Acessado em: 12 de agosto de 2009, 20:45.

Através deste jogo possível entre o retrato e o espectador, pode-se recorrer às fotografias de Jones como provocadoras de certa inquietação. Os olhares difusos ou perdidos das meninas fotografadas provocam um ligeiro incômodo, perturbando os ambientes perfeitamente organizados das casas, onde a suposta sobriedade das personagens contrasta com a pesada mobília. Uma provável conjectura acerca da inquietude se relaciona ao momento fixado na pose. Na medida em que os gestos afastam-se das grandes expressões, aproximando-se de ações despretensiosas e casuais, as poses acabam tencionando nossa percepção por sua falta de eloqüência, por sua falta de narrativa e pelo silêncio que carregam.

A partir destas colocações, é importante relativizar tais imagens no sentido de entender o papel da artista no contexto de concepção das imagens. Diferentemente de captações de cenas ao acaso, Jones articula as encenações diante da câmera. A artista dirige as meninas, constituindo certa lógica que perpassa parte fundamental do processo: a pose em relação ao espaço. Retornando à entrevista concedida por Jones, deve-se atentar para a seguinte fala:

[...] eu quero dizer que o trabalho é muito elaborado, mas que também é documental, então, eu acho que o meu trabalho, de alguma forma oscila entre os dois e sempre tem um assunto autêntico e uma relação do tema com os locais - elas sempre têm alguma relação, mas a forma com que faço o trabalho é também sobre minha relação talvez com os espaços. (informação verbal)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup>[tradução nossa]: I mean the work's very constructed but it's also documentary so I think my work, it sort of hovers between the two and always the subject is authentic and the relationship the subjects have with the locations – they have some relationship, but the way that I make the work is also about my relationship perhaps to the spaces. Disponível em: <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/exhibition/sarahJones/Transcript.asp>. Acessado em 12 de agosto de 2009, 20:45.

As articulações promovidas por Jones para a realização das fotografias, tomando partido das relações entre o espaço dado e as meninas, para a escolha da pose, fornece pontos de contato com minha prática artística. Neste sentido, a aproximação entre a série *AVEC-cena de gênero* e as meninas de Jones percorre trajetos relativos ao método de construção da imagem e aos procedimentos de trabalho. Contudo, outra possibilidade de justaposição entre as propostas corresponde à temática das *cenar de gênero*, no sentido de encontrar reverberações da mesma no âmbito contemporâneo. Tal justaposição se dá pela via da utilização do espaço da casa tendo cenas potencialmente simples do cotidiano como referência. Segundo Rouillé (2009, p. 356): “Uma grande parte da arte ocidental, que a recente aliança com a fotografia dota de um poder mimético sem dúvida inigualável, orienta-se em peso para as partes baixas do real: o banal, o familiar e mesmo o trivial.”

Assim, reunindo as séries de Mariana Silva da Silva, de Sarah Jones e a minha proposta *AVEC – cena de gênero*, ambas veiculadas por meio da fotografia, apresenta-se uma reflexão sobre as relações entre a pintura e o espaço doméstico no contexto artístico contemporâneo. Nesta medida, da mesma forma que minha proposta busca retomar a noção de *cena de gênero*, atualizando-a, quando evidencia ações cotidianas e banais, a mesma encontra pontos de contato com a série *Tableaux* de Mariana e com as fotografias de Jones.

### 1.3 - Descrições Textuais para Imagens Construídas

No âmbito desta pesquisa, as limitações aplicadas ao procedimento de visita e igualmente à execução das fotografias foram apresentadas amplamente nos dois blocos anteriores de texto. Todavia, esta estratégia se aplica igualmente ao método constituído para a produção de descrições textuais que acompanham as imagens, o qual será abarcado a seguir. Para a constituição de tal abordagem, é relevante esclarecer a forma de contato que estabeleci com as imagens da história da arte que circundaram minha poética e de que maneira tal fato corroborou para a associação entre texto e imagem no contexto de minha poética. Vale dizer que, durante o percurso desta pesquisa, cultivei uma proximidade com um material essencialmente bibliográfico, tanto no sentido de ver as obras através de imagens impressas em livros, quanto através da descrição textual de autores sobre a pintura holandesa do século XVII.

O primeiro livro sobre o qual me debrucei para a investigação sobre pintura foi *A arte de descrever* de Svetlana Alpers, o qual, curiosamente, possui impressões em preto&branco de todas as imagens. Naquele momento, tal fato foi ignorado por mim na primeira leitura do livro, retirado da biblioteca, talvez pela quantidade de novas informações e em decorrência do mesmo cumprir uma demanda da imagem. Assim, perceber a falta de cor nas imagens só se deu em um segundo momento, quando adquiri o livro. Acerca desta necessidade ter sido suprida pelo texto, é relevante atentar para as informações contextuais com as quais Alpers relaciona as obras de arte holandesas da época, compondo um material denso para a análise.

Desta forma, o estudo deste material abriu caminho para delinear o trajeto ou a forma de elaboração de meu procedimento de trabalho até o modo de apresentação do mesmo. Perceber a cumplicidade entre imagem e aquilo que é dito sobre a mesma acabou proporcionando uma experiência comunicante que se refletiu desde o procedimento artístico até meu processo de escrita desta pesquisa.

Em um movimento natural, a busca por reproduções das pinturas em cores se deu por uma série de livros dedicados às imagens, como: uma publicação de 1952, de Ary Bob de Vries retirada da biblioteca; o livro *Still Life* de Norbert Schneider; a compilação *A pintura Holandesa 1600-1800* de Seymour Slive, dentre outros. Nesta via, onde se frequentou o espaço dos livros para ver as obras de Vermeer, de Claesz e de Heda, a observação das pinturas em dimensões reduzidas em relação à escala real, mesmo que restritiva de uma observação plena, não diminuiu o encantamento diante da técnica realista de produzir imagens. Contudo, a possibilidade do contato com os livros contribuiu para a construção de referências e para o desenvolvimento de minha poética.

Apesar do contato indireto com o conjunto de obras, a crença no potencial descritivo de tais obras corroborou para a união das reproduções vistas e do material discursivo analisado, compondo um arcabouço vigoroso de referências para esta pesquisa. Deste modo, a observação das imagens em reproduções se tornou mais significativa na medida em que se agregam informações verbais acerca das mesmas.

Nesta via, ter acesso a obras de arte pelo olhar e pela análise de autores, muitas vezes através de descrições das imagens, possibilitou outro dado a ser considerado para integrar meu procedimento.



Além disso, as reflexões de Alpers acerca do potencial descritivo da arte holandesa, abordando a presença textual nas imagens, impulsionaram minha investida na elaboração de pequenos textos que acompanhassem as fotografias realizadas, como se constituíssem uma segunda maneira de apresentar a cena. Acerca da utilização conjunta de texto e imagem nas pinturas da Holanda, Alpers (1999, p. 340-343) argumenta tal veiculação pela intensificação do visto, onde: “Em cada exemplo a palavra e a imagem se combinam para documentar o direito que o objeto tem à nossa atenção, sem nenhum recurso a complicações narrativas [...]”. Diante disso, as palavras vêm para ativar a imagem pintada pela simplicidade da descrição, onde o signo textual e a imagem são partes congêneres de um mesmo conteúdo.

Tendo como parâmetro as palavras de Alpers, o texto foi incorporado à minha prática como um dado compositivo, no qual a descrição das fotografias agregaria certa literalidade à imagem. No sentido de tornar perceptíveis objetos, gestos e móveis, o texto carrega o detalhadamente daquilo que a imagem já contém. Nesta medida, recorrendo novamente a Alpers (1999, p. 345) acerca do texto na pintura holandesa: “Em vez de fornecer significados subjacentes, elas nos dão mais coisas para olhar. Estendem, sem aprofundá-la, a referência das obras.”

Em meu processo, o contato com as pinturas holandesas através de reproduções e de delineamentos textuais, acentuou a percepção do conteúdo descritivo destas obras de arte. No interior das articulações entre os dados relativos à arte holandesa e minha proposta artística, a descrição foi associada a algumas formas literárias de composição alicerçadas em trechos descritivos da escrita de Georges Perec em *A vida modos de usar* e de Ingmar Bergman no roteiro de *Cenas de um casamento sueco*.

Em minha produção descritiva, o envolvimento com Perec e Bergman deve ser referendado por meio das experiências de escrita derivadas do contato com o grupo literário francês OULIPO<sup>53</sup>. Tal grupo, operando pelo uso de restrições para o desenvolvimento de textual, utilizava preceitos metodológicos como o lipograma, o qual consiste na exclusão de uma letra do alfabeto na escrita ou a construção de palíndromos, enunciados que podem ser lidos de trás para frente. Estas duas regras fazem parte de um conjunto infinito de possibilidades restritivas trabalhadas pelo grupo OULIPO, as quais podem ser alteradas e ampliadas pelos autores em sua escrita.

Neste caso, a estrutura restritiva utilizada para a escrita dos meus textos, os quais acompanham as imagens, respeitou duas formatações extraídas de textos de Perec e Bergman. Da mesma forma que conduzi a construção da proposta fotográfica vinculada aos modelos de referência extraídos da pintura, o elemento textual associado à imagem foi elaborado levando em consideração dois diferentes modos de escrita.

Para a série de fotografias *AVEC – natureza morta*, o excerto selecionado como espécie de notação para a minha construção textual foi o seguinte trecho de Perec (1991, p. 29):

Há quatro quadros nas paredes. O primeiro é uma natureza-morta que, apesar de sua execução moderna, evoca bastante bem essas composições ordenadas em torno do tema dos cinco sentidos, tão difundidas em toda a Europa desde a Renascença até os fins do século XVIII; em cima de uma mesa, estão dispostos um cinzeiro, dentro do qual fumeja um havana; um livro do qual se podem ler um título e um subtítulo – A sinfonia inacabada, romance – mas cujo nome do autor permanece

---

<sup>53</sup> OULIPO é uma redução do trecho *Ouvroir de littérature potentielle*, traduzido como *Oficina de literatura potencial*. Este grupo, fundado em 1960 por Raymond Queneau, reúne matemáticos e literatos para o exercício de uma escrita guiada por jogos formais e restrições da linguagem. O objetivo de tais experiências calcava-se na proposição de estruturas e procedimentos novos, chamados de restrições, que colaborassem com a produção literária. Deste grupo fizeram parte Ítalo Calvino, Jacques Roubaud e Georges Perec.

oculto; uma garrafa de rum; um bilboquê;e, um sortimento de frutas secas, nozes, amêndoas, damascos, ameixas pretas, etc.

A evidente motivação para a escolha deste trecho está aliada ao fato de ser a descrição detalhada de uma *natureza morta*. A forte carga descritiva que constitui a referida obra literária de Perec é capaz de aguçar nossa atenção ao pormenor, nos impingindo uma catalogação minuciosa daquilo que vemos, o qual se constitui em imagem. A maneira com a qual Perec detalha objeto por objeto, fato por fato, peça por peça, parece conduzir nossos olhos na observação de uma imagem. Desta forma, a escolha de tal autor não remete somente à descrição laboriosa e quase palpável de uma *natureza morta*, mas, sobretudo, por dar um ritmo denso ao texto e ativar o caráter indicativo da escrita.

Partindo de Perec para a construção dos textos que acompanham as fotografias de *natureza morta*, levou-se em consideração a divisão dos mesmos com ponto e vírgula, delimitando a descrição de cada uma das partes (objetos) da imagem em suas diferentes posições. Abriu-se espaço para curtos comentários ou detalhamentos temporais sobre os objetos e, sobretudo, enfatizaram-se descrições minuciosas. No entanto, as duas primeiras frases escritas por Perec, no trecho referencial, as quais delimitam a condição histórica do objeto descrito, não foram levadas em consideração.

Através desta espécie de estrutura delineada para a escrita dos textos, a formatação final dos mesmos segue a lógica do seguinte trecho, descrevendo a fotografia realizada na casa de Suzana (ver lâmina II):

*Sobre uma pequena mesa de madeira pode-se ver um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; ao lado, uma licoreira em vidro pintado de vermelho, provavelmente dos anos 50, totalmente ornamentada com relevos que desenhavam arabescos; três colheres de prata estão deitadas sobre o anteparo; dois portas-guardanapo igualmente em prata, os quais têm as letras T e G inscritas, visíveis naquele que se encontra em posição frontal; pode-se ver parte de um grande armário que abriga uma coleção de objetos de porcelana, cristal, prata e cobre; sobretudo, vêem-se peças de porcelana chinesa.*

Sobre a imagem realizada em visita à casa de Brandina (ver lâmina III) segue a descrição que acompanha a fotografia:

*Os objetos estão dispostos sobre uma mesa, coberta por uma toalha feita em crochet de linha fina vermelha, já um pouco desbotada pelo uso e pelo tempo; no centro da mesa há duas fileiras de taças de cristal azuladas com borda dourada e um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; à esquerda reside um grande pote com tampa, em cerâmica grosseira, pintado de preto e ornamentado com três cogumelos vermelhos com bolas brancas e algumas gramíneas, complementando a decoração; à direita está um pequeno baleiro de vidro, cuja tampa tem algumas flores que parecem ter sido pintadas à mão.*

Os dois textos apresentados seguem uma coerência na escrita, bem como os demais textos da série, estando aqui expostos para demonstração de um dado relevante de sua constituição. Conforme já explicitado, nas visitas realizadas para a série *AVEC – natureza morta* levei comigo o mesmo jarro prateado, o qual foi introduzido em todas as imagens e por este motivo, a descrição do mesmo é idêntica em todos os textos que acompanham as fotografias. Desta forma, sua descrição é *um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta*. Portanto, a repetição do objeto foi refletida na repetição do texto.

Quanto às descrições relativas à série *AVEC – cena de gênero*, a referência advém do seguinte trecho de Bergman (2008, p. 16):

Marianne e Johan são entrevistados em casa. Estão sentados no sofá, um ao lado do outro, um pouco hirtos e sob tensão. E não se trata de um sofá qualquer não. É redondo e curvo do século XVIII e de cobertura verde. Tem braços convidativos, almofadas macias e pernas trabalhadas, é um monstro em matéria de encanto do lar. Em cima de uma mesa aparece um pouco escondida uma lâmpada bonita a querosene. O plano de fundo é formado por uma estante maciça, cheia de livros. Em cima de outra mesa existe chá e torradas e marmelada e sherry.

A escolha deste excerto para guiar a escrita explícita a forma como a descrição pode elevar uma cena simples e banal ao estatuto de uma ‘quase imagem’. No caso específico deste livro, onde Bergman publica o roteiro de seu filme, há a antecipação da imagem pelo texto. Diferentemente do livro de Perec, onde podemos atentar para a potência descritiva como material da escrita, no contexto de *Cenas de um casamento sueco*, a escrita está implicada, essencialmente, para dar notações de uma imagem. A descrição de Bergman deve

dar conta de constituir uma imagem apresentado-se na função contrária de minha prática de escrita, onde, o texto é uma descrição originada de uma imagem. Todavia, a cena descrita pelo autor fornece dados relacionados à posição de personagens em um ambiente doméstico, o que estabelece contato com as necessidades descritivas da série *AVEC - cena de gênero*.

Desta forma, a descrição elaborada a partir da fotografia realizada na casa de Janaína (ver lâmina XIII) pode elucidar as relações com Bergman:

*Janaína é fotografada em casa. Vestida com traje escuro, como de costume, ela observa o que está fazendo. Sentada em uma cadeira de couro preta, à frente de sua máquina de costura, ela manipula uma série de tecidos coloridos alinhavados. Olha para tudo sob a luminosidade que vem da janela, protegida pela cortina translúcida. Ademais, há dois quadros na parede e um objeto metálico longilíneo próximo a um sofá, do qual somente é possível ver uma pequena parte.*

A referência tomada de Bergman se concentra na forma de iniciar a escrita do texto, onde o espaço e a ação geral da cena estão determinados na frase *Marianne e Johan são entrevistados em casa*. No deslocamento para minhas descrições, a conformação segue em *Janaína é fotografada em casa* e esta forma é repetida em todas as descrições modificando-se apenas o nome do residente da casa. A abordagem inicial torna-se central, na mediada em que a posição da personagem, em minhas imagens, é um dado muito importante na composição da fotografia, pois situa a ação executada. Na sequência do texto, apresentam-se a condição das personagens e o detalhamento dos objetos - suas disposições e seus materiais.

Partindo desta espécie de lógica de escrita, minhas descrições são elaboradas no sentido de se tornarem parte do resultado da proposta artística, determinando certa forma de apresentação em virtude de sua correlação com a imagem. Diante disso, todas as fotografias são apresentadas acompanhadas pelo texto que lhe é próprio. Cada uma das séries possui um diferencial em termos da temática cercada para a sua realização, entretanto, as imagens não possuem títulos individualmente. O único dado que se encontra próximo a foto é a sua descrição. É relevante apontar que imagem e texto resultam em uma coisa só, como se fossem duas maneiras diferentes de apresentação do mesmo elemento. Para tanto, tem-se um texto que não é explicativo do trabalho, nem mesmo que dá origem a ele.

Através da exposição *Cuide de você*, Sophie Calle se utilizou das articulações entre texto e imagem tanto para a produção do trabalho quanto para sua apresentação. No caso específico de *Cuide de você*, a artista utilizou uma carta de recusa amorosa como pretexto para a criação artística, entregando a mesma para uma série de mulheres que a interpretaram conforme sua profissão. Calle envolve cantoras, atrizes, uma adolescente, uma escritora de livros infantis, uma escritora de palavras cruzadas, somando um total de 104 mulheres, para que as mesmas fizessem uma leitura profissional de tal carta, provocando uma alternância entre as sensações particulares e a linguagem profissional.

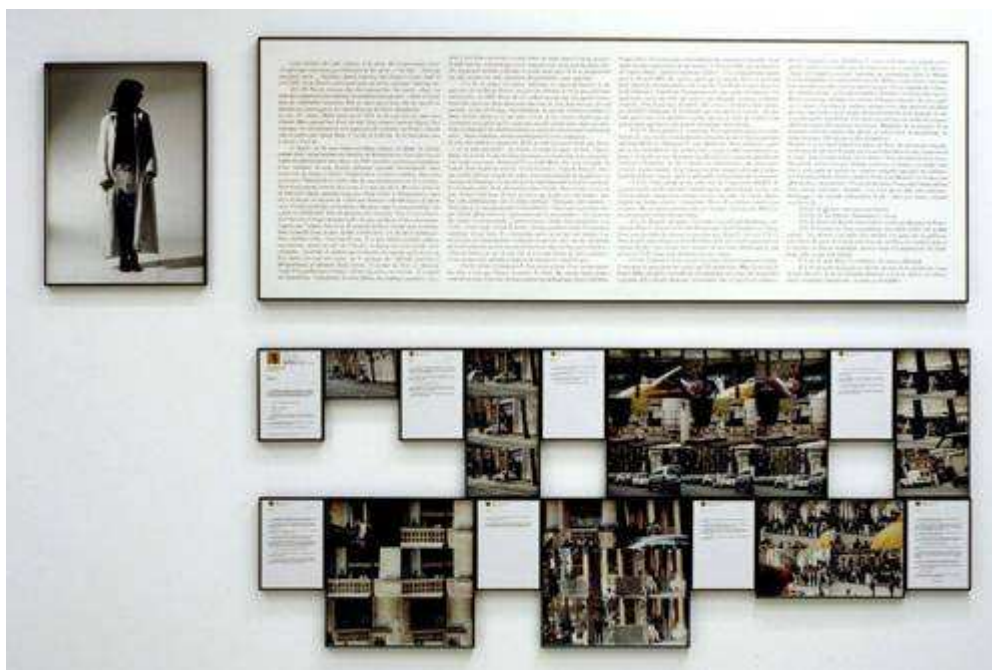


63. Sophie Calle, *Cuide de você*, 2007

Na montagem da exposição, as fotografias destas mulheres localizavam-se próximas à carta de Calle na forma relativa à sua interpretação profissional e, no caso das performances das cantoras e atrizes, as cenas eram apresentadas em vídeo. Neste caso específico, a artista toma como ponto de partida para seu trabalho um texto específico, tendo em vista a potencialidade de interpretações possíveis, diferenciando-se de minha prática na qual texto e imagem possuem significações congêneres.

Por outra via, há uma proposta executada por Calle que apresenta outra forma de utilização do texto em associação com as imagens.





64. Sophie Calle, *A perseguição*, 2001

A referida proposta artística intitula-se *A perseguição*, onde a artista pede para que sua mãe que contrate um detetive para segui-la, sem que ela saiba o dia específico da ocorrência. Para esta proposta, a formatação final elaborada por Calle apresenta os relatórios e fotografias do detetive junto dos seus, formando o corpo do trabalho. Neste sentido, como em um jogo, imagens e texto vão fornecendo os dados necessários para a apreensão do trabalho.

A apresentação destas duas propostas de Calle elucida a pertinência deste tipo de articulação nas práticas artísticas atuais e, igualmente, exemplifica as diferentes possibilidades de vinculação de texto e imagem nas obras. O espaço de exposição torna-se um espaço para a leitura e somente através dela a obra se configura em totalidade.

Nesta lógica, a forma de apresentação das séries *AVEC – natureza morta* e *AVEC – cena de gênero* lança mão do pareamento entre a fotografia e sua descrição, porém, não tomando o texto como esclarecimento, incorporando-o a imagem.

A passagem pela obra de Calle e sua possível aproximação ao meu procedimento abrem espaço para uma reflexão pertinente no contexto contemporâneo da arte, o qual engendra uma diversidade de estratégias e posicionamentos para a constituição de uma poética. A seguir, meu procedimento artístico será abordado, investigando seus meios de execução, desde as articulações para realizar as visitas até a análise da casa como espaço de trabalho.

## Capítulo II – **Visita: a casa e o ambiente doméstico como estúdio provisório**

*Havia poucos móveis no salão. Era uma peça que Winckler não tinha por hábito ficar muito tempo. Trabalhava o dia inteiro no terceiro cômodo, onde instalara seu atelier.[...] Só recebia no salão quando tinha a visita de pessoas que não conhecia muito bem.*

Georges Perec

*É de bom tom não bater com muita força a aldrava de metal na pesada porta de carvalho, encerada ou pintada de verde.*

Paul Zumthor

Em meu procedimento de trabalho, o ato de visitar se dá através de um contato prévio com os moradores das casas. Na tentativa de preservar a intimidade do morador face ao meu ingresso na sua residência e a fim de evitar possíveis constrangimentos, as minhas visitas são breves, não interrompendo gravemente os eventos cotidianos. Através destas imersões nas casas, passo a considerá-las estúdios provisórios para a elaboração de fotografias. Nesta lógica, os ambientes visitados se articulam como casas-estúdio, as quais sediam as fotografias e fornecem os objetos que irão compor os cenários.

Realizo minhas visitas seguindo uma série de exigências desenhadas por mim, buscando ponderar algumas sutilezas do ato visitar, as quais se relacionam aos limites entre ‘ser bem vindo’ e ‘ser um hóspede indesejado’. Atendendo certas reservas, a linha tênue que divide as duas condições anteriormente citadas pode concorrer para a primeira hipótese. Michel de Certeau e Luce Giard (1994, p. 203) comentam os espaços privados, propondo que a casa é o território que nos assegura certo isolamento e proteção de olhares alheios, assinalando o ato de receber ou ser uma visita, com as seguintes ressalvas:

Aqui, todo o visitante é um intruso, ao menos que tenha sido explícita e livremente convidado a entrar. Mesmo neste caso, o convidado deve saber “ficar no seu lugar”, sem atrever-se a circular por todas as dependências da casa; deve saber principalmente, abreviar sua visita, sob pena de cair na categoria dos “importunos”, daqueles que devem ser “discretamente lembrados” das boas maneiras, ou, pior ainda, daqueles que devem ser evitados a todo o custo, pois não sabem ser convenientes nem manter “certa distância”.

Tendo como parâmetro as advertências assinaladas por estes autores e desviando de um possível importuno, tomei partido de uma proposição facilitada para a escolha das casas visitadas. Nesta perspectiva, mesmo podendo cair em uma decisão simplista, passei a visitar casas de pessoas conhecidas, mediante o motivo razoável de ter sempre a menor sensação de estar incomodando. Deixando claro que ser razoável não faz parte de um posicionamento contínuo, mas, sim de uma atitude que cabe neste contexto, pois afinal, não estarei em minha casa. Portanto, ‘abreviar a visita’, como propõem Certeau e Giard, se torna uma das estratégias que converge para a melhor execução da proposta. Necessariamente, os espaços escolhidos deveriam oferecer certas facilidades, sobretudo deveriam garantir a ambição para manipular os objetos e a mobília da casa na elaboração dos cenários para a fotografia sem constrangimento algum.

Buscando delimitar o sentido das *visitas*, no contexto de meu procedimento de trabalho, parto de uma definição contida na 19ª edição do *Dicionário da Língua Portuguesa*, de 1971, na qual J. Carvalho e V. Peixoto definem da seguinte forma o verbo *visitar*: “v. t. d. Ir ver (alguém) por cortesia, dever, caridade ou afeição; ir ver (um doente) ou passar revista (aos doentes de um hospital); inspecionar; ir ver por interesse ou curiosidade (regiões, monumentos, exposições, etc.); v. p. Conviver; privar”. A partir destas definições, poderia destacar o fragmento *ir ver por interesse* como deflagrador do que de fato se vai fazer em tais visitas. Assim, *ir ver* parece tratar da observação do lugar ou mesmo do encontro com o residente da casa, pensando na dedução de que *ir* tem o sentido de *dirigir-se a*. Pode-se chegar então a: dirigir-se até aquilo que se quer por meio da vista. Ou ainda: aproximar-se daquilo que se quer ver. Nesta lógica, visitar poderia significar ir ao encontro de algo, no

estreitamento dos espaços vagos entre o desejante pela vista e aquilo mesmo que se deseja encontrar. Discorrendo sobre o termo encontrar, cabe apresentar o que Blanchot (2001, p. 63) propõe:

- Lembro-me de que a primeira significação da palavra encontrar não é de forma alguma encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma idéia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase a mesma palavra que buscar, que diz: “dar a volta em”.

Desta forma, o significado acolhido do verbo *visitar*, nesta proposta, cerca a aproximação com o que se deseja ver/encontrar. Recorrendo ao significado deduzido a partir do dicionário, deve-se agregar ao *ir ver* o termo *interesse*. Então, no contexto da frase *ir ver por interesse*, o último elemento pode ser relacionado ao motivo pelo qual se faz a visita, perpassando o sentido do termo busca, desenhado por Blanchot, no sentido de *dar voltas em*.

Pode-se associar ainda a relação entre *encontrar* e *dar voltas* proposta por Blanchot ao meu procedimento de trabalho, dado que minha ação se repete sempre na função de encontrar algo novo, mas não como um fim. Ocorre da mesma maneira em todos os casos, em todas as casas, o que muda são as pessoas e os lugares, em um cotidiano remontado em muitas voltas. E na esperança de encontrar o novo naquilo que já é conhecido me permito sentir, como que em uma viagem mínima, uma estrangeira e, assim, ser o componente estranho no espaço já visto. Conforme propõe Bloch (2005, p.361): “De fato continua sendo verdade que na terra estrangeira nada há de exótico além do próprio estrangeiro que visita”.



65. [Visita: casa de Aloisio]

Apesar destas casas já terem sido visitadas em outras ocasiões, a intenção de compor cenas acaba por dar a ver elementos não percebidos anteriormente. Certos objetos, guardados em gavetas, fazem parte das atividades dos habitantes, entretanto a composição das cenas os evidencia através das

fotografias. Exemplificando, os objetos pertencentes à *natureza morta* elaborada na casa de Aloisio se encontravam em caixas e malas, sendo coletados especificamente para a fotografia, mesmo existindo muitos outros objetos espalhados pela sua casa. Além do olhar que vasculha objetos guardados em móveis ou caixas, a percepção dos lugares já vistos se modifica pela intenção circunscrita nas visitas. Em minhas ações, com o olhar predisposto a compor um tipo de imagem, o ato de procurar a luminosidade certa ou de encontrar determinados objetos altera o lugar conhecido.

O desejo de examinar os espaços, abrir os armários e as gavetas das casas para a composição das fotografias, sejam elas de *naturezas mortas* ou de *cenar de gênero*, guia a minha chegada nas moradas.

Tendo em vista as articulações necessárias para a realização de meu trabalho, com a atenção centrada no ato de visitar, é interessante marcar a abordagem desenvolvida pelo francês Nicolas Bourriaud acerca da arte atual. Tal autor delimita determinadas formas de atuação artística, a partir dos anos 90, sob a designação *estética relacional*, sobretudo,

aquelas que tomam partido da interação e das relações sociais como ensejo ou mesmo como formatação final para as obras:

[...] além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas se converteram desde então em “formas” artísticas plenas: assim, as reuniões, as citações, as manifestações os diferentes tipos de colaboração entre pessoas, os jogos, as festas, os lugares, enfim, o conjunto dos modos de encontro e de criar relações representam hoje objetos estéticos suscetíveis de serem estudados como tais.<sup>54</sup> (BOURRIAUD, 2006, p. 31-32)

Desta forma, o isolamento do artista ou a criação se tornam cada vez menos uma garantia do processo artístico, pois ambos circunscrevem um esforço ultrapassado por práticas colaborativas ou por procedimentos onde as posições da obra de arte, do artista e do espectador já não são fixas. Analisando a conjectura de Bourriaud, posso associá-la à discussão de meu trabalho artístico na medida em que há um movimento de encontro com o outro no interior do processo onde, para que a proposta se constitua, estabelece-se uma relação de cooperação.

---

<sup>54</sup> [tradução nossa]: “[...] más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en “formas” artísticas plenas: así, los *meetings*, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales [...]”.



## 2.1 – Compartilhamento Eletivo: ser ‘bem vindo’ a casa

A incursão feita a cada uma das residências carrega consigo certas tensões, dado que me proponho a alterar o espaço das casas ou, em determinadas fotografias, solicitar a participação do residente. Neste caso, a ação de visitar parece se aproximar da indiscrição. Neste sentido, uma importante contribuição para pensar tal ato decorre do encontro com Jacques Derrida, quando este autor apresenta o termo *hospitalidade* sob duas perspectivas possíveis de se relacionar ao visitante ou aquele que recebe uma visita.

A primeira perspectiva aponta para uma hospitalidade incondicional implicando o pleno acolhimento do visitante por parte daquele que o recebe. Em outra direção está a hospitalidade de direitos condicionados onde o sujeito deve considerar o fato de que para ser bem recebido há que se ter a noção do espaço que pode ocupar. Todavia, a abordagem que Derrida faz do conceito de *hospitalidade* dedica-se a três âmbitos: um correspondente ao contexto político, outro ao social e o último ao familiar. Abordando a minha prática de visitas, será a partir de ideia de familiaridade que se deslocará a reflexão acerca da hospitalidade.

Jacques Derrida (2003, p. 73), abalizando as possibilidades para o termo *hospitalidade*, propõe:

Porque para ser o que ela deve ser, a hospitalidade não pode pagar uma dívida, nem ser exigida por um dever: grátis, ela “deve” abrir-se ao hóspede nem “conforme o dever”, nem mesmo, para usar ainda a distinção kantiana, “por

dever”. Essa lei incondicional da hospitalidade, se se pode pensar nisso, seria então uma lei sem imperativo, sem ordens e sem dever.

O autor atesta, nesta fala, a aceitação do outro sem condições e sem regras, como sendo o princípio de um ‘ser hospitaleiro’. Neste contexto, para Derrida (2003), o acolhimento só pode ser completo se for um ‘compromisso sem obrigações e restrições’, configurando-se como um ideal que prioriza trocas afetivas entre indivíduos. Sendo assim, somente através do acolhimento do estrangeiro, o verdadeiro sentido da hospitalidade se configuraria. Diante deste panorama, como se poderia pensar a hospitalidade a partir de uma determinada legislação? Para Derrida a hospitalidade deve se construir sem reservas. Conforme tal assertiva, como isso seria possível?

Diante desta proposição, poderíamos pensar em que circunstâncias a *hospitalidade* regida por regras colabora para uma relação afetiva com o outro. Tal questionamento se impõe na medida em que minhas atividades provêm de um acordo com o residente [o ser hospitaleiro], sendo regidas por determinados preceitos. Entretanto, não se acredita que tais normas limitem a relação com o outro às instâncias de posse. Igualmente, pode-se pensar que o sentimento de posse em relação à casa não, necessariamente, afasta o outro que a visita.

Derrida, parte do pressuposto de que a hospitalidade precede o sentimento de posse, integrando a constituição do humano, onde o homem se relaciona com o mundo como casa. O fato de a *hospitalidade* anteceder a noção de propriedade significa que o ato de receber o outro sem se colocar como dono é o acolhimento em sua essência. Além desta ponderação, pode-se pressupor que aquele que hospeda acaba por ser também hóspede de sua própria casa, na medida em que esta o acolhe:

Assim, se entra do interior: o senhor do lugar está em seu lar, mas ele também acaba de entrar em casa graças ao hóspede – que vem de fora. O senhor então, “entra de dentro” *como se viesse de fora*. Ele entra em casa graças ao visitante, pela graça de seu hóspede. Tal antinomia continua, como se deve, perfeitamente contraditória; todavia, o acontecimento não pode durar [...]. (DERRIDA, 2003, p. 111)

A possível relação de igualdade entre o hóspede e aquele que hospeda apresenta um traço importante para a desconstrução do sentido de propriedade. Como possível desconstrução do significado da noção de posse, a mesma não pode ser ativada pelo imperativo do *meu*. Na medida em que, conscientemente, sou recebido onde eu recebo, pensando especificamente na casa, tal desconstrução pode se efetuar. Para discorrer sobre o espaço da morada, no sentido de posse descrito acima, atenta-se para a seguinte reflexão do filósofo lituano Emmanuel Levinas (2008, p. 150): “A casa que fundamenta a posse não é posse no mesmo sentido que as coisas móveis, que ela pode recolher e guardar. É possuída porque é desde logo hospitaleira para o seu proprietário [...]”. No sentido da interioridade, Levinas nos apresenta uma concepção de casa, relativizando o acolhimento e por consequência a hospitalidade.

Ao evocar o ideal de *hospitalidade* de Derrida, o qual perpassa Levinas, intenta-se compor um sentido para a ação que executo, pois esta perpassa as linhas tênues do *acolhimento*. Em termos gerais a *hospitalidade* investigada por Derrida transcorre as relações onde a afetividade não deve ser normatizada. Apesar de ter consciência do ideal de acolhimento pleno do outro, há uma série de fatores que qualificam o espaço da casa como reduto de intimidade, pois esse espaço pode ser tomado como edificador de certos códigos de

acesso. Assim, as ressalvas ou as regras que guiam minhas visitas estão subscritas ao senso comum: não chegar sem aviso, atentar aos horários, não permanecer muito tempo e não ser invasivo (no sentido de ferir a intimidade do morador).

Servindo como uma espécie de refúgio, a casa é o lugar de nossas relações mais íntimas, onde não se admite, em geral, que qualquer um possa entrar nela sem ser convidado ou que algum intruso faça dela sua propriedade. Admitimos, sim, que em nossa casa entrem aqueles que conhecemos. Dividimos tal espaço com convivas, amigos e familiares:

Aqui podemos convidar os amigos, os vizinhos, evitar os inimigos, o chefe do trabalho, por tanto tempo quanto permite a frágil barreira simbólica entre o privado e o público, entre uma convivialidade eletiva, regrada pelos indivíduos, e uma socialidade obrigatória, imposta pelas autoridades. (CERTEAU & GIARD, 1994, p. 206)

A partir da afirmação de Certeau e Giard, me pergunto: qual seria o grau de indiscrição conferido ao ato de realizar uma visita espontânea ou mesmo de solicitar uma visita? Talvez, esta questão circunde o procedimento de trabalho do qual disponho para realizar as séries *AVEC – natureza morta* e *AVEC – cena de gênero*. Pois, tais visitas não são realizadas, de forma alguma, por cortesia ou mediante um chamado do proprietário. Minhas incursões almejam, além de entrar pela porta, modificar o espaço encontrado.

O deslocamento para *ir ver* outras casas abre uma série de possibilidades no que diz respeito ao tratamento e à disposição dos objetos nestes espaços. Segundo Michel Serres (1995, p. 64):

Ir, visitar: o deslocamento modifica o espaço percebido. <<Não podemos medir o invisível com os nossos olhos, que não vêem nem o demasiado pequeno nem o demasiado grande, nem o que está demasiado perto nem o que está demasiado longe. Quantas coisas descobriríamos com órgãos melhores>> É um programa em matéria de lamentações, mas, sobretudo, uma definição da distância e da resolução do olhar. Ver representa um observador imóvel, visitar exige que percebamos enquanto nos movemos.<sup>55</sup>

A percepção dada pelo deslocamento, nestas ações, possibilita o contato estreito com os objetos que povoam as casas visitadas. Estes objetos, espias nas salas principais, permanecem guardando os movimentos de tudo que por ali passa em sua imóvel monotonia. Em sua vida ordinária, de estar sempre de guarda, os pertences estão ali e essa insuportável vulgaridade os torna partes materiais de uma vivência abstrata.

Através das visitas aos ambientes alheios, busco modificar a percepção dos objetos ou mesmo me surpreender com o visto. Ernest Bloch (2005, p. 361), ao comentar a terra estrangeira e o estranhamento diante dos objetos por parte daquele que ali chega, sentencia:

[...] o mesmo cidadão é capaz de, em virtude da estranheza que atribui aos objetos, não passar por um embotamento em relação ao cotidiano e ver nos objetos ocasionalmente significados que, no cotidiano, apenas um pintor competente descobriria. Estranhamento é neste ponto o oposto a alienação [...].

Nesta medida, a visita não tem a função de investigar formas de habitar; mas, sim, de ocupar essas diversas casas como espécies de estúdios provisórios onde serão construídas

---

<sup>55</sup> [tradução nossa]: “Marchar, visitar: el desplazamiento modifica el espacio percebido.<<No podemos sondear lo Invisible com nuestros ojos, que no ven ni lo demasiado pequeño ni lo demasiado grande, ni lo que está demasiado cerca ni lo que está demasiado lejos. Cuantas cosas descubriremos con unos órganos mejores!>> E un programa em materia de lamentaciones, pero sobre todo una definición de la distancia y de la resolución de la mirada. Ver supone un observador inmóvil, visitar exige que percibamos mientras nos movemos.”

cenar para a fotografia. Tais composições buscam agrupar elementos ordinários da casa, aqueles que estão sobre anteparos ou reservados em armários com portas de vidro, ou mesmo dentro de caixas (sem uso). Circunstancialmente, toda a ação é guiada pela intenção de compor, com esses objetos inertes, cenários para a fotografia.

Conforme já afirmado, antecedendo minha chegada às casas, há a intenção de arranjar, nesses espaços, cenários que fazem referência à *natureza morta* ou às *cenar de gênero*. Tais gêneros da pintura se portam como disparadores para as cenar montadas nas casas, em virtude de prestarem um elogio ou uma atenção ao cotidiano e mesmo ao silêncio dos objetos que fazem parte de nosso dia-a-dia. Todavia, a visita possibilita que, ao mesmo tempo, eu disponha de uma série de referências dadas pela casa, que se tenha contato com uma diversidade de objetos e que esta casa seja vista através daquilo que a compõe. O interior de cada residência, as atividades cotidianas dos moradores ou os objetos que participam das experiências diárias compõem juntamente com as referências da pintura esta etapa de meu procedimento que circunscreve a visita. Segundo Bourriaud (2006, p.12):

[...] as obras já não têm como meta formar realidades imaginárias ou utópicas, mas constituir modos de existência ou modelos de ação dentro do real já existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. [...] O artista habita as circunstâncias que o presente lhe oferece para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) em um universo duradouro.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> [tradução nossa]: “[...] las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por le artista. [...] El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero.”

A escala doméstica e a possibilidade de uma influência mútua das referências abordadas na visita fazem da participação dos moradores parte do trajeto de minha proposta. Entretanto, não há a intenção de caracterizar uma narrativa acerca dos interiores dos ambientes fotografados. Deste modo, o foco de interesse é direcionado para descrição de cenas (simuladas a partir do contexto) e na presença dos objetos.

## **2.2 - Espaço da Casa e algumas Ações Corriqueiras**

*Serve para abrigar das intempéries, para esconder dos inimigos e dos importunos.  
Levinas, 2008, p. 144.*

Ao planejar e praticar as incursões às casas conhecidas, uma relação de estranhamento se estabelece, a qual é garantida pela experiência diversificada com o espaço. Visto que as residências são transformadas para a fotografia, a percepção é renovada por tal intenção. Porém, esse envolvimento com o lugar, em minhas visitas, subentende uma série de articulações, intromissões e desarranjos que podem causar algum desconforto. Certamente, a reflexão elaborada anteriormente sobre a *hospitalidade* se torna relevante na medida em que justifica minha tendência a pensar as visitas, partindo das restrições como parte do procedimento.

Freqüentemente reservada à intimidade e à proteção, a casa apresenta determinados cômodos que são próprios ao compartilhamento com aquele que é convidado a entrar. Diante desta circunstância, a sala de estar, a cozinha e o atelier compõem os locais de instalação de meu estúdio provisório. Na medida em que utilizo o espaço das casas de outrem como estúdio, é necessário apresentar algumas noções acerca da casa e seu contingente íntimo.

Em sentido mais amplo, podemos demarcar que a morada é uma condição para a sobrevivência, estando a mesma atrelada ao humano. Para além disso, podemos estender a necessidade deste invólucro como um imperativo para todos os seres vivos, conforme propõe Michel Serres (1995, p. 42-43):

Na pergunta: onde vives? O verbo viver significa residir. O ser vivo se localiza aqui ou ali, não em um ponto, geométrico ou abstrato, perdido ou trivial em um espaço liso, mas na topologia de uma pedra ou uma bola, uma caixa ou uma casa, um saco, cujos limites procuram alguma dose de isolamento, as distâncias otimizadas, todas as circunstâncias de um bairro. Cercada por uma membrana, a célula vive menos em si e para si do que na sua casa. Sem membrana, não há vida, teorema universal na biologia.<sup>57</sup>

Enfatiza-se uma estrutura que nos isole dando apoio à nossas ações, onde a mesma deve reunir tudo àquilo que precisamos para a nossa sobrevivência. A existência de um lugar que nos dê segurança, ao mesmo tempo em que perpassa a noção de reclusão, possibilita o compartilhamento com aqueles que nos visitam. Conforme nos fala Levinas (2008, p. 145):

---

<sup>57</sup> [tradução nossa]: “En la pregunta: ¿dónde vives? el verbo vivir quiere decir residir. El ser vivo se ubica aquí o allá, no en un punto, geométrico o abstracto, perdido o trivial en un espacio liso, sino en la topología de un adoquín o de una bola, de una caja o de una casa, de un saco, cuyos límites le procuran alguna dosis de aislamiento privativo, distancias optimizadas, todas las circunstancias de una vecindad. Rodeada de una membrana, la célula vive menos en sí y para sí que en su casa. Sin membrana, no hay vida, teorema universal en biología.



“O homem mantém-se no mundo como vindo para ele a partir de um domínio privado, de um <em sua casa>, para onde se pode retirar em qualquer altura”. Não obstante, pode-se ir a qualquer lugar quando se tem um lugar para retornar? Quanto maior a estabilidade, mais cresce a mobilidade pelo mundo e a possibilidade de se relacionar com o fora, com o estrangeiro?

Habitar determinado espaço significa praticá-lo, torná-lo vivo e tê-lo como um aporte para que uma diversidade de atividades seja desenvolvida. A casa é um lugar de práticas, trazendo consigo rastros das interações desenvolvidas e dos seus usos. Sendo assim, é nela que nos retiramos do mundo e restabelecemos nossas relações com o privado. Acerca disso, Levinas (2008, p. 144) afirma: “A casa serviria para a habitação como um martelo para pregar um prego ou a pena para a escrita [...]”.

Partindo desta proposição, é interessante retornar às minhas intenções nas visitas, pois pensando nos usos da casa as cenas são constituídas para a fotografia. Ao realizar as visitas para a concepção de *naturezas mortas*, dedico o olhar aos elementos que permeiam os modos de habitar, utilizando uma forma tradicional de composição com objetos do campo da arte. Tais objetos deflagram determinadas ações concernentes à casa, sobretudo aquelas associadas às refeições, às comemorações familiares ou à decoração da mesma. No contexto das cenas construídas para *AVEC – natureza morta* o que se leva em consideração são especificamente os objetos (aqui se incluem os alimentos presentes nas composições) intentando reuni-los sob a perspectiva das *naturezas mortas* da pintura do século XVII.

Em contrapartida, quando faço as visitas para realizar as *cenas de gênero*, o meu olhar toma outro direcionamento, onde o foco de interesse é deslocado para a interação dos

moradores com os objetos da casa. Na medida em que o morador passa a participar da imagem, ações mais específicas aparecem, tornando mais evidente o uso e a função dos objetos. Tais elementos deflagram certas atividades desenvolvidas pelos residentes, sendo as mesmas mediadas de maneira mais descritiva na série *AVEC – cena de gênero*. A forma de apreender a casa se modifica no percurso de minha poética desde as cenas de *natureza morta* até as de *cena de gênero*, onde as atividades do cotidiano doméstico se intensificam pela presença do praticante da ação.

Na casa, espaço domiciliar onde se esboçam nossos tratados de intimidade, despendemos ações relativas aos afazeres diários. Para que todas essas ações se tornem possíveis, necessita-se que uma série de objetos se faça presente, pois afinal, todos eles estruturam e dão forma aos ambientes internos de uma residência. Segundo Certeau e Giard (1994, p.203):

O território onde se desdobram e se repetem dia a dia os gestos elementares das “artes de fazer” é antes de tudo o espaço doméstico, a casa da gente. De tudo se faz para não “retirar-se” dela, porque é o lugar “em que a gente se sente em paz”. “Entra-se em casa”, no lugar próprio que, por definição, não poderia ser o lugar de outrem.

Pensando no lugar que configura o limite do particular, podem-se entender as “artes de fazer” como as ações relativas aos cômodos de uma casa. Como quando se entra na cozinha para sair dela alimentado ou mesmo deixá-la em ordem após as refeições – refeições solitárias ou divididas com outros. Os dados implicados em cada um dos atos, os quais cotidianamente praticamos no interior deste espaço doméstico, constroem nossa relação de

familiaridade, esboçando nossas formas de agir. Nas palavras de Certau e Giard (1994, p. 205): “Aqui o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode esticar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo”. Todas estas ações são corriqueiras no interior de uma morada, porém, cercamo-nos de uma diversidade infinita de objetos para que as mesmas se configurem.

Encerrados entre as paredes de nossas moradas, envoltos pelos objetos que nos fazem companhia e povoam os cômodos da casa, podemos pensar que este espaço sempre proporcionou a sensação de intimidade. Porém, até o século XVI, pelo menos na Europa medieval esse sentimento não estava atrelado à ideia ou à função da casa. Nesta circunstância, o ambiente da casa não dava a devida reserva à família, o espaço era compartilhado com muitos. Conforme Rybczynski (1996, p. 41), em uma casa na idade média:

Além da família direta, incluíam empregados, criados, aprendizes, amigos e afilhados - “famílias” de até 25 pessoas não eram pouco freqüentes. Como todas essas pessoas vivam em um, ou, no máximo, dois compartimentos, não se conhecia privacidade. [...] Como é que as pessoas tinham intimidade em tais circunstâncias?

É importante ressaltar que grande parte destas casas não servia apenas como moradia, em geral, tais ambientes eram também lojas, locais de reuniões e de encontros. Até aquele momento, o conceito de intimidade não fazia parte do vocabulário corrente e a família era constituída por um amplo número de pessoas que muitas vezes não possuía laços de sangue.

A partir do momento em que a função moradia se separa do trabalho, a casa torna-se mais íntima, conforme comenta Rybczynski (1996, p. 51): “A consequência desta separação foi que – com relação ao mundo exterior – a casa estava se tornando um lugar mais *privado*. Junto com a ‘privatização’ da casa surgiu um maior senso de intimidade, que identificava a casa exclusivamente com a vida familiar.” Neste caso, a noção de intimidade pode ser atrelada ao início do século XVII como um produto burguês, onde a família se afasta do mundo do trabalho. As duas esferas passam a frequentar espaços separados, circunscrevendo, a partir de então, duas propriedades diversas. A casa torna-se espaço privado onde as hierarquias se estabelecem a partir da linhagem. Desta forma, há cômodos separados para os filhos, para os empregados e para os ajudantes.

Como um interessante aporte para a abordagem da casa e para o contexto desta pesquisa, vale referendar o apreço pelo espaço doméstico na Holanda do século XVII, representado nas pinturas de *cenar de gênero*. Enfatizando a importância que a casa adquire no contexto desta sociedade, têm-se o florescimento de um gênero de pintura especificamente dedicado a ela. Atribui-se ao apego dos holandeses pelo espaço doméstico o fato de existirem tantas informações acerca das suas construções arquitetônicas. Através das pinturas de interiores, pode-se recolher uma série de dados para pensar o sentido de intimidade, segundo Rybczynski (1996, p. 77): “Devemos nosso vasto conhecimento sobre o surgimento das casas holandesas a dois incidentes fortuitos: à predominância da pintura na Holanda do século XVII e à popularidade das cenas domésticas como tema destas pinturas. Os holandeses amavam a pintura.”

Conforme esta hipótese, podemos pensar que a pintura serve como uma espécie de documentação acerca dos usos da casa daquela época. O apego ao doméstico é explicitado por Rybczynski (1996, p. 73) ao comentar o emprego de determinadas palavras no ambiente holandês da época:

Os holandeses adoravam suas casas. Compartilhavam a antiga palavra anglo-saxã – *ham, hejm*, em holandês como outros povos da Europa setentrional. A palavra “*home*” [lar] reuniu os significados de casa e família, de moradia e abrigo, de propriedade e afeição. “*Home*” significa a casa, mas também tudo que estivesse dentro ou em torno dela, assim como as pessoas e a sensação de satisfação e contentamento que emanava de tudo isso. Podia-se sair da casa, mas sempre se retornava ao lar.

Conforme relata Rybczynski, os holandeses dedicavam imensa atenção à organização dos objetos, à higiene do chão, ao brilho das louças de cobre ou à limpeza das branquíssimas toalhas de mesa. Assim, no traçado do envolvimento dos holandeses com suas casas e tudo o que elas contêm, configura-se a possibilidade de pensar o espaço doméstico através dos objetos que as compõem. O arranjo das casas pode ser abordado desde a maneira como são dispostos os objetos e a mobília até a mediação que promovem as atuações do residente em seu ambiente íntimo.

A casa, dada como um *lugar protegido*, acaba por compor um cenário próprio e diretamente relacionado a quem a habita. As escolhas dos objetos, os quais são distribuídos entre as funções e os cômodos, a forma como são organizados para adaptar-se a decoração ou a praticidade, dão contorno a casa e ainda pode dar a medida das ações de seus moradores.

Um lugar habitado pela mesma pessoa durante certo tempo esboça um retrato semelhante, a partir dos objetos (presentes ou ausentes) e dos costumes que supõem. O jogo das exclusões e das preferências, a disposição do mobiliário, a escolha dos materiais, a gama de formas e de cores, as fontes de luz, o reflexo de um espelho, um livro aberto, um jornal pelo chão, uma raquete, cinzeiros, a ordem e a desordem, o visível e o invisível, a harmonia e as discordâncias, a austeridade ou a elegância, o cuidado ou a negligência, o reino das convenções, toques de exotismo e mais ainda, a maneira de organizar o espaço disponível, por exíguo que seja, e de distribuir nele as diferentes funções diárias (refeições, toalete, recepção, conversa, estudo, lazer, repouso) tudo já compõem um “relato de vida”, mesmo antes que o dono da casa pronuncie a mínima palavra. O olhar atento reconhece imediatamente a confusão dos fragmentos do “romance familiar”, o traço de uma encenação destinada a dar certa imagem de si, mas também a confissão involuntária de uma maneira mais íntima de viver e de sonhar. (CERTEAU & GIARD, 1994, p.204).

Pressupõe-se então que os objetos que povoam as casas, de certa maneira, descrevem e compõem uma imagem daqueles que ali residem. Neste caso, a ideia de particularização e propriedade sobre a morada confere, ao seu residente, proximidade com seus pertences no espaço privativo da casa. Não se acredita, no entanto, que a partir da casa se possa fazer uma leitura de seus moradores, mas sim, que os objetos podem descrever uma série de especificidades concernentes às relações que se desenvolvem no interior das moradas.

Todavia, na decorrência da proposta artística e da pesquisa teórica, a ideia de incluir os moradores nas imagens, remetendo às *cenar de gênero*, foi tomando corpo atendendo à necessidade de explicitar a presença dos objetos no interior das casas. Tal presença poderia se apresentar de maneira mais intensa através das relações que os objetos têm com as atividades do morador. Assim, as ações desenvolvidas pelos moradores podem ser reunidas dentro de algumas diferenciações, as quais correspondem às possibilidades dadas no interior da casa e,

sobretudo, ao que é familiar a eles. Muito embora cada um dos moradores execute atividades particulares em suas casas, observando as fotografias, pode-se concentrá-las em dois grupos.

O primeiro grupo versa sobre as fotografias de Larissa [olhando através da janela], de Alessandra [lendo um livro], de Ruth [observando um negativo fotográfico] e de Denise com Gustavo [cruzando os olhares para fora e para dentro da casa]. As atividades retratadas nestas imagens podem ser reunidas sobre a lógica das ações contemplativas. A relação destas personagens com o espaço passa por certa atividade meditativa, onde as mesmas estão absortas em ações aparentemente abstratas.

O segundo grupo de imagens, constituído pelas fotografias de Juliano, de Viviane, de Maria Eduarda com Lilian, de Janaína, de Ercilda, de Christel e de Zenilda, deflagram atividades mais objetivas e menos contemplativas. Neste conjunto, as personagens estabelecem relações com o espaço e com os objetos que circundam atividades específicas a elas.

Juliano desenha em sua mesa de trabalho. Viviane que trabalha com moda, em meio aos materiais próprios para tal atividade, está diante de um manequim vestido em traje vermelho. Maria Eduarda pinta as unhas de sua mãe, como faz com todos os que chegam à sua casa. Janaína costura em frente à máquina seus acessórios de moda. Ercilda termina um bordado, sendo esta uma de suas produções artesanais. Christel executa uma partitura em sua viola, instrumento que toca desde a sua infância. E por último, Zenilda borda um de seus trabalhos artísticos, estando rodeada pelos objetos necessários para tal feita. Nesta lógica, os objetos que eram os elementos centrais nas *naturezas mortas* se tornam partícipes das ações na série de *cenar de gênero*.

### 2.3 – A Casa como Estúdio Provisório

Além de abordar a casa como espaço privado onde se desenvolvem interações com os objetos, nesta pesquisa o ambiente doméstico é tratado também como um estúdio provisório para a fotografia. A ideia de ter a casa alheia como um estúdio ou mesmo como um atelier, articula-se com a portabilidade própria ao instrumento fotográfico. Sendo assim, a máquina fotográfica possibilita minhas incursões em diferentes ambientes, aonde o deslocamento conduz a reestruturação de um espaço dado para chegar à cena almejada. Assim, toma-se o espaço escolhido da casa como alicerce para uma reelaboração que envolve o arranjo de objetos e a colocação da personagem na composição.

Neste contexto, é interessante retornar às práticas de estúdio do século XIX, onde o fotógrafo dispunha de uma série de objetos, vestimentas, instrumentos de iluminação, necessários para que atingisse seus objetivos. O fotógrafo possuía, em seu estúdio, uma diversidade de paramentos que perfaziam um acervo possível de abranger grande diversidade de público e de personagens. Neste sentido, as palavras de Walter Benjamin (1994, p. 98) ilustram a condição e a estruturação destes estúdios na composição dos retratos fotográficos:

Os acessórios destes retratos, com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais evocam o tempo em que, devido à longa duração da pose, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficarem imóveis. No início, os fotógrafos se contentavam com dispositivos para fixar a cabeça ou o joelho. Depois vieram outros acessórios como nos quadros célebres, e, portanto, tinham que ser “artísticos”.



Abarcando o referido contexto, é interessante ressaltar a necessidade dos aparatos de apoio para a constituição de certo modo de representação nas fotografias de estúdio da época. O conteúdo alegórico destes retratos objetivava constituir uma ideia construída de figura ficcionalizada, desde a elaboração do cenário, por vezes absurdo, passando pela vestimenta, chegando até a pose. Tais configurações estão bem apontadas pelos acessórios, os quais Benjamin (1994, p. 98) detalha no excerto a seguir:

Antes de mais nada, a coluna e a cortina. Já a partir dos anos 60 pessoas mais competentes se revoltam contra essas tolices. Assim, escrevia uma publicação inglesa do ramo: “Nos quadros pintados a coluna tem ainda um simulacro de probabilidade, mas o modo como ela é aplicada na fotografia é absurdo, porque ela se ergue em geral sobre o tapete. Ora, todos estão de acordo em que não é sobre um tapete que se constroem colunas de mármore ou de pedra”. Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de tortura e sala do trono [...].

Os proprietários destes estúdios tinham a sua disposição uma série de artigos de cena que faziam sentido aos desejos da época, porém, se utilizavam de artifícios até mesmo esdrúxulos, conforme Benjamin observou. Neste espaço, havia a possibilidade de reconstituir ou simular determinados contextos que tomavam como referência dados irrealis e até mesmo anacrônicos. Segundo Benjamin (1994), simular cenários de pinturas clássicas, utilizando colunas de pedra erguidas a partir de um tapete, deflagrava certo exagero.

Trazendo para a análise meus estúdios provisórios, quando adentro a uma casa, considero sua organização própria, pois é uma forma de habitar específica e particular, nunca a alterando totalmente. Diferentemente do fotógrafo de estúdio do século XIX, faço uma

adequação do espaço dado às minhas intenções. Nestas casas-estúdio, onde me estabeleço temporariamente, ao invés de recriar ambientes ideais para as situações fotografadas, compartilho os espaços vividos, modificando-os sutilmente. Há apenas a reordenação do espaço para receber uma simulação de ação/atividade do habitante da casa.

De um modo particular, a fotografia realizada em visita à Ruth se torna conveniente para abarcar a montagem dos estúdios provisórios. Conforme meus procedimentos, solicitei uma visita à moradia de Ruth, a qual consistia em um *apart-hotel*, para a realização de uma fotografia.

Tal moradia, se diferenciando das demais por sua situação temporária, foi a casa de Ruth por aproximadamente um ano. No dia e horário acertados para a visita, encontrei uma mesa com alguns livros e objetos já escolhidos. Atribuo tal fato ao conhecimento prévio que Ruth tinha de meu método de trabalho. Em certa medida, Ruth antecipou minha fotografia.



66. [Visita: casa de Ruth]

Ao selecionar objetos muito específicos que deveriam fazer parte da composição, Ruth definiu a ação que iria desenvolver, além de expor, através dos objetos, certas preferências. Todavia, tais objetos escolhidos foram rearranjados por mim para a cena fotografada. Uma pilha de livros, a qual continha *Alice*

*no país do espelho* de Lewis Carroll, um catálogo de Christian Boltanski e um de Sophie

Calle, um livro de Louise Bourgeois e uma compilação da obra de Lewis Carroll, estava sobre a mesa. De resto, uma série de selos, pequenos envelopes amarelos, uma máquina fotográfica e um negativo em vidro compunham a cena. A eleição destes objetos por Ruth torna clara a sua prática neste espaço, estando todos os livros relacionados aos seus interesses e ao seu trabalho artístico centrado na fotografia.

Devido à relevância dos objetos escolhidos por Ruth para a descrição de suas atividades cotidianas, a pilha de livros foi posicionada de forma a evidenciar as lombadas, deixando aparentes os seus assuntos e os seus autores. A máquina fotográfica, instrumento de trabalho, foi posta em primeiro plano e o negativo em vidro, iluminado por uma luminária, é observado por Ruth. Há, entretanto, um objeto destoante na composição, um pára-sol colorido em miniatura, o qual parece não fazer tanto sentido ao contexto. Porém, justamente pelo fato de causar um ruído na composição este objeto foi inserido na mesma.

Durante sua estada nesta casa, Ruth desenvolveu sua pesquisa e seus estudos sobre arte e literatura. A mesa próxima da janela foi o reduto de sua dedicação à leitura e à escrita. Nesta via, a utilização de tal espaço deveria ser deflagrada através dos objetos e da pose definida.

Seguindo esta lógica, as atribuições específicas de cada cômodo de uma casa são acompanhadas por objetos particulares, contando com certo número de móveis e elementos de decoração ou utilitários. Determinadas peças que pertencem à sala, por exemplo, dificilmente serão encontradas em um quarto ou mesmo em um banheiro. Tomando partido desta lógica instituída, a qual rege a montagem de determinado espaço de uma residência, certos objetos figuram minhas fotografias, representando o seu cômodo específico.

O cenário, nesta feita, aponta duas direções distintas que atravessam os temas das fotografias. Em *AVEC - natureza morta*, de forma geral, os objetos que são reunidos para a cena pertencem a uma parte específica da casa e tal ordenação faz com estes objetos apresentem certa tipologia. Em *AVEC – cena de gênero*, os objetos pertencentes a um cômodo figuram como ornamentação e como partícipes de uma ação/atividade inscrita na pose.

Nesta medida, para pensar a pintura no contexto holandês, centrada nos temas mundanos é essencial a compreensão da relevância do cotidiano e dos objetos que o perpassam. Apegados à vida familiar e aos bens conquistados com o trabalho, os holandeses tratavam os objetos como depoimentos de suas conquistas, nutriam por eles muita afeição. Todo este universo de zelo e dedicação estava refletido na forma como os objetos eram cuidados, segundo Zumthor (1989, p. 65): “Eles preferem’ escreve o padre Sartre, ‘morrer de fome em meio ao brilho de seus caldeirões e de sua louça a fazer o menor prato que possa desarranjar essa organização”.

Prateleiras repletas de louças brilhantes de metal, tecidos bem quarados e dobrados, bacias e taças, tudo isso era organizado de forma muito precisa. Esta arrumação foi destacada, sobretudo nas pinturas de Vermeer, onde, até mesmo, a desorganização é perfeitamente arquitetada. O cotidiano doméstico da Holanda é tonalizado pelo amor aos objetos, pelos afazeres simples e pela pintura, a qual retratava a casa como uma espécie de palco. Acerca do apreço pela casa e pelos seus pertences, podemos destacar que:

Qualquer que seja a sua condição, o neerlandês nutre por sua casa um verdadeiro amor. Para o homem, tão econômico que beira a avareza, a arrumação da casa é a

única ocasião lícita de despesas faustosas. [...] Por isso, as pessoas gostam de se fechar em casa, em meio a suas salas bem esfregadas, a seus móveis encerados, a seus objetos reluzentes de limpeza. (ZUMTHOR, 1989, p.70)

No orbe restrito da residência, se aventam os traços particulares da vida diária e o apego por certas rotinas, desde o envolvimento com a limpeza dos objetos até a higiene dos cômodos, as quais são evocadas por temas da pintura de grande evidência no contexto holandês. Tal abordagem se torna necessária, na medida em que fornece dados para meu procedimento de trabalho e me faz atentar para o espaço domiciliar e para o cotidiano da casa. Tecendo relações com as práticas do século XVII, minha poética se articula com determinadas investidas artísticas da contemporaneidade. Pois justamente, agrupados sob o escopo contemporâneo, o conjunto destes trabalhos tira partido do micro-espaço de convivência circunscrito na casa e no cotidiano para a elaboração de suas propostas.

Deslocando o foco de discussão para a contemporaneidade, atenta-se para a contextualização de Bourriaud (2007, p.14), acerca da produção artística atual, a qual se utiliza de formas e imagens já existentes e, igualmente, de práticas e de espaços ordinários da vida: “[...] inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Se trata de tomar posse de todos os códigos da cultura, de todas as formalizações da vida cotidiana, de todas as obras do patrimônio mundial e fazê-las funcionar”.<sup>58</sup>

O que é mobilizado nesta fala contribui para pensarmos as formas contemporâneas de atuação, pois esta afirmação atesta o desinteresse dos artistas para com a busca de situações

---

<sup>58</sup>[tradução nossa]: “[...] inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlas funcionar.”

novas ou mesmo puras. Há, decididamente, uma opção por práticas revisitadas, imagens já vistas e aproximações com o espaço íntimo, com temas que seriam taxados de ‘menores’ no contexto tradicional da arte. Como uma especificação para o contexto desta pesquisa, tendo o cotidiano como referência, as investidas contemporâneas centradas na fotografia tomam evidência. Desta forma, cercando a fotografia no âmbito de propostas artísticas contemporâneas voltadas para o universo íntimo e particular, Rouillé (2009, p.358, grifo nosso), propõe:

Como se fosse o último lugar onde ainda pudéssemos atingir, interrogar ou simplesmente descrever o que é, o que somos, o que vivemos, o que acontece, longe do insólito, do extraordinário, naquilo “*que regressa todo dia, o banal, o cotidiano, evidente, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual*”<sup>59</sup>.

Aproximando tal reflexão de minhas fotografias, pode-se pensar nas visitas como meio para acessar maneiras de experienciar o espaço familiar da casa. Ingressando nas residências, tenho contato com uma série de gestos, objetos, formas de se mover nestes espaços, os quais configuram o lugar da reserva íntima. Neste caso, apresentar, através da fotografia, um repertório de imagens da vida comum, da simplicidade das rotinas diárias e dos objetos banais configura um processo de re colocação do artista no plano da vivência.

Segundo Rouillé (2009, p. 362): “Os interesses, os olhares, os pensamentos e as ações práticas ou artísticas tendem, assim, a deslocar-se de alhures e do longínquo, rumo ao aqui e ao próximo: o cotidiano e o familiar são transformados em universo e em refúgio.” Em

---

<sup>59</sup> O trecho grifado corresponde a uma citação feita por Rouillé de um livro de Georges Perec. Cf. PEREC, Georges. **L’infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989, p. 11.

proximidade com as relações que tece com o mundo visto, com o mundo onde atua, o artista habilita os movimentos e dados ordinários da vida a uma dimensão poética. Deste modo, as palavras de Rouillé (2009, p. 362) são novamente sintomáticas: “[...] fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso”.

Deste modo às práticas artísticas aliadas ao contexto do cotidiano, por via da fotografia, circunscrevem um importante terreno de possibilidades de articulação. Exemplificando, temos como arquétipo oposto as fotografias de Nan Goldin, por meio de investidas mais documentais, retratando o mundo particular de seus amigos ou as fotografias encenadas de Sarah Jones, as quais são realizadas a partir de encenações diante da câmera. No interior desta pesquisa, o contexto mais relevante de exploração reside na apreensão de imagens a partir de encenações. Segundo Farina (2001, p. II): “A força pictórica de fotógrafos que trabalham um realismo do cotidiano que transcende as aparências da sua própria banalidade e se torna simbólico dessas manifestações não configura um projeto documental, mas, paradoxalmente, um projeto do imaginário de seus articuladores”.

Partindo-se desta última colocação, pode-se compor o protocolo de minhas ações da seguinte forma: 1º) o pedido de visita, 2º) a cena construída, 3º) a imagem fotográfica. Os dois últimos itens se engendram como articulações que veiculam os dados banais do espaço da casa e do cotidiano. O que resta como imagem é, sobretudo, resultado de uma construção a partir do vivido. Ao longo deste processo, a fotografia distancia-se do documental, cumprindo certa demanda aliada a pintura. Neste sentido, o espaço das relações entre a pintura, a fotografia e a cena se abre para uma investigação mais aprofundada, sendo apontado pela própria prática artística.

### Capítulo III - Visitando a Pintura Holandesa e a Fotografia



Em minha poética, a pintura apresenta uma série de referências para a elaboração das séries fotográficas. Neste processo há um intercâmbio entre as linguagens, onde se pode observar a presença de uma lógica fotográfica na pintura acessada, especificamente delimitada na arte holandesa. Assim, estabelecer aproximações entre fotografia e pintura, delineando pontos de contato, parece ser um caminho evidente. Considerando alguns saltos temporais, visa-se traçar um breve percurso das sobreposições históricas entre a linguagem fotográfica e a linguagem pictórica.

A Holanda do século XVII, fascinada pelas lentes, será abordada neste capítulo, suscitando questionamentos especulativos acerca de seus métodos de construção da imagem. Tais métodos, anteriores à invenção da fotografia, incorporam-se nesta reflexão pela via da *câmara obscura*. Através de um determinado tipo de enquadramento, o qual é aplicado em diversas pinturas de Vermeer, cogita-se o uso da *câmara obscura* no seu fazer artístico.

No século XIX, em diferentes locais da Europa, podemos observar que os experimentos com a fotografia começam a se difundir. Nesta passagem histórica, o desconforto entre fotógrafos e pintores serve de introdução ao contexto da corrente pictorialista, a qual buscava elevar a fotografia ao estatuto da arte. Neste sentido, o *pictorialismo* será analisado pelas apropriações dos temas tradicionais da pintura no desenvolvimento de suas criações fotográficas.

No interior da arte atual, a fotografia comporta-se como um meio maleável co-habitante de uma diversidade de campos. Desta forma, a fotografia cumpre um papel

carregado de possibilidades de questionamento de sua própria condição. Os usos contemporâneos da fotografia na arte, os quais buscam referências na pintura, podem ancorar-se nos pressupostos da *cena construída* e do recorte dado à composição da imagem.

### 3.1 Relações entre a Câmara Obscura e a Pintura

Antecedendo a fixação em suporte sensível da imagem gerada pela luz, podemos supor que o instrumento *câmara obscura* auxiliava certo modo de ver o mundo, determinando uma maneira de pintar. Partindo da possibilidade de cercar uma lógica fotográfica no contexto da pintura holandesa do século XVII, a *câmara obscura* serve de alicerce para esta discussão.

Nesta lógica, poderia começar esta digressão a partir do fascínio declarado dos pintores setentrionais pela *câmara obscura*, o qual é associado à importância conferida ao olho e a visão no contexto da Holanda do século XVII. Portanto, darei início à minha reflexão partindo de um interessante objeto que remete, de alguma maneira, ao apreço que os holandeses tinham pelo visto. O objeto em questão chama-se *peep-box* holandês, sendo composto por uma caixa com um orifício, o qual permite ver as faces internas da mesma. Nestas faces, são representadas ilusoriamente imagens de cômodos internos de casas ou paisagens, configurando uma espécie de olho mágico.

Contrariamente à pequena lente que utilizamos nas portas de nossas casas para verificar o fora ou aqueles que chegam, no caso do *peep-box* o orifício serve para olhar o ‘dentro’. Partindo do *peep-box*, pode-se estabelecer a seguinte linha de semelhança com a câmara obscura: ambas possuem um orifício que possibilita a visualização de uma imagem dentro de um espaço encerrado por paredes.

Através da observação das obras de alguns artistas holandeses, podemos tangenciar certa lógica fotográfica na pintura. As obras de Johannes Vermeer serão abordadas com maior ênfase por servirem como referência direta para a elaboração de minhas fotografias. Articulando-se como ponto de partida para o desenvolvimento de minha prática artística, a lógica fotográfica de tais representações serve de base para a escolha do espaço a ser fotografado, para a posição das personagens e para o recorte escolhido no enquadramento da fotografia.

Nesta circunstância, vale ressaltar que a série *AVEC – natureza morta* não segue o mesmo protocolo operacional empregado na série *AVEC – cena de gênero*, se distanciando do recorte e da composição delineados a partir das pinturas de Vermeer. A montagem das *naturezas mortas* é construída a partir de um ponto de vista frontal e os objetos que compõem as mesmas figuram inteiramente a imagem. É proeminente demarcar que, ao longo das pesquisas acerca da pintura holandesa, certos dados foram sendo anexados ao meu procedimento artístico.

Em certa medida, a pesquisa bibliográfica sobre a pintura holandesa colaborou para a elaboração da segunda série de fotografias, *AVEC – cena de gênero*. Abarcando a

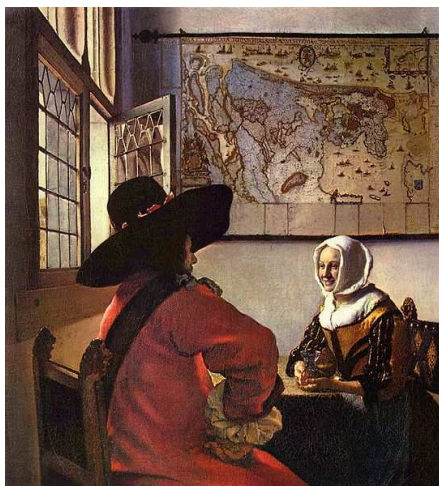
concepção de recorte e enquadramento desta série, as figuras dos moradores presentes na imagem ganham centralidade na fotografia através de suas poses.

Observando os elementos pertencentes às imagens retratadas por pintores holandeses, os quais podem remeter ao conhecimento da câmara obscura e a conseqüente presença de dados próprios à lógica da fotografia, Svetlana Alpers (1999, p. 85) afirma:

Uma pintura imitativa, supõe-se, é perspectiva e italiana por definição, e os holandeses acrescentam-lhe a natureza. As imagens produzidas pela câmara obscura e pela fotografia têm sido freqüentemente invocadas como sendo análogas a essa visão direta, natural.

Os estudos gerais destinados a Vermeer, freqüentemente, associam o uso da câmara obscura à maneira do artista realizar suas pinturas, na obtenção de determinados resultados, tais como – os objetos desfocados, a fragmentação do plano geral da composição e a diferença de escala das figuras. Svetlana Alpers expõe o comentário de Joseph Penell, de 1891, onde o mesmo comenta o emprego de instrumentos na realização das composições de Vermeer, exemplificado por meio da escala das figuras retratadas. Segundo Alpers (1999, p. 91):

A escala dessas figuras – o homem corpulento colocado no primeiro plano, defronte de uma mulher pequena – foi denominada “escala fotográfica” por Joseph Penell, em 1891, e sugeriu-lhe que Vermeer empregava um instrumento óptico.

67. Vermeer, *Oficial e moça sorridente*, 1658/ 50X46 cm

68. [Visita: casa de Maria Eduarda e Lilian]

O jogo entre as dimensões das figuras no contexto da pintura de Vermeer, denominado de “escala fotográfica”, evidencia um recorte abrupto que cria planos de diferentes proporções. Assim, tal concepção do espaço faz com que a visão esbarre nas figuras e em uma série de elementos, ao invés de ser jogada na profundidade do quadro.

Exemplificando o uso deste tipo de escala, através da fotografia realizada em visita à casa de Lilian e Maria Eduarda, podemos observar que o recorte coloca em primeiro plano uma pequena cena de natureza morta, banhada por pouca iluminação. Retratadas em um plano central, mãe e filha são iluminadas pela luz da janela. Maria Eduarda olha em direção à máquina fotográfica segurando a mão de sua mãe. A menina fica levemente à frente de Lilian que, em posição um pouco distanciada, tem sua dimensão reduzida. Neste caso específico, a iluminação artificial dada pelo lustre colorido não vem a corrigir uma necessidade técnica da fotografia, mas, sobretudo, interessa para a composição por remeter a elementos presentes nas pinturas holandesas. Tal uso advém da observação de uma série de

pinturas que trazem o vidro colorido e transparente em suas representações. Reportando a fotografia de Lilian e Maria Eduarda, o lustre funciona como uma pontuação que pode acionar a referência de tal contexto em minha proposta.

As relações dimensionais entre os corpos na pintura de Vermeer, as quais são referendadas em minhas visitas, podem ser um indício do uso específico do conhecimento da perspectiva, deflagrado pela câmara obscura. Neste caso, o enquadramento das pinturas de Vermeer é associado ao recorte do espaço real, congênere ao da máquina fotográfica.

Semelhante ao mundo visto, o recorte das pinturas de Vermeer não corresponde à lógica pictórica de Alberti, em relação ao ajuste das figuras no interior da tela. No que tange ao tipo de enquadramento da pintura holandesa, é interessante apontar a sua diferenciação em relação a pintura italiana, partindo das palavras de Alpers (1999, p. 85):

Já abordamos certo número de características pictóricas que convergem para produzir essa aparência de um mundo existente antes de nós. Vamos repeti-las mais uma vez: a ausência de uma moldura prévia - aquele retângulo ou janela emoldurada que Alberti oferece como sua definição inicial da pintura -, de modo que a imagem mostrada na superfície pictórica parece ser um fragmento ilimitado de um mundo que continua para além da tela [...]; o mundo tingido com cor e luz, imprimindo-se nela [...].

Neste contexto, a superfície pictórica como fragmento, relacionada à forma de composição da pintura holandesa, indica a continuidade da imagem, apontando para o acontecimento além das bordas. O corte institui uma pausa que assinala o espaço restante da imagem. A diferenciação entre o que se constrói a partir das bordas da tela (como no caso

italiano) e o que se assemelha a um recorte indicando continuidade para além dele (como no caso holandês) coloca este último em uma posição próxima à fotografia.

Podemos observar que a estrutura das pinturas de Vermeer se aproxima da lógica fragmentária da fotografia, onde não há uma composição feita a partir das bordas da tela e sim um movimento de secção. Do mesmo modo, podemos deduzir que o artista parte do ponto de vista do fragmento para compor as cenas domésticas, determinando os elementos que farão parte deste recorte, da disposição dos objetos até as personagens que figuram as cenas.

Na série *AVEC – cena de gênero* o que poderíamos denominar ‘recorte arbitrário da pintura holandesa’ foi levado em consideração para as composições das cenas fotografadas. Sendo assim, o espaço delimitado, separado do restante pelo corte é utilizado como ponto de referência para a montagem da cena, incluindo a ação das personagens.



69. Vermeer, *A pesadora de pérolas*, 1665/ 42X35 cm



70. [Visita: casa de Zenilda]

Cabe destacar que nas imagens anteriores<sup>60</sup>, o recorte busca dar ênfase a ação, ao gesto em toda sua trivialidade, o qual é o assunto das imagens. No caso da fotografia feita em visita à casa de Zenilda, elaborou-se a cena partindo da posição da janela, da mesma forma que ocorre em grande parte das pinturas de Vermeer. Zenilda posa sentada em uma cadeira, apoiada na mesa onde são colocados objetos que fazem parte de seu cotidiano de trabalho. Retratando um ato corriqueiro, seu gesto está em primeiro plano. A cena retratada na casa de

<sup>60</sup> A fotografia realizada em visita à casa de Zenilda não é uma releitura da *Pesadora de Pérolas* de Vermeer mesmo havendo muitas semelhanças entre elas. Em ambas as fotografias, além da posição da janela, há uma coincidência relacionada à disposição do quadro na parede, somente percebida posteriormente.



Zenilda é composta partindo do ponto de vista da máquina fotográfica. Após posicionar a câmera em relação à janela, a qual determina o lugar a ser fotografado, os objetos e a posição da personagem são definidos. Deste modo, a composição da imagem é elaborada a partir do recorte do visor da câmera.

Nesta via, é interessante trazer para a discussão um contraponto, atentando para a concepção de Eugène Delacroix sobre pintura e fotografia, apontadas por Rouillé (2009, p. 74):

Eugène Delacroix, como já lembrei aqui, proclama que a fotografia (a qual às vezes recorreu) sofre de uma ‘enfermidade’ paradoxal em virtude de sua enorme ‘perfeição’, de sua ‘pretensão de reproduzir tudo’. Enquanto a tela é uma totalidade, a fotografia é somente um fragmento.

Na época de Delacroix, a ideia de fragmento assombrava a fotografia. Atualmente, se pensarmos a fotografia partir do ponto de vista da construção, a noção de fragmento e de totalidade se dilui. Presentificada na arte contemporânea de forma profícua, a fotografia como construção, agencia uma série de elementos na composição de cenas que jogam com a possibilidade documental de tal instrumento. Na medida em que há uma elaboração de determinada cena para a fotografia, a noção de fragmento esbarra na noção de totalidade. No contexto de minha prática, a delimitação das cenas é constituída partindo do aparelho fotográfico, onde os objetos e a pose são determinados pelo ponto de vista da máquina. Se retornarmos a Vermeer, podemos associar tal noção à suposta utilização da *câmara obscura* em seu processo, a qual determinaria a construção cenográfica.

Relativizando esta última colocação, Steadman (2001, p. 225) tenta comprovar o uso das lentes por Vermeer:

É certamente verdade, com referência a pintura como *A ruela* ou *Visão de Delf*, que um artista topográfico não pode modificar as construções que se acham a sua frente. Se quer manipular suas posições ou formatos, só pode fazê-lo na tela. Mas o mesmo não vale para um arranjo espacial de figuras e mobília como um dos interiores de Vermeer, que podem ser deliberadamente armados, usando a câmara como um expediente para a composição.

Considerando o uso da câmara obscura por Vermeer, mesmo que a intenção aqui seja apenas referendar esta possibilidade, vale apresentar certas proposições que David Hockney faz em *O Conhecimento Secreto*. Muito embora não compartilhe da pretensão de tal autor, cabendo esclarecer que o mesmo visa apresentar provas da inclusão de determinadas técnicas óticas na elaboração de pinturas desde o século XV, é importante demarcar tal escrito. Hockney defende a utilização do expediente ótico por diversos artistas, observando a sua presença em muitos temas da pintura. Tal argumentação vigora em uma estrutura meramente comparativa entre três estágios da história da arte, nas palavras de Hockney (2001, p. 187):

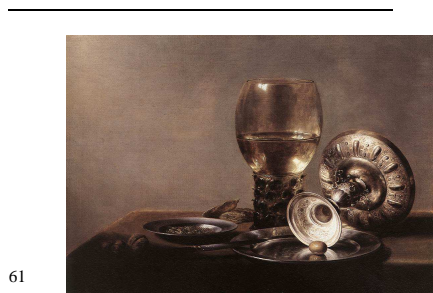
Nesta página vemos o antes, o durante e o depois. O arranjo da natureza-morta (1303-6) de Giotto – um detalhe de um afresco – não tem sinal de ótica. A taça de vinho e a compoteira de prata seiscentista de Pieter Claesz são uma oportunidade de ostentar com que realismo ele é capaz de pintar. O detalhe de *O bar de Folies*

*Bergère* (1881-2) de Manet, demonstra o regresso da “desarmonia” à pintura européia.<sup>61</sup>

Por certo, há uma larga diferença de execução entre as três pinturas que Hockney compara para indicar o uso da câmara por Claesz, todavia isso não é definitivo. A intenção da pintura em se tornar cada vez mais realista não dependeu apenas dos artifícios óticos. Os estudos da perspectiva, o desenvolvimento dos materiais e as disciplinas de desenho compõem apenas uma rasa parte daquilo que tomou o tempo de pesquisa dos artistas.

Vermeer é o artista que desperta em Hockney a curiosidade pelo uso da ótica no contexto da pintura, visto que é significativo o rol de textos que cercam esse assunto. Entretanto, parece que uma moção decisiva para provar tal teoria seria arriscada. O que se deseja aqui é apenas trazer à tona a possibilidade de observar a obra de Vermeer a partir da lógica fotográfica. Segundo Alpers (1999, p. 92):

No caso de Vermeer, tudo, da organização espacial à representação dos objetos e ao uso do pigmento – em suma, grande parte daquilo que consideramos seu estilo característico -, foi em certa época atribuído à câmara obscura. Mas provar o uso da câmara obscura neste sentido é, na verdade, distinguir entre o aparelho que vê e suas realizações a partir da natureza.



61

71. Pieter Claesz, *Natureza morta com taça de vinho e taça de prata limões*, 1629



72. Edouard Manet, detalhe de *O bar de Folies Bergère*, 1881-1882



73. Giotto, *Detalhe de afresco*, séc. XIV

É importante destacar que a argumentação acerca da lógica fotográfica na pintura holandesa, liga-se ao meu procedimento de trabalho em relação ao ponto de vista considerado para a realização das fotografias. O processo investigativo e as inquietações teóricas contribuíram para a construção das cenas fotografadas em cada uma das visitas, abarcando a estruturação dos elementos compositivos, os recortes e o tipo de iluminação. Nesta lógica, cogitar a utilização da câmara obscura por Vermeer lança luz sobre minha poética, apontando para o tipo de recorte utilizado. Conforme descrito anteriormente, tal enquadramento da fotografia é empregado em minha prática como aporte para a elaboração da cena, montagem dos objetos e escolha da pose.

### **3.2 - Pintura e Fotografia: do pictorialismo à arte contemporânea**

Na esteira das abordagens centradas na fotografia, em um tempo onde a fixação da imagem atinge seu êxito, surgem as primeiras tensões com a pintura. Seguindo esse viés, é importante destacar o território do pictorialismo, o qual, em investida para tornar a fotografia arte, força seus limites através da manipulação dos registros e de recorrência dos temas ligados aos dogmas da pintura neoclássica.

Arrastando toda sua história, a pintura rivaliza espaço com a jovem fotografia de 1839, tendo em vista a invasão de seus domínios. Em razão de o aparato fotográfico ter como

contingência a possibilidade de mimetizar as coisas facilmente, a fotografia passa a cumprir uma determinada agenda que era de propriedade da pintura. Segundo Edmond Couchot (2003, p. 23): “A fotografia deveria efetivamente destituir o pintor de seu tradicional poder imagético”. Assim, as imagens que a fotografia proliferava abundantemente foram, pouco a pouco, tomando o espaço das pinturas.

Como um meio muito mais rápido e barato de aperfeiçoar a produção de imagens, a fotografia ocupou um espaço particular na sociedade mecanizada do final do século XIX. Todavia, as funções de criação imagética que a fotografia cumpria ou estava capacitada para substituir a pintura associavam-se a uma representação realista. Segundo Dubois (1993, p. 30):

[...] porque é uma técnica muito mais bem adaptada do que a pintura para a reprodução mimética do mundo, a fotografia vê-se rapidamente designada como aquilo que deverá a partir de então se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias até aqui exercidas pela arte pictural.

No contexto dessa relação conflitante em sua origem, a fotografia assume a função de busca de uma perfeição realista da imagem. Apesar de sua condição inicial permitir apenas imagens monocromáticas, a fotografia vai servir à grande parte da sociedade da época. Deste modo, a burguesia satisfaz a sua vontade de possuir imagens como aquelas dos retratos pintados para a aristocracia. As cópias fotográficas iniciais possuem características específicas, como a produção de imagens em pequeno formato. Mesmo tendo propriedades que a aproximavam de uma visão realista, suas primeiras experiências possuíam algumas imperfeições que eram corrigidas com retoques. Nesta lógica, a concorrência entre fotografia

e pintura, ou melhor, entre fotógrafos e pintores faz com que os papéis se cruzem, na medida em que certas circunstâncias são explicitadas. Segundo Sharf (2001, p. 45, grifo nosso):

O primeiro grupo de artistas que sofreu por causa dos efeitos da fotografia foi o dos miniaturistas de retratos. [...] A magia do retrato em miniatura foi captada pela câmera fotográfica. O daguerreótipo se aproximava muito do aspecto liliputiano do retrato em miniatura pintado, e era mais barato e mais parecido, e também era executado de maneira relativamente mais fácil, tudo isso obrigou o pintor, se quisesse sobreviver, a ter a ajuda do daguerreótipo em seu trabalho ou a gastar com *armas e bagagens* para o novo método.<sup>62</sup>

Naquele contexto, uma série de pintores se viu economicamente inclinada a conhecer o novo instrumento enquanto revistas especializadas em artes visuais erguiam defesa à superioridade da pintura. Aos poucos, os pintores de retrato foram se tornando fotógrafos e toda a experiência da pintura se uniu ao novo fazer. É interessante assinalar que tais atitudes versam sobre a troca de papéis entre os agentes que acionaram a linguagem da fotografia e da pintura já nos primeiros anos de seu surgimento.

Nos primeiros anos da fotografia, podemos observar diferenciadas articulações estabelecidas com a pintura. O que toma destaque nesta discussão é a temática apropriada da pintura pela fotografia onde prevalecem os *retratos*, a *paisagem*, *natureza morta*, *cenários de gênero* ou *motivos clássicos*. Quando Roland Barthes (1984) comenta a possível semelhança que os primeiros observadores do invento fotográfico perceberam em relação à pintura,

---

<sup>62</sup>[tradução nossa]: “El primer grupo de artistas que sufrió por causa de los efectos de la fotografía fue el de los miniaturistas de retratos. [...] La magia del retrato en miniatura fue captada por la cámara fotográfica. El daguerrotipo se acercaba mucho al aspecto liliputiense del retrato pintado en miniatura, y era más barato e más parecido, y además se ejecutaba de manera relativamente más fácil, todo lo cual forzaba al pintor, si quería sobrevivir, a ayudarse con el daguerrotipo en su trabajo o a pasarse con armas y bagajes al nuevo método.

exemplifica com Niépce diante de sua *Mesa Posta*, de 1822. Tal fotografia traz os traços da construção clássica de uma *natureza morta*. Podemos observar que, desde o seu nascimento, a fotografia se utiliza de formas de construção da pintura.



74. Niépce, *Natureza morta*, 1822.



75. Eugène Atget, *91, Rue de Turrene*, 1911.

Entretanto, há certos deslocamentos como as imagens do fotógrafo francês Eugène Atget<sup>63</sup>, as quais se distanciam dos temas clássicos da pintura e da fotografia posada. Tal fotógrafo promove um tipo de recorte muito específico, captando detalhes de vitrines de lojas, cestas amontoadas e suspensas no encontro de duas paredes ou mesmo fragmentos de arquitetura.

Porém, a tensão intra-campos deflagrada desde o surgimento da fotografia se perpetuou por muitos anos, em uma profunda discussão que cercava o pertencimento da

---

<sup>63</sup> Fotógrafo francês, nascido em Paris em 1857 e falecido em 1927. Pioneiro na forma de fotografar, Atget dá atenção ao vazio das ruas e composições singulares a partir dos objetos.

mesma ao espaço da arte. No final do século XIX, as discussões foram levadas ao extremo, sobretudo com a corrente pictorialista. Na defesa da arte, a mecanização da fotografia era atestada por este grupo como sendo o primeiro grau de separação em relação ao meio artístico.

Em decorrência da suposta autonomia da máquina em relação ao operador, surge em 1890 uma confraria de fotógrafos que buscava transgredir essa rigidez, incluindo uma série de manufaturas à elaboração de suas imagens, as quais tomavam a pintura como referência. O emprego de referências da arte, de técnicas manuais de correção e montagem diz respeito à vontade deliberada de forçar as fronteiras da fotografia para se aproximar da pintura e, por conseguinte, da arte.

A corrente pictorialista trazia consigo frustrações em relação à pureza da fotografia, onde tudo o que estava aliada a sua mecanização era rigidamente negado no desejo de torná-la arte. Segundo Rouillé (2009, p. 253):

Para eles, trata-se igualmente de tudo fazer contra as supostas causas da decadência da fotografia: contra a industrialização e a democratização, contra a padronização e a vulgarização, contra a mercadoria. Tudo isso com a finalidade de reavaliar a fotografia, de passá-la do domínio das artes mecânicas para o domínio da arte como um todo.

Os pictorialistas acreditavam que, para a fotografia perder sua relação com o real, era necessário incorporar artifícios, tais como a foto-montagem, retoques e as múltiplas exposições. O conjunto destas estratégias formou o repertório de práticas aliadas ao pictorialismo na busca por reproduzir traços da pintura através da fotografia. Assim, as



técnicas utilizadas na constituição das imagens pictorialistas voltavam-se pra tratamentos da pintura ou da gravura, afastando-se do real. A partir deste panorama, pode-se afirmar que a principal característica do pictorialismo refere-se à relação entre o aparelho e a mão, na tentativa de borrar a literalidade da fotografia e sua função objetiva.

Nesta perspectiva, os principais posicionamentos da corrente pictorialista são descritos por Rouillé (2009, p. 260): “Opondo-se à verdade documental – apoiada na mecânica, na nitidez, na desumanização, na objetividade do procedimento-, o pictorialismo defende vigorosamente o regime da verdade baseado no *flou*, na interpretação, na subjetividade, na arte”.

Entretanto, os pictorialistas almejavam atingir certa aura artística com a fotografia, fundamentando-a através de noções de arte já ultrapassadas. Os pictorialistas esforçavam-se em elaborar composições que trouxessem à memória a tradição da arte, seguindo algumas referências neoclássicas:

É necessário, ainda, precisar que a pintura reclamada pelo pictorialismo não é a pintura viva de sua época: nem a dos impressionistas nem a dos pós-impressionistas, tampouco a dos artistas modernistas em 1920. Ao contrário, é à pintura oficial do salão, de tradição neoclássica, em plena decomposição, de absoluto respeito às suas convenções em desuso e à antiga hierarquia dos gêneros que os pictorialistas se amoldam para identificar a fotografia. (ROUILLÉ, 2009, p. 253)

Mesmo de posse de uma inovação tecnológica, o que parece é que tais fotógrafos buscaram se afastar das pesquisas artísticas de sua época. Em um momento de grandes mudanças na arte, onde a mesma afasta-se da representação ideal do mundo, para captar

impressões do visto como os impressionistas, os pictorialistas retornam à suposta beleza transcendente da pintura. A esse respeito, Rouillé (2009, p. 253) propõe que: “Enquanto o impressionismo aceita o mundo moderno, sem todavia exaltar a novidade, o pictorialista desvia-se dele”. Estas relações anacrônicas entre pintura e fotografia, no pictorialismo, corresponderam à busca frenética pela adequação de um modelo mecânico à arte.



76. Oscar Gustave Rajlander, *Os dois estilos de vida*, 1857



77. Henry Peach Robinson, *Desaparecendo*, 1858.

No entanto, o que se considerou para tentar levar a fotografia até a arte foi sua aparência, pois os pictorialistas investiam seu tempo na produção de semelhança com a pintura.

Nesta conjectura, há uma intenção relativamente constrangedora de forçar a fotografia a ingressar no campo da arte através de uma ‘falácia pictórica’. Além do desacerto temporal dos pictorialistas na relação que estabeleceram com a

pintura, o autor francês Michel Poivert (2008) aponta que a contradição dos pictorialistas reside na tentativa de historicizar a fotografia quando retornam a sentimentalidade do gesto expressivo através da *mise en scène*.

Apesar do comentário de Poivert ser dedicado aos pictorialistas, centrando-se na encenação, podemos relacioná-lo às investidas de uma série de artistas da atualidade. No entanto, diferentemente da intenção pictorialista, os artistas contemporâneos buscam atualizar o contato entre essas duas linguagens. Certos artistas contemporâneos acionam a contaminação de meios e referências, tanto conceituais quanto imagéticas. Seguindo esta lógica, as articulações entre fotografia e pintura reverberam na arte contemporânea pela diversidade de discursos contemplados.

Em virtude das possibilidades de atualização de imagens da história da arte no âmbito contemporâneo, a instância de articulação entre pintura e fotografia será apresentada pela via da *mise en scène*. Através da possibilidade de cercamento das relações entre pintura e fotografia, recorro à delimitação conceitual traçada pela autora Dominique Baqué (2003, p. 45) sobre a *foto-quadro*:

O termo "quadros fotográficos", ou "foto-quadro", aparece no início dos anos oitenta, com artistas como o canadense Jeff Wall ou com o francês Jean-Marc Bustamante; e encontra seu êxito crítico com Jean-François Chevrier que nomeia, portanto, certa forma fotográfica concebida em relação ao modelo pictórico, sem que para isso intervenha-se o gesto próprio da pintura. Supõe-se que a forma-quadro reúne os seguintes critérios: uma clara delimitação do plano, frontalidade e o código constitutivo de objeto autônomo.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> [tradução nossa]: El término de "cuadros fotográficos", o bien de "foto-cuadro", aparece a principio de los años ochenta, en artistas como el canadense Jeff Wall o el francés Jean-Marc Bustamante; y encuentra su éxito crítico con Jean-François Chereier quien designa de este modo una cierta forma fotográfica concebida en relación al modelo pictórico, sin que por ello

Nesta medida, por meio da fotografia, a forma de atuação artística destacada por Chevrier nos apresenta a ressignificação de imperativos próprios à relação vertical da tradição pictórica. É importante ressaltar que o modelo pictórico destacado pelo autor não condiz com as intenções pictorialistas, as quais buscavam espaço no campo da arte meramente reproduzindo a aparência da pintura.

Nas obras de Jeff Wall e Jean-Marc Bustamante, implicadas na ideia de forma-quadro, a pintura funciona como acionamento de rememoração ou de crítica. Tais artistas não consideram a pintura em uma função de legitimação de linguagem como os pictorialistas a consideravam. Contudo, Wall e Bustamante extrapolam a noção da fotografia como parte material de suas produções de imagens. Distanciando-se das discussões acerca das especificidades da fotografia, as realizações contemporâneas revisam certas noções da história da arte, reativando-as pelo constante movimento de ida e volta da tradição.

Pode-se dizer que as décadas de sessenta e setenta conferiram à arte sua potência de desmaterialização, desencadeando uma liberdade de tratamento e uma abertura dos meios de produção do objeto artístico. No interior das discussões das referidas décadas, a arte como ideia e a desconstrução da hegemonia da tela tornaram-se espécies de emblemas. Apesar disto, conforme Chevrier (2006, p. 156), vemos o posterior retorno da lógica do quadro se fazer presente através da fotografia:

A restauração da forma do quadro (que, lembremos, foi posta distante na arte das décadas de sessenta e setenta) tem como primeira finalidade de encontrar a distância da imagem-objeto constitutiva da experiência do confronto, mas

---

intervenga el gesto mismo de pintar. Se supone que la forma-cuadro responde a los siguientes criterios: delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo.

sem que isto implique em alguma nostalgia da pintura, nem vontade propriamente "reacionária". A natureza formal da imagem pendurada na parede e a sua autonomia como objeto não constituem um efeito suficiente. Não se trata de elevar a imagem fotográfica ao lugar ou ao patamar do quadro. Esta é uma forma constituinte e necessária da experiência fotográfica, mas, em nenhum caso, um resultado ideal, como o foi para o pictorialistas, quando estes quiseram dar a imagem fotográfica o valor plástico da pintura. Trata-se de utilizar o quadro para reativar o pensamento do fragmento, e da abertura e da contradição, e não a utopia de uma ordem completa ou sistemática.<sup>65</sup>

Tangenciando a experiência da confrontação e da utilização da *forma quadro*, o artista canadense Jeff Wall nos apresenta uma preciosa amostragem do que Chevrier propõe por meio de sua escrita. Na produção deste artista, em atividade desde a década de setenta, a fotografia possui exclusividade como meio de trabalho, apresentando reproduções em grande formato. Jeff Wall, explorando o objeto quadro, utiliza as imagens da história da arte como referências para a construção de cenários e para as encenações.

Conforme Chevrier (2006, p.196): “A forma quadro reencontrou sua autoridade tradicional, como forma de colocação (e extensão contida) de uma fábula ou de uma figura complexa no marco estreito de uma ‘composição’. Mais uma vez, na história da arte, o mundo do quadro (o quadro como mundo de ficção), com suas desigualdades e extravagâncias, se restabelece.” Jeff Wall reencontra a pintura do século XIX, atualizando-a através das montagens de cenas, as quais são dirigidas com requintes cinematográficos. Nos

---

<sup>65</sup> [tradução nossa]: “La restauración de la forma del cuadro (a la que, recordémoslo, se había opuesto con creces el arte de las décadas de los sessenta y setenta ) tiene como primera finalidad volver a encontrar esa distancia de la imagen-objeto constitutiva de la experiencia de confrontación, pero sin que ello implique nostalgia alguna de la pintura, ni voluntad propriamente “reaccionaria”. El carácter formal de la imagen colgada de la pared y su autonomía en tanto que objeto no constituyen un fin suficiente. No se trata de elevar la imagen fotográfica al lugar y al rango del cuadro. Éste es una forma constituyente y necesaria de la experiencia fotográfica, pero, en ningún caso, un resultado ideal, como lo fue para los pictorialistas cuando quisieron dar a la imagen fotográfica el valor plástico del cuadro. Se trata de utilizar el cuadro para reactivar un pensamiento del fragmento, de lo abierto y de la contradicción, y no la utopia de un orden completo o sistemático”.

espaços construídos pelo artista para a fotografia, cada elemento de cena é montado seguindo um roteiro pré-estabelecido.



78. Jeff Wall, *Pintura para Mulher*, 1979.

Todavia, suas fotografias não se comportam como reproduções de pinturas, pois sua poética perpassa um viés crítico, atravessando a espetacularização do presente com a tradição pictórica.

Opondo-se a utilização da fotografia como captação pura do

real, estado onde o fotógrafo se torna apenas um colecionador de imagens do mundo, Wall volta-se para a *fotografia posta em cena*. Segundo Chevrier (2006, p. 331):

Assim, no final dos anos setenta, Jeff Wall decisivamente optou pelo quadro, a escala do corpo do visitante, e para a representação recorreu ao jogo de ator, usando, como o cinema neo-realista italiano do pós-guerra, atores não profissionais, convidados a representar um papel que era mais ou menos familiar, se não o seu próprio papel.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> [tradução nossa]: Así pues, a finales de los años setenta, Jeff Wall optó decididamente por el cuadro, a escala del cuerpo del visitante, y para la representación recurrió al juego de actor, utilizando, como em el cine neorrealista italiano de posguerra, actores no profesionales, invitados a representar un papel que les fuera más o menos familiar, cuando no su propio papel.

As colocações de Chevrier, acerca da construção das cenas de Wall, apontam para a transposição da noção do artista como criador para a ideia do artista como produtor. Neste certame, o artista não está implicado apenas no embate com a atividade criadora, mas, sim, constrói, através de uma diversidade de meios e estratégias, as condições próprias para o desenvolvimento de seu trabalho. Tal noção pode ser relacionada, sobretudo, à uma grande gama de artistas contemporâneos que utilizam a fotografia como parte de seu procedimento. Além das fotografias de Wall, podemos citar as apropriações de clássicos da pintura de David Buckland, de Pierre et Gilles e as *naturezas mortas* de Irving Penn.



79. Irving Penn, *New York Still Life*, 1979-1981.



80. Pierre et Gilles, *Madona com coração ferido*, 1991.

Re-acionar o modelo do quadro através da fotografia, coloca em jogo a lógica de fragmento como contingência da fotografia. No caso das obras citadas por Chevrier, a ideia

de fragmentação é tencionada pela forma compositiva adotada pelos artistas. Neste sentido, certas relações com a pintura se restituem em termos de elaboração da imagem.

A pintura fornece a forma de proceder à composição das fotografias na proposta que desenvolvo. No caso da série de *AVEC – natureza morta*, segue-se o modo compositivo tradicional do gênero recorrendo aos modelos de *cenar de caça*, das *mesas postas* ou das *composições com flores*. Nesta medida, para a elaboração dos cenários que foram fotografados, levou-se em conta uma diversidade de elementos que estão historicamente aliados à *natureza morta*. O universo imagético que faz parte das *naturezas mortas* perpassa a escolha dos objetos, onde há uma atenção especial aos que possuem reflexo ou que sejam translúcidos e às frutas e legumes. Partindo para a elaboração dos cenários, toma-se, como espaço de montagem, uma mesa, a qual delimita o espaço da cena. Para a organização dos objetos segue-se a uma lógica associada à distribuição harmoniosa das peças, por vezes deixam-se rastros de uso, por outras se apresentam espaços intocados.

O fragmento fotográfico, neste caso, está diretamente ligado a uma composição prévia, podendo acusar a corrosão das linhas que delimitam tal conceito. Neste jogo titubeante, entre o todo e a fração, a fotografia assume uma posição que vai além de um simples meio ou mesmo de um instrumento para a realização de imagens.

Com o alargamento dos limites da veiculação da fotografia, a função do operador se altera e vai em direção da noção de agenciador que promove diversas articulações anteriores ao registro da imagem. Tais articulações correspondem à diversidade de condições necessárias para a execução da uma ideia. No contexto de minha produção artística, para obter a imagem desejada foi indispensável que uma pré-produção ocorresse. Assim, antes de chegar



às casas visitadas realizou-se uma pesquisa acerca das imagens da arte holandesa, da qual foram excertados alguns elementos que compõem as fotografias. Tais elementos irão compor, juntamente com as condições fornecidas pelo espaço da casa, a cena a ser fotografada. As circunstâncias de pré-concepção das fotografias são erigidas sobre as definições do espaço da casa, onde a cena será construída. Exemplificando, a elaboração da mesma leva em conta a busca por objetos precisos e, no caso da inserção do morador na imagem, as demarcações da pose.

Analisando o trabalho que desenvolvo, busco delinear laços de semelhanças com usos contemporâneos da fotografia definida por Chevrier, tendo como aporte a relação com a pintura. Considerando que a produção das imagens das séries reunidas sobre o título genérico *AVEC* distancia-se da fotografia documental, aporto-me na utilização da fotografia penetrada por relações com a pintura e, igualmente, por uma produção anterior ao registro caracterizada no cenário, cenografia ou cena montada. Assim, apresento duas direções para a continuidade da discussão, a da cena construída para a fotografia e a da pose retida na mesma.

### 3.3 - Da Pose à Cena

*Na verdade, domina a impressão de jogo; a postura é natural, mas os gestos acusam, no entanto, uma moderação, esta espécie de casualidade dos atores pouco habituados.*

*Vries, 1952, p. 40<sup>67</sup>*

---

<sup>67</sup> [tradução nossa]: en efecto, domina la impresión de juego, la postura es natural pero la mímica acusa sin embargo una moderación, esa especie de azaramento de los actores poco habituados

O conto *As aventuras de um fotógrafo*<sup>68</sup>, de Italo Calvino, pode ser um pretexto conveniente para conduzir uma abordagem sobre a pose e a cena na fotografia contemporânea. Nesta breve história, o autor narra, com perspicácia, o envolvimento da personagem Antonino Paraggi com o universo da fotografia, o qual tinha grande aversão ao meio, demonstrada pela crítica aos retratos de instantâneos. Antonino apontava para o risco de se dar preferência ao ato de fotografar em detrimento do viver a experiência, principalmente quando se buscava captar o ‘instante’.

Defendendo a fotografia posada, como à dos estúdios tradicionais, Antonino decide adquirir um aparelho fotográfico. Na busca frenética por encontrar a pose perfeita, o momento certo de pausa, para a fotografia de sua amada Bice, a personagem Antonino sofre duas frustrações dentro do estúdio montado em sua casa. A primeira frustração é relativa à impossibilidade de fotografar Bice e a segunda decepção se relaciona à perda de sua amada no interior dessa busca. Absorto em profunda tristeza, o fotógrafo passa a refletir sobre qual seria a finalidade da fotografia.

Com argumentações e comentários ácidos acerca de fotografias instantâneas, Antonino Paraggi enche os ouvidos de seus amigos difamando todos os predicados dos aparelhos que registravam os dias de folga, os encontros e os filhos. Desfrutando da companhia de seus amigos íntimos e suas respectivas famílias, Antonino observava que máquinas fotográficas faziam parte de novos rituais, promovendo interrupções no fluxo dos acontecimentos.

---

<sup>68</sup> O acesso ao texto de Calvino deu-se por via da leitura do livro *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* de Annateresa Fabris.

Deve-se atentar que Italo Calvino não define temporalmente o conto *As aventuras de um fotógrafo*, entretanto podemos supor que a história narrada se situa em meados do século XX, pois há um contraponto muito claro entre as antigas máquinas de sanfona e a massificação dos aparelhos fotográficos.

Em um determinado momento do conto, a personagem assinala o seguinte: “O gosto pela foto espontânea natural colhida ao vivo mata a espontaneidade, afasta o presente” (CALVINO, 2008, p. 55). Para tal personagem, haveria uma impossibilidade em considerar os *instantâneos* elementos para rememorar um tempo vivido, pois os mesmos transgridem a ordem espontânea, na medida em que o sujeito que registra acaba por ver os gestos e as ações através do dispositivo.

Ao longo da narrativa, Antonino inicia o ofício de fotografar, dentro do ciclo bem definido da pose, da foto de estúdio, como aquelas do século XIX, partindo para uma intensa defesa da fotografia posada. Segundo a personagem criada por Calvino (2008, p. 57): “Uma fotografia oficial ou matrimonial ou familiar ou escolar dava o sentido do quanto cada papel ou instituição tinha em si de sério e importante, mas também de falso e forçado, de autoritário, hierárquico”. Diante desta justificativa, toma-se clareza da posição de Antonino em relação à fotografia, onde do ideal que se busca retratar não é possível afastar as dualidades. Assim, a imagem poderá carregar sempre o desejo da verdade e as incongruências de se atingir a mesma. Partindo da interlocução com o pensamento deste fotógrafo pertencente à ficção, podemos aportar no território das experiências atuais no campo da arte, com a fotografia afastada de um corte temporal ou mesmo do *instante decisivo*.

Nesta lógica, encaminha-se a reflexão ao conceito de *pose*, partindo das origens do retrato fotográfico e se estendendo aos usos contemporâneos do meio. Como elemento central, toma-se partido do potencial de encenação possível à fotografia, onde a mesma não assume um valor documental, mas sim, articula-se como espaço de criação.

Roland Barthes (1984, p. 117), no livro *A Câmara Clara*, propõe que a pose funda a natureza da fotografia, afirmando que:

[...] ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento deste instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose.

Esta espécie de suspensão provocada pelo corte fotográfico, interrupção do tempo, delimita a impossibilidade de futuro, que torna o passado imóvel em um instante do presente, paralisado como se passível de recorrência. Neste sentido, pode-se pensar na personagem fotografada como enclausurada em outro tempo, acessível através da imagem. Porém, não se tem a garantia de que tal estado sustente qualquer verdade ou traço da realidade. Para esta consideração, parte-se do pressuposto da fotografia como um construto ideal. A pose, assim, pode ser considerada parte central de tal construção.

Conforme esta lógica, a proposta *AVEC – cena de gênero* é construída a partir de uma série de ações que culminam na fotografia, a fim de que a imagem delineie os rastros da intenção que a originou. Sobretudo, a pose se insere nesta série como um elemento norteador, não tentando captar o sujeito completo em sua perfeição, mas, a mesma conforma um gesto cotidiano e banal, exposto através de uma interrupção na ação nitidamente construída.

Sendo a pose, em sua definição, uma postura forçada na tentativa de ser natural, conveniente à uma representação na pintura ou fotografia, tal artifício segue aqui uma intenção delimitada por mim nas visitas. A pose intenta descrever uma atitude possível no cotidiano de cada uma das personagens retratadas, uma posição estudada a partir do espaço dado. No caso de minhas fotografias, as poses são determinadas por um diálogo entre certas diretrizes e aquilo que o espaço fornece. As diretrizes para a definição da pose são fornecidas pela pintura de *cenar de gênero* holandesa, que apresentam desde afazeres domésticos simples até o ofício do morador da casa. Abarcando a minha poética, estes dados da pintura são relacionados àquilo que é próprio ao residente ou que ele costuma desenvolver naquele espaço. Em decorrência disto, há uma posterior vinculação com o espaço da casa o qual define, sobretudo o posicionamento da figura, partindo da relação entre a janela e a mobília.

A imagem de Maria Eduarda, pintando as unhas de sua mãe, se constituiu a partir do novo hábito que a menina assumira: ser manicure das visitantes. Desta forma, logo que cheguei à casa de Lilian e Maria Eduarda, esta última ofereceu seus serviços e assim me pareceu ser essa a melhor proposta para a cena que iria fotografar. Em virtude da ação escolhida, a pose deveria deflagrar o afazer de Maria Eduarda, o qual possuía uma cota de descontração. Ao mesmo tempo em que era habitual, pintar unhas tinha seu caráter de entretenimento para a menina. Neste caso, o olhar da mesma diretamente para a câmera distraída da ação de pintar, fitando a máquina com sorriso nos olhos parecia dar a completude da ideia de pose escolhida para a imagem.



81. [Visita: casa de Maria Eduarda e Lilian]



82. [Visita: casa de Ercilda]

No caso da visita a casa de Ercilda, perceber o espaço e as atividades corriqueiras a ela foi relativamente simples. A referida casa é o lugar de trabalho de Ercilda, que dá aulas de pintura e faz trabalhos manuais. Quando cheguei a sua casa havia um corte de tule sobre o sofá, este já tinha alguns bordados, havia também alguns carretéis de linha, agulhas e um bastidor. Tais materiais compunham um trabalho em processo, o qual foi eleito como o elemento para a encenação.

O espaço foi organizado em relação à janela e a pose, referindo-se a uma ação minuciosa, suscitava certa absorção ao fazer. Desta forma, a mesma deveria perpassar a ideia de concentração e atenção. Ercilda estava sentada em uma cadeira, com o movimento da execução de um ponto de costura interrompido para a pose.

A partir de elementos extraídos dos estúdios provisórios das casas, a cena é construída para que os afazeres dos residentes se tornem notáveis, onde a ação deve contribuir para a

resolução da pose - jamais se distanciando do efeito falível que a mesma fornece à fotografia. Em cada incursão que faço nestes estúdios provisórios, o espaço dado colabora com seus objetos para construção das cenas, as quais se servem de um protocolo pré-estabelecido. Nesta prospecção, há uma elaboração cenográfica que se dá em um espaço real de vivência.

Porém, tal ato não atesta que esta cena seja um acontecimento crível, trata-se sim, de uma ação possível. A determinação para a construção da cena emerge da relação entre os objetos encontrados, uma ação doméstica e a luz da janela. Vale ressaltar que estes atos, executados puramente para a fotografia, tiveram períodos interrompidos pelo tempo de exposição e por pausas determinadas para a imagem que se pretendia executar. Tais interrupções correspondem às poses fixadas para o disparo da máquina fotográfica, em uma suspensão do movimento. Esta condição adveio da necessidade de utilizar exposições relativamente longas na fotografia por se tratarem de fotografias de ambientes internos, sem o apoio de luz artificial. Segundo Fabris (2004, p. 58):

Se a pose responde, num primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; deixa-se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma idéia de composição plástica e social a um só tempo.

A idealização pré-existente às visitas, relativas ao meu procedimento de trabalho, se relaciona ao espaço doméstico, não na tentativa de inventariar modos de vida ou catalogar os espaços alheios, mas sim de ocupar estas casas para a construção de cenas possíveis. Tomando-se os moradores das casas visitadas como modelos, os quais desempenharam ações

construídas, podemos verificar que os mesmos seguem uma composição inscrita em um repertório baseado na pintura. Entretanto, tal referência é deslocada para aquilo que é próprio ao cotidiano da personagem. De um modo geral, a ação desenvolvida pertence ao cotidiano de cada residente, se realizando por meio de um fazer próprio ao mesmo. Neste caso, o gesto encenado torna-se uma ação retórica e falivelmente ideal dada pela pose.

Dada a relevância da pose no contexto de minha prática, é importante considerar a pertinência da mesma em âmbito mais geral. Assim, relacionando sua presença a concepções encenadas da fotografia, cabe apontar para práticas que tomam partido de tais elementos para sua elaboração.

Desde sua invenção, a fotografia carrega consigo a possibilidade de transgredir a noção de verdade da representação. Ao mesmo tempo em que as imagens produzidas pelo aparelho são enaltecidas como capazes de produzir duplos perfeitos daquilo que se antepõe diante das lentes, aquilo que atravessa as mesmas, sendo copiado com tamanha fidelidade, pode se situar no campo da encenação. Com a criação do advento e suas dificuldades técnicas, no que se relaciona ao tempo de feitura de uma imagem, a fotografia se apoiou em elementos como a pose e o cenário. Neste sentido, ambos são inseparáveis das origens da utilização do meio fotográfico, os quais, em certa medida, fundam algumas convenções associadas ao mesmo.

Retomando certos dados que determinavam a maneira de proceder diante das lentes de uma câmera, referente às primeiras experiências com o daguerreótipo no século XIX, podemos observar que as fotografias careciam de longos períodos de exposição. Conforme Sharf (2001, p. 42): “Aqueles que tinham que posar para seus retratos se viam obrigados a



permanecer imóveis durante períodos de até vinte minutos, apesar de fazer muito sol, e às vezes com os olhos fechados [...] <sup>69</sup>. Devido ao longo tempo de exposição, as figuras retratadas necessitavam de uma posição cômoda. No contexto do retrato, a pose torna-se uma contingência.

Para tanto, pode-se propor duas vias abertas à reflexão, a primeira leva em conta o retrato enquanto construção ideal, o que significa ter a perspectiva do retrato feito em função



83. Hippolyte Bayard, *El Ahogado*, 1840

do ponto de vista do fotografado. Pela segunda via, o retrato seria constituído a partir do ponto de vista do instrumento, tomando partido de suas faculdades e, até mesmo, transgredindo-as.

Para esta última, temos *O Afogado*, de 1840, onde Hippolyte Bayard encena, pela fotografia, sua falsa morte. Após inúmeras tentativas de obter o reconhecimento de seu feito, tal como Daguerre, de ter criado um procedimento fotográfico, Bayard lança mão de

um gesto irônico, onde promove a tensão entre acontecimento e ficção. *O Afogado* expõe a imagem de um corpo desfalecido junto de um texto, apresentando as razões que conduziram ao fato, supostamente comprovado pela fotografia. Nesta direção, tanto a imagem quanto o

---

<sup>69</sup> [tradução nossa]: “Los que tenían que posar para sus retratos se veían obligados a permanecer inmóviles durante períodos de hasta veinte minutos, aunque hiciera mucho sol, y a veces con lo ojos cerrados (...)”.

texto jogam com a noção de verdade que a fotografia impinge. Segundo Laura Gonzáles Flores (2005, p. 164):

[...] Bayard transforma seu sentimento de ressentimento patético em uma lúcida constatação da possibilidade de criação fotográfica [...]. Bayard aproveita a já aparente credibilidade da fotografia para fazer um jogo irônico sobre sua veracidade. O campo em que Bayard se inscreve com esta atitude é, obviamente o campo da criação artística. *Com O Afogado* Bayard constata que com a invenção da fotografia nascem duas possibilidades simultâneas e contraditórias: documentar uma realidade e criá-la. Se o noema de Barthes é 'isto foi' (fotografia como documento), o 'noema de Bayard' poderia expressar-se como 'isto foi porque eu inventei' (fotografia como criação).<sup>70</sup>

Este possível 'noema' de Bayard, onde a criação se associa ao meio, como pressuposto, marca o primeiro ponto de crise da fotografia com sua natureza documental. De fato, tal atitude nasce da descrença conferida à longa pesquisa que Bayard desenvolvera, acabando por assinalar as diversas possibilidades e faces do procedimento fotográfico. Conforme Geoffrey Batchen (2004, p. 175): [...] *O Afogado* cria um espaço de incerteza uma vacilação estratégica, um perturbador movimento de vaivém na própria essência da lógica da fotografia"<sup>71</sup>. Neste caso específico, o retrato se constitui a partir e em função da encenação, para um fim específico.

---

<sup>70</sup>[tradução nossa]: “[...] Bayard transforma un sentimiento de resentimiento más bien patético em uma lúcida constatación de la posibilidad de creación fotográfica [...]. Bayard aprovecha la ya aparente credibilidad de la fotografía para hacer un juego irónico sobre su veracidad. El campo em el que Bayard se inscribe com esta actitud es, obviamente, el campo de la creación artística. Com *El Ahogado* Bayard constata que com la invención de la fotografía nacen dos posibilidades simultáneas y contradictorias: documentar una realidad y crearla. Si el noema de Barthes es 'esto há sido' (fotografía como documento), el 'noema de Bayard' podría expresarse como 'esto há sido porque lo he inventado' (fotografía como creación).

<sup>71</sup>[tradução nossa]: “[...] *El Ahogado* crea un espacio de incertidumbre, una vacilación estratégica, un perturbador movimiento de vaivén em la propia esencia de la lógica de la fotografía”.

Considerando-se o período em que o aparato fotográfico se difundia, o retrato instituiu-se ainda, como um meio de legitimação social. Neste caso, será percorrida uma segunda via de reflexão, apontada anteriormente, onde o retrato se constitui a partir de uma idealização desejada pelo fotografado. Em meados do século XIX, a fotografia se apresenta como meio pelo qual, se torna possível obter um retrato. Aquilo que durante muitos anos estava sob o escopo da pintura, sendo privilégio de poucos, por meio de uma nova tecnologia e seu poder de reprodutibilidade, se tornou acessível. Acerca disto, comenta Sharf (2001, p. 44):

E então qualquer um poderia ter uma galeria de retratos portáteis, e não apenas de seus próprios parentes e conhecidos, mas também de todas as personalidades de destaque de sua época. Isto teve profundos efeitos sociológicos que mudaram, sem dúvida, a atitude das pessoas diante da fisionomia em geral [...]<sup>72</sup>.

Na medida em que o retrato fotográfico carrega consigo o artifício da pose, como denotador de uma idealização referente aos primeiros anos de sua implementação, deflagram-se uma série de tipologias de imagem. Talvez, nesta época, houvesse a sensação de que dentro de um estúdio fotográfico pudesse emergir a melhor imagem de si, porém, o que acabava por ocorrer foi uma inversão desta intenção primeira, construindo-se uma personagem de si.

A partir de 1850, com a popularização do retrato fotográfico alçada por Eugène Disderi, através do *carte-de-visite*, o desejo de representação da burguesia toma forma com retratos em pequeno formato.

---

<sup>72</sup>[tradução nossa]: “Ya para entonces cualquiera podía tener una galería de retratos portátil, y no sólo de sus propios parientes y conocidos, sino también de todas las personalidades destadas de su época. Esto debió tener profundos efectos sociológicos que cambiaron sin duda la actitud de la gente ante la fisionomia em general[...].”



No interior desta busca, possibilitada pelo fotógrafo e acolhida pelo fotografado, são escolhidas as máscaras legitimadas por uma ideia de verdade do registro. A encenação, imbricando o ideal construído e uma versão da realidade, de certa maneira, participa das primeiras experiências fotográficas. Sendo assim, a capacidade de ficcionalizar não pode ser afastada da fotografia, mesmo em sua primeira idade. Abordando a composição de um personagem de si, Fabris (2004, p. 36) expõe a especificação daquilo que seria uma ‘pose característica’, a partir da descrição de Disderi:

Embora advogue duas condições essenciais para a obtenção de uma boa pose – harmonia com a idade, a altura e os hábitos do indivíduo e desvelamento da beleza do modelo – e critique as atitudes compensatórias [...] não deixa de utilizar para esse recurso uma linguagem de derivação teatral, que pode ser condensada na idéia de encenação.

Pensar na possibilidade de se obter uma ‘ideia completa de pessoa’, a partir de certas restrições e determinações, parece constituir um paradoxo somente respondido pelo deleite de se ver através de um retrato. Respostas satisfatórias não são passíveis de discussão, nem mesmo de distanciamento: se posso parecer com aquilo que imagino, resido no campo do aceitável. O retrato fotográfico se torna um exemplo visível da ideia de pertencimento, pelo menos durante o século XIX, onde se constituem identidades a partir da imagem dos outros. Deste modo, os valores e a conduta, moralmente aceitos, se fazem imagem. Conforme Fabris (2004, p. 36):

Embora os manuais insistam na necessidade de dar ao modelo um ar natural, um aspecto espontâneo, a pose é sempre uma atitude teatral. Colocar-se em pose

significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião.

A personagem de Calvino, Antonino Paraggi, enfrenta imensa dificuldade em encontrar o momento certo da cena que deveria fotografar para dar a ideia de completude da ação desenvolvida, delimitando o momento que merecesse o disparo. Conforme o pensamento de Antonino, toda a construção deveria corresponder aos aspectos desejados para a imagem final. Diante de seu problema, Antonino chega a uma conclusão esclarecedora acerca da perfeição da pose: “[...] só fingindo um movimento capturado pela metade se podia dar a impressão do parado, do não vivo” (CALVINO, 2008, p.59).

Por meio da teoria empírica de Antonino, acerca da pose, podemos estabelecer uma transposição temporal entre aquilo que acompanha a fotografia em sua história e as suas reverberações no campo artístico contemporâneo. Colocando em questão o pensamento de Antonino e atualizando a discussão em torno da pose, atenta-se para a seguinte declaração de Craig Owens (2004, p. 206):

De um ponto de vista técnico, esta imobilidade auto-imposta é de todo supérflua, já que, graças às exposições rápidas e películas de alta velocidade, a câmara é por si só perfeitamente capaz de suspender a animação, parar a vida.<sup>73</sup>

Nesta perspectiva, em que sentido poderíamos falar da persistência ou da resistência da pose nas propostas artísticas atuais? Voltando o olhar para a desobrigação do fotografado com

---

<sup>73</sup>[tradução nossa]: “Desde un punto de vista técnico, esta inmovilidad autoimpuesta es del todo superflua, ya que gracias a las exposiciones rápidas y las películas de alta velocidad, la cámara es por si sola perfectamente capaz de suspender la animación, detener la vida (...)”.

a imobilidade para o acontecimento da fotografia, haja vista as possibilidades tecnológicas, pode-se associar a insistência da pose à reverberação de uma memória visual? Aquilo que a princípio se institui como necessidade técnica toma corpo de condição? Diante disto, a fotografia acaba por assumir a pose como parte de sua natureza? Ou seria a pose algo da natureza da fotografia? A partir de tais questionamentos, poder-se-ia delimitar o papel da pose na fotografia como um dado que deflagra seu caráter ficcional. Segundo Fabris (2004, p. 57):

Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original.



86. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #15*, 1978

Seguindo este pensamento, podemos apontar algumas produções contemporâneas que tomam o artifício da cena e da pose como parte de suas poéticas, neste caso, as imagens são construídas de antemão para fotografia. Abordando a série *Stills*, de Cindy Sherman, temos a implementação de um ponto de tensão paradoxal, o qual afasta o conteúdo de verdade da fotografia, colocando-a no espaço da ficção. Neste caso, em especial, a noção de autorretrato é transgredida pelas diversas possibilidades de construção. Sherman distancia-se da busca de uma completude de representação pelo retrato, na medida em que joga com essa possibilidade de representação de uma totalidade.

Se uma imagem pode traduzir o que de essencial existe no fotografado, em que lugar reside a possibilidade de construção de muitas personagens para a fotografia a partir de um único sujeito? A artista toma partido da multiplicidade de *personas* tangíveis através da encenação para a fotografia, a fim de tencionar o meio e igualmente a noção de representação.

Evocando o espaço crítico da fotografia, através da *mise en scène* e, sobretudo, das múltiplas personagens de si que se podem criar, a pose, no caso de Sherman, parece demonstrar a paralisação deflagradora do artifício ou ainda explorar seu potencial de fragmentação.



87. Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979.

Nesta circunstância, a fotografia *Double Self-Portrait*, de Jeff Wall, realizada em 1979 é exemplar, pois, pela dupla-exposição, o artista se coloca na mesma imagem, em duas poses diferentes. Segundo Owens (2004, p. 208), com esta fotografia, Wall coloca em xeque “a duplicidade

fundamental de toda pose”<sup>74</sup>. No percurso das fragmentações operadas por Wall, a pose pode funcionar como detonador de uma série de desconstruções plausíveis à imagem. Todo o conjunto de elementos cênicos, perfeitamente construído, fornece os sinais para a percepção de uma diversidade de articulações falíveis.

<sup>74</sup>[tradução nossa]: “[...] la duplicidad fundamental de toda pose”.



Partindo da fotografia como espaço de criação, a pose pode se caracterizar por um traço de tensão no campo discursivo da imagem. Como um rastro de estranheza, a paralisação do gesto antecede o momento decisivo, parecendo determiná-lo. Neste sentido, ao se tomar partido do teor desnaturalizado da pose, subentende-se que as intenções de construção de discursos pré-existem à imagem. Tais discursos se fundam no terreno da encenação, porém busca-se um ideal diverso daquele dado nos estúdios de século XIX, onde o retrato deveria dar conta da totalidade da imagem que o fotografado desejava. No contexto da produção contemporânea, a qual lança mão do meio fotográfico como instrumento (ou mesmo como pensamento), as diversas possibilidades de encenação colocam em evidência a atitude do artista que desempenha múltiplas funções, atuando como uma espécie de agenciador.

Nesta lógica, a *pose* e a cena construída, assumidas como procedimento no contexto da fotografia, abrangem uma grande diversidade de propostas artísticas da atualidade. A autora francesa Dominique Baqué (2003, p. 129) afirma que a desconstrução do instante decisivo na fotografia e a pose tornam-se elementos centrais em certas práticas artísticas atuais, as quais se posicionam no sentido de tirar proveito do que está inscrito na paralisação proporcionada pela pose: “[...] o fotógrafo 'plástico'[...], opta [...] pela pose e, contra a fugacidade do instante significativo, escolhe o fora-de-campo, o não-tempo da *fixidez* de seu modelo”<sup>75</sup>.

Analisando as palavras de Baqué, podemos pensar no “não tempo da fixidez de seu modelo”, onde o mesmo pode delimitar o ponto preciso de tensão que a pose deflagra,

---

<sup>75</sup>[tradução nossa]: “[...] el fotógrafo plástico, [...] opta [...] por la pose y, contra la fugacidad del instante significativo, escoge el fuera de campo, el no-tiempo de la fijeza de su modelo”.

parecendo corromper o tempo. A imagem, retirada de seu fluxo de acontecimentos construídos, carrega a incompletude da ação e tal congelamento fornece à pose um caráter de interjeição. Conforme Rouillé (2009, p. 228-229):

A pose submete as coisas e os corpos à ordem das formas preestabelecidas, enquanto os cortes instantâneos estão em contato direto com o mundo. A porção de eternidade e de transcendência que, de um lado, as imagens carregam em si, causa-lhe uma estranha gravidade, por outro lado, estão abertas para o mundo e para o novo.

À maneira de uma interjeição, a pose provoca uma ruptura, desconstruindo o silêncio da imagem, como um ruído. Constitui-se como um elemento inquietante que traz à tona a falência da imagem, sua incompletude, sua incapacidade de retomar o tempo. O ruído pronunciado com tons graves atesta um momento em suspensão, traindo a ideia de tempo centrada em uma lógica contínua. O 'não tempo' dado na paralisação e o 'fingimento' necessário à pose (extraído da constatação da personagem Antonino de Italo Calvino) parecem constituir um pensamento/procedimento complexo, próximo das investidas de um grande número de artistas na atualidade.

A prática fotográfica, pela qual a pose centra o ato, pode implicar na ficcionalização e na encenação, afastando a ideia do fotógrafo como um caçador de imagens do mundo. Esta função de caça é descrita por Calvino, no início de seu conto, quando o autor comenta a proliferação de aparelhos portáteis e as aventuras feitas por uma grande parcela de fotógrafos amadores. Estes sujeitos, portando máquinas, fotografavam para lembrar e, por vezes, passavam mais tempo registrando o dia do que vivendo.

No momento em que a pose torna-se procedimento operatório, o fotógrafo não busca com o aparelho em punho o melhor ângulo da cena, mas sim, constrói a cena a partir do ponto de vista da máquina fotográfica. Através de uma ideia, a ação é igualmente construída, podendo ser deflagrada pela pose, em uma série de articulações para a implementação da imagem. Todavia, mesmo de posse de um suposto controle sobre a imagem, a pose sempre deixa escapar certa tensão, fragmentação e dualidade.

Considerando os agenciamentos necessários à produção de determinadas fotografias, no âmbito delimitado aqui, o artista torna-se uma espécie de produtor, cabendo introduzir a noção de *fotografia posta em cena* ou *método dirigido* apresentada por Chevrier (2006, p. 152-153):

Propunha chamar de "método dirigido" aquela atitude que privilegia a ficção sobre o registro, a invenção e a imaginação sobre as possibilidades próprias ao meio [...]. O termo de Coleman ("método dirigido") não se perpetuou, mas as noções de "fotografia posta em cena" e "imagem fabricada" se converteram nas legendas de um formalismo que celebrava a especificidade do meio através do inventário de suas transgressões.<sup>76</sup>

Ainda, à concepção de 'fotografia posta em cena' ou mesmo de 'imagem fabricada' pode-se relacionar o termo 'imagem construída'. É importante destacar que as diversas nomeações possíveis carregam consigo a noção de que uma série de articulações

---

<sup>76</sup> [tradução nossa]: "Proponía denominar "método dirigido" aquella actitud que privilegiaba la ficción sobre el registro, la invención y la fantasía sobre el respeto a las posibilidades propias del medio [...]. El término de Coleman ("método dirigido") no prosperó, pero las nociones de "fotografía puesta en escena" y de "imagen fabricada" se convirtieron en las consignas de un formalismo que celebraba a especificidad del medio a través del inventario de sus transgresiones".

anteriores ao disparo, onde uma imagem é concebida anteriormente. Nesse sentido, esclarece Mauricius Farina (2004, p. I):

O conceito, a idéia da imagem construída, em fotografia, tem relação com as imagens que são preconcebidas. Imagens que surgem no imaginário do sujeito, antes do momento efetivo da sua execução, imagens que por definição são opostas ao instantâneo.

Na esteira destes agenciamentos, leva-se em consideração o fato de que a relação da fotografia como o recorte temporal acaba por ser abalada. Assim, acompanhando o pensamento de Farina (2004, p. I) sobre a imagem construída, o mesmo afirma que: “Seu tempo é construído, inventado, a objetividade do referente, nesse caso, está submetida à organização do imaginado e não do acontecido”. Desta maneira, a lógica do instante irrecuperável, da fotografia como sendo capaz de arrancar uma imagem de seu fluxo, deixa de ter um valor de verdade para circular em potencialidades de distensão de tempo. Como uma elaboração prévia, esse tempo não se caracteriza pelo fluxo unívoco, mas por um fluxo em diversas ordens discursivas.

No contexto destas diversas ordens diretivas residem os usos e as funções da fotografia nas poéticas artísticas contemporâneas, cada artista promove o próprio deslocamento da noção de fotografia, transgredindo ou mesmo tomando partido das propriedades do meio:

Uma consideração que me parece fundamental é de que a natureza interligada da imagem fotográfica com os objetos que lhe deram a aparência está mediada por hibridismos e processos múltiplos. Não mais simplesmente um traço do real, uma percepção fenomenológica, um instante decisivo, mas a cena de uma ficção

construída como um cenário aparentemente real. O espaço do mundo como um *set* de filmagem. (FARINA, 2009, p. III).

Abarcando a noção do *set* de filmagem, cabe pensar o termo *cena*, o qual está intimamente ligado ao termo *cenário* no contexto do uso da fotografia designado por Chevrier e igualmente por Farina. Nesta medida, busco aporte no autor francês Jacques Aumont, onde a definição da *fotografia posta em cena* pode ser articulada com noções do teatro e do cinema. Portanto, cabe abordar a definição do termo *cena* conferida por Aumont (2008 p. 12)

(...) desde a *skéné* da antiguidade grega, a cena foi para o teatro aquilo que o quadro foi para a pintura: o artefacto que permite criar, isolar, designar um espaço específico, que escapa as leis do espaço quotidiano, para pôr em seu lugar outras leis, talvez artísticas, mas seguramente artificiais e convencionais.

Pode-se verificar o contexto do uso da cena nas construções que antecedem as fotografias de Jeff Wall, onde o seu referente é fabricado. De modo congênere, relaciono o meu trabalho, na medida em que cenas são construídas a partir dos objetos presentes no interior das casas visitadas, juntamente com a presença de seus moradores.

Segundo Aumont (2008, p. 52): “Toda a cena é uma coreografia de grande precisão, em que a planificação, bem como a disposição dos actores, nada deixam ao acaso”. A partir de uma estrutura bem encadeada, onde as personagens e os objetos encontram-se pré-determinados, a *fotografia posta em cena* é planejada. Utilizando recursos próprios ao teatro e, posteriormente, ao cinema, a *fotografia posta em cena* intercambia os procedimentos artísticos e amplifica as possibilidades do meio fotográfico.

Retornando ao meu procedimento, é interessante comentar que, desde os objetos que se encontram nas fotografias até o gesto retido são pré-concebidos. A garrafa azul que está disposta sobre um baú na casa de Larissa foi deslocada para aquele lugar específico. Naquele espaço, ela receberia a luz que vinha da janela, onde Larissa afastava levemente a cortina, acabando por projetar seu reflexo sobre o baú. Todos os livros que estão na mala de Alessandra deveriam aparecer da maneira que foram organizados e a televisão que revela o horário da fotografia. Assim, todas as articulações feitas para a execução das fotografias dedicam-se a proporcionar a sensação de proximidade entre o morador e os objetos. Sobretudo, objetiva-se enfatizar a relação das pessoas presentes nas imagens com os espaços em que vivem. Nesta medida, as imagens que resultaram de toda esta elaboração não intentam comunicar a autêntica representação dos fotografados. Toda a articulação envolvida nas imagens, culminando na pose retratada, busca apresentar uma possibilidade de ação no contexto íntimo da casa, dada pelo envolvimento com os objetos cotidianos em uma pose determinada.

Desta forma, voltando ao grande problema enfrentado pela personagem Antonino Paraggi, ao tentar encontrar a melhor pose de Bice, pode-se cogitar que sua decepção tenha nascido da tentativa de capturar com a fotografia aquilo que seu olhar apaixonado via. Apesar de Antonino comentar a dualidade presente em toda imagem, isso é esquecido na medida em que ele busca encontrar, na pose, aquela Bice que se encontrava diante de sua câmera. Sendo assim, através de seu conto, Calvino abre uma série de possibilidades para considerar a pose e a fotografia partindo da ideia de construção através do universo ficcional da literatura, aliando-se à uma parcela de articulações teóricas do campo artístico da atualidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há conjecturas conclusivas que podem ser aplicadas ao ato de finalizar uma trajetória de pesquisa, mas retornar ao seu início pode aclarar o que se constituiu durante este decurso. Pela via desta investigação, recuperei elementos diluídos no transcorrer da prática artística. Assim, o ato de investigar os procedimentos artísticos, por meio da pesquisa acadêmica, possibilitou a constante re-elaboração de minha poética.

Ao iniciar esta pesquisa, perguntas relativizavam os procedimentos de fundação das minhas imagens, os quais abarcam a realização de visitas, as articulações com a pintura e a fotografia como espaço de construção. Nesta feita, devemos considerar as passagens abertas pela investigação teórica, a qual alimentou a minha prática artística, constituindo uma espécie de metodologia de pesquisa. Os questionamentos que se impuseram no início deste percurso, recebendo delineamentos emergidos de minha poética, circunscreveram trajetos que foram estendidos pela ativação do *espaço da casa* através da fotografia. O percurso prático impulsionado pela elaboração de *naturezas mortas* estendeu-se até as *cenar de gênero*, por uma necessidade de acionamento dos objetos e da casa. Tal transição temática está alicerçada no espaço de ação, entretanto, as investigações acerca da pintura constituíram o inventário de possibilidades compositivas para as minhas fotografias.

A proposição de visitar casas, objetivando a elaboração de minhas imagens, acarretou um compartilhamento temporário de espaços vividos. No interior deste convívio, determinado pela prática artística, os lugares visitados permitiram a aproximação com um conjunto

profícuo de objetos, ações e situações que forneceram o tom para as fotografias e para as suas descrições textuais posteriores.

Desta maneira, o envolvimento com formas compartilhadas de atuação artística demarcou a ampliação de minha poética. Nesta vertente, a experiência de deslocamento, como protocolo de trabalho, abriu espaço para as possibilidades de acionamento da noção de estúdio (ou de atelier).

Traçar situações específicas alicerçadas em um determinado contexto, relativas à minha prática de visitas, conduziu-me para uma série de agenciamentos. Tomar partido do espaço alheio, como lugar de elaboração das imagens, apontou para a amplificação de minha prática fotográfica. O espaço da casa, tornado estúdio provisório, estruturou a forma de enquadramento e de composição das fotografias. Nesta perspectiva, tal prática se aproxima dos usos contemporâneos da fotografia, onde o registro de composições arquitetadas previamente é centrado na cena e na pose.

Tangenciando as fotografias instauradas pelas duas séries abarcadas nesta pesquisa, pode-se verificar que os dados extraídos das pinturas holandesas conduziram certa forma de composição e interação com os espaços visitados. A pintura, no referido contexto, proporcionou uma atenção à iluminação das cenas que tomaram partido da janela como fonte de luz, guiando a escolha dos objetos (translúcidos ou reflexivos) presentes nas cenas. Neste sentido, as referências de pose contidas nas pinturas delinearam as relações entre a casa, os objetos e seus residentes.

O vínculo estabelecido em minha pesquisa prática e teórica, com as imagens da história da arte, ocorreu na medida em que o mesmo possibilitou um movimento potente de



reformulações, tanto através da circularidade dos temas quanto pela atualização de elementos presentes nas casas visitadas.

O espaço reservado para a análise do âmbito fotográfico inscrito em minha poética, partindo do *enquadramento* e da *noção de cena*, se estruturou na investigação do conceito de *pose* presente nas fotografias de *cenar de gênero*. Tal conceito abriu espaço para uma série de relações com as práticas contemporâneas que envolvem a fotografia, apontando para o aprofundamento vindouro de tal noção.

É relevante enfatizar a forma de articulação entre a bagagem teórica constituída nesta pesquisa e os procedimentos de trabalho, pois, ao longo destes dois anos de estudos, a bibliografia pesquisada trouxe acréscimos para a elaboração da proposta prática de *AVEC*. Nesta via, o arcabouço teórico construído se envolveu diretamente com a poética, alimentando-a e acarretando dados novos ao processo de criação. A conversa estabelecida com a pintura holandesa, à luz de uma série de autores e das obras de arte, reuniu as referências para a realização das minhas fotografias. As motivações investigativas da pintura de *natureza morta*, dedicada à série *AVEC – natureza morta*, desencadearam uma aproximação com a arte da Holanda do século XVII. Tal fato desencadeou um novo modo compreender o espaço doméstico na pintura e, por consequência, de lançar luz sobre as *cenar de gênero*, conduzindo à elaboração da série *AVEC – cena de gênero*.

A construção do arcabouço teórico articulada com a prática artística possibilitou-me apreender a circularidade dos afazeres diários em nosso cotidiano. Não obstante, tais afazeres podem estar atrelados à compreensão da casa enquanto contingência do íntimo, noção que começa a emergir no século XVII, refletindo-se no correr dos séculos seguintes. As

especificidades dos fazeres e gestos no interior das casas se alteram conforme as necessidades acarretadas por novas conjunturas surgidas através dos tempos. Entretanto, o espaço da casa carrega consigo a imposição de determinados movimentos e formas de interação com a mesma, os quais ainda se perpetuam.

No interior das averiguações sobre *natureza morta*, as quais conduziram às *cenias de gênero*, o conceito de *descrição* e o *espaço doméstico* apontam para a necessidade de uma extensão da pesquisa. De forma proeminente, as reflexões acerca das práticas compartilhadas no arranjo de situações específicas para o decurso de um projeto e a condução do estúdio para espaços determinados apresentam-se como caminhos propostos para a continuidade da pesquisa.

E por fim, algumas questões ecoam na forma de perguntas que impulsionam a seqüência desta pesquisa: Somente a pose de um movimento capturado pela metade pode dar a impressão do inerte? O que há de refratário na pose, quando esta não é capturada em sua totalidade?

*“É uma questão de método. Qualquer pessoa que você resolva fotografar, ou qualquer coisa, você tem que continuar a fotografá-la sempre, só ela a todas as horas do dia e da noite. A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis.”*

[Ítalo Calvino]

**BIBLIOGRAFIA**

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 1989.

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever: a arte holandesa do século XVII**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ASSIS, Machado. **Relíquias da Casa Velha – Crônicas**. São Paulo: Editora Formar, [19--].

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Edições Textos & Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Nayfi, 2004.

BAQUÉ, Dominique. **La Fotografia Plástica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHEN, Geoffrey. **Arder em Deseos – la concepción de la fotografía**. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2004.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente. Pintura e experiência social a Itália do século XV.** São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGMAN, Igmarr. **Cenas de um Casamento Sueco.** Florianópolis: Letras Brasileiras, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita.** São Paulo: Escuta, 2001.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança, vol 1.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

CALVINO, Italo. **Os Amores Difíceis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARVALHO, J.; PEIXOTO, Viente. **Dicionário da Língua Portuguesa – nomenclatura gramatical brasileira.** 19ª ed. São Paulo: Credilep, 1971.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHALUMEAU, Jean-luc. **Vermeer**. Paris, Éditions Cercle d'Art, 2004.

CHEVRIER, Jean-François. **La Fotografía entre las Bellas Artes y los Médios de Comunicación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano: 2 morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1996.

COUCHOT, Emond. **A Tecnologia da Arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DALLENBACH, Lucien. **The Mirror in the Text**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanule Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a Pintura**. Campinas: Papyrus, 1993.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio**. São Paulo: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLORES, Laura G. **Fotografía y Pintura: dos medios diferentes?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

FRÈRE, Jean-Claude. **Les Primitifs Flamands**. Paris : Terrail, 1996.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

JORGE, Luís Antônio. **O Desenho da Janela**. São Paulo: Annablume, 1995.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 2000.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura – Vol. 10: Os Gêneros Pictóricos**. São Paulo: Editora 34, 2006.

MACIEL, Maria Esther. **A Memória das Coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MENDES, Nancy Maria. **Uma Galeria de Pintores Holandeses no Romance Proustiano**. São Paulo: Annablume, 2002.

OWENS, Craig. **Posar**. In: RIBALTA, Jorge (ed.). **Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 194-215.

PEREC, Georges. **A Vida: modos de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PEREC, Georges. **Especies de Espacios**. Barcelona: Montesinos, 2001.

PINO, Claudia Amigo. **A Ficção da Escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PILLES, Roger de. **Curso de Pintura por Princípio**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura – Vol. 10: Os Gêneros Pictóricos**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 49-64

POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SESC, 2008.

RYBCZINSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma idéia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (orgs). **Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SCHNEIDER, Norbert. **Sill Life**. Köln: Taschen GMBH, 1990

SERRES, Michel. **Atlas**. Madri: Cátedra, 1995.

SHARF, Aaron. **Arte Y Fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

SLIVE, Seymour. **Pintura Holandesa 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Nayfi, 1998.

STEADMAN, Philp. A Câmara de Vermeer: desvendando a verdade por trás das obras-primas. In: HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001. p. 224-225.

VRIES, Ary Bob de. **Jan Vermeer de Delf**. Basilea: Ediciones Helbein, 1952.

WALL, Jeff. **Fotografia e Inteligência Líquida**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A Holanda no tempo de Rembrant**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

### **Artigos:**

FABRIS, Annateresa. A Pose Pausada. **Comunicação e Artes**, São Paulo, n. 16, p. 70-74, 1986.

FARINA, Mauricius. Dicções para uma imagem construída. **Revista Studium**, Campinas, n.16, 2004. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/6.html>. Acessado em: 15 de nov. de 2008, 19:00.

FARINA, Mauricius: Da fotografia para a imagem. **Revista Studium**, Campinas n. 28, 2009. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/05.html>. Acessado em: 20 de setembro de 2009, 21:30.



FARINA, Mauricius: Da imanência de algumas figuras. **Revista Studium**, Campinas, n. 6, 2001. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/7.htm>. Acessado em: 20 de dez. de 2008, 15:00.

POIVERT, Michel. A Fotografia Francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. **Revista Artcultura**, n. 16, vol 10, p. 09-18, 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1493/1333>. Acessado em: 06 de maio de 2009, 12:00.

## **Catálogos**

GALLAGHER, Ann. **Still Life/Natureza Morta**. São Paulo: SESI, 2004

**L'Age D'or Hallandais de Rembrandt à Vermeer : avec les trésors du Rijksmuseum**. Paris, Pinacothèque de Paris, 2009.

WALL, Jeff. **Jeff Wall**. New York: Phaidon, 2003.

**STILL LIFE/NATUREZA MORTA**. São Paulo: Serviço Social da Indústria, 2006.

## Sites

CALHEIROS, Luís **Entradas para um Dicionário de Estética**. Disponível em: [http://www.sel.eesc.usp.br/informatica/graduacao/material/etica/private/as\\_vanitas.pdf](http://www.sel.eesc.usp.br/informatica/graduacao/material/etica/private/as_vanitas.pdf). Acessado em: 23 de nov. de 2009, 17:15.

<http://www.nationalmediamuseum.org.uk/exhibition/sarahJones/Transcript.asp>.

<http://www.essentialvermeer.com/>

<http://dardel.info/museum/Museum2.html>

<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/k/kalf/index.html>

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=26499>

<http://www.luminous-lint.com/app/home/>

<http://www.heraldica.genealogias.org/>

## ANEXO I

## Série Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição: natureza morta



## Visita: casa de Suzana

Sobre uma pequena mesa de madeira pode-se ver um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; ao lado, uma licoreira em vidro pintado de vermelho, provavelmente dos anos 50, totalmente ornamentada com relevos que desenhavam arabescos; três colheres de prata estão deitadas sobre o anteparo; dois portas-guardanapo igualmente em prata, os quais têm as letras T e G inscritas, visíveis naquele que se encontra em posição frontal; pode-se ver parte de um grande armário que abriga uma coleção de objetos de porcelana, cristal, prata e cobre; sobretudo, vêm-se peças de porcelana chinesa.



## Visita: casa de Edith e Jacó

Em uma mesa de fórmica vermelha, um pouco empoeirada, está disposta uma grande abóbora de pescoço, localizada ao fundo e encostada na parede; à frente há uma bacia que comporta algumas maçãs, algumas laranjas e um abacaxi; à direita disto tudo há um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; suspenso na parede, por um prego, está um saco utilizado para armazenar folhas secas para chás, o mesmo é feito do tecido de um pijama em desuso, tecido mais indicado para isso e ornamentado com parte daquilo que ele contém.



## Visita: casa de Valserina e Celso

Em cima de uma mesa, amontoada ao canto direito, está uma toalha rendada, talvez remanescente dos presentes de casamento; sobre a mesma, duas taças de cristal brilhantes em tonalidade âmbar, cheias até a metade, conforme indicam as regras de etiqueta; um pedaço de queijo se localiza pouco adiante e descansa sobre um pequeno prato; há um copo com espetos de dimensões reduzidas; mais ao fundo uma garrafa de licor; quase ao centro da composição, um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; na parte da mesa descoberta pela toalha restam, ademais, três taças de cristal iguais às outras; uma bandeja repleta de laranjas e limas arrancadas do pé recentemente; fora da bandeja, mais algumas frutas congêneres ficam espalhadas pela mesa, sendo que uma apenas está descascada até a metade.



#### Visita: casa de Aloisio

Um tecido em cor salmão com nesgas que compõem losangos por toda superfície faz fundo para uma junção de objetos; estes se encontram agrupados sobre uma mesa com tampo em fórmica branca; arranja-se sobre a mesma, um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; uma estrela do mar já fossilizada, usada para decorações em um determinado tempo, fica sobre uma grande concha de igual função; ergue-se por detrás de tudo isso um recipiente longilíneo de vidro verde com duas flores artificiais feitas em papel prateado plissado, um pouco escondido; por último, há uma flor igual àquelas do recipiente verde que está sobre a mesa, como se pudesse ter caído de algum lugar.



#### Visita: casa de Iracema e Alcir

Sobre o balcão da cozinha, há uma toalha de crochet de cor neutra em formato losangular; à esquerda há um açucareiro com duas alças laterais de cor branca; disposto ao lado, está o jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; mais à frente estão quatro taças rasas de um cristal bem fino; ligeiramente ao fundo, encontra-se uma espécie de baixela em cerâmica onde estão um cacho de bananas amadurecendo e alguns limões-bergamota; ao fundo percebe-se uma parede de azulejos decorados em dois tons e parte de uma janela branca com vidro.



#### Visita: casa de Brandina

Os objetos estão dispostos sobre uma mesa, coberta por uma toalha feita em crochet de linha fina vermelha, já um pouco desbotada pelo uso e pelo tempo; no centro da mesa há duas fileiras de taças de cristal azuladas com borda dourada e um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; à esquerda reside um grande pote com tampa, em cerâmica grosseira, pintado de preto e ornamentado com três cogumelos vermelhos com bolas brancas e algumas gramineas, complementando a decoração; à direita está um pequeno baleiro de vidro, cuja tampa tem



#### Visita: casa de Alessandra

Dentro de um carrinho de chá, em madeira, acumulam-se uma série de objetos, cujos materiais e proveniências são diversas; três garrafas de vidro verde escuro sem nenhum ornamento e nem mesmo rótulo; um pequeno jarro longilíneo em prata de função desconhecida; quase ao centro, há uma lata com tampa enferrujada e decorada em azul; logo atrás da lata, há uma garrafa da qual se vê parte do corpo e uma tampa de plástico azul claro; à frente da composição há duas taças de cristal, alongadas e de cor topázio; um jarro prateado de bojo liso com alça e pés decorados, o qual reflete as imagens à sua volta; e dois objetos em vidro azul, uma taça baixa de recipiente comprido e uma pequena licoreira adornada com arabescos e tampa transparente.



Série Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição: cena de gênero



Lilian e Maria Eduarda são fotografadas em casa. Sentada à mesa, Maria Eduarda tem à sua frente uma variedade de potes de esmalte coloridos para pintar as unhas de sua mãe, a qual está com a mão estendida para tal feita. Ambas são iluminadas pelo lustre colorido e pela janela, a qual tem cortinas estampadas de chitão. Um pouco à frente, na mesa, onde se amontoa a toalha branca com barrado vermelho, há um pote de vidro verde com um cacho de bananas e algumas laranjas e objetos de cobre. Na parte do fundo do cômodo, há uma estante cheia de objetos e uma pequena televisão. Lilian observa o que está sendo feito enquanto Maria Eduarda desvia o olhar com sorriso nos olhos.



Janaina é fotografada em casa. Vestida com traje escuro, como de costume, ela observa o que está fazendo. Sentada em uma cadeira de couro preta, à frente de sua máquina de costura, ela manipula uma série de tecidos coloridos alinhavados. Olha para tudo sob a luminosidade que vem da janela, protegida pela cortina translúcida. Ademais, há dois quadros na parede e um objeto metálico longilíneo próximo a um sofá, do qual somente é possível ver uma pequena parte.



Ruth é fotografada em casa. Vestida de vermelho e com cabelos parcialmente presos, ela examina delicadamente seu negativo em vidro contra a luz de uma luminária. Sentada em uma poltrona de couro branca, ela tem à sua frente uma mesa em fórmica e madeira onde se encontram um amontoado de livros para o estudo, uma máquina fotográfica para o trabalho, uma série de envelopes, uma cartela com selos e um guarda-chuva de papel plissado japonês. Ao fundo, uma parede estampada e uma janela de molduras verdes, a qual ilumina o ambiente.



Denise e Gustavo são fotografados em casa. Em pé diante da porta, Denise lança seu olhar para fora, enquanto Gustavo olha para dentro da cozinha. No interior do cômodo, estão as duas cachorrinhas de estimação, uma delas olha para os dois enquanto a outra dorme. Na parte direita da cozinha há um armário com um sortimento de objetos e mantimentos. Em primeiro plano, podem-se ver objetos que estão dispostos sobre uma mesa enquadrada parcialmente



Zenilda é fotografada em casa. Em uma mesa próxima à janela ela borda um grande tecido vermelho com miçangas coloridas. Com postura confortável, ela parece estar atenta ao seu fazer. Sobre a toalha branca amontoada, há uma variedade de materiais para atividades semelhantes, um pote de vidro com tampa de plástico branca, contendo miçangas coloridas, fio de algodão cru em um invólucro feito com casca de coco, uma caixa com peças prateadas, meadas de fio de cobre, novelos feitos com tiras de tecido coloridas. Na parede do fundo, há um desenho enquadrado.





Alessandra é fotografada em casa. Está próxima à janela e a luz que por ela passa ilumina o livro que está em suas mãos. O cortinado da janela está amontoado para a direita. Ao chão, dentro de uma antiga mala de couro, parcialmente mostrada, há uma série de outros livros empilhados, aparentemente conforme o tamanho. Atrás de Alessandra, há uma cadeira de madeira com acento de couro verde com taxas em cobre, idêntica àquela onde ela está sentada. Ela veste uma blusa vermelha e uma manta de mesma coloração, para se proteger do frio. Parece concentrada no que está vendo.

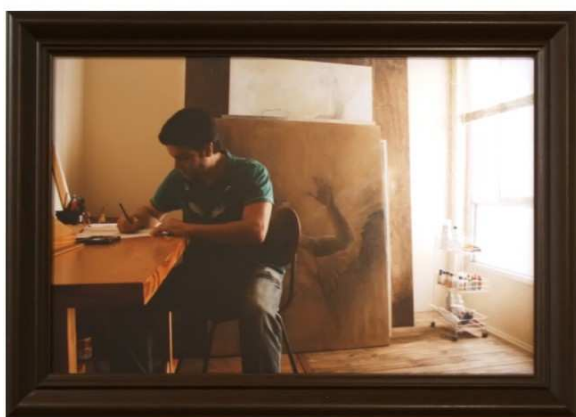


Viviane é fotografada em casa. Ela observa os materiais que estão em uma cesta ao chão, de onde se desenrola uma fita métrica vermelha e branca. Sentada perto de um manequim, vestido com um modelo longuete vermelho de época, ela está com um carretel de linha nas mãos. Em uma banquetta à sua frente, forrada com *tecido devoré* e com pés de madeira, há uma caixa com mais carretéis, agulheiros e fitas métricas. Uma estante em madeira clara, repleta de livros e revistas e com alguns bibelôs, localiza-se na metade direita da cena. Na outra metade, uma janela coberta pela cortina.



Ercilda é fotografada em casa. Está sentada em uma cadeira branca com assento em veludo azul, em frente a uma janela coberta por um cortinado. Ela apóia-se no encosto para braços da cadeira enquanto costura uma toalha de tule, com olhar baixo e compenetrado. Ao chão, sobre uma almofada de veludo vermelho com babado branco, a cachorra Tara ergue a cabeça para observá-la. À frente, em uma mesa de apoio branca, estão dispostos alguns objetos, um baleiro de prata, um bule e uma xícara de chá de porcelana branca com detalhes em dourado com flores pintadas à mão, um recipiente, o qual contém biscoitos de mel e um pequeno arranjo de flores.





Juliano é fotografado em casa. Em posição oposta à janela, fica a mesa de desenho, onde os materiais se dispõem para seu trabalho. Sentado em uma cadeira, esboça figuras em folhas de papel absorto em seu fazer. Pode-se ver, por detrás dele, uma sucessão de telas desenhadas e um tampo de madeira escura que suporta as mesmas. Próximo à janela, uma pequena estante de metal branca guarda os potes de pigmento, as latas de tinta, os recipientes com cola e verniz.



Christel é fotografada em casa. Ao lado de uma porta com vidros amarelos e transparentes, ela está em pé, executando em sua viola uma partitura recebida como um presente, com sorriso no rosto e olhos compenetrados nas notações. Sobre a mureta que acompanha a escadaria, localizada às costas de Christel, há um recipiente prateado e uma taça longa com água quase até a borda. No topo na escada, há uma janela, a qual ilumina plantas em uma floreira vertical.



Larissa é fotografada em casa. Olha calmamente através da janela, cuja luz é um pouco abafada pela cortina de crochet. Na parede ao lado, há um armário pendurado, com portas de madeira e vidro, guardando uma série de conchas colecionadas ao sabor do tempo. À esquerda, há um grande baú de madeira escura com uma garrafa de vidro azul que projeta seu reflexo e traz a textura da cortina distorcida em seu corpo. Distorcida





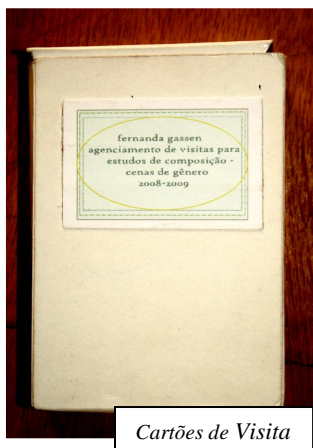
## ANEXO III

O seguinte texto é uma redução do artigo produzido para a disciplina *Espaços e Formas de Apresentação e Concepção da Arte*, ministrada pelo Prof. Dr. Helio Ferverza, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRGS. Tal escrita corresponde à apresentação da proposta *Cartões de Visita*, desdobramento da prática abarcada nesta pesquisa.

### Cartões de Visita: a casa como espaço de circulação

por: Fernanda Gassen

O decurso desta escrita abarca uma caixa de tamanho diminuto, a qual contém fotografias, em pequeno formato, coladas sobre papel cartão duro, sendo intitulada *Cartões de*



*Visita*. Tal caixa apresenta uma conformação portátil e múltipla, desdobrando-se da prática artística *Agenciamentos de Visita para Estudos de Composição: cenas de gênero*. A referida prática artística configura-se por meio de uma série de procedimentos que geraram fotografias, partindo de visitas realizadas a casas alheias. No interior de cada uma das residências elaborou-se a cena pautada nos afazeres dos moradores, onde, em cada uma das fotografias, o visitado se dispôs a executar uma ação no cenário construído a partir daquilo que lhe é cotidiano.

Nesta direção, o objeto aqui comentado relaciona-se intimamente com o ato de visitar, pois, constitui aquilo que retornará às casas por onde passei, sendo uma espécie de *regalo*, uma pequena coleção dos 'momentos construídos para a fotografia'. Para a elaboração da caixa, levou-se em conta o fato de que uma visita sempre carrega certo grau de incômodo. Seguindo esta lógica, a retribuição é uma gentileza necessária à quem se disponibiliza a abrir as portas de

sua casa. Assim, *Cartões de Visita* foi elaborado como um presente, que, ao mesmo tempo, fornece ao trabalho novos espaços e formas de circulação.

*Cartões de Visita*, compreende uma caixa de medidas 6X9cm, continente que carrega a reunião de todas as fotografias da referida série, coladas em papel cartão duro. As imagens são apresentadas em pequeno formato, surgindo em decorrência do enfrentamento com uma prática amplamente difundida no contexto da fotografia por volta de 1850, o *carte-de-visite*. Diversas aproximações são possíveis entre o que está contido no *Cartões de Visita* e o *carte-de-visite* do século XIX.

Quanto a estes pontos de contato, *Cartões de Visita* segue o formato e as dimensões idênticas ao do *carte-de-visite*. O *carte-de-visite*, difundido pelo fotógrafo francês Eugène Disderi, tinha como fatores que o popularizaram o baixo custo em relação aos outros modos de execução da fotografia, fazendo com que imagens circulassem de forma mais expressiva entre as pessoas, sobretudo, em função do pequeno formato. Além de imagens de familiares, iniciou-se, neste momento, uma espécie de colecionismo ou composição de álbuns de pessoas destacadas da sociedade. Este formato, o qual cabia dentro de um envelope e podia ser enviado pelo correio, fazia com que fotografias fossem trocadas entre as pessoas e desta maneira frequentassem diversos espaços. O trabalho *Cartões de Visita* tem, como pressuposto, a possibilidade de compor um trajeto diverso dos tradicionais espaços de arte. Em sua formatação, *Cartões de Visita* configura uma possibilidade de retornar a gentileza aos visitados, ao mesmo tempo em que se torna um meio de apresentação do trabalho em um espaço íntimo e doméstico, abarcando outras possibilidades de disseminação. Como objeto múltiplo e portátil, *Cartões de Visita* pode frequentar uma diversidade de espaços que podem pertencer ou não ao campo da arte.

Abordando certos vetores da arte contemporânea, Nicolas Bourriaud<sup>77</sup> propõe:

Cada obra de arte poderia, então, definir-se como um objeto relacional, como o lugar geométrico de sua negociação entre numerosos remetentes e destinatários. Parece possível dar conta da especificidade da arte atual, graças a noção de produção de relações exteriores ao campo da arte [...]: são as relações entre os indivíduos e os grupos, entre os artistas e o mundo, e, em consequência, as relações entre 'o que olha' e o mundo.

Neste sentido, *Cartões de Visita* pode explicitar as possíveis relações entre indivíduos, dadas, em um primeiro momento, como um retorno ao processo de confecção das fotografias. Essa primeira relação se dá entre a artista e o participante voluntário dos procedimentos que antecedem as fotografias. No ambiente íntimo da casa, o qual se torna cenário, o residente atua sobre si mesmo. O mesmo estabelece uma relação com o visitante atravessada pela câmera e as intenções reservadas à fotografia, em um envolvimento pautado no encaixe do cotidiano doméstico com uma cena construída. Operando em outra via, este objeto pode acionar diversos outros olhares, olhares alheios, os quais não participam das imagens, em razão da possibilidade de circulação da proposta.

Nesta direção, o contato entre minha prática artística e o formato fotográfico *carte-de-visite* ancora-se, sobretudo, na ideia da veiculação do retrato. Neste caso, a pose se afirma como um modo de testemunhar o acontecimento. Ainda, o mesmo lugar que se torna o estúdio para a execução das fotografias, o espaço doméstico e alheio, pode configurar-se como o espaço íntimo de apresentação destas fotografias, através do formato escolhido para as mesmas.

---

<sup>77</sup>BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p.29. [tradução nossa]: “Cada obra de arte podría entonces definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Parece posible dar cuenta de la especificidad del arte actual gracias a la noción de producción de relaciones ajenas al campo del arte [...]: son las relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia, las relaciones entre 'el que mira' y el mundo.”



Larissa olhando através da janela

Ferramenta usada:  
 Arco - caixa de guitarra  
 violão - violão

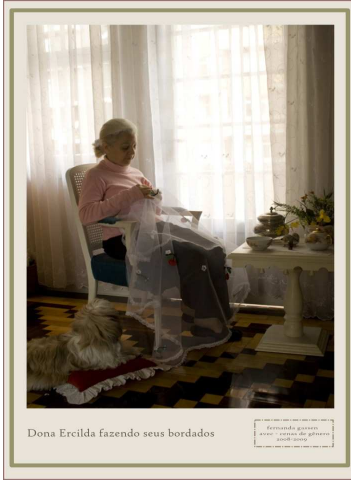


Maria Eduarda pintando as unhas de sua mãe, tarefa desenvolvida com afiço



Zenilda costurando e bordando seus órgãos de tecido

Ferramenta usada:  
 Arco - caixa de guitarra  
 violão - violão



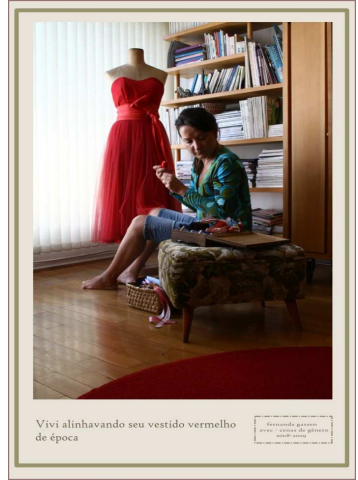
Dona Ercilda fazendo seus bordados

Ferramenta usada:  
 Arco - caixa de guitarra  
 violão - violão



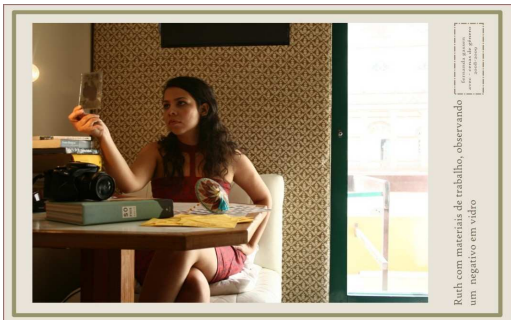
Christel tocando acordes, especialmente criados para ela, em sua viola

Ferramenta usada:  
 Arco - caixa de guitarra  
 violão - violão



Vivi alinhavando seu vestido vermelho de época

Ferramenta usada:  
 Arco - caixa de guitarra  
 violão - violão



Ruth com materiais de trabalho, observando um negativo em vidro

Ferramenta usada:  
 Arco - caixa de guitarra  
 violão - violão



Juliano fazendo esboços para um desenho

Ferramenta usada:  
 Arco - caixa de guitarra  
 violão - violão