

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Daiana Schröpel

FINGO FINGIRE FICTIONEM:
O processo criativo no entremeio

Porto Alegre

2013

Daiana Schröpel

FINGO FINGIRE FICTIONEM:
O processo criativo no entremeio

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção de diploma de bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^ª Dr.^ª Maria Ivone dos Santos

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^ª Dr.^ª Maria Ivone dos Santos

Prof.^ª Dr.^ª Elaine Tedesco

Prof.^ª Dr.^ª Mônica Zielinsky

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS

Em especial, a meus pais, Sirlei e Roman, pelo incentivo, suporte e confiança mesmo a distância.

A Prof.ª Maria Ivone dos Santos, minha orientadora, por acreditar no meu trabalho artístico, indicar-me caminhos e confiar em minhas escolhas.

A Prof.ª Mônica Zielinsky pela rica oportunidade de tomar parte em seu grupo de pesquisa e aprofundar meus conhecimentos sob novas perspectivas.

A Prof.ª Elaine Tedesco, a Milene Tafra e a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para o meu desenvolvimento e aprimoramento artísticos.

RESUMO

A pesquisa apresenta seis instalações de caráter híbrido, as quais articulam diversas modalidades de representação e de apresentação. As propostas elaboram, através de imagens, objetos e textos, regimes de verdade que se situam num espaço de entremeio, entre realidade e ficção, ao partir de personagens criadas que estruturam as narrativas. Busca-se, em paralelo, analisar procedimentos criativos de simulação e de instauração de universos ficcionais, detectados na obra de outros artistas referenciais (D. Balley, S. Calle, M. Dion, J. Fontcuberta, I. Kabakov), assim como em obras literárias do gênero fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Artista-personagem. Ficção. Narrativa. Estranhamento. Instalação.

LISTAS DE FIGURAS

FIGURA 1: SCHRÖPEL, Daiana. <i>Fingo</i> , 2010.....	11
FIGURA 2-7: SCHRÖPEL, Daiana. Detalhe de <i>Fingo</i> , 2010.....	12
FIGURA 8: SCHRÖPEL, Daiana. <i>Diário de viagem: relatos de razão e delírio</i> , 2010	13
FIGURA 9-11: SCHRÖPEL, Daiana. Detalhe de <i>Diário de viagem: relatos de razão e delírio</i> , 2010.....	14
FIGURA 12: SCHRÖPEL, Daiana. <i>Os peculiares objetos de _____</i> , 2011.....	16
FIGURA 13: SCHRÖPEL, Daiana. Detalhe de <i>Os peculiares objetos de _____</i> , 2011	17
FIGURA 14: SCHRÖPEL, Daiana. Série <i>Unhabitat</i> , 2012	19
FIGURA 15: SCHRÖPEL, Daiana. Série <i>Caudátum nodósus</i> , 2012	20
FIGURA 16 -17: SCHRÖPEL, Daiana. Vista da exposição <i>Fingo Fingire Fictionem – Homo bestialis</i> , 2013	21
FIGURA 18-20: SCHRÖPEL, Daiana. <i>Semper dissolubilis, obumbrata et velata</i> , 2013.....	22-23
FIGURA 21-29: SCHRÖPEL, Daiana. <i>Somnium</i> , 2013	26-29
FIGURA 30: SCHRÖPEL, Daiana. Projeto expositivo de <i>Somnium</i> , 2013	31
FIGURA 31-32: FONTCUBERTA, Joan. <i>Retseh-cor</i> , 1993.....	37
FIGURA 33: BAYARD, Hyppolyte. <i>O afogado</i> , 1840.....	40
FIGURA 34: REJLANDER, Oscar Gustav. <i>Noite na cidade</i> , c. 1860	41
FIGURA 35: CAMERON, Julia Margaret. <i>Beatrice</i> , 1866	43
FIGURA 36: BALLEY, Delphine. Detalhe da <i>Histoires Vrais</i>, 2006	44
FIGURA 37: TSCHÄPE, Janaína. <i>Acqua alta 3</i> , 2010.....	49
FIGURA 38: FONTCUBERTA, Joan. Da série <i>Herbarium</i> , 1982.....	50
FIGURA 39: BLOSSFELDT, Karl. <i>Dipsacus laciniatus, Cutleaf Teasel, Opposite Leaves at Stem</i> ,c.1926..	50
FIGURA 40: MAGRITTE, René. <i>Isto não é um cachimbo</i> , 1928-1929.....	56
FIGURA 41: KOSUTH, Joseph. <i>One and three chairs</i> , 1965	56
FIGURA 42: CALLE, Sophie. <i>L’Hôtel, Chambre 29</i> , 1981	57
FIGURA 43: SHERMAN, Cindy: <i>Untitled Film Still #17</i> , 1978	62
FIGURA 44: CALLE, Sophie. <i>La Filiature</i> , 1981	64
FIGURA 45: BALTAR, Brígida. <i>A coleta da neblina</i> , 2002	66
FIGURA 46: KABAKOV, Ilya. Vista da instalação <i>The man who flew into space from his apartment</i> , 1985.....	70
FIGURA 47: DION, Mark. Vista da instalação <i>The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (China Town Division)</i> , 1992	71
FIGURA 48: SCHRÖPEL, Daiana. Vista da exposição <i>Fingo Fingire Fictionem – Homo bestialis</i> , 2013...	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
Parte I. Ficção e realidade: uma poética do entremeio	
Capítulo I - <i>Fingo Fingire Fictionem</i> : métodos e procedimentos de criação	9
Capítulo II - Ficção e realidade: definição de conceitos.....	33
Capítulo III - Encenação: a fotografia como dispositivo ficcional	39
Capítulo IV – O estranhamento como dispositivo de ressignificação do real	47
Parte II. Narrativa e personagem ficcionais	
Capítulo V. Palavras e Imagens: a articulação como procedimento criativo.....	54
Capítulo VI – Artista-personagem: a autoficção como mecanismo de criação	60
Capítulo VII – A instalação como espaço imersivo.....	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78
APÊNDICES	83
APÊNDICE A - Imagens de processo criativo do trabalho <i>Homo bestialis</i> (2012)	84
APÊNDICE B - Imagens de processo criativo do trabalho <i>Semper dissolubilis, obumbrata et velata</i> (2013)	88
APÊNDICE C - Imagens de processo criativo do trabalho <i>Somnium</i> (2013)	90
APÊNDICE D - Instalação <i>Somnium</i> (2013)	93
ANEXOS	94
ANEXO A – VELÁSQUEZ, Diego. <i>As meninas</i> , c. 1656	95
ANEXO B - SHERMAN. <i>Untitled #193</i> , 1989	96
ANEXO C – KABAKOV, Ilya. <i>The man who never threw anything away [...]</i> , 1988.....	97
ANEXO D – KABAKOV, Ilya. <i>Ten Albums</i> , publicação de 1994 – 1996.....	98

INTRODUÇÃO

Este texto propõe uma reflexão sobre questões conceituais que fundamentam meu trabalho artístico. O conjunto de trabalhos apresentados (*Fingo, Diário de viagem: relatos de razão e delírio, Os peculiares objetos de _____, Homo bestialis, Semper dissolubilis, obumbrata et velata e Somnium*) engloba minha produção desde 2010, cuja proposta norteadora é a construção de universos ficcionais - apresentados como instalações - sob diversos meios: o texto, o desenho, a fotografia, o vídeo e o objeto. Estes pequenos mundos fictícios habitam a linha tênue que separa o real e o imaginário, por vezes tão tênue que a distinção entre um espaço e outro se torna árdua.

Os diversos procedimentos empregados na construção de cada um desses trabalhos atuam como mecanismos de instauração dos universos ficcionais. O trabalho artístico parece, nesse sentido, ser uma evidência que valida a existência de outro mundo para além deste que habitamos. Se, de um lado, a obra se vale de mecanismos pertencentes ao real tal como a ilustração de viés científico ou a fotografia pensada como documento; de outro, esses mesmos meios são utilizados para representar eventos imaginários. Os trabalhos aqui apresentados pressupõem a existência de um autor, a quem pertencem os objetos e que é o gerador da narrativa verbal e imagética, a própria artista que ora vos fala e que ora atua como personagem.

A partir desse aspecto fundamental, qual seja, a minha atuação no espaço intervalar *entre* o real e o imaginário, proponho-me a analisar os diferentes mecanismos de estruturação das obras que a compõem, perpassando as noções de narrativa e de personagem ficcional. Para tanto, transitarei por estudos bibliográficos e poéticos interdisciplinares, em especial da literatura. Este texto é, portanto, um giro em torno da minha produção artística e dos conceitos para os quais ela aponta, com vistas a esboçar as possíveis questões por ela indicadas. A escolha por reprisar minha trajetória, embora curta, dá-se em função de que os conceitos e procedimentos aqui analisados apresentam-se sob configurações diversas em cada um dos trabalhos que produzi. Dessa forma, parece-me interessante apontar as possibilidades de simulação e de estruturação entre os meios (texto, desenho, fotografia, vídeo e objeto), que ocorrem nas variadas formas que tomam esses trabalhos.

O desenvolvimento desse estudo se apresenta ao longo do texto, dividido em duas partes, subdivididas em sete capítulos independentes, mas relacionados e complementares entre si. A primeira parte “Ficção e realidade: uma poética do entremeio” é dividida em quatro capítulos que versarão sobre a relação entre realidade e ficção, como se apresenta em minha produção e em obras referenciais, criadas nesse espaço do entremeio.

No primeiro capítulo, “*Fingo Fingire Fictionem*: métodos e procedimentos de criação” será desenvolvida uma análise sobre os procedimentos e os métodos de construção dos seis trabalhos artísticos que compõem minha produção aqui apresentada.

No capítulo seguinte, “Ficção e realidade: definição de conceitos” farei a análise dos conceitos de ficção e de realidade, a partir do estudo de referências bibliográficas interdisciplinares, que os apontam como construtos sociais. Pensa-se a ficção não como oposta a realidade e, por isso, menor, mas como conceito complementar, cuja estruturação se assemelha ao real (Eco). Essa proximidade observada permite a criação de obras de arte a partir das brechas entre o real e a ficção, deixadas, de um lado, por uma realidade que se assemelha muito a ficção e, de outro, pela crença já defasada na existência de um Real único e inquestionável.

O capítulo “Encenação: a fotografia como dispositivo ficcional” sediará a análise da encenação como procedimento de inserção da ficção no real. Por meio de um dispositivo entendido convencionalmente como gerador de realidade – a fotografia como documentação do real, cujo referente é inegavelmente existente (Barthes) – subvertido a favor da validação ficcional, criam-se obras fictícias que se inserem no espaço intervalar entre a ficção e a realidade. Será analisada, ainda, a presença da encenação na origem da fotografia, a partir dos artistas-fotógrafos Bayard, Rejlander e Cameron com o suporte teórico de François Soulages.

O capítulo “O estranho como dispositivo de ressignificação do real” refletirá sobre a natureza da sensação de estranhamento presente em obras de arte contemporâneas, como as de Janaína Tschäpe e de Joan Fontcuberta, em diálogo com a minha produção artística. Desenvolver-se-á a ideia de que as obras que transitam entre o real e a ficção valem-se de mecanismos híbridos, oriundos de ambas as esferas. Procedimento este, gerador de conflitos e contradições internas ao objeto artístico, que dão origem ao estranhamento e este, por sua vez, conduz à ressignificação do que entendemos por real. Este estudo será desenvolvido sob o suporte teórico de Freud e de Todorov.

Na segunda parte do texto, denominada “Narrativa e personagem ficcionais”, farei uma análise mais precisa dessas modalidades estruturantes dos trabalhos aqui apresentados. No capítulo “Palavras e imagens: a articulação como procedimento criativo” apresentarei breves aspectos sobre a relação complementar que se dá entre as palavras (texto narrativo) e as imagens (desenho, fotografia, objeto e vídeo) em minha produção. Apontarei nesse estudo, que palavras e imagens geram diferentes percepções e constituem-se em pontos de acesso ao mundo fictício representado.

No capítulo “Artista-personagem: a autoficção como mecanismo de criação” será desenvolvida uma análise sobre a criação de personagens a partir dos conceitos *self as context* e *not himself*, oriundos da teoria do teatro. Desenvolver-se-á a ideia de artista-personagem, ferramenta de que o artista se vale para falar de questões do mundo a partir de seus traços particulares, mas

modificados. Nesse sentido, a partir de um “eu” fabricado e performado, a narrativa é construída, conforme analisaremos na obra da artista referencial Sophie Calle.

Por fim, o capítulo “A instalação como fator imersivo” destina-se a análise da apresentação da obra como uma ambientação híbrida. Amparando-me na noção de campo mítico (Cohen), neste capítulo analisarei a obra artística como uma estrutura ambiental que convida o espectador/ leitor a ingressar na realidade diegética da obra e a explorá-la por meio dos índices apresentados (objetos, texto, desenhos etc). A obra dos artistas Ilya Kabakov (criador de personagens e de fabulações) e Mark Dion (cujas obras apropriam-se de métodos científicos) será analisada como referência na construção de uma obra com dimensão ambiental e imersiva.

Parte I. FICÇÃO E REALIDADE: UMA POÉTICA DO ENTREMEIO

“Nós já vivemos sem a alucinação estética da realidade. Hoje, o real e o imaginário são confundidos na mesma totalidade operacional, na caixa de diálogos.”

Jean Baudrillard

Capítulo I. *Fingo Fingire Fictionem*: métodos e procedimentos de criação



“...*Homo bestialis* é esse ser que aparece nas fotografias e em algumas ilustrações. É uma criatura muito semelhante aos seres humanos – *Homo sapiens* – vive, no entanto, de forma primitiva, diferente daquela do *H. sapiens*, e gera dentro de si uma espécie de crisálida denominada, pelo autor da descoberta, *Caudatum nodosus*. A dita crisálida é pequena, pode ser segurada por duas mãos adultas, e é coberta por saliências – nódoas – o que lhe confere sua nomenclatura. O autor da descoberta não definiu de que forma esse ser é gerado pelo *H. bestialis*, apenas pôde confirmar que é gerada tanto machos quanto fêmeas. *C. nodosus* é, primeiro, uma forma amarelada e cartilaginosa. Depois, enrijece e assume colorações que variam entre tons de marrom, amarelo e vermelho. Durante esse processo de enrijecimento, *C. nodosus* gesta em seu interior uma pequena larva que muito se assemelha a uma lesma – esta cabe na palma da mão de um homem adulto quando madura – cuja nomenclatura é *Clione pomátia*. Esta suposta lesma se junta a outras que foram gestadas por outros espécimes de *C. nodosus* (cada um gesta apenas uma lesma durante sua existência, morrendo logo após gerá-la). Juntas liberam uma secreção filamentosa que enrijece em pouco tempo – uma vez vazias desta secreção, elas próprias

tornam-se rígidas. Assim, formam uma espécie de rosácea que se denomina *Gerviléa margaritifera*. Esta, por sua vez, é cultivada pelos indivíduos *H. bestialis*, que as fragmentam e reordenam de acordo com sua vontade, costurando-as com os filamentos secretados pelos espécimes de *C. pomátia*. O uso mais comum desses objetos costurados são máscaras, que os *H. bestialis* usam com muita frequência porque, segundo acredita o autor desta descoberta, são criaturas horrorosas e têm consciência disto. Toda esta confusão de nomenclaturas dá-se pelo fato de que o autor por muito tempo pensou que se tratasse de espécimes de gêneros distintos, até que se defrontou com um indivíduo *H. bestialis* que acabara de dar à luz ao seu *C. nodósus*. Mais não podemos saber sobre essas criaturas, porque o autor sucumbiu à ira daquele *H. bestialis* surpreendido em tão delicado momento...”.

O conjunto de trabalhos aqui apresentados nasceu de um gosto pela literatura, em especial a de gênero fantástico. Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Jorge Luís Borges são autores que me motivaram a enveredar pelos tortuosos “bosques da ficção”, metáfora deste. Um bosque, segundo Eco, numa leitura dessa metáfora, é “um jardim de caminhos que se bifurcam”. Mesmo quando não existem nele caminhos definidos, todos podem decidir que caminho tomar, “decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção” (1994: 12). É assim que se dá a construção de uma obra ficcional e também é assim que o leitor a experimenta.

O gênero fantástico, em literatura, é definido por um momento de hesitação, experimentado pelo leitor, entre fenômenos de explicação ou natural, da ordem do real, ou do sobrenatural, da ordem do irreal ou inexplicável pela via da razão (TODOROV, 2012). É esse aspecto determinante do gênero fantástico que continua a torná-lo interessante para mim. A hesitação é um momento de “não sei bem o quê”, de insegurança, mistura de medo e curiosidade pelo que virá em seguida, seja na narrativa fictícia, seja no mundo dito real.

A partir desse sentimento de incerteza passei a construir curtas narrativas textuais, que envolvem um duplo aspecto de razão e de delírio. Com uma personagem principal de natureza investigativa, que se depara com fenômenos de difícil explicação lógica (sobrenaturais, eventos do acaso, ilusões), esses contos foram gerados em formato de diários de viagem. Portanto, são narrados em primeira pessoa, em monólogo interior direto – característica presente em todas as minhas narrativas. Acompanhados por pequenas ilustrações, estes três livros-objeto iniciais, de caráter intimista, constituem a série denominada *Fingo* (2010) e podem ser tocados e lidos pelo espectador/leitor.



FIG. 1. **Daiana Schröpel**. *Fingo*, 2010. Três livros-objeto e desenhos: bico de pena, nanquim e aquarela; dimensões variáveis. Porto Alegre, RS.

Atrás da cortina de veludo projetava-se uma forma. Afastei o pesado tecido e deparei-me com um espelho, ornado e de tamanho considerável. Observei-me no espaço retangular e não encontrei meu reflexo, mas a imagem de um “eu” envelhecido, vivido. Aproximei-me mais para certificar-me do que via. Como era tal coisa possível?! Dei um passo incerto para trás, buscando recuperar o fôlego. Olhei minhas mãos e não as reconheci, estavam enrugadas, castiçadas como a imagem no espelho. Que tipo de alucinação me havia provocado esse ambiente? Corri pesadamente para fora da cabana e recordei que aquele era meu lar.

Trecho de uma das narrativas textuais que compõe a obra *Fingo*, presentes nos livros-objeto.



FIG. 2.



FIG. 3.



FIG. 4.



FIG. 5.



FIG. 6.



FIG. 7.

FIG. 2-7. Detalhes de *Fingo*, 2010.

O processo de construção das narrativas sempre se alimenta da leitura de autores literários referenciais. No caso de *Fingo*, Poe, Lovecraft e Borges, são essenciais tanto no plano formal, quanto no plano do conteúdo. Isto não significa que as imagens criadas sejam referentes àquelas sugeridas pelas leituras; pelo contrário, as imagens indicadas por esse exercício suscitam novas imagens que se fazem da articulação entre leituras, obras e imagens consultadas, informações estas oriundas de meios diversos (internet, livros, catálogos etc.).

Essas primeiras experiências geraram dois trabalhos sequenciais, elaborados dentro dessa mesma lógica do fantástico literário, da criação de mundos fictícios que habitam entre o real e a ficção: *Diário de viagem: relatos de razão e delírio* (2010) e *Os peculiares objetos de _____* (2011). *Diário de viagem (...)* foi concebido a partir da elaboração de ilustrações de viés científico que representam plantas híbridas. Estas foram criadas por meio de estudos de botânica e de pesquisa de espécimes que possuem características físicas ou biológicas incomuns, como as plantas carnívoras, por exemplo. Estes espécimes foram mesclados, assim como suas caracterizações e nomenclaturas.



FIG. 8. **Daiana Schröpel.** *Diário de viagem: relatos de razão e delírio*, 2010. Escrivaninha, cadeira, objetos diversos e desenhos: grafite, nanquim e aquarela sobre papel; arranjo variável. Porto Alegre, RS.

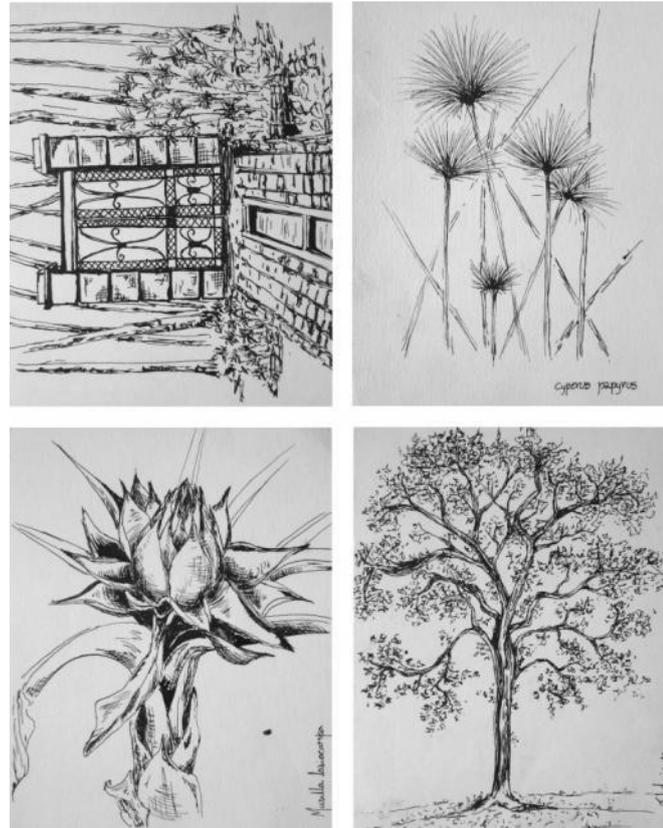


FIG. 9. Detalhe da série *Relatos gráfico*. Livro-objeto e desenhos: bico de pena e nanquim sobre papel; 15 x 10,5 cm. Porto Alegre, RS. Da obra: *Diário de viagem: relatos de razão e delírio*, 2010.

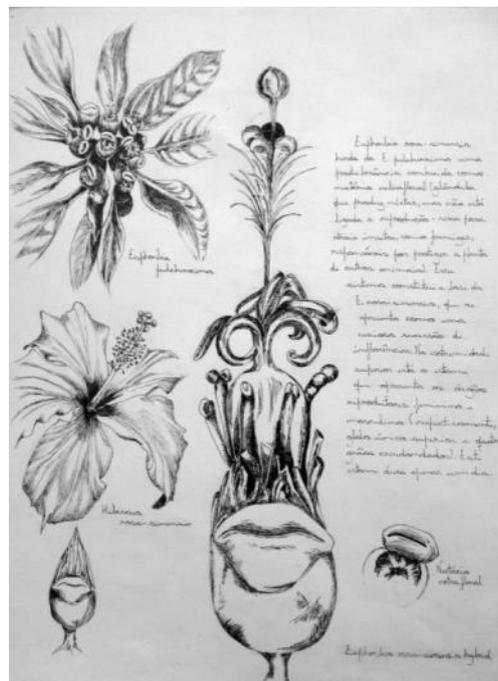


FIG. 10. Detalhe da série *Vegetais anômalos*. Desenho: bico de pena e nanquim sobre papel; 34 x 25 cm. Porto Alegre, RS. Da obra: *Diário de viagem: relatos de razão e delírio*, 2010.

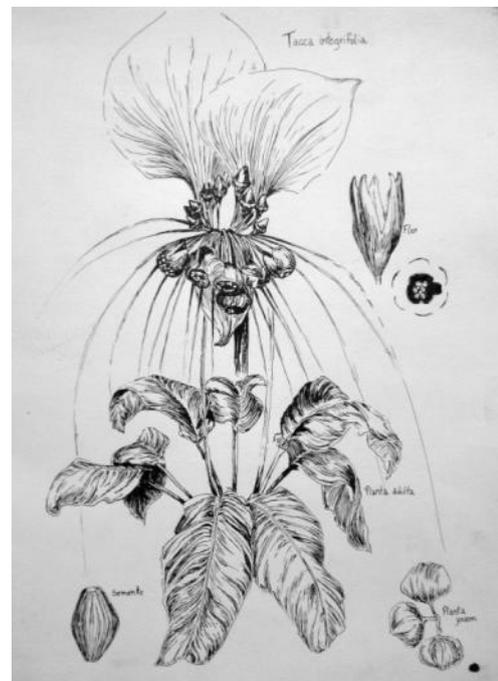


FIG. 11. Detalhe da série *Vegetais normais*. Desenho: bico de pena e nanquim sobre papel; 34 x 25 cm. Porto Alegre, RS. Da obra: *Diário de viagem: relatos de razão e delírio*, 2010.

08 de outubro

Neste dia algo terrível ocorreu e minha alma não encontra consolo para tamanha traquédia. Relato aqui de maneira breve o que uma mente já muito perturbada é capaz de recordar. Pela manhã levantei-me cedo e ordenei o pequeno ambiente, de modo que realizei tarefas rotineiras necessárias para o começo da jornada diária. O dia estava agradável, ensolarado e perfumado pelas flores da tenra primavera. Trabalhei o dia todo em meus afazeres. Durante a tarde levantou-se uma tormenta ao sul que cobriu o céu com um manto negro de nuvens ameaçadoras e carregadas. O vento soprava forte, arrancando ruídos de tensão do casebre. Assim que a chuva caiu trouxe consigo um vento frio e cortante. O dia findou sob essas condições. [...]

Detalhe de um dos textos que compõem a obra *Diário de Viagem: relatos de razão e delírio*.

A partir da experiência da construção de narrativas verbais, constituí um conto em formato de diário de viagem – como indica o título deste trabalho – partindo de uma visita realizada ao Jardim Botânico de São Paulo/SP. Neste passeio captei uma série de imagens fotográficas do parque e do herbário local que constituíram referências essenciais para a construção da narrativa verbal e imagética.

Este trabalho é composto por três séries articuladas à narrativa verbal, que por sua vez, está dividida em dois momentos: o primeiro, em que a personagem se desloca de um local a outro com o intuito de conhecer os espécimes vegetais que ali habitam, observando-os, descrevendo-os e ilustrando-os; e, o segundo, em que a personagem se descobre em situações incomuns e passa a produzir representações de coisas absurdas. A personagem atua como os antigos artistas viajantes que, ao explorarem o Novo Mundo, representavam imagetivamente as criaturas desconhecidas. Vez ou outra, a criatura se revelava monstruosa ou apenas desconhecida e o povo do Antigo Mundo, estupefato, acreditava que aqui, na América, perambulavam bestas, criaturas que nunca estiveram na arca de Noé porque não aparecem nas representações daquele episódio. Ou, como nas incríveis expedições de Marco Polo, cujos relatos descrevem lugares e criaturas incríveis.

Assim como nos contos de Lovecraft, as facetas humanas, construtiva e destrutiva, estão presentes. A convenção nos ensina que tudo aquilo que o homem desconhece e que não pode ser explicado pelas leis lógicas da ciência, não possui validade e é, no melhor dos casos, taxado como loucura, insanidade. Os contos de Lovecraft revelam, por vezes, que o conhecimento científico vem acompanhado de eventos da ordem do inconsciente e do sobrenatural. Estas são algumas das

questões que me interessam na literatura deste autor e que são tratadas em minha produção artística.

O trabalho *Os peculiares objetos de _____* possui uma estruturação semelhante a *Diário de viagem (...)*. Mostra uma personagem que se desloca de um lugar a outro em busca de um espécime vegetal desaparecido. Desde logo, eventos incomuns ocorrem e a personagem está continuamente elaborando ilustrações descritivas de fenômenos, de paisagens e de criaturas.

Neste trabalho, como no anterior, o que é apresentado ao público é um conjunto de imagens, de escritos e de objetos que pressupõem a existência de um autor ou de um proprietário. Em *Os peculiares objetos de _____*, o foco, contudo, se estabelece sobre o conjunto de objetos, muitos deles pessoais, como os dois pequenos retratos, que se encontram no interior da antiga mala-armário.



FIG. 12. **Daiana Schröpel.** *Os peculiares objetos de _____*, 2011. Objetos diversos e desenhos: grafite sobre papel; arranjo variável. Porto Alegre, RS.



FIG. 13. Detalhe de *Os peculiares objetos de _____*, 2011. Desenho: grafite sobre papel; 17 x 12,5 cm. Porto Alegre, RS.

Recentemente foi descoberto um organismo cuja divulgação evitou-se ao extremo devido às suas características e à sua significância em termos existenciais. Trata-se de um espécime constituído de estruturas vegetais típicas que, contudo, não desempenham as funções a elas determinadas, senão que o indivíduo alimenta-se exclusivamente de carne. É notória a presença de pigmentação verde atribuída aos cloroplastos, entretanto, o processo fotossintético inexistente. Aqui se abrem portas para novas ramificações, para novas maneiras de apreender a existência e questionar a respeito dos seres (inimagináveis) que povoam este planeta, ocultos ao conhecimento. [...]

Detalhe de um dos textos que compõem a obra *Os peculiares objetos de _____*.

A narrativa verbal tem pouca presença nesse trabalho, embora no interior da caixa exista uma caderneta contendo o relato completo da personagem, sobre a peculiar experiência vivida naquela ilha distante. Os eventos se desenrolam por meio de uma segunda caderneta que contém as ilustrações e, em cujo verso, são apresentadas breves notas descritivas. Este trabalho aborda a experiência de uma personagem ligada à ciência que descobre uma tribo humanóide muito peculiar e hostil, até então desconhecida. Seus conhecimentos científicos, bem como aqueles da época (não definida) em que a personagem está inserida não conseguem abarcar tal existência.

A sequência desse processo dá origem ao trabalho *Homo bestialis* (2012). Se em *Os peculiares objetos de _____* a narrativa verbal perde espaço embora não desapareça, em *Homo bestialis*, por outro lado, ela não está presente. A única referência ao texto escrito se faz por meio das nomenclaturas presentes nas ilustrações de viés científico. Ainda numa comparação ao trabalho

precedente, *Homo bestialis* possui seu foco nos objetos criados a partir de uma técnica experimental de modelagem que combina argila crua e cera de abelha (APÊNDICE A). Gerados anteriormente e sem relação com a construção de uma narrativa, estes objetos conduziram-me, paulatinamente, a manufatura de uma máscara e de uma capa de algodão cru que constituiu uma espécie de vestimenta. Algumas experiências fotográficas foram realizadas.

Em *Homo bestialis* eu, enquanto artista-personagem¹, não estou presente por meio da escrita porque ela não compõe o trabalho, mas estou presente por meio do meu corpo que dá sustentação a vestimenta e que, por isso, dá existência a criatura denominada *H. bestialis*. A experiência com a imagem fotográfica foi fecunda, porque abriu novas possibilidades de instauração e de elaboração do universo ficcional criado. A articulação dos diversos meios de que o trabalho se vale amplia as possibilidades de instauração do mundo ficcional.

Cada meio possui modalidades particulares de representação, isto é, o que vejo por meio do desenho nunca é a mesma coisa que vejo por meio da fotografia, assim como o que vejo por meio do desenho jamais é o que encontro por meio da leitura. Cada meio gera percepções particulares sobre um mesmo objeto. Daí, a importância das múltiplas linguagens em minha produção poética – cada meio produz uma percepção distinta do mundo fictício que almejo tornar presente, neste mundo dito real, por meio de suas evidências, de seus rastros.

A experiência fotográfica citada gerou a primeira série, que compõe o trabalho *Homo bestialis*, chamada *Unhabitat*. Esta série apresenta-se como uma pequena narrativa visual, que indica a possibilidade de ampliação dessa narrativa para o âmbito da criação de um outro microcosmo ficcional. Alguns dos objetos produzidos anteriormente, em argila e cera de abelha, foram selecionados e reunidos para serem apresentados como criaturas pertencentes àquele mundo imaginário em processo de criação. Dessa forma, um objeto se transforma em outro, uma criatura se transforma em outra, num ciclo similar ao da vida.

As ilustrações de viés científico, criadas com intuito de indicar essa transição e coordenar o sentido da narrativa, permitem ao espectador um breve contato com o universo ficcional indicado. Esse trabalho opera relações bastante férteis entre os diversos meios: os objetos de barro são transformados em criaturas, que por sua vez dão origem à parte das ilustrações; os objetos, que são vestidos, performados e registrados por meio da fotografia, estão também presentes no conjunto final; e a fotografia dá origem a algumas das ilustrações.

¹ As definições *Eu-artista* e *Eu-personagem/ Artista-personagem* referem-se à transição de *id* do sujeito artista. O conceito de personagem aplica-se originalmente ao teatro e a literatura. No teatro o sujeito-ator interpreta uma personagem e na literatura, o autor cria personagens, que - por vezes - são espécies de *alter-egos* desse sujeito-autor. Nas artes visuais busca-se uma definição para determinar a ação do sujeito-artista quando ele atua como uma personagem – condição esta cada vez mais presente na arte contemporânea, mas que não é nova, vide Marcel Duchamp atuando como Rose Sélavy e Joseph Beuys em suas performances. Estes conceitos serão mais bem desenvolvidos no decorrer do texto.



FIG. 14. **Daiana Schröpel**. Série *Unhabitat*. Quatro fotografias digitais; 60 x 60 cm e 25 x 25 cm. Porto Alegre, RS. Da obra: *Homo bestialis*, 2012.

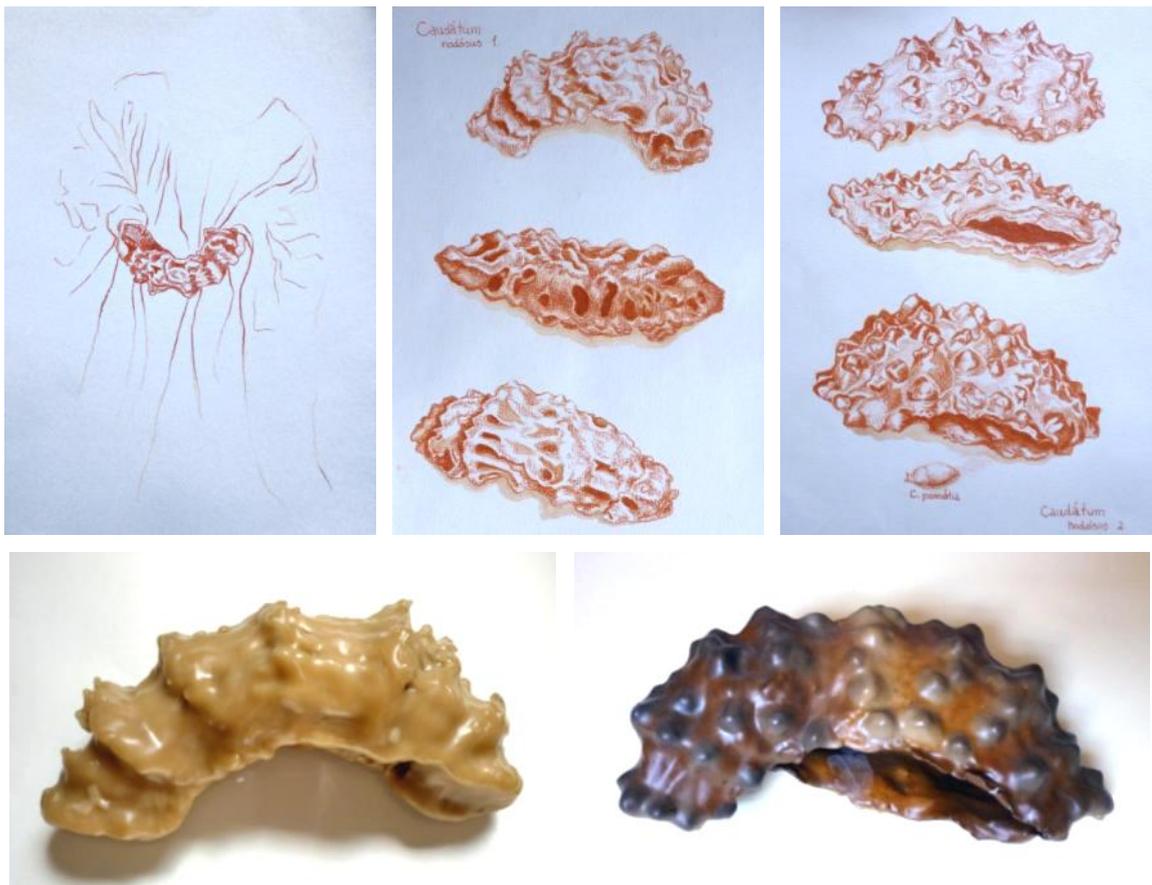


FIG. 15. **Daiana Schröpel.** Série *Caudatum nodosus*. Três desenhos: sanguínea e aquarela sobre papel; 17 x 24 cm. Objeto: arame, barbante e cera de abelha; 5 x 11 x 22 cm aprox. Objeto: argila crua e cera de abelha; 5 x 11 x 22 cm aprox. Da obra: *Homo bestialis*, 2012.



FIG. 16 e 17. Vistas da exposição *Fingo Fingire Fictionem – Homo bestialis*, montada no Espaço Arte Um, Feevale, no período entre 30 de outubro e 21 de novembro de 2013.

Homo bestialis, 2012. Composto por quatro séries: *Unhabitat*, 2012. Quatro fotografias digitais: 60 x 60 cm e 25 x 25 cm; *Caudátum nodósus*, 2012. Três desenhos: sanguínea e aquarela sobre papel; 17 x 24 cm. Objeto 1: arame, barbante e cera de abelha; 5 x 11 x 22 cm. Objeto 2: argila crua e cera de abelha; 5 x 11 x 22 cm; *Clione pomátia/ Gervilée margaritifera*, 2012. Três desenhos: sanguínea e aquarela sobre papel; 17 x 24 cm. Objeto 1: argila crua e cera de abelha; 1,5 x 5 x 11 cm. Objeto 2: argila crua, barbante e cera de abelha; 17 x 17 x 20 cm; *Homo bestialis*, 2012. Três desenhos: sanguínea, aquarela e barbante sobre papel; 17 x 24 cm. Paramento composto por: máscara de argila crua, barbante e cera de abelha, capa de algodão cru e manequim; 180 cm de altura. Livro: 3 x 13 x 18,5 cm. Porto Alegre, RS.

Os diversos procedimentos, empregados na construção da obra, atuam como mecanismos de instauração e de documentação dos universos ficcionais, como já indicado. O trabalho artístico é, nesse sentido, uma evidência que remete a existência de outro mundo para além deste que habitamos. Os meios utilizados na construção das obras são variados: as ilustrações de viés científico são utilizadas para representar criaturas imaginárias; a fotografia é o registro de encenações; a escrita sobre a experiência, transparece um estado de espírito e pensamentos, mas é uma narrativa fictícia; os objetos, ou pertences de alguém, ou criaturas enrijecidas, são ora apropriados do mundo, ora inventados. Nesse sentido, as obras valem-se de meios que pertencem ao real e, por isso, ligados a um discurso de verdade, para representar um mundo imaginário. É esse processo que dá ao mundo ficcional um efeito de real.

O conjunto *Homo bestialis* foi gerado por meio da articulação de meios diversos, a partir de elementos iniciais – os objetos de argila. Esse mesmo procedimento de partir de um dado objeto para a geração da narrativa foi aplicado na construção de *Semper dissolubilis, obumbrata et velata* (2013). Este trabalho foi criado a partir de uma fotografia apropriada e de um conjunto de objetos modelados, de barro e de cera de abelha (APÊNDICE B). Neste trabalho, diferentemente do que ocorre em *Homo bestialis*, a narrativa textual está presente e ocupa uma posição importante.

A escolha da imagem fotográfica foi intuitiva. Nela vemos, em tons de sépia, uma estrada cercada por árvores, eucaliptos possivelmente, e ao fundo uma pessoa vestida de negro vem em direção do espectador. Esta fotografia está inserida num livro-objeto e na página seguinte a ela se encontra a narrativa verbal da obra.



FIG. 18.



FIG. 19.



FIG. 20.

FIG. 18, 19 e 20. **Daiana Schröpel**. *Semper dissolubilis, obumbrata et velata*, 2013. Objeto; 25 x 25 x 2,5 cm. Seis desenhos sobre papel, sanguínea e aquarela; 26 x 30 cm. Seis fotografias digitais; 60 x 90 cm. Porto Alegre, RS.

Embora nesse trabalho minha imagem não esteja presente por meio da representação imagética, como ocorre em *Homo bestialis*, o eu-artista transforma-se em personagem por meio da figura presente na fotografia de que me apropriei. A imagem do retrato é incorporada de forma que a narrativa verbal é gerada por meio dessa personagem, num exercício de projeção que visa captar os fenômenos que cercam essa figura fotográfica. No entanto, há um transitar entre diferentes “eus”.

No início do texto há uma preparação para a projeção que se refere à escolha da imagem e a escolha das referências literárias que serão importantes para a construção do texto. Nesse primeiro momento, quem fala é o eu-artista, conforme ilustra o seguinte trecho:

A busca por aquela imagem que não sei qual. Um sopro de existência nem vivo nem morto. Nem antes nem agora. Entre tantas, apenas aquela. Aquela com as sombras melancólicas, o andar incerto e o vestido negro. O meu andar? Sim e não. Depois, quem sabe, Beckett? Sim e não. Talvez, Poe? Poderia ser. Sempre sim e não e, ao mesmo tempo, tudo e nada. Uma confusão insolúvel e, quiçá, a confusão solucionada. Uma possibilidade? Todas e nenhuma. Paro agora antes que tarde demais.

Num segundo momento, ocorre a transição, de acordo com o trecho abaixo:

Mas o que é aquilo? Quem é? Quem caminha e no tempo de um suspiro se detém? Eu, sempre eu, mas não totalmente eu, nunca eu.

A seguir, a projeção é posta em prática e o eu-artista transforma-se em eu-personagem por meio da figura presente na fotografia, como ilustra o segmento a seguir:

Aquela estrada cercada por árvores ora altas, ora baixas; ora feitas em palanques, ora aviltadas por preços e arames e espinhos. Para cá apenas grãos de areia e sombras. Para lá infinitos detalhes de coisas que foram e que serão de novo e de novo feitos por todos os *eus*

Nesse sentido, dois momentos, um racional e outro irracional, fazem-se presentes em minhas narrativas e ocorrem na escrita por meio dessa transição. A definição dos momentos não é clara: consciente e inconsciente confundem-se no decorrer da narrativa, assim como ocorre com o estado do *eu* em ação. O aspecto racional associa-se, por exemplo, ao primeiro momento da narração, em que o eu-artista ainda está presente e se manifesta num ato de escolha, de definição dos elementos que compõem a narrativa. Por outro lado, o momento irracional, pensado aqui muito mais como estado de devaneio, manifesta-se, por exemplo, no seguinte trecho:

Primeiro maleáveis e depois rígidas. Nem objetos, nem criaturas. Coisas vivas e mortas. Dentro de mim, sob a árvore, perto do riacho. Lá, além da estrada, dos eucaliptos, das sombras. Nas sombras as coisas. [...]

O processo criativo se dá entre estados de *eu*, assim como entre os momentos de razão e de devaneio, cuja definição exata demandaria uma apurada análise de cada segmento do texto. Por outro lado, a presença de um estado de consciência faz-se também por meio das pequenas ilustrações que, como em *Homo bestialis*, representam a transformação de uma criatura. Esta transição é na verdade criada a partir de um conjunto de objetos de barro e cera de abelha que, enquanto objetos, existem no mundo “real” e, uma vez transportados para o mundo ficcional, passam a ser “criaturas vivas e em mutação”. Estes objetos são também elaborados por meio da fotografia a partir de pequenas encenações em que aparecem como as criaturas citadas no texto.

Semper dissolubilis, obumbrata et velata manifesta, no contexto analisado, um intenso jogo entre ir e vir, entre racional e irracional e entre os *eus*, que se alternam entre o da artista e o da personagem e, por isso, entre fora (mundo real e/ou racional) e dentro (mundo fictício e/ou da ordem do inconsciente). Neste trabalho, por conseguinte, a definição das fronteiras torna-se bastante incerta num nível mais profundo daquele dos trabalhos anteriores. Nestes, há variações entre racional e irracional, entre o real e o fictício – jogos entre estes termos também são compostos – mas a definição desses momentos é mais nítida.

Nessa mesma linha insere-se *Somnium* (2013). Este trabalho engloba todos os aspectos das produções antecedentes, correspondentes a criação de um mundo fictício que se faz a partir de uma brecha entre o real e a ficção, porque se vale de mecanismos geradores de realidade, como a ilustração, a fotografia e o relato testemunhal, para instaurar e documentar um universo imaginário. *Somnium* foi gerado a partir de uma sensação de encapsulamento, de estar envolta por um espaço comprimido e desagradável.

A narrativa verbal se estrutura a partir de pequenos parágrafos. Inicialmente três, que se referem especificamente àquela sensação apontada e que foram pensados como visões e delírios. Num segundo momento surge outro texto que, embora externo ao momento das *visões*, ainda comporta aspectos de delírio. Essa narrativa apresenta inúmeras metáforas e foi suscitada por lembranças que me ocorriam de filmes assistidos, dirigidos pelo cineasta Andrei Tarkovski, cujas obras são sutis, metafóricas e pretendem, segundo o autor (TARKOVSKI, 2012), a representação de pensamentos e de estados de espírito.

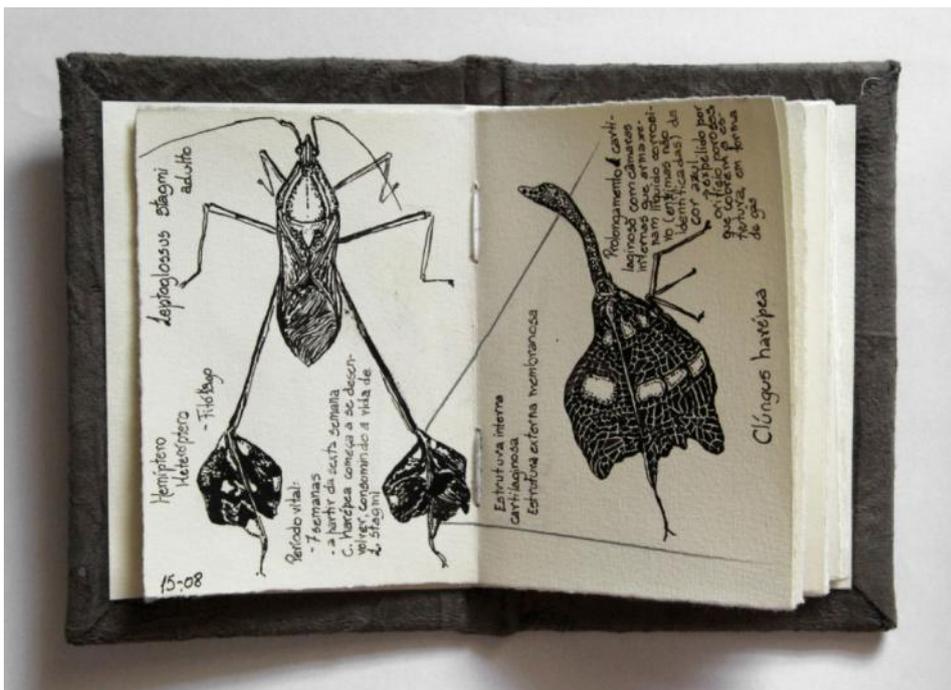


FIG. 21 e 22.

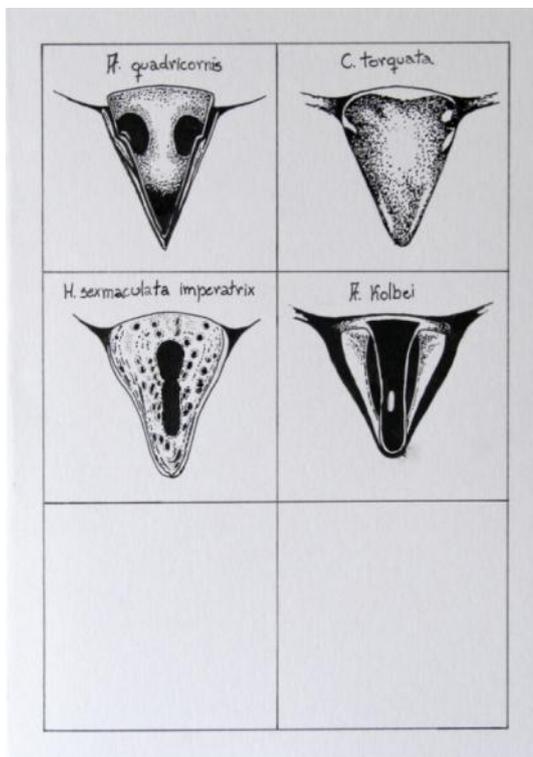
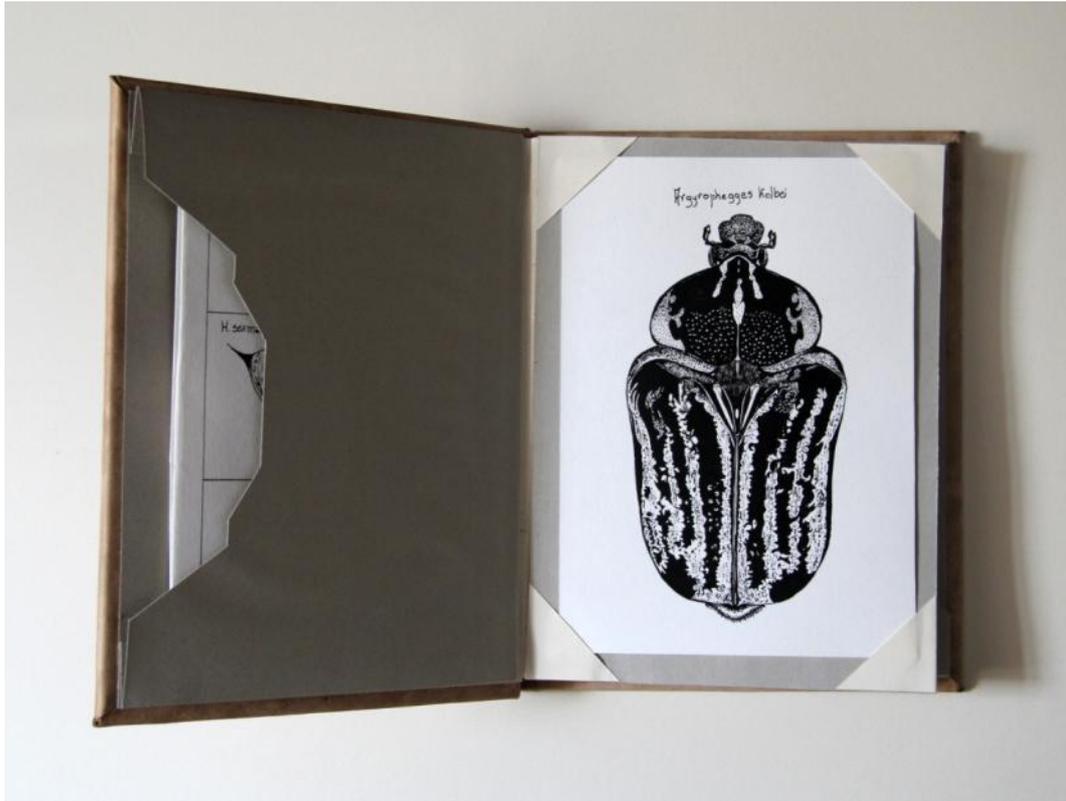


FIG. 23, 24 e 25.



FIG. 26 e 27.



FIG. 28 e 29.

FIG. 21-29. **Daiana Schröpel**. *Somnium*, 2013. Instalação: pasta-arquivo com dezoito ilustrações de besouros e cinco tabelas de tipologias (bico de pena: nanquim sobre papel; 21 x 14,8 cm); livro-álbum com sete desenhos (bico de pena: nanquim sobre papel; 21 x 14,8 cm); livro-álbum contendo 21 fotografias (Marrom van Dyke; 12 x 18 cm); caderneta (15,5 x 10,5 x 1,5 cm); vídeo (8'30"); escrivaninha, cadeira e objetos diversos.

[Voz]

Eu sou Galka. Eu vi todas aquelas paredes cobertas por água. Morei em uma casa em que chovia sempre, mesmo quando o sol rachava os vales, tornando-os sombriamente profundos. Dormi numa cama molhada porque acreditei que o plástico que a cobria resistiria à água que se acumulava sobre ele. As lágrimas que toda noite Galka derramava lá de cima. Na parede, eu admirei todos os dias a imagem de uma criança gerada fora dessa esfera. Vi os besouros quando brotavam da terra e todas aquelas criaturas que saíam de seus casulos. Eu vaguei pela névoa. Chorei quando vi o pastor hesitar sobre a água, curioso e convidativo ao mesmo tempo. A névoa às suas costas, quase, quase engolindo-o. Ela ameaça. Ele hesita, num jogo sedutor. Andei por túneis sem saber aonde chegaria. Hesitei muitas vezes durante o caminho porque me esquecia onde queria chegar. Eu quase toquei a luz, depois da névoa, da água e dos túneis, mas todos duvidaram. Todos. E Ele não mais nos quis tocar. Então nos odiamos e quisemos chorar. Quisemos implodir. Mas apenas sentamos, uns ao lado dos outros de frente, cansados e depois, de costas, amparando-nos uns aos outros, esgotados. A água ecoando a nossa volta, inundando. Todas aquelas coisas que havíamos visto e sentido, que nos penetravam pelos poros e permaneciam dentro de nós. Todas aquelas coisas em que acreditamos e que farão parte de nós para sempre. Sempre que a pele doer, lembraremos. Lembraremos que não sabemos de todas as coisas e que queremos acreditar que mistérios existem. Simplesmente porque morreríamos sem eles. Obrigada pelo espelho... Sem ele, não resta dúvida, eu teria me petrificado com todas essas visões.

[Visões]

Está úmido e frio. Escuro. Sinto-me grande, repentinamente grande, dentro do espaço. Uma pele courácea envolve-me. Lá longe, não sei onde, o som de gotas d'água pingando, pingando, caindo, sempre caindo, com a velocidade do que parece ser a eternidade. Olhos fechados, boca cerrada cheia de muco. O corpo fechado, roliço, pegajoso. Na escuridão. O som penetra a mente, já há anos ou séculos. Na escuridão, eu reticente. Desejo finalmente mover-me. Não antes; mas agora. Desvencilhar-me do úmido e frio espaço da minha longa e solitária existência. Movimentos ondulantes. Lentos e dolorosos. Cada vez mais longe, cada vez mais perto. Movimentos ágeis e furiosos. Eu, no frio úmido, ondulante. Olhos fechados, boca pastosa. Para cima e para baixo. Longe e perto. Boca pastosa. Olhos cerrados. Mas o movimento dura um século inteiro. Então, silêncio.

Movo-me lentamente sobre a terra. Silêncio. Olhos fundos, boca cerrada, sempre cerrada e pastosa. Por vezes, besouros sobrevoam minha cabeça achatada. Alguns pousam suavemente, enroscando-se em meus longos espinhos. Outros colidem bruscamente, ferem-me, tal qual pedra arremessada. Quando o chão torna-se negro, fervilhando hipnoticamente, tenho a impressão de que saem de dentro de mim. Do meu corpo cada vez mais rígido, cada vez mais rugoso. Então, um longo arrepiado varre-me. Recordo-me. Recordo-me vagamente e tudo se torna estranho, não sei se real ou imaginário. Olhos fundos, boca pastosa. Na escuridão úmida e fria da terra, hesito. Insetos odiosos. Insetos, que juntos, transformam-me num imenso inseto. Insetos que, uma vez dispersos, revelam um grande objeto deteriorado sobre a terra. Eu, quase carcaça, quase terra, quase pó, quase nada. Sempre nada, sobre a terra, em silêncio.

Olhos abertos. Boca pastosa. Sobre a palha seca, lá longe, onde as árvores deslizam sobre si mesmas e sementes estranhas vagam sobre o chão sem nunca encontrar um lugar seu. Lá, onde as folhas têm espinhos e a chuva cai vermelha. Sob o efeito da fina brisa, tudo desliza, um pouco mais, sempre mais, para as bordas. Mas lá no fundo, as crisálidas florescem, uma a uma, sem cor. Com movimentos lentos e dolorosos. Depois, movimentos rápidos e violentos. Ondulantes. Irrrompem sobre a palha seca e quente. Achatados. Com bocas fechadas e olhos cegos. Marcham apressados uns sobre os outros, imóveis.

[Voz]

É inverno. Como você sabe, não há besouros nesta época. "Galka, deixa os besouros em paz"... Mas como? Eles não deveriam estar aqui. Deveriam, sim, estar sob a terra. Brancos, roliços, pegajosos. Devo deixá-los em paz quando não me deixam a mim? Quando, vezes sem fim, tentam carregar-me com eles e nutrir-se do meu corpo. Agridem-me como pedras arremessadas e minha pele dói. Então... as paredes cobrem-se de água. O pastor hesita. Os vales aprofundam-se. Nós choramos. A névoa envolve-nos. Os túneis carregam-nos de volta ao fim.

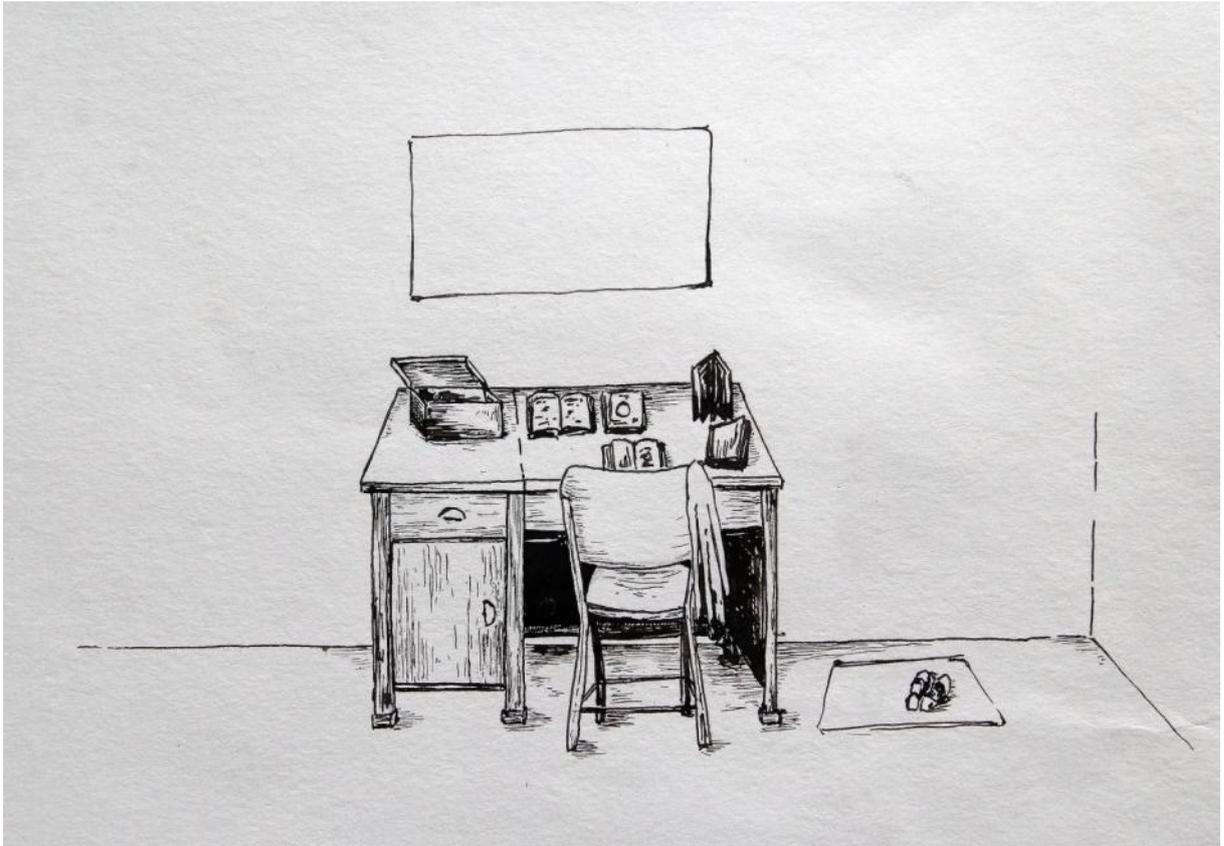


FIG. 30. Estudo para montagem de *Somnium*.

É isto o que ocorre em *Somnium*. A estrutura final da narrativa, presente na vídeo-projeção, apresenta-se da seguinte forma: voz, visões e voz (p. 30). Outras duas narrativas textuais, pensadas inicialmente como *prólogo* e *epílogo*, encerram a estrutura final da narrativa como *prólogo*, voz, visões, voz, *epílogo*, são apresentadas como duas cartas: *De mim para ti* e *De ti para mim*.

Concomitante a esse processo de criação da narrativa, foram criados objetos em argila e cera, que se assemelham a casulos, e duas formas de gesso a partir de dois besouros (insetos) de gêneros distintos (APÊNDICE C). Da constituição desses objetos, montou-se uma pequena encenação que foi registrada e que se apresenta como um conjunto de vinte e uma fotografias impressas na técnica Marrom van Dyke. Criou-se também um conjunto com dezoito ilustrações que representam besouros de gêneros variados; um conjunto de cinco desenhos que separa os insetos ilustrados conforme uma tipologia inventada e, por fim, uma série de sete desenhos intitulada *As sete luas de Galka*, acompanhada por uma caixinha que contém besouros de argila com inscrições em relevo.

O trabalho é apresentado como um conjunto de objetos que pertencem a essa personagem na qual eu me projeto: uma caixa de madeira contendo objetos diversos (entre eles vidros etiquetados, óculos de grau, besouros de argila, casulo de argila, três espécimes de casulos encontrados na natureza, retratos fotográficos, relógio de bolso *et cetera*), uma pasta-arquivo que

comporta as dezoito ilustrações e as cinco tipologias, um álbum que contém as vinte e uma fotografias encenadas, um livro-objeto com os sete desenhos da personagem Galka e, ainda, uma vídeo-projeção, na qual minha voz narra o texto, com imagens de um fluxo de água onde são inseridos alguns dos objetos presentes na caixa de madeira.

Neste trabalho em especial, fica evidente a relação dos aspectos racional e irracional com uma dimensão diegética da obra. Isto é, o estado de consciência não se refere a um momento externo que pertence ao mundo real; pelo contrário, é um momento que pertence a uma realidade interna da própria obra ficcional. Nesse sentido, o trabalho possui diversas camadas de existência.

Primeiro, ele é um conjunto que existe enquanto matéria no mundo dito real. Num segundo momento, esse conjunto apresenta aspectos que o tornam semelhante ao mundo real, como a utilização da fotografia como dispositivo documental, as ilustrações de viés científico (carregado, por sua vez, de um discurso de verdade), objetos apropriados do mundo real, para citar alguns aspectos que conferem ao trabalho um efeito de real. Nesse momento, o trabalho é compreendido como instauração de um mundo ficcional que se faz presente por meio de evidências: as criaturas representadas e as experiências narradas testemunhalmente são imaginárias e encontram sua validade em seu próprio mundo. Nesse terceiro momento, há uma imersão na realidade interna da obra ficcional, isto é, a diegése. É nesse espaço onde a personagem, os aspectos racionais e irracionais atribuídos a ela, tomam forma.

Por fim, a presença da personagem faz-se de duas maneiras: por meio dos objetos que denotam a existência de um autor ou de um proprietário, como no trabalho pretérito *Diário de viagem (...)*, e por meio da voz presente na vídeo-projeção. Eu-artista não estou presente na obra enquanto artista-personagem por meio da representação do meu corpo, como ocorre em *Homo bestialis*; como antes referido, é a presença da minha voz inserida no vídeo que ocupa agora o status de artista-personagem. O conjunto do trabalho constrói-se sobre uma incorporação da personagem, o que exige pensar e sentir como ela pensaria e sentiria.

Neste primeiro capítulo, minha produção artística foi apresentada com ênfase concedida aos processos e aos mecanismos de criação dos trabalhos artísticos. Ao gerar apontamentos sobre as articulações entre os meios que constituem cada obra, observamos que eles operam como ferramentas de instauração e de documentação da obra ficcional. Os microcosmos criados sobre a base da narrativa e da personagem ficcional são construídos, nesse sentido, no ténue espaço *entre* a realidade e a ficção, cuja fronteira é – por vezes – de difícil definição e, por isso mesmo, deixa lacunas. É nestas brechas que o trabalho artístico surge. No próximo capítulo, estes conceitos norteadores da minha produção artística serão definidos e desenvolvidos.

Capítulo II. Ficção e realidade: definição de conceitos

As obras analisadas caso a caso no capítulo anterior possibilitam a imersão do espectador no mundo ficcional. Isto ocorre porque os meios empregados, como a fotografia e o desenho, elaboram discursos de verdade muito próximos daqueles do mundo dito real. São mecanismos que possibilitam situar o microcosmo inventado entre o real e a ficção.

Tais conceitos, de realidade e de ficção, são comumente compreendidos como termos opostos. De um lado, aquilo que se refere à realidade nos é apresentado por meio de documentos e, de outro, o que se refere à ficção pertence ao mundo fictício, da ordem do imaginário. O que percebo em minha produção artística é justamente a subversão dessa idéia – a ficção insere-se no real por meio da apropriação de discursos de verdade pertencentes a essa realidade. Para que possamos compreender melhor esse mecanismo definiremos os conceitos a ele relacionados.

O termo *ficção*, do latim *fictio*, atribui-se, originalmente, ao ato de tocar com a mão, fabricar, modelar com argila (WALTY, 1985: 16). Em sentido figurado, refere-se à ação de inventar, de representar na imaginação ou de fingir (*fingo / fingire*). Em estética, a ficção requer duas ações: a de imaginar e a de representar - caso contrário, o imaginado permanece como sonho ou devaneio. Além disso, para que a ficção exista é condição a existência de um inventor.

Quando nela mergulhamos, por meio da literatura, do cinema ou das artes visuais, assumimos um acordo que Coleridge chamou “suspensão da descrença” (*apud* ECO, 1994: 81). Este acordo é necessário para que possamos imergir no mundo fictício e aceitá-lo enquanto realidade pelo tempo que nele estivermos, sem questionar a todo o momento suas próprias leis. A suspensão da descrença com relação à ficção nada mais é do que a ação de suspender a crença única nas leis do Real. Contudo, para que esse mundo se torne aceitável, isto é, não se torne totalmente absurdo, é necessário que suas leis mantenham certa semelhança com o mundo dito real.

Nos contos que compõem *Fingo* (p. 11), por exemplo, o mundo que cerca as personagens é regido pelas mesmas leis deste que habitamos. Por isso, o leitor/espectador não tem dificuldades em aceitá-lo como mundo possível. Os fenômenos sobrenaturais que se desenrolam no decorrer desses contos não alteram o caráter de credibilidade do mundo fictício; a hesitação gerada, que é condição para o gênero fantástico, se atribui ao fenômeno em si. Além disso, é necessário que o mundo fictício seja crível ao espectador, caso contrário, não haverá hesitação com relação aos fenômenos, pois não haverá imersão total – o leitor estará desde logo convencido da total impossibilidade de existência desse mundo contido obra.

Em *A Metamorfose*, de Franz Kafka, a personagem principal – Gregor Samsa - acorda certo dia transformado em um inseto. Num primeiro momento, o relato parece-nos totalmente absurdo, pois como é possível, neste mundo em que habitamos, que um ser humano se transforme repentinamente e sem explicação em um inseto? Todavia, todo o ambiente que cerca essa personagem, seus familiares e a relação que possui com eles, é familiar e se assemelha com o mundo real. É justamente esse um dos fatores que tornam essa narrativa tão estarrecedora. Se o mundo de Gregor não se parecesse tanto com este em que vivemos, talvez não nos espantássemos tanto com a sua metamorfose.

Uma vez experimentado, não é possível dizer que o mundo ficcional não existe, mas também não é possível afirmar com certeza que ele existe. Essa experiência se torna clara quando lemos um romance longo que nos acompanha por algumas semanas. Temos a impressão de que aquele mundo realmente existe, de que as personagens estão por aí mundo afora seguindo suas vidas até que possamos nos desconectar dele. Nesse sentido, Frye diz que não “se pode dizer de Hamlet e de Falstaff nem que existem nem que não existem” (1967 *apud* TODOROV, 2012: 175), porque no acordo ficcional o autor *finje* dizer a verdade e o leitor/espectador *finje* que o que é narrado/visto realmente aconteceu. *Fingir*, neste sentido, não está relacionado à idéia de mentira, mas à idéia de que o leitor/espectador está consciente de que se trata de um relato imaginário.

Definimos a ficção sempre em relação ao que entendemos por Real, o qual *aparenta* ser um ente dado, pré-fabricado e imutável. Conforme Souriau, *real* é “o que existe efetivamente em ato (em oposição ao simples possível) e que existe em si e não apenas no que representa outro” (1990: 1209; tradução nossa), em oposição ao imaginário e ao ficcional. Perguntamo-nos, porém, se a ficção não seria uma das esferas que compõem e propõem formas de apreensão do dito real.

Nesse contexto, segundo Luijpen, não existe um mundo e uma verdade, mas muitos mundos humanos, que se modificam de acordo com as atitudes e pontos de vista do sujeito existente (*apud* DUARTE, 1989: 7). Há, portanto, realidades, ao invés de realidade, que são construtos sociais constituídos por verdades: científicas, estéticas, filosóficas, religiosas, que se apresentam de formas diversas e graus de valor distintos em seus contextos específicos. Essas formas são, no entanto, segundo Duarte (1989: 15), espécies de parênteses que abrimos em nossa forma usual, rotineira de viver a vida e cuidar da nossa sobrevivência.

O modo como entendemos a representação do real, segundo Eco (1994: 95), pouco difere da forma como entendemos a representação de mundos ficcionais. Em ambos os casos trata-se de uma relação de confiança; entretanto, o que os difere é o grau dessa confiança que depositamos em um e em outro. Sabemos que uma obra literária é ficcional, por isso não cremos nela piamente,

muito embora existam obras que quase nos convencem do contrário. A verdade e a validade de uma obra ficcional estão no fato de que ela propõe uma forma de apreensão do real e, muitas vezes, de ressignificação desse real.

A obra *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, por exemplo, apresenta-nos a um mundo futuro no qual uma ditadura proíbe os indivíduos de lerem livros sob pena de morte, porque estes supostamente tornam as pessoas miseráveis. Este romance chama nossa atenção para o lugar da leitura e do conhecimento proporcionado por ela em nossa sociedade atual. Por meio de uma visão aterradora do que pode estar a nossa espera num futuro não tão distante faz-se um mecanismo de apreensão e de ressignificação do real.

A ficção se alimenta do real sem, contudo, imitá-lo. Como visto, para que possamos nela ingressar, é necessário que ela apresente certa coerência interna que se assemelha ao mundo real. No entanto, pelo número reduzido de elementos e personagens apresentados em local e tempo definidos, o mundo ficcional parece mais circunscrito do que o mundo real. À medida que a trama se amplia podemos, contudo, perceber que esse mundo se estende infinitamente além da história narrada (pensando a literatura, mais especificamente). Por isso, os mundos ficcionais são “pequenos mundos”, como diz Eco (1994: 91), que delimitam nossa competência a cerca do mundo real.

Por meio da ficção é possível produzir uma ilusão ou uma contradição da realidade. As fábulas, por exemplo, nos sugerem correções que devemos fazer em nosso conhecimento acerca do mundo. É nesse sentido que Anatol Rosenfeld diz que a ficção é um lugar ontológico privilegiado

“em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.” (In: CANDIDO et al., 2011: 48)

A estética, por um lado, compreende a existência real da obra enquanto objeto artístico e, por outro, uma realidade que faz referência ao mundo contido dentro da obra, isto é, um real interno à obra ficcional – a diegese. Nesse sentido, questiona-se: onde se localiza a fronteira entre o mundo real e a realidade da obra ficcional?

Na literatura entende-se que a realidade ficcional começa quando o leitor é transportado para dentro dela por meio dos estratagemas criados pelo autor. Por vezes, uma narrativa começa com uma preparação do que será contado, para que o leitor se familiarize com os nomes das personagens, com os laços que as unem, com os eventos anteriores que dão clareza aos fenômenos narrados posteriormente etc. Em obras híbridas, que mesclam a literatura e as artes visuais, como

ocorre em minha produção artística, a definição das fronteiras é mais complexa. Isto é, o real e a ficção fundem-se e confundem-se, como vimos analisando até este momento.

Na análise desenvolvida sobre o trabalho *Semper dissolubilis, obumbrata et velata* (p. 21), apresentei alguns trechos que compõem a narrativa verbal desse trabalho. Nessa análise observei que a primeira parte do texto é um momento introdutório, de preparação e de escolha entre elementos diversos, para então lapidar a narrativa por meio da transição entre o eu-artista e o eu-personagem. Talvez essas variações não sejam tão claras ao leitor/espectador, no entanto, elas existem.

Há, nesse trabalho, um ir e vir entre a realidade e a ficção. Primeiro dá-se a imersão na imagem fotográfica apropriada e a incorporação da personagem, depois ocorre a geração da narrativa escrita a partir dessa personagem. Num segundo momento, procede-se um retorno ao eu-artista e à imagem – vista de fora – como referente para o texto. De um lado, o eu-artista observa, de outro, o eu-personagem experimenta e sente – seus pensamentos e estado de espírito transparecem por meio da narrativa textual.

Por conseguinte, enquanto o mundo ficcional, em uma obra literária, é apreendido por meio da leitura e composto por estratégias do autor para aprisionar o leitor nesse universo, o mundo ficcional criado por meio de uma obra híbrida (entre o ver e o ler), composta por elementos literários e visuais - pensados para serem apresentados como uma *mise-en-scène* (como ocorre em minha produção) - é apreendido pelo conjunto de elementos presentes enquanto evidências desse universo. O livro, enquanto suporte da obra literária ficcional, desde logo indica que seu conteúdo é da ordem do imaginário e, para que o leitor possa imergir nesse mundo inventado é necessário que ele assuma o acordo ficcional de que já tratamos.

Imaginemos, por outro lado, que após termos lido o já citado texto *A Metamorfose*, de Kafka, e termos ficado estupefatos com sua história, encontremos certo dia, numa visita a um sebo, um livro esquecido que apresenta estudos detalhados sobre metamorfoses humanas. Nesse caso, meramente ilustrativo do problema, poderíamos questionar: é a ficção que invade a realidade ou é a realidade que é representada pela ficção? Nem um, nem outro, mas ambos os casos. É esse o mecanismo fundamental que localizo em meus trabalhos artísticos. Mas, ao contrário do exemplo ilustrativo, no qual a ficção pertence ao momento de leitura do texto e a confrontação da realidade com essa ficção se faz em outro; em meus trabalhos, esses distintos momentos coexistem.

Nesse contexto, a ficção, na produção artística contemporânea, confunde-se – por vezes - com o real de tal forma que apenas um leitor/espectador muito atento é capaz de perceber o jogo proposto pelo artista. Elementos fictícios mesclam-se com dispositivos de realidade, num jogo

intrincado. É o que ocorre na instalação *Retseh-cor* de Joan Fontcuberta², um projeto no qual o artista utiliza a câmera fotográfica como dispositivo gerador de evidências para ironizar a metodologia antropológica. O artista forja documentos num comentário sobre a validade da verdade atribuída a antropologia.

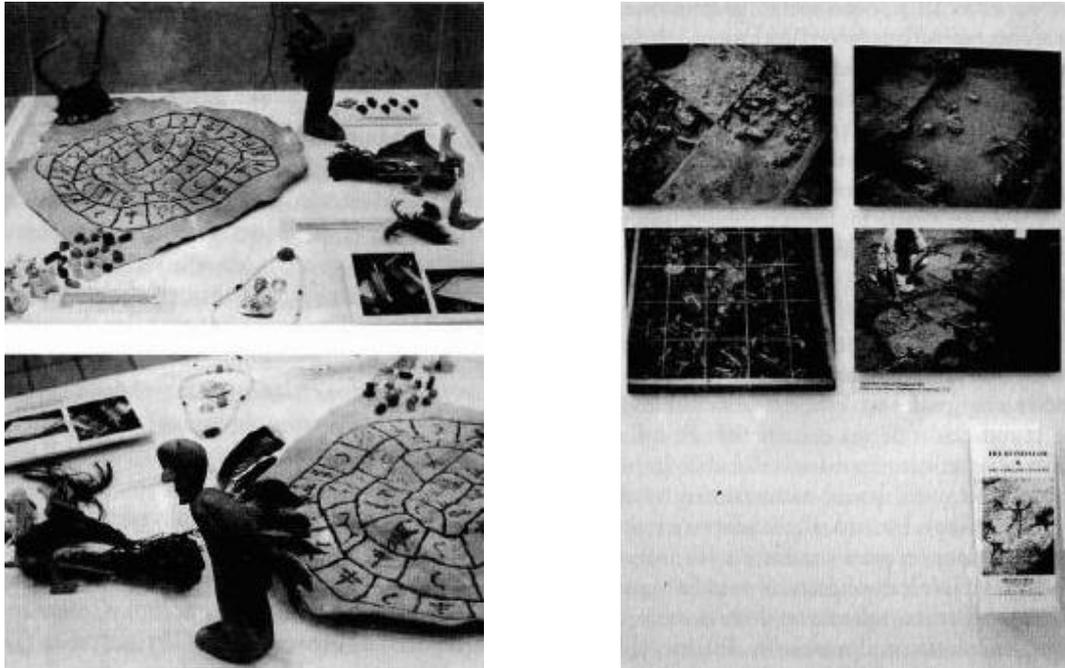


FIG. 31 e 32. **Joan Fontcuberta.** *Retseh-cor*, 1993. Fotoinstalação. Rochester, EUA.

Retseh-cor (Rochester ao contrário, cidade onde o trabalho foi exposto pela primeira vez em 1993) era, segundo a narrativa do artista,

“um povo instalado ao sul do Grande Lago até que, em meados do século XVII, desapareceu aniquilado nas guerras contra as tribos vizinhas e pelos exércitos coloniais. Os *retseh-cor* desenvolveram um refinado nível de civilização como demonstram as pinturas e petróglifos encontrados nas escavações de Smashed Toe Creek. De sua rica mitologia se destaca a figura de Frishkin-Gargamel-Cor, um estranho monstro que vagava pelas águas pantanosas. No entanto, as pesquisas posteriores de um veterinário francês, o Dr. Gaston Ducroquet, confirmaram que, efetivamente, existia um animal híbrido, chamado popularmente cocatrix (ou *Porcatrix autosite* em sua denominação científica), que correspondia com exatidão à morfologia descrita pelos *retseh-cor*.” (FONTCUBERTA, 2010: 88)

Essa história foi ilustrada por materiais que pertencem ao RIPA (Rochester Institute of Prospective Anthropology) – instituição também inventada pelo artista - a qual assumia a autoria pela exposição monográfica sobre o tema. A mostra trazia indícios como fotografias das escavações arqueológicas do local onde os *retseh-cor* estiveram assentados, fotografias de objetos pictóricos e

² Joan Fontcuberta (1955), nascido na Espanha, é artista, docente, ensaísta, crítico e curador de arte.

escultóricos, desenhos sobre couro e cascas de árvore de indivíduos *retseh-cor*, cartas manuscritas e desenhos de antigos exploradores, fotografias e radiografias do cocatrix entre outras coisas. O trabalho em nada se parecia com uma exposição artística, mas – segundo Fontcuberta – o objetivo era o de “confrontar o espectador com seu próprio nível de credibilidade” (2010: 88). Os visitantes da mostra podiam levar folhetos e catálogos sobre os *retseh-cor* com a programação da mostra, que possuíam a mesma configuração dos folhetos encontrados em instituições museológicas da cidade de Rochester. Também havia uma loja com objetos *kitsch* e falso artesanato, para onde o visitante era convidado a ir como sendo esta a loja do RIPA.

Ao mesmo tempo em que a obra de Fontcuberta transmite uma experiência de conhecimento, ela alerta sobre o fato de fotografias, sons e textos transmitirem mensagens ambíguas, cuja interpretação depende da base cultural, social, institucional ou política em que o sujeito está inserido. É o espectador que cria e recria a significação do trabalho artístico a partir do que ele entende por realidade. A obra de Fontcuberta discute a validade da verdade convencional e demonstra como é fácil manipular e controlar o espectador. Ela revela – na verdade – uma questão de ordem social e aponta para o fato de que a fronteira entre a ficção e a realidade pode ser mais difícil de ser definida do que se costuma pensar.

Neste capítulo propomos a definição dos conceitos de real e de ficção com o intuito de demonstrar que estes não são termos opostos; mas, ao contrário, espaços com definição imprecisa que se interpenetram. Desse movimento fazem-se obras como a de Joan Fontcuberta. É também nesse espaço em que localizo a geração da minha produção artística.

Se pela via da convenção o real nos é apresentado por meio de documentos e o ficcional, por outro lado, pertence a um mundo só seu, distinto e separado do mundo real, produções artísticas como a de Fontcuberta revelam que uma distinção entre um e outro é muito mais complexa do que aparenta. Dispositivos de validação do real, como a fotografia e o vínculo institucional, forjado na obra desse artista, ou ainda o desenho ilustrativo de viés científico, presente em minha produção, tornam-se mecanismos de instauração da ficção.

Capítulo III. Encenação: a fotografia como dispositivo ficcional

Os diversos meios utilizados na composição do trabalho artístico atuam como mecanismos de validação do universo ficcional. A partir de *Homo bestialis* (p. 19) e nos meus trabalhos subsequentes nomeados *Semper dissolubilis, obumbrata et velata* (p. 22) e *Somnium* (p. 26), a fotografia atua nesse sentido. Se originalmente a imagem fotográfica analógica está associada a discursos de verdade, de captação do real e ao processo de eternizar o momento presente – é justamente esse aspecto convencionalizado que é explorado em minha produção artística.

A fotografia é o resultado de um dispositivo de captação de imagens, cujo processo de geração envolve escolha e enquadramento, postos em prática pelo sujeito fotógrafo por meio da ferramenta-máquina, analógica ou digital. O entendimento da fotografia como verdade, como evidência de algo que existiu, que foi, encontra-se no discurso de Barthes. Diz este autor: “Ao contrário dessas imitações [as da pintura], na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (2012: 72). A existência do referente da fotografia, nesse contexto, é inegável - o momento registrado, gravado pela ação da luz sobre o papel sensibilizado, existiu. Ao contrário do que ocorre na pintura, conforme Barthes, cujo referente – por mais verdadeiro que pareça – jamais poderia impor-se como realmente existente (2012: 73).

É desse entendimento convencionalizado da fotografia de que me aproprio para a geração das fotografias-evidência que compõem meus trabalhos. Se, por uma via, os elementos captados pela câmera são inventados e encenados, por outra, eles tornam-se referentes inegáveis no âmbito do fictício. Nesse sentido, o discurso de Barthes é subvertido e utilizado pra validar a existência de fenômenos irrealis.

A arte contemporânea coloca em cheque o pensamento de Barthes, justamente, quando se vale dele para criar obras de caráter ficcional e instaurá-las enquanto verdades. Ora numa crítica aos mecanismos geradores de realidade como a mídia (conforme observamos na obra de Joan Fontcuberta), ora em indagação ao status recalcado da arte e da ficção como espaços opostos ao real, quando este mesmo real é uma construção muitas vezes questionável e contraditória, ou ainda um mecanismo de “e se...” (como apontado na obra literária de Ray Bradbury, no capítulo anterior). Estas três formas apontadas atuam como ferramentas de apreensão e de ressignificação do real.

Embora o emprego da fotografia como dispositivo ficcional seja mais evidente na arte contemporânea, existem inúmeros exemplos anteriores de fotografias analógicas que partem da

construção de uma *mise-en-scène*³. Hippolyte Bayard⁴, conhecido por sua fotografia *O afogado* (1840), foi quem primeiro apresentou sua linguagem fotográfica como possibilidade de registrar algo que não foi ou que poderia ter sido (SOUSA, 2008: 58).



FIG. 33. **Hippolyte Bayard**. *O afogado*, 1840. Positivo direito em papel; 25,5 x 21,5 cm. Paris, França.

Bayard estaria ironizando, com essa fotografia, o longo tempo de exposição necessário para dar a imagem uma aparência de realidade, condição da técnica de Daguerre. Bayard desenvolveu um processo fotográfico que foi considerado demasiado impreciso e mais próximo ao artístico do que da precisão científica. Em *O afogado*, este artista-fotógrafo constrói o cenário e manipula a cor do rosto e das mãos para causar a impressão de que se trata de um defunto. Portanto, essa seria a primeira performance fotográfica da História (SOUSA, 2008: 59).

Há, por conseguinte, duas possibilidades de registro fotográfico que existem simultaneamente desde a invenção da fotografia: a da documentação e a da invenção. Flores (2005 *apud* SOUSA, 2008: 60) afirma, nesse contexto, que se o noema de Barthes é “isto foi” referindo-se a

³ *Mise-en-scène*, segundo Tarkovski, “[...] é uma estrutura formada pela posição dos atores entre si e em relação ao cenário”. Ela “[...] significa a disposição e o movimento de objetos escolhidos em relação à área de enquadramento. [...] serve para expressar o significado do que está acontecendo.” (2010; p. 23 e 85).

⁴ Hippolyte Bayard (1801-1887) foi um fotógrafo francês inventor de processo fotográfico.

uma fotografia documental; o noema de Bayard, por outro lado, seria “isto foi porque eu o inventei”, numa referência a algo construído e transmitido por meio da fotografia. “Isto foi porque eu o inventei” aponta para algo que existe enquanto possibilidade.

Em minha produção, que envolve a presença da imagem fotográfica, os dois noemas também se encontram. De um lado, a base documental da fotografia é usada como mecanismo de validação da ficção e, de outro, as imagens captadas pela máquina fotográfica são registros de encenações. Em *Homo bestialis* (p. 18), a ação de vestir a capa e a máscara existiu enquanto experiência no mundo real, mas a criatura *H. bestialis* existe apenas no mundo ficcional. Em *Somnium* (p. 25), os objetos de argila existem enquanto simulacros de casulos e besouros no mundo real e tornam-se criaturas apenas por meio da fotografia.



FIG. 34. O. G. Rejlander. *Noite na cidade*, c. 1860. Alúmen a partir de negativo de vidro em colódio úmido; 20 x 15 cm. Nova York, EUA.

A obra de Oscar Gustave Rejlander⁵ gira em torno da fotografia encenada, comum em retratos e *tableaux vivants* montados para a objetiva, principalmente na Inglaterra do século XIX. Em

⁵ Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) foi um fotógrafo sueco – radicado na Inglaterra – pioneiro da fotografia vitoriana e especialista em fotomontagem.

Noite na cidade (c. 1860), Rejlander opta por uma abordagem mais documental para registrar o fenômeno das crianças de rua; a fotografia é, no entanto, coreografada tão meticulosamente quanto os seus *tableaux*. A cena foi montada no estúdio do artista e a criança, provavelmente, vestida. Diz-se de Rejlander que costumava pedir a estranhos, na rua, suas roupas para as composições fotográficas (HACKING, 2012: 148- 149).

As fotografias de Julia Margaret Cameron⁶, assim como as de Rejlander, estão associadas a uma fotografia dita encenada. Para Soulages (2010), quando se fala em encenação fotográfica, fala-se em teatralização e, portanto, o termo “composição” é mais sensato do que “enquadramento”. Para este autor, o fotógrafo atua como o diretor de teatro:

“Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento: ou ver com a discrição aparente do *voyeur*, ou mostrar-se com a exuberância do exibicionista. Em todos esses casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar. [...] o fotógrafo é, então, ouvido e obedecido; poder decorrente da máquina que detém o tempo e parece captar o ser, ou, pelo menos, uma das formas instantâneas do ser.” (SOULAGES, 2010: 67)

É o que Soulages identifica na obra de Cameron, cujo desejo é o de criar enquanto artista, mas apropriando-se fotograficamente das grandes mitologias e religiões, modernizando-as.

A obra *Beatrice* (1866), de Cameron, é um exemplo de representação da mulher como heroína trágica, com beleza triste e firmeza moral. Beatrice Cenci foi enforcada em Roma em 1599 por ter encomendado a morte do pai que abusava dela. O público via a imagem como um símbolo de resistência aos abusos de poder da aristocracia masculina.

Cameron utilizava períodos longos de exposição e efeitos de desfocamento para evitar o excesso de detalhes, o que a tornava alvo de críticas. Em seu diário, ela escreveu: “Quem tem o direito de dizer qual foco é legítimo e qual não é? Meu objetivo é enobrecer a Fotografia e garantir sua conformidade com os preceitos e usos da Grande Arte, combinando o real e o ideal sem sacrificar nada da Verdade por meio de uma devoção total à Beleza e à poesia” (*apud* HACKING, 2012: p. 127).

Para Soulages, nesse contexto, Cameron mostra que “ser artista é escolher, e que o mais importante não é o objeto a ser fotografado, mas sim a maneira fotográfica de gravar suas aparências visuais para produzir o fotográfico” e que o “objeto a ser fotografado não é mais do que uma oportunidade de encenação” (SOULAGES, 2010: 74). É na obra de Cameron, como na de Rejlander, que se manifesta o abalo provocado no suposto realismo da fotografia documental, uma

⁶ Julia Margaret Cameron (1815-1878) nascida na Índia, educada na França e na Inglaterra. Foi fotógrafa, conhecida por seus retratos de celebridades contemporâneas suas e por fotografias encenadas com temática histórica, mitológica e literária.

vez reconhecida a busca dos fotógrafos por um estilo próprio – o que transparece na escolha pela temática e pela maneira de fotografá-la (DOBAL, 2013: 84).



FIG. 35. **Julia Margaret Cameron.** *Beatrice*, 1866. Alúmen a partir de negativo de vidro em colódio úmido; 34 x 26 cm. Los Angeles, EUA.

Delphine Balley⁷, artista contemporânea francesa, trabalha a encenação em suas fotografias oscilando entre a ficção e a realidade. Delphine apropria-se de notícias de jornal e as encena. A série *Histoires Vrais* (2006) constitui um conjunto de encenações fotográficas baseadas em notícias publicadas no jornal *Matin* sobre crimes. A artista os encena, apresentando as personagens que neles estariam envolvidas. Seu procedimento criativo nos induz a questionar: o que é uma notícia? O que a mídia nos revela sobre os fatos?

Para Susana Dobal, no texto *Ficção e encenação na fotografia contemporânea*, as encenações desta artista são meio verdadeiras “porque baseadas ora na sua própria vida ora em *faits divers* cuidadosamente colecionados, e também meio falsas porque se trata sempre de uma ficção baseada em fatos reais” (2013: 88). Ora, se um fato tornado narrativa para ser divulgado - como no

⁷ Delphine Balley (1974) nascida em Romans, França. Vive e trabalha em Lyon.

caso das matérias jornalísticas - possui validade enquanto verdade, indagamos: por que a encenação desse mesmo fato não haveria de ser válido?



FIG. 36. **Delphine Balley.** *Une jeune paysanne a été retrouvée noyée dans le ruisseau du Lys. Elle portait cinq bagues de diamants aux quatre doigts de la main gauche.* Fotografia; 45 x 51 cm. Da série: *Histoires Vraies*, 2006. França.

Conforme Dobal, citando Todorov (2012), “verdadeira ou fictícia, a obra de um historiador ou de um romancista coincidiriam na capacidade de construir uma explicação coerente do mundo, sendo que no caso da literatura, sob a perspectiva de um personagem” (2013: 81). O que se aplica a literatura pode-se aplicar também às fotografias de Delphine Balley. Enquanto Fontcuberta questiona a validade da metodologia antropológica em *Retseh-cor* e a credibilidade do espectador, Balley questiona a validade dos fatos divulgados pela mídia, recriando-os em fotografias encenadas.

Linda Hutcheon (1991: 168), em análise ao que chama de metaficção historiográfica, levanta diversas relações entre a escritura da história e a da ficção. Diz a autora, que o passado realmente existiu, mas que só podemos conhecê-lo por meio de seus textos e é, justamente aí, que se encontra o seu vínculo com o literário. Acessamos o passado não apenas por meio de textos, mas também por meio de imagens – pinturas e desenhos, antes do advento da fotografia.

Patrícia Waugh (1984), citada por Hutcheon, sugere que a redação da história é um ato ficcional, porque classifica “acontecimentos conceitualmente por meio da linguagem para formar um

modelo de mundo”. Além disso, “a própria história, como a ficção, é investida de tramas inter-relacionadas que parecem interagir independentemente dos desígnios humanos” (1991: 168). Artistas como Fontcuberta e Balley apropriam-se de linguagens instituídas enquanto verdades (antropologia e jornalismo, nas obras analisadas), refazendo-as por meio de imagens que ora convencem, ora causam estranhamento no leitor/espectador. As obras criadas são fictícias e, ao mesmo tempo, inegavelmente históricas, porque se apropriam de supostas verdades.

A encenação é um aspecto importante em minha produção artística. O trabalho *Diário de viagem: relatos de razão e delírio* (p. 12) foi pensado para ser apresentado como uma *mise-en-scène*. O conjunto de desenhos ilustrativos que acompanha o diário de viagem com o relato da personagem e os demais objetos que compõem a obra são dispostos sobre uma escrivaninha acompanhada de uma cadeira. A proposta desse trabalho é apresentar ao espectador o espaço de trabalho dessa personagem, convidando-o a explorar o conteúdo disposto sobre a mesa. O espectador pode, dessa forma, atuar como um intérprete, gerando sentido ao articular os elementos apresentados e, eventualmente, tornar-se uma personagem nesse processo de exploração. Em *Os peculiares objetos de _____* (p. 16) o processo é bastante semelhante; no entanto, o espectador é convidado a gerar sentido manipulando os objetos e as ilustrações. A partir dos diversos objetos que são apresentados, intenciono instigar a curiosidade do espectador e convidá-lo a construir uma narrativa pessoal.

Por outro lado, a série *Unhabitat de Homo bestialis* (p. 19) é composta por fotografias encenadas num processo muito semelhante àquele de Delphine Balley. Isto é, uma cena pensada e construída para ser registrada fotograficamente. Eu, travestida na criatura denominada *Homo bestialis* atuo enquanto personagem inserida na paisagem – situação que é registrada por meio da fotografia e tornada prova da existência real desse ser dito *H. bestialis*. Ao contrário dos trabalhos anteriores, em que a encenação é o trabalho final apresentado ao público, em *Homo bestialis*, a encenação é gerada e fotografada para agir enquanto documento. No entanto, os objetos utilizados na encenação fotográfica – máscara e capa de algodão – estão também presentes no conjunto apresentado ao público, num duplo sentido de exposição da evidência – o que também ocorre nas demais séries compostas por desenhos ilustrativos.

Em *Semper dissolubilis, obumbrata et velata* (p. 22), por sua vez, a encenação se faz especialmente por meio da fotografia e do desenho. A série de seis desenhos ilustra o desenvolvimento de criaturas não identificáveis. Estes mesmos seres aparecem representados por meio da fotografia, também numa série de seis imagens. Os objetos, produzidos anteriormente, serviram como ponto de partida para as ilustrações de viés científico e a pequena encenação que foi posteriormente fotografada.

E, por fim, o trabalho *Somnium* (p. 26) engloba os dois tipos de encenação que apareceram nos trabalhos anteriores. Há uma espécie de *mise-en-scène* implícita na presença dos objetos pessoais da personagem no conjunto exposto (como também ocorre em *Diário de viagem: relatos de razão e delírio*) e há fotografias que partem de uma encenação a partir de objetos, nos mesmos moldes de *Semper dissolubilis, obumbrata et velata*. O conjunto de meios, que compõem o trabalho funciona como um compêndio de evidências que validam a experiência da personagem, cuja presença é marcada virtualmente por meio de seus pertences.

Nesse sentido, a encenação é, em primeira instância, um mecanismo de instauração do mundo fictício ao qual a personagem pertence. Isto se dá especialmente por meio das fotografias que captam um microcosmo construído, arranjado, composto e encenado. Num segundo momento, a encenação presente no trabalho apresentado ao público, como conjunto de meios, é um mecanismo que objetiva captar o espectador para que ele atue como intérprete dos elementos expostos, como também ocorre naqueles primeiros trabalhos, *Diário de viagem (...)* e *Os peculiares objetos de _____*. Este tipo de encenação está muito mais associado a uma idéia de *mise-en-scène*, como já apontado, também presente na obra-instalação *Retseh-cor*, de Joan Fontcuberta, por exemplo.

Capítulo IV. O estranhamento como dispositivo de ressignificação do real

Em minha produção artística, conforme analisado no capítulo anterior os objetos ora existem no mundo real por meio da encenação, ora existem na imagem fotográfica enquanto realidade ficcional. O espectador/leitor poderá acreditar que se trata do registro de um referente real ou da captação fotográfica de um referente encenado. Ele poderá, ainda, permanecer em dúvida, oscilando entre a realidade e a encenação, sem saber ao certo o que ocorre no trabalho. Daí faz-se a sensação de estranhamento, entre uma coisa e outra, entre o real e o irreal. Neste capítulo desenvolveremos uma breve análise sobre o conceito de estranho, apontando aspectos sobre sua produção na obra de arte e suas possíveis implicações como mecanismo de ressignificação do entendimento que temos sobre o real.

A definição de *Unheimlich*, desenvolvida por Freud, é um ponto referencial quando se trata do estranho. Esse conceito se refere a algo “secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou” (1989: 311) quando fomos expostos a alguma situação que evocou esses desejos reprimidos e medos superados. Medos e desejos estes ligados à pré-história do indivíduo e da raça (ao que Jung (2008) trata por arquétipo). Embora tenhamos nos libertado de crenças antigas, as novas crenças não nos deixam mais seguros, isto é, os antigos medos persistem dentro de nós. Na ficção, conforme Freud (1989: 312), essa sensação é um fenômeno muito mais fértil do que na vida real.

O estranho ocorre, por conseguinte, quando há um conflito, uma contradição, entre o que supostamente foi superado (ou reprimido), mas que em determinada situação aparece como uma possibilidade latente. Dessa forma, quando em narrativas, cujo mundo apresenta as mesmas leis deste - em que vivemos -, ocorrem subitamente fenômenos inesperados, que excedem a verdade convencional, reagimos da mesma forma como reagiríamos se tais fenômenos ocorressem em nossa experiência real, cotidiana.

Todorov (2012) propõe a diferenciação entre o estranho e o fantástico, gêneros cujos limites se mostram pouco definidos. Destarte, a condição primeira que marca o gênero fantástico é uma hesitação experimentada pelo leitor – uma incerteza ao escolher entre uma explicação racional ou outra sobrenatural. Esse momento de incerteza é muito frágil, pois na medida em que o leitor faz uma escolha - entre ou racional, ou sobrenatural - o fantástico se desfaz e entramos em gêneros vizinhos: o estranho ou o maravilhoso.

O estranho em estado puro, por sua vez, ocorre, ainda segundo Todorov (2012: 53), quando de acontecimentos que podem ser explicados perfeitamente pelas leis da razão, mas que são de alguma forma incríveis, extraordinários, chocantes, inquietantes e que, por isso, provocam uma sensação muito semelhante àquela que nos causam os acontecimentos ligados ao fantástico. Todorov atenta para o fato de que essa explicação é bastante vaga. O estranho constitui, muito mais, uma sensação provocada pelos acontecimentos, presente também no fantástico – como o medo do irracional, por exemplo, e que guarda relação direta com o *Unheimlich* de Freud. Nesse contexto, a autora Irlemar Chiampi afirma que o sentimento do *Unheimlich* se aplica perfeitamente ao *efeito da fantasticidade*, pois o “leitor teme o ‘familiar reprimido’, enquanto signo da outridade que ameaça a sua ordem de valores estabelecida” (2012: 68).

As definições propostas por Todorov – o maravilhoso, o estranho e o fantástico – nem sempre são de fácil aplicação. Obras literárias apresentam, em geral, um enredo mais complexo do que essas definições compreendem. Assim também ocorre com as narrativas verbais que compõem meus trabalhos. Uma definição apurada demandaria análises precisas e exaustivas, que não convêm ao momento. É importante notar que minhas narrativas verbais transitam entre esses gêneros e, por isso, estes se mesclam. Não é possível categorizar o texto exclusivamente por meio de uma dessas definições – isso seria reduzi-lo.

O aspecto que, em realidade, interessa é a capacidade de o trabalho gerar, como um conjunto de meios articulados, uma sensação de estranhamento. Essa percepção se dá, em meu trabalho, por um lado, pelo seu conteúdo e, por outro, por suas características formais – ambos relacionados à articulação entre a realidade e a ficção. Relativo ao conteúdo, como já analisado no primeiro capítulo deste texto, meus trabalhos apresentam relatos de personagens e evidências físicas - como desenhos, objetos e fotografias - de eventos ligados à ciência (personagens que pesquisam, ilustram e catalogam espécimes botânicos híbridos, por exemplo), mas, nesse percurso as personagens deparam-se com fenômenos sobrenaturais, de difícil explicação lógica ou simples devaneios, ilusões, delírios.

Com relação aos aspectos formais, o trabalho é apresentado como um conjunto de objetos-evidência, como pertences pessoais, registros fotográficos, objetos/criaturas e ilustrações de elementos racionais que se misturam a ilustrações de elementos da ordem do irracional. Por conseguinte, tanto o que pode ser real (isto é, que parece ser regido pelas mesmas leis deste mundo que habitamos), quanto o que é inexplicável logicamente é apresentado sob o mesmo regime – o de evidência.

Nesse sentido, o estranho é gerado em minhas obras justamente pela presença do efeito de real. Esse estranhamento atua como dispositivo de resignificação do real na medida em que

provoca uma tensão na ordem dos valores que regem a realidade. Isso ocorre porque a ficção é tornada possível por meio de mecanismos de representação de realidade, como a fotografia e a ilustração científica, por exemplo.

A obra de Janaína Tschäpe⁸, assim como a minha, constitui-se como ficção e envereda pelo real. Diversas obras dessa artista contemplam o elemento água. Nos últimos anos foram publicadas diversas notícias sobre a elevação dos oceanos e, nesse sentido, Janaína passou a criar seres que emergiriam dos mares como consequência desse fenômeno. Ela cria objetos que se parecem com criaturas aquáticas, languidas, lisas, pegajosas.



FIG. 37. **Janaína Tschäpe.** *Acqua Alta 3*, 2010. Fotografia cromogênica, 40 x 50 cm. Da série: *Acqua Alta*.

Muitas vezes a artista se veste com essas formas e mergulha na água, encarnando os seres como uma personagem – ela própria transforma-se em uma criatura oriunda dos abismos do oceano. A fotografia *Acqua alta 3*, da série *Acqua alta*, é um exemplo desse processo. Nesse trabalho a artista aparece vestida com uma capa lilás sobre um tecido rosa claro. Dessa vestimenta prolongam-se

⁸ Janaína Tschäpe (1973) é nascida em Munique, Alemanha. Vive e trabalha em Nova York, EUA e Rio de Janeiro, Brasil.

filamentos cor de rosa e azuis. Transformada em criatura, e como que recém saída das águas do rio, a artista aloja-se numa construção já bastante afetada pela ação da umidade.

A ficção na obra de Janaína Tschäpe parece manifestar-se como possibilidade de algo que ainda não é, mas que poderá vir a ser. Não sabemos. O oceano é profundo e, quiçá, existam criaturas absurdas ou simplesmente estranhas, como as que Janaína cria. Um senso de absurdo, presente na obra, impede-nos de aceitá-la – de imediato – como representação da realidade. Mas, lentamente, o estranho aflora e está associado ao medo de algo que poderá ser, numa crítica velada às mudanças climáticas, conforme divulgadas pela mídia. A presença do estranho na obra de Tschäpe guarda, por conseguinte, relações muito próximas a definição de *Unheimlich*, proposta por Freud.

Joan Fontcuberta, por outro lado, em sua série *Herbarium* (1982), utiliza a metodologia tradicional de representação de espécimes botânicos para registrar - com detalhes - plantas que não existem. Fontcuberta cria os espécimes a partir de materiais de descarte e nomeia-os cientificamente. As fotografias são feitas com os motivos apresentados frontalmente, sem distorção, com um fundo neutro e iluminação difusa, de acordo com o cânone tradicional, para salientar a forma e a textura da suposta planta. O mesmo ocorre naquelas fotografias de Karl Blossfeldt⁹. O espectador leva algum tempo até perceber que não se trata de plantas reais.



FIG. 38. **Joan Fontcuberta.** *Guillumeta polymorpha*, 1982. Da série: *Herbarium*. Espanha.



FIG. 39. **Karl Blossfeldt.** *Dipsacus laciniatus*, *Cutleaf Teasel, Opposite Leaves at Stem*, c.1926. Gelatina de prata; 29,7 x 23,7 cm. Universidade de Artes de Berlim – Coleção Karl Blossfeldt em Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colônia.

⁹ Karl Blossfeldt (1864-1932), fotógrafo, escultor e professor alemão.

Ao contrário do que ocorre na obra de Tschäpe, a obra de Fontcuberta pode passar - num primeiro momento – por algo real, existente nas savanas da África ou na selva Amazônica, quem sabe. São plantas estranhas, mas possivelmente reais. Apenas num segundo momento o espectador se dá conta de que o espécime representado não existe, de que é um embuste. Como nas demais obras de Fontcuberta, há um grande senso crítico com relação às metodologias de apresentação científicas.

Numa breve comparação entre a obra de Fontcuberta, que inventa seus espécimes, e a de Blossfeldt, que revela detalhes de espécimes encontrados na natureza ao fazer uso da fotografia macro, percebemos uma grande semelhança. Ambas as fotografias representam espécimes de aparência muito estranha; a diferença, em contrapartida, está em que as fotografias de Blossfeldt representam espécimes reais, que podem ser encontrados na natureza, e as de Fontcuberta representam seres inventados. Não obstante, Blossfeldt escolhe justamente referentes com aparência incomum e que, por isso, parecem seres de outro mundo. Artimanha de que também me valho em obras como *Diário de viagem: relatos de razão e delírio*, ao escolher plantas exóticas, estranhas ao espectador não familiarizado com a botânica. Ao mesmo tempo, a ferramenta macro utilizada por Blossfeldt possibilita ao observador uma visão detalhada de elementos que a olho nu eventualmente não seriam percebidos, revelando a dimensão monumental do que é invisível a olho nu.

A origem do estranhamento na obra de Fontcuberta é justamente um conflito entre o referente e a forma de representação deste objeto. Isto é, quando nos damos conta de que as plantas são - na verdade - inventadas e que fomos enganados pela forma canônica de apresentação delas, uma sensação nos acomete. Uma estranheza frente a um elemento puramente imaginário (cuja existência não é comprovada pela ciência) se insere no mundo em que habitamos, contraditoriamente, por meio de uma convenção científica.

Aqui se abre uma fenda, uma contradição entre o real e o irreal. O estranho manifesta-se como instrumento de singularização¹⁰, pois o artista cria algo imaginário, inexistente na natureza. Ele joga com esses elementos, confrontando o fictício com a realidade na medida em que o insere numa linguagem científica, lógica e comandada por um regime de verdade. Ao mesmo tempo, o espectador é lançado num breve momento de incerteza, até que perceba o jogo proposto pelo artista. Mas esse momento se desfaz não porque a obra dá indícios de que se trata de um acontecimento ou sobrenatural ou natural, mas porque o espectador está preso à realidade e, a partir dela, descobre que tudo não passa de um jogo proposto pelo artista.

¹⁰ Conceito desenvolvido por Viktor Chklovski, teórico literário russo. CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da Literatura I: textos dos formalistas russos apresentados*. – Lisboa: Edições 70, 1999.

Contudo, há um momento de intervalo, de suspensão, um momento em que uma fenda se cria. Desse vazio faz-se *outra* maneira de perceber o real. É também nesse intervalo que se faz a interpretação da obra, ao que Blanchot (1986) entende, segundo Kaminski, como “uma passagem possibilitadora de deslizamentos, movimentos e rearticulações de sentidos, um espaço-tempo para a invenção incessante e interminável do sujeito, a partir do encontro impactante com o Real” (2010: 157). É aí, nesse espaço intervalar, que se formata a negociação e, justamente, entre elementos antagônicos ou contraditórios tal qual Bhabha¹¹ (1998: 51) o propõe. E o resultado dessa negociação é a construção de signos que permitem uma percepção *outra* do real, aquela a que se refere Chiampi (2012), isto é, uma *outridade* que ameaça a ordem de valores estabelecida. É um processo de fazer visível o que é invisível.

Minha produção artística transita entre essas duas formas de ficção presentes na obra de Tschäpe e de Fontcuberta. *Homo bestialis* (p. 19), por exemplo, gira em torno da criação de um mundo fictício que existe enquanto possibilidade e que está presente por meio de evidências. Estes vestígios são fotografias, ilustrações de viés científico e objetos. As fotografias são encenadas, os desenhos representam criaturas imaginadas e os objetos nunca foram seres vivos, como demonstram as ilustrações. É a partir dessas pequenas e múltiplas contradições sugeridas pelo trabalho, como construção fictícia, que podemos ressignificar o real, ou o que entendemos por real.

Homo bestialis, quando tornado presente por meio da fotografia, aproxima-se da obra de Tschäpe porque ali ocorre algo muito incomum e próximo ao absurdo – o próprio artista, travestido em algum ser desconhecido, se insere como personagem em uma fotografia. Uma criatura estranha que se faz presente como evidência. Por outro lado, o sujeito-artista pertence e atua no mundo dito real. Isto é, o real e a ficção conflitam e geram estranhamento.

Nas ilustrações de viés científico, por sua vez, assim como ocorre na obra de Fontcuberta, valho-me de um sistema (convencionado para representar seres existentes) para representar criaturas inventadas. Fontcuberta cria suas falsas plantas e as fotografa de acordo com a convenção. Em *Homo bestialis*, a criatura *H. bestialis* - num sentido fictício - existe, porque há evidências que comprovam essa existência: fotografias, ilustrações e objetos. Em contrapartida, esses *documentos* são forjados. Então, no sentido real, *H. bestialis* existe no presente apenas enquanto possibilidade. Mas poderia ter existido ou, quiçá, existirá.

Homo bestialis pertence ora ao regime do “e se...”, assim como a obra de Tschäpe, ora vale-se de mecanismos de geração de realidade para instaurar o mundo ficcional. Questionando, assim,

¹¹ Homi Bhabha, teórico indo-britânico, que analisa as questões de identidade cultural e de hibridismo a partir de mecanismos de tradução e de negociação que ocorrem no espaço intervalar entre fronteiras – regiões de conflito e contradição.

os limites entre o real e a ficção, como ocorre na obra de Fontcuberta. O uso desses meios de criação da obra ficcional gera múltiplos conflitos dentro dos trabalhos artísticos aqui analisados. Estas contradições, por sua vez, dão origem a sensação de estranhamento.

Parte II. NARRATIVA E PERSONAGEM FICCIONAIS

“[...] ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. [...] Capta esta outra coisa que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio.”

Clarice Lispector, *Água Viva*

“Sou o somatório de tudo o que houve antes de mim, de tudo o que vi ser feito, de tudo o que foi feito-a-mim. Sou todos tudo cujo estar-no-mundo afetou foram afetados pelo meu. Sou qualquer coisa que acontece depois que me fui que não teria acontecido se eu não tivesse vindo. Não sou especialmente excepcional nesse assunto; cada ‘eu’, cada um dos agora-mais-de-seiscentos-milhões de nós, contém uma multiplicidade semelhante”.

Salman Rushdie, *Os Filhos da Meia-Noite*

Capítulo V. Palavras e Imagens: a articulação como procedimento criativo

A construção de narrativas é um dos aspectos fundamentais presentes em minha produção artística. É em torno dela que o corpo do trabalho se organiza, seja a partir de um conjunto de objetos que são associados (como em *Homo bestialis* (p. 19), seja num processo de construção duplo e articulado de imagens e de texto (como se dá em *Diário de viagem: relatos de razão e delírio* (p. 13), ou, ainda, a partir de uma estrutura textual à qual são articulados séries de imagens e de objetos (conforme ocorre em *Somnium* (p. 26).

O conjunto da minha produção integra imagens (desenho, fotografia, vídeo), objetos e palavra escrita, com exceção de *Homo bestialis*, que não apresenta texto escrito, mas ainda assim constitui uma narrativa. Isto se dá porque as imagens estão ordenadas em séries que, por sua vez, se encadeiam e sugerem deslocamento no espaço (as fotografias, especialmente) e passagem de tempo (como ocorre nas ilustrações de criaturas que se transformam).

A articulação desses distintos meios proporciona ao leitor/espectador um espectro diversificado de elementos que compõem o universo imaginário. Como já foi abordado no primeiro capítulo deste texto, cada meio apresenta uma modalidade particular de representação do objeto referente. Ler um texto, que cita determinados objetos, não constitui jamais a mesma experiência que se dá quando vemos ou tocamos esses objetos. Essa relação híbrida entre meios e campos (o das artes visuais e o da literatura, no caso da minha produção), na qual o artista desempenha não apenas

uma função - como a de pintor ou de escultor -, mas uma série de funções que extrapolam o campo visual e enveredam pelo campo da literatura, do cinema e do teatro, exige que o artista atue também como sujeito-escritor.

O conceito narrativa, do latim *narrare* e *narratione(m)*, pode ser definido como a ação de narrar, de tornar conhecido. Segundo Souriau (1990: 1207), em literatura, a narração é a exposição de um compêndio de fatos. No teatro, a narrativa serve para instruir o espectador sobre a ação de um ou mais personagens – em especial quando algum acontecimento diegético não pode ser encenado.

Em minha produção, sua presença parte da constituição de um sujeito, que se alterna entre a função sujeito-artista e a função sujeito-personagem. Essa personagem relata suas experiências por meio do texto, em monólogo interior direto, e através da constituição de imagens: desenhos ilustrativos e fotografias, em geral. A escrita, como prática que constitui o trabalho artístico, sofreu grande influência da leitura de contos fantásticos, dos quais foram extraídas passagens com fenômenos incomuns passíveis de serem ilustrados por meio do desenho.

No decorrer desse processo passei a escrever minhas próprias narrativas, em formato de conto, que vinham acompanhadas de pequenos desenhos ilustrativos numa relação de complementaridade. Desse processo resultam os três diários de viagem/cadernos de anotação que compõem o trabalho *Fingo* (p. 11). A partir dessas experiências, a narrativa escrita passou a ser um meio que guia a obra e que é, por isso, fundamental enquanto processo e como elemento do trabalho concluído. O texto guarda uma relação muito estreita com a literatura, embora seu formato seja alterado de um trabalho a outro.

É por meio da articulação entre imagens e palavras que se dá a construção da obra. O texto é em si uma narrativa, assim como o são as séries de imagens, que denotam a passagem de tempo, no qual se desenrola algum fenômeno. Essas pequenas narrativas reenviam-se umas às outras e dizem respeito a um mesmo referente – o mundo ficcional que retratam.

O uso da escrita em processos artísticos contemporâneos, diferente do que ocorre na ilustração, aparece como uma possibilidade de jogar com os paradigmas de representação que a cercam. Ocorre uma transgressão do real e do visível que penetra no dizível. Entre o ver e o dizer há uma lacuna, uma brecha, gerada pela impossibilidade de invocar uma correspondência direta entre ambos. É nessa fissura que atuam alguns artistas.



FIG. 40. **René Magritte**. *Isto não é um cachimbo*, 1928-1929. Óleo sobre tela; 65 x 94 cm. Los Angeles County Museum of Art, EUA.

Essa questão pode ser compreendida a partir da análise da obra *Isto não é um cachimbo* (1928-1929), de René Magritte¹². Nela vemos representado um cachimbo e abaixo dele, sobre a tela, lê-se “Isto não é um cachimbo”. Há nessa obra um paradoxo: se o que vemos na obra não é um cachimbo, o que é então? Ora, é a representação do objeto, não o objeto em si.



FIG. 41. **Joseph Kosuth**. *One and three Chairs*, 1965. Meios diversa, cadeira 82 x 38 x 53 cm. MoMA, Nova Iorque.

¹² René Magritte (1898-1967), nascido em Lessines, Bélgica.

Em contrapartida, na obra *One and three Chairs* (1965), do artista Joseph Kosuth¹³, há um jogo com os modos de apropriação. O artista apresenta uma cadeira acompanhada de um texto (de dicionário com a definição da palavra cadeira) e de uma imagem fotográfica desse objeto, colocando o espectador frente a três informações distintas sobre o mesmo objeto. O que Kosuth propõe, entre outras coisas, é um jogo entre a correspondência do que é visível e do que é dizível sobre um objeto, apontando percepções distintas do mesmo.



FIG. 42. **Sophie Calle.** *L'Hôtel, Chambre 29*, 1981. Duas obras sobre papel, fotografia e tinta; 214 x 142 cm. Do projeto: *The Hotel*.

O projeto *The Hotel* (1981), da artista Sophie Calle¹⁴, também articula texto e imagem. Calle trabalhou durante dez dias, em Veneza, como camareira em um hotel com o objetivo de inspecionar

¹³ Joseph Kosuth (1945), nascido em Ohio, Estados Unidos, é um influente artista conceitual. Vive e trabalha em Londres e em Nova Iorque.

¹⁴ Sophie Calle (1953), nascida em Paris, França, onde vive e trabalha.

os pertences alheios. O resultado desse trabalho são oito fotografias acompanhadas de textos (quatro em inglês e quatro em francês) que descrevem a experiência da artista e as vidas - por ela imaginadas - dos hóspedes aos quais Sophie teve acesso apenas por meio dos pertences encontrados nesses quartos: perfumes, sapatos, diários etc.

Calle invade a privacidade alheia com um toque de charme pessoal, na maneira como descreve as experiências. Ela satisfaz nossa curiosidade sobre a privacidade alheia sem que nos sintamos inconvenientes. Imagens e textos são, na obra dessa artista, documentos fabricados por ela ou por terceiros. Eles coabitam o mesmo espaço e complementam as lacunas um do outro em vias de construção da obra. Isto é, se o texto estivesse ausente, não teríamos jamais a mesma percepção do trabalho. Ele atua como outra maneira de perceber as imagens, ele nos obriga, de certo modo, a olhá-las de uma forma que é direcionada pela artista. Sophie Calle cria um jogo que opera no interstício entre o público e o privado, entre realidade e ficção.

Enquanto Joseph Kosuth, na obra apresentada, traz o texto junto à imagem numa intenção puramente conceitual, fazendo referência a uma única coisa por meio de três formas distintas de representação; Sophie Calle, em contrapartida, traz o texto acoplado às imagens como ferramenta para expor suas experiências, direcionando a nossa percepção das imagens para essas ações, como na série *The Hotel*. Interessa a Calle apresentar as evidências dessas peculiares experiências que ela coloca em prática – o que é feito por meio das fotografias e do texto empregados como registros. Este é sempre uma narrativa em primeira pessoa e, por isso, de caráter testemunhal - é o relato verbal da ação; aquelas aparecem sempre como documentos num jogo que torna difícil definir o que é real e o que é ficção nessas peculiares ações da artista. Isto é, é difícil definir o que realmente aconteceu e o que foi encenado – fenômeno que aproxima o espectador de uma sensação de estranhamento.

Em meus trabalhos, imagem e texto aparecem, assim como na obra de Sophie Calle, como evidências de um evento. Entretanto, ao contrário desta artista, que atua no mundo com uma identidade ambígua (que oscila entre artista e personagem) e o relato dessas ações constitui sua obra, em minha produção os fenômenos narrados e ilustrados são fictícios. Isto é, não partem propriamente da minha ação enquanto artista no mundo real, numa relação direta entre a arte e a vida como na obra de Calle.

Há, por outro lado, a presença de uma personagem criada que narra. Em *Diário de Viagem: relatos de razão e delírio* (p. 13) a narrativa foi criada a partir de uma visita feita ao Jardim Botânico de São Paulo, cujos registros fotográficos serviram para criar o espaço fictício em que o conto se desenrola. Portanto, embora o referente de minhas obras seja real e possa, eventualmente, partir de uma experiência no mundo dito real – como a visita ao Jardim Botânico – a narrativa ficcional criada

é desdobrada a partir desse evento. Nesse trabalho, assim como nos demais que compõem minha produção, há uma interdependência entre imagens e textos, uma correlação que funciona no sentido de tornar esse mundo fictício possível.

Enquanto a artista Delphine Balley (p. 44) parte de narrativas geradas por outrem, eu crio minhas próprias narrativas a partir da leitura de outros textos (como em *Somnium* (p. 26), de fotografias apropriadas (como em *Semper dissolubilis, obumbrata et velata* (p. 22), de fotografias autorais (como em *Diário de Viagem...*), ou de objetos (como em *Homo bestialis* (p.19). Embora a narrativa esteja presente por meio da articulação entre desenhos, fotografias e objetos, há diversas lacunas em *Homo bestialis* que ficam a cargo do intérprete para serem preenchidas e darem maior sentido ao conjunto apresentado.

Em *Homo bestialis* a palavra está presente apenas nas nomenclaturas de viés científico que acompanham as ilustrações, como na série *Caudátum nódosus*, por exemplo. No processo criativo desse trabalho, no entanto, foi necessário ter uma narrativa verbal (p. 9) de apoio, como base, para gerar as imagens. A função da narrativa verbal pode ser percebida nesse trabalho com maior precisão, justamente porque ela não está presente. O texto geraria uma percepção mais precisa a respeito do conjunto imagético apresentado. Isto não significa, contudo, que imagens devam vir acompanhadas de textos explicativos e muito menos que é esta a função da palavra em meus trabalhos. O que quero dizer é que a articulação de diversas linguagens gera uma percepção mais completa quando se deseja representar um mundo imaginário, tornado possível no mundo real por meio de evidências. Talvez seja essa uma das razões para a presença da palavra articulada à imagem em obras de arte contemporâneas, em especial aquelas que se debruçam sobre a ficção – a necessidade de transmitir uma percepção mais precisa daquele mundo imaginário visado, seja ele passível de ser confundido com a realidade, como na obra de Sophie Calle, seja ele mais próximo ao absurdo, como no trabalho de Delphine Balley.

Neste capítulo analisamos como se dá a articulação entre palavras e imagens em minha produção artística, a partir de um breve olhar sobre a produção dos artistas Magritte, Kosuth e Calle. Apontamos nesse estudo, que a presença da palavra nas artes visuais não é meramente descritiva, mas que possui uma importância latente tanto no processo criativo, quanto no conjunto que compõe a obra. Diferentes meios, uma vez articulados, constituem o trabalho artístico. Por meio deles, apresentados como documentos, torna-se possível acessar o mundo fictício.

Capítulo VI. Artista-personagem: a autoficção como mecanismo de criação

A criação da narrativa, em minha produção artística, se dá em concomitância com a criação de uma personagem. Ambas são criadas a partir de referenciais literários e da projeção de minhas questões artísticas pessoais, mas nunca as representam mimeticamente. A personagem é, ao contrário, uma projeção modificada desses referenciais.

Apontamos no decorrer do texto que, durante o processo criativo, ocorrem mudanças na função-sujeito, entre eu-artista e eu-personagem. Outro aspecto apontado refere-se ao fato de não ser necessária a representação imagética do artista – enquanto personagem – na obra. Em minha produção, a presença da personagem ocorre de uma maneira mais próxima à literatura, considerando que ela ganha vida por meio da história que conta.

As investigações modernas da psicologia, ao problematizarem a definição do que é o ser, desmancharam a idéia de um sujeito cognoscente e racional provido de identidade fixa e unificada. O aparelho psíquico, segundo Freud, é composto por três estruturas: o *id*, o ego e o superego. François Soulages (2010), quando se refere ao noema “isto foi encenado”, entende que a fotografia nos coloca diante do *id* do sujeito fotografado, cujo eu permanente é impossível (o *id* é responsável por nossas condutas inesperadas, segundo os estudos freudianos). Por conseguinte, a fotografia é resultado da relação entre *ids*, o do fotógrafo e o do fotografado. Soulages (2010) defende, por conseguinte, que:

“Para todo fotógrafo ocorre um jogo dialético, na maioria das vezes inconsciente, entre seu ego, que visa a dominar e a prever, seu *id*, que exprime maciçamente suas pulsões e suas tendências para com a exterioridade (e portanto para com o fotografado e a fotografia), e seu superego, que é habitado pela identificação problemática do fotógrafo com ‘grandes’ fotógrafos, e portanto com regras e modelos estéticos, estilísticos ou técnicos; todo fotógrafo é encenado e dirigido, atraído e paralisado por esses modelos, mesmo – e sobretudo – se quiser se distanciar deles.” (SOULAGES, 2010: 75)

O sujeito está, portanto, sempre atuando, conforme “a necessidade das relações de teatro que constituem a vida” (SOULAGES, 2010:75).

Nesse contexto, minhas atuações correspondem a diversas funções-sujeito. Em *Homo bestialis* (p. 18), por exemplo, atuo como autora porque crio o conjunto, como narradora porque o apresento (o trabalho pressupõe, ficcionalmente, a existência de alguém que gerou esses registros, para além do artista como autor) e como personagem, porque apareço dentro da obra como

representação da criatura *H. bestialis*. Há, nesse sentido, a presença de pelo menos três sujeitos que se reúnem num mesmo ser, conforme a ideia de *id* cambiante¹⁵.

Ainda nesse contexto, segundo Richard Kearney (2012: 429), a “história é um jogo em que entram pelo menos três pessoas”: o autor, o ator e o destinatário. Nessa multiplicidade de atuações há, no entanto, uma distinção básica entre a identidade dita real e aquela incorporada por meio da ficção. Forster (1949), citado por Candido et al. (2011: 63) propõe a seguinte distinção: *Homo fictus* e *Homo sapiens*. O *Homo fictus* seria e não seria equivalente ao *Homo sapiens*. Aquele vive conforme as mesmas linhas de ação e sensibilidade deste, embora viva de uma maneira muito mais intensa suas relações emocionais. Por meio da ficção, temos acesso ao interior da personagem, enquanto na vida dita real conhecemos as pessoas apenas a partir de seu exterior.

A definição do conceito de personagem faz-se nessa incerteza entre a identidade real e identidade fictícia do ator. O termo *persona*, que provém do latim *máscara*, atribui-se ao papel dramático assumido pelo ator do teatro grego. A máscara diferenciava o ator da personagem que ele interpretava. A personagem, portanto, era essa identidade executada pelo ator, mas nunca encarnada. A evolução do teatro ocidental fez com que se identificasse cada vez mais a personagem com o ator que a interpreta, num estratagema para produzir no espectador um efeito de identificação cada vez maior (LABRA, 2005: 52).

Com a desmaterialização das obras de arte por meio do *Happening* e da Performance arte, durante os anos 1960 e 1970, o centro é deslocado do objeto para o artista. Surgem, daí, inúmeras formas artísticas que se alimentam no manancial autobiográfico, que são construções de personalidades. A artista Cindy Sherman¹⁶ constrói sua obra apoiada em recursos cenográficos e manifesta de uma forma mais direta o que podemos denominar artista-personagem. Ela elabora a ação performática para ser captada exclusivamente pela câmera fotográfica. Nas ações dessa artista

¹⁵ A obra *As meninas* (1656), de Diego Velázquez, é uma pintura paradigmática na qual o artista criou um jogo intrincado de papéis, no qual ele próprio está inserido. A obra retrata a Infanta Margarida, filha do rei Felipe IV. Este aparece- sutilmente – ao lado da rainha no que parece ser o reflexo de um espelho ao fundo da composição. Não sabemos ao certo quem é a personagem principal nessa representação, por isso, traçamos diversos percursos e elaboramos pequenas histórias, supondo o que poderia estar acontecendo na cena. O artista é ora observador, ora observado. O espectador observa, para em seguida ser arrebatado pelo olhar minucioso do artista e pela curiosidade das demais figuras. Inconfortável, o público vê-se sugado para dentro da pintura, como objeto de representação da tela pintada por Velázquez à esquerda, a qual não temos acesso. Logo, ao dar-mo-nos conta, de que quem ocupa a mesma posição que nós, é o casal real, somos situados fora da pintura outra vez. Nesse ir e vir entre dentro e fora, numa constante toca de papéis, assumimos identidades diversas (ANEXO A). Ideia retirada do texto “As Damas de Companhia” (1965), de Michel Foucault (FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009).

¹⁶ Cindy Sherman (1954), nascida nos EUA, onde vive e trabalha.

são utilizados recursos de *mise-en-scène* e figurinos, como na série *Retratos históricos* (1988-1990) (ANEXO B) ou na série *Untitled Film Stills* (1977-1980).



FIG. 43. **Cindy Sherman.** *Untitled Film Still #17*, 1978, reimpressa em 1998. Fotografia: gelatina de prata sobre papel; 74,5 x 95,0 cm. Tate Gallery, EUA. Da série: *Untitled Film Stills*.

Sherman encena estereótipos femininos numa crítica a imagem da mulher, regida pelo olhar masculino. A falsidade que suas fotografias deixam transpassar revela quão falsos são também esses estereótipos fabricados. A pesquisa dessa artista constrói-se numa profusão de disciplinas, não apenas entre a relação arte e vida. Esse aspecto da produção artística desenvolve-se durante os anos 1980 e desemboca na década de 1990 com produções artísticas altamente fragmentadas. Cada artista funda sua própria linguagem, não apenas na brecha arte e vida, mas entre estruturas como a antropologia e a história, o local e o global entre tantas outras possibilidades (BUENO, 1999 *apud* LABRA, 2005: 32).

Conforme analisado ao longo deste texto, minha produção artística encerra aspectos de encenação, cenografia e figurino e, por isso, estabelece diálogos com a obra de Sherman. Eu atuo como personagem, ora presente por meio da imagem fotográfica como em *Homo bestialis*, ora por meio dos escritos testemunhais, e ainda, enquanto autora, narradora e proprietária dos objetos apresentados ao público em pequenas *mise-en-scènes*. Para além do mero auto-retrato e da personagem ficcional literária – restrita a linguagem textual – enquanto artista-personagem eu elaboro visualidades em suportes diversos.

Artistas, como Cindy Sherman e Sophie Calle (p. 57 e 64), fundam sua pesquisa com base na individualidade, na exposição da auto-imagem que oscila entre o real e o fictício. A criação de uma produção baseada nesses mecanismos surge como um elemento diferenciador em meio à massificação do gosto, segundo Labra (2005: 33). O artista torna-se, assim, conscientemente, uma personagem em sua própria obra, um híbrido entre o auto-retrato e a personagem de ficção. A poética da obra é construída sobre o corpo e a partir das inquietações do autor. O artista que trabalha dentro dessas condições é o que denominamos, aqui, artista-personagem.

O conceito *self as context*, oriundo da psicologia junguiana e aplicado na teoria do teatro, serve para designar a presença do “eu” do artista como texto e contexto da obra. Para Renato Cohen (1998) o termo *persona* tem dupla função, “pois ao mesmo tempo em que separa o artista de uma construção elaborada ficticiamente – a personagem – o coloca numa situação de representação de algo que é elaborado com base a seu próprio contexto pessoal” (LABRA, 2005: 52). Por conseguinte, o que é chamado de *self as context* é o “si-mesmo” do artista, que age como contexto para a criação da personagem e da obra.

Segundo Candido et al. (2011), a construção de personagens ficcionais pode dar-se de duas maneiras: ou ela é reproduzida a partir de um referente real, ou ela é um ente inventado, embora ambos os casos nunca existam em estado puro. Para Mauriac (1952), citado por Candido et al. (2011), o romancista encontra seu arsenal na memória, de onde extrai os elementos da invenção. Contudo há uma relação estreita entre a personagem e o autor, pois “este a tira de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeções de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida” (CANDIDO et al., 2011: 67). A personagem é, portanto, um ente independente do autor, com seus próprios traços característicos, mas que guarda uma íntima relação com o sujeito que lhe deu origem. Seus medos, suas limitações e suas angústias que, como projeções modificadas, boas ou más, transformam-se nos traços da personagem.

Enquanto na Antiguidade a máscara, ou a *persona*, era utilizada pelo ator como ferramenta de diferenciação do seu “eu” daquele da personagem que interpretava, a teoria do teatro atual utiliza o conceito de *not himself* que, segundo Cohen (1998), pode ser entendido como uma máscara ritual. Schechner (1985), citado por Labra (2005:74), ao assistir um ritual religioso no Arizona, identificou esse conceito.

No ritual, um homem vestindo roupa branca usava cifres e máscara de cervo. Este homem era um Homem-Cervo. Ao mesmo tempo em que era um não-cervo, porque possuía nariz, boca e olhos humanos, também era um não-homem, porque possuía cifres. A identidade do indivíduo, portanto, ocupava uma posição intermediária, entre a de homem e a de animal. O *performer*, quando está atuando, é como esse sujeito, que não consegue afirmar realmente quem ele é durante

o ritual/atuação. Assim como na performance, a ação de interpretar uma personagem - no contexto do que chamamos artista-pesongem - é, também, atuar sob uma “máscara ritual”.

Ao analisarmos o trabalho *Semper dissolubilis, obumbrata et velata* (p. 21), vimos que a definição do eu-artista e do eu-personagem é pouco nítida. Ora há um “eu” que observa a imagem fotográfica como referente para a criação do texto narrativo, ora existe um “eu” que é a própria figura dentro da fotografia. Este sujeito se desloca pelo espaço, move-se para além do que está registrado fotograficamente, descreve coisas não vistas pelo sujeito externo, que apenas pode ver o que a imagem mostra e nada mais.

Essas duas identidades possuem características em comum porque foram geradas pelo mesmo indivíduo, este que vos fala. No entanto, quando a personagem está em ação ou quando existe por meio do texto narrativo, ela é um híbrido e, por isso, nem um nem outro, como o Homem-cervo observado por Schechner (1985). A personagem está no entremeio *entre* um eu e outro, *entre* a realidade e a ficção, *entre* uma coisa e outra.



FIG.44. Sophie Calle. *La Filiature*, 1981. Fotografias e textos; medidas diversas.

Na obra *La Filiature* (1981), de Sophie Calle, a presença da personagem se faz de duas maneiras: por meio das fotografias em que a artista aparece representada e através da escrita

testemunhal. Neste trabalho, Calle pediu a sua mãe que contratasse um detetive particular para segui-la durante um dia e registrar seus passos por meio da fotografia. Uma terceira pessoa foi contratada para seguir o detetive e, igualmente, fotografá-lo enquanto perseguia a artista.

A apresentação da obra é um conjunto de fotografias, captadas pelo detetive e pela terceira pessoa contratada, e uma série de textos redigidos pelos três sujeitos envolvidos. Cada um descreveu a experiência a partir do seu ponto de vista pessoal. O caráter testemunhal da escrita torna presentes as três personagens envolvidas na ação, sem que se percam por meio das fotografias. Além disso, o texto direciona a compreensão das imagens, dando sentido a essa narrativa autoficcional, meio real e meio fictícia.

Embora a obra de Calle articule imagens auto-referenciais e textos, localizo a presença da personagem em ambos os meios, assim como ocorre em minha produção artística. A série *The Hôtel*, de Calle, (p. 57) é um exemplo de obra em que a personagem se faz presente não pela auto-representação, mas pelo relato de suas ações e pelo registro fotográfico dos quartos do hotel em que ela atuou. Tanto o relato quanto a imagem fotográfica funcionam como evidências da ação da artista enquanto personagem. Criadas a partir de uma ação da artista, em que esta atua como personagem, suas obras situam-na num espaço intervalar entre ser ela própria e ser outra Sophie Calle, que se permite conduzir um teatro em que ela determina o que será descoberto. Diversas obras dessa artista constituem um jogo entre ser e não ser um indivíduo real.

Outra artista que transita entre a realidade e a ficção por meio de ações auto-referentes é Brígida Baltar¹⁷. Essa artista partiu, em 1994, de uma proposta que envolvia a coleta de elementos efêmeros: a neblina, a maresia e o orvalho. Experiência que deu origem a série *Umidades*.

Para a coleta da neblina, Baltar criou uma roupa especial, um colete de plástico-bolha que comporta pequenos vidros e tubos de ensaio. A obra nomeada *A coleta de neblina* (1994-2004) é composta por fotografias, vídeo e recipientes contendo o elemento natural. Como um ritual, Brígida sai cedo de casa todos os dias, para coletar a neblina.

Vestida de branco, a figura da artista-personagem ora some, ora aparece em meio à paisagem, numa atmosfera onírica. Ao contrário do que ocorre na obra de Sophie Calle, em que a personagem é matérica porque atua no espaço familiar e carregado da cidade; a personagem de Brígida Baltar atua no espaço natural das serras do Rio de Janeiro, envolvido por névoa, e que, por isso, parece transportá-la a outro universo.

¹⁷ Brígida Baltar (1959), nascida no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha.



FIG. 45. **Brígida Baltar**. Detalhe da série *A coleta da neblina*, 2002. Fotografia; 63 x 94 cm. Acervo Banco Itaú S.A. São Paulo, Brasil.

A obra dessa artista estabelece diálogos em diversos níveis com minha produção artística. Além dos aspectos de atuação como artista-personagem, do registro de uma ação efêmera que se constitui como evidência, da criação de um universo fabular, já apontados, Brígida flerta com aspectos naturais, como a neblina, e busca captar coisas de difícil apreensão - como estados de espírito, aspectos do íntimo e do feminino, o mistério das coisas – numa ação que flerta com o colecionismo. Baltar parte de uma ação de viés científico (a coleta de elementos naturais) e cria uma obra altamente sensível, da ordem do inatingível, do que não se pode captar.

Somium (p. 26), assim como outros trabalhos aqui analisados, apresenta esta mesma lógica. Parte-se de um aspecto lógico para falar de coisas inexplicáveis, que nos escapam, como o sonho que se esvai ao acordarmos. Com *Somnium* busquei expressar estados de espírito por meio de objetos, ilustrações, fotografias e vídeo que, num todo, são pontos de acesso a um universo para além deste em que vivemos, mas ao mesmo tempo muito semelhante a este. Em *Somnium*, eu-artista atuo como eu-personagem ao criar uma autoficção. Nela, projeto estados de espírito da personagem Galka, na esperança de tornar visível algo que é invisível por meio da criação de visualidades. Estas são apenas evidências. Constituem rastros de ações, experiências e pensamentos de um sujeito ora real, ora fictício.

Por fim, segundo José Luís Brea (2004 *apud* LABRA, 2005: 78-79), na arte contemporânea “o espaço do auto-retrato se abre como território de ‘outridade’, de constituição em ato, em puro processo do ‘eu’ como algo fabricado e portanto como algo homologado a qualquer um que seja, ao ‘eu’ que é nenhum e todos, ao sujeito multidão”. Conforme Brea (2004), o artista não investe mais em energia identitária. Sua atuação não é, portanto, narcisista - do que poderíamos eventualmente acusar o auto-retrato tradicional. O indivíduo que aqui denominamos artista-personagem, ao contrário, vale-se do seu contexto pessoal para tratar das questões do mundo. A partir de seu ponto de vista, ele projeta uma personalidade com seus traços particulares modificados, transitando por diferente “eus”.

Capítulo VII. A instalação como espaço imersivo

O conceito de instalação faz-se, em minha produção, pela busca por uma ambientação que envolva o leitor/espectador num sentido imersivo. Em *Diário de viagem: relatos de razão e delírio* (p. 13), assim como em *Somnium* (p. 26), os elementos apresentados são expostos sobre uma escrivaninha acompanhada por uma cadeira, com o intuito de gerar uma ambientação que remeta a um espaço de trabalho. O lugar em que atuou a própria personagem é recortado de sua realidade diegética e transplantada para o ambiente real. Assim, propõe-se ao leitor/espectador, para além de sua função de observador, uma atuação de intérprete e de tradutor da obra. Propõe-se que ele recrie a história a partir de suas próprias experiências e percepções, conforme as sensações suscitadas pelo contato com o trabalho artístico.

Na criação desse espaço constitui-se, ainda uma vez, um conflito entre o real e a ficção. Por um lado, os objetos apresentados são matéria real e presente nesta realidade; por outro lado, eles remetem a uma realidade diegética que se faz a partir deste mundo dito real. O fator de estranhamento, que se constitui nessa relação, é também um mecanismo de imersão porque produz deslocamento do real e insere o espectador/leitor na obra.

Renato Cohen (1998) desenvolve uma reflexão sobre a relação obra-espectador a partir do teatro. Segundo esse autor podem ocorrer dois tipos de relação: a estética e a mítica¹⁸. O campo mítico, presente no teatro experimental, na *Live art* e na performance, é – de acordo com Cohen – “um ‘entrepárênteses’, um espaço-tempo que se insere no tempo do cotidiano (experiência do ordinário, das relações objetivas)” (1998: 67). O mito, ainda segundo este autor, é a re-apresentação “por ritualização (através de índices do acontecimento primordial), por narrativa, geralmente oral (ficando no território da alusão), por representação (pictórica, icônica, poética) da experiência original” (1998: 65).

Minha produção artística, nesse contexto, constitui-se como uma instalação que oferece indícios, pontos de acesso a experiências vividas por uma personagem. Estes fatos constituem uma narrativa que faz referência a outro mundo, ao mesmo tempo em que, por vezes, confunde-se com este mundo dito real. A existência da personagem é o que conduz a narrativa apresentada. É por

¹⁸ A relação estética ocorre quando de uma representação do real e a relação mítica, quando de uma vivência do real. Nesse sentido, na relação estética o observador não entra na obra e há um distanciamento crítico com relação a ela; na relação mítica, em contrapartida, o distanciamento com relação à obra não é claro e o espectador participa do rito enquanto o *performer* vive o papel, ao invés de representá-lo. Por conseguinte, a relação mítica é aquela que envolve a imersão do espectador na obra.

meio de seus pertences pessoais, de seus estudos científicos e registros fotográficos, de suas anotações etc. que o espectador tem acesso aos acontecimentos fabulados pela artista.

A literatura e o cinema são formas artísticas que induzem a imersão. O cinema possui um poder bastante eficaz de suspensão do espectador, que passivamente mergulha no mundo fictício, ludibriado pelas imagens em movimento, pelas falas e pelos demais recursos sonoros, utilizados como ferramenta de imersão. Nas artes visuais, hoje, as instalações ambientais também atuam nesse sentido. Embora boa parte delas utilize meios como o vídeo, a arte digital e sonora, as obras apresentadas sobre suportes estáticos - como ocorre na quase totalidade da minha produção - também possuem aspectos que induzem o espectador a imergir, aproximando-se do que ocorre na literatura.

Para Jacques Rancière (2004 *apud* WENDT, 2012: 14) a atuação dos artistas, como contadores de histórias, que constroem narrativas em novos idiomas gera também a necessidade de uma comunidade de intérpretes, que criam suas próprias traduções, apropriando-se das histórias e criando as suas a partir destas. Nesse sentido, minha produção artística flerta com o campo mítico na medida em que oferece indícios, pontos de acesso conforme já referido, para que o espectador possa imergir na narrativa e descobrir esse outro mundo tornado possível por meio do conjunto apresentado. A existência de uma personagem, nesse contexto, é um aspecto chave. É por meio dela que o espectador pode se identificar com o conjunto - com os aspectos oriundos da fabulação da artista - criar itinerários, tornar-se um intérprete e, por isso, também um agente que torna o trabalho artístico possível e em constante processo.

A obra *Ten Characters*, de Ilya Kabakov¹⁹, é um conjunto de instalações iniciado em meados dos anos 1980, composto por dois grandes apartamentos comunais, com quartos, corredores, uma cozinha e um banheiro. Esse espaço é habitado por dez moradores com personalidades distintas e muito específicas, cada um com seu próprio quarto. Por exemplo, a obra *The man who flew into de space from his apartment* (1985) representa o quarto de uma personagem que quer viajar pelo espaço e por isso tem uma máquina para esse fim. A obra *The man who never threw anything away (The garbage man)* (1988) (ANEXO C) representa um inquilino que nunca joga nada fora porque tem medo de perder as memórias ligadas aos objetos.

Kabakov começou sua carreira artística trabalhando com a ilustração de livros infantis. O conjunto de instalações que compõem *Ten Characters* tem sua origem em um conjunto de álbuns de mesmo nome (ANEXO D). Esses dez livros, produzidos nos anos 1970, contam histórias de dez

¹⁹ Ilya Kabakov (1933), nascido em Dnipropetrovsk, Ucrânia (antiga URSS), vive e trabalha nos EUA.

personagens. Essas fábulas sugerem dez posições assumidas pelo “Homo sovieticus”²⁰ em reação ao mundo em que vive: atitudes psicológicas, perspectivas sobre o vazio, paródias das tradições estéticas e aspectos da personalidade do próprio Kabakov.

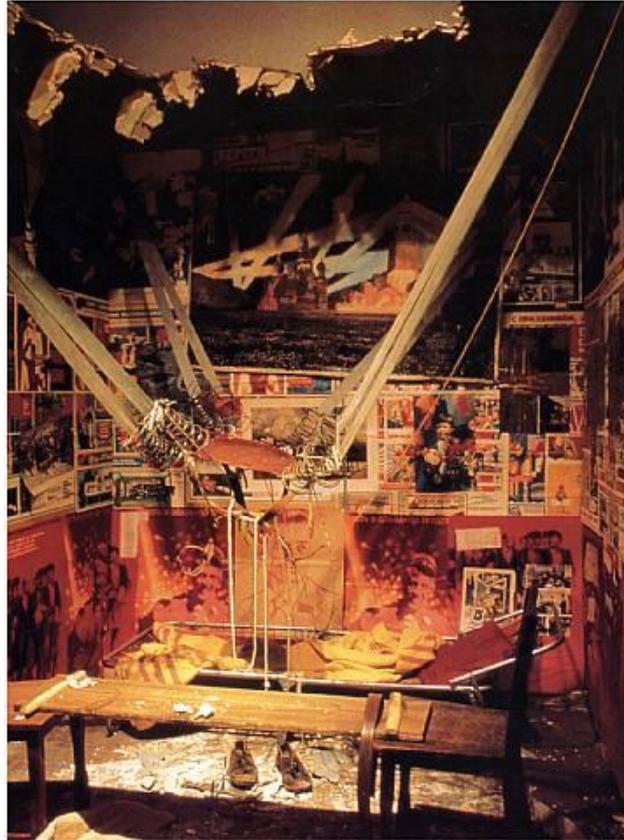


FIG. 46. **Ilya Kabakov.** *The man who flew into space from his apartment*, 1985. Vista da instalação. Ronald Feldman Fine Arts, Nova York, 1988. Fotografia: D. James Dee.

As instalações desse artista são ambientações híbridas que comportam música, poesia, pintura, desenho, teatro e escultura, empregados com o intuito de produzir uma experiência multisensorial. A obra *The man who flew into space from his apartment* é um quarto, cujas paredes estão cobertas por cartazes e slogans do Partido Comunista, suas vitórias e avanços tecnológicos. O habitante desse quarto construiu um estilingue improvisado, lançou-se através do teto de seu quarto e sumiu no espaço. Um comentário sarcástico de Kabakov à ambição tecnológica russa e à vida cotidiana empobrecida da Rússia comunista. Num híbrido de literatura e de teatro, o artista utiliza o recurso de contar histórias para fazer um comentário político.

A obra de Kabakov combina a criação de personagens, cenários, enredos, pontos de vista e ocupa um espaço entre a realidade e a ficção, assim como ocorre em minha produção artística. Por

²⁰ <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/index.php/albums>.

uma via, os objetos que compõem a instalação, entre coisas industrializadas e manufaturas, são reais e referem-se a uma realidade específica da antiga URSS. Por outra, as personagens são inventadas (embora envolvam características da personalidade do próprio artista) e representam situações por vezes absurdas. O conteúdo das instalações indica aspectos da personalidade da personagem e conduz o espectador a criar sua própria narrativa, interpretação e tradução para a sua realidade específica.

Mark Dion²¹ utiliza apresentações científicas na constituição de suas instalações, o que também identifico em meus trabalhos. O campo de pesquisa desse artista abrange as formas com que as ideologias dominantes e as instituições públicas direcionam nosso entendimento sobre a história, o conhecimento e o mundo natural. Numa via muito próxima a de Joan Fontcuberta, Mark Dion entende que o trabalho do artista é contrariar a cultura dominante a fim de mudar a percepção e a convenção²². E numa relação muito próxima a minha produção artística, Dion apropria-se de métodos científicos de coleta, catalogação e apresentação de objetos.



FIG. 47. **Mark Dion.** *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (China Town Division)*, 1992. Instalação: meios diversos; dimensões variáveis. Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque.

²¹ Mark Dion (1961) nascido em New Bedford, Massachusetts (EUA). Vive e trabalha em Nova Iorque e na Pensilvânia.

²² <http://www.pbs.org/art21/artists/mark-dion?expand=1>

Nesse processo, o artista questiona as distinções entre métodos científicos objetivos (racionais) e as influências subjetivas (irracionais). Uma obra exemplar é *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (China Town Division)* (1992). Nessa instalação, Dion cria uma ambientação semelhante aos Gabinetes de Curiosidades do século XVI, nos quais objetos variados são apresentados em ordenações atípicas. O espaço criado é uma *mise-en-scène* que simula um ambiente de trabalho, com mapas, livros, escrivaninha e cadeira, armário e estante que guardam vidros com espécimes de peixes supostamente coletados na cidade de Nova Iorque, lente de aumento e instrumentos diversos.

Um dos aspectos criativos dessa obra é a justaposição de vários elementos, que juntos criam a ambientação e um efeito de real, conforme proponho em minhas instalações. A obra de Mark Dion, assim como a de Ilya Kabakov, pressupõe a existência de uma personagem. Kabakov parte diretamente da constituição desse sujeito na série de instalações *Ten Characters*, enquanto Dion parte de sistemas científicos convencionados para criar a obra.

O caráter cênico da obra de Dion, com mesa e cadeira cercadas por inúmeros elementos que pertencem a um sujeito-pesquisador, produz um efeito de identificação no espectador/leitor. Os elementos incomuns que compõem o trabalho artístico, em especial os peixes em vidros com formol, geram ao mesmo tempo aversão e curiosidade. Esse movimento produz uma sensação de estranhamento e atrai o espectador/leitor para a realidade da obra num sentido imersivo. Ao público cabe especular. Traçar itinerários a partir dos objetos apresentados, arranjando-os mentalmente sob novas perspectivas, conforme também proponho em meus trabalhos artísticos.

A exposição *Fingo Fingire Fictionem – Homo bestialis*, realizada, no mês de setembro de 2013, no Espaço Ado Malagoli do Instituto de Artes (UFRGS) e, no mês de outubro/novembro deste ano, no Espaço Arte Um (Feevale) (p. 21 e 73) funcionou como um laboratório de instalação. Os dois espaços possuem características distintas: aquele é amplo, com diversos elementos que interferem no trabalho exposto, e este é menor e mais restrito. Nesse sentido, no Espaço Arte Um o espectador/leitor é cercado pela obra. As faixas coloridas, contínuas, que cobrem as paredes contribuem para esse envolvimento, pois parecem cerrar o espaço.

Destarte, esta experiência mostrou-se mais eficaz do que primeira do ponto de vista imersivo. Observei que a relação do público com o trabalho apresentado se dá pela curiosidade somada a repulsa. As cores e as formas dos objetos, sua fragilidade e rusticidade, são atraentes a tal ponto que o espectador sucumbe ao desejo de tocá-los. As fotografias atraem pela cor e pela singularidade da cena apresentada, ao passo que as imagens da figura, cujo rosto está coberto por uma máscara-crosta, produzem repulsa. A caderneta que acompanha o trabalho, composta por folhas em branco, é revistada como se o espectador estivesse em busca de uma palavra de ordem;

no entanto, cabe a ele assumir o acordo ficcional, traçar itinerários e hipóteses a partir dos índices que lhe são oferecidos pela instalação.



FIG. 48. **Daiana Schröpel.** Vista da exposição *Fingo Fingire Fictionem – Homo bestialis*, montada no Espaço Arte Um, Feevale, no período entre 30 de outubro e 21 de novembro de 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs uma reflexão acerca de questões identificadas em minha produção artística, na qual os trabalhos são estruturados por uma narrativa e pela composição de uma personagem que se inscreve e dá voz àquela. Diversos meios são utilizados na construção de mundos imaginários que são apresentados ao público como pequenas instalações. Meus trabalhos são construídos em um processo que os insere *entre* o real e a ficção. Por um lado, o universo fictício é representado por imagens e pelo texto, por outro, esse mundo torna-se presente por vias familiares como a ilustração de viés científico, a fotografia, os objetos-pertences e a escrita testemunhal. Apropriados da realidade, esses meios de representação aproximam o mundo imaginário da realidade e geram – nesse sentido – um efeito de real.

A existência da obra enquanto mundo fictício, no entanto, depende da sua relação com o público, que deve imergir nela. Para tanto, o espectador/leitor deve assumir um acordo ficcional, isto é, deve suspender sua descrença com relação à ficção. Esta se assemelha ao real porque dele se alimenta, embora não vise imitá-lo. Ao delimitar e rearticular aspectos da realidade, a ficção gera novas significações da realidade, que - de outra forma – permaneceriam invisíveis à nossa percepção. A ficção, nesse sentido, é uma ferramenta que desvela aspectos do mundo e do próprio sujeito, a quem é dada a possibilidade de ver através dos olhos de outro (a personagem ou o narrador).

O limite entre essas esferas é, contudo, nebuloso. Se, por um lado, a ciência por vezes “descobre” espécimes cuja aparência e metabolismo remetem ao mundo da ficção, do fantástico e do absurdo, por outro, existem fenômenos que ela ignora porque não consegue abarcá-los. Outro exemplo dessa natureza, presente na vida cotidiana, é a manipulação da mídia, como se deu no caso do povo Tasaday²³, episódio narrado por Joan Fontcuberta (2010). Parece-nos que fatores como esses tornam difícil uma definição apurada do que é o Real, uma vez que a ficção não pode mais ser dissociada dele. A construção de obras na fissura que se cria entre o real e a ficção parte da observação de fenômenos dessa natureza.

²³ Em agosto de 1972, a revista *National Geographic* trouxe como matéria de capa uma reportagem sobre uma tribo recém descoberta numa das ilhas do arquipélago das Filipinas, os tasaday. Era uma pequena comunidade composta por 20 indivíduos que viviam em grutas em meio à floresta fechada e inacessível, não tinham contato com povos vizinhos, não conheciam os metais, não cultivavam a terra nem caçavam; alimentavam-se de raízes e frutos, rãs, caranguejos e larvas gigantes encontradas em troncos de árvores. Acendiam fogo esfregando um galho dentro de uma madeira furada. Não possuíam cantos ou práticas religiosas, cobriam-se com folhas de bananeira entre tantas outras peculiaridades observadas antropológicamente. Criou-se uma agência governamental de proteção e a área tornou-se parque natural de acesso restrito entre outras extravagâncias. Até que em 1986, um jornalista filipino e um antropólogo suíço entraram no parque sem permissão e depararam-se com uma tribo que vivia tranquilamente em casas afastadas das grutas, vestindo camisas e calças convencionais. A tribo e suas peculiaridades haviam sido inventadas. In: FONTCUBERTA, 2010: 77-80.

Diversas questões surgem-nos: o que é o Real e quem o define? Até que ponto os mecanismos que o representam e o validam são pertinentes? Sobre que tipo de informações edificamos nossa ideia de realidade? Quem produz essas informações e com qual objetivo? Qual é a validade da escritura da História composta, a partir da articulação dessas informações, sob o ponto de vista de um sujeito determinado? Obras como a de Joan Fontcuberta, Sophie Calle e Delphine Balley - com as quais se identifica minha produção – suscitam-nos tais questões seja a partir de aspectos autobiográficos ou de um sujeito construído, seja por meio de aspectos observados em disciplinas diversas como a antropologia ou o jornalismo. As obras destes artistas constituem-se em mecanismos de ressignificação do real e, por isso, são produtoras de conhecimento.

Concordamos com Andrei Tarkovski quando este afirma que a arte, assim como a ciência, são formas de assimilação do mundo. No entanto, por meio da arte o homem conquista a realidade mediante uma experiência subjetiva. Enquanto na ciência o conhecimento é ascendente e sempre substituído por um novo, de forma que uma descoberta é invalidada pela seguinte; uma descoberta artística é sempre insubstituível, é “um hieróglifo de absoluta verdade” que “surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, *todas* as leis deste mundo – sua beleza e sua feiúra, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações” (2010: 40).

Nesse sentido, o desenho e a fotografia são meios utilizados em minha produção de uma forma que explora sua ligação com discursos de verdade. O desenho aproxima-se de metodologias científicas de representação e a fotografia é utilizada pela via que a associa a uma idéia de captação do real. Essas características são utilizadas a favor do trabalho artístico como mecanismo de validação do mundo fictício e criação de um efeito de realidade. A esse procedimento, contudo, não falta um tom sarcástico que também está presente nas obras de Joan Fontcuberta – artista que critica as metodologias de representação científicas, como na série *Herbarium* (p. 50), em que espécimes de plantas inventadas são apresentadas de forma tal que facilmente poderiam passar por plantas reais.

O jogo que se cria a partir da apropriação de métodos de representação, ligados a discursos de verdade, para registrar ou tornar presente um mundo que antes existia apenas em imaginação, insere a obra nessa fissura entre o real e o fictício. Nesse espaço conflituoso entre ser e não ser, entre ver e não ver, entre olhar/tocar/ler/ouvir, entre uma coisa e outra, constrói-se a sensação de estranhamento. Este sentir é um dos aspectos que torna possível, em minha produção, a ressignificação do real ou do que convencionalmente entendemos por real. Aquilo que é familiar, e por vezes cotidiano, é apresentado de uma forma inusitada e, por isso, parece-nos que pode desencadear no público novas percepções.

A presença de meios distintos, como o desenho articulado ao texto ou a fotografia que faz referência ao objeto, atuam dentro do trabalho como evidências. Estes pontos de acesso produzem percepções distintas do mundo fictício, uma vez que a experiência da leitura de um texto é distinta da experiência de ver os objetos a que ele se refere, por exemplo. Por conseguinte, a articulação dos meios se dá de uma forma complementar.

Os meios jamais constituem uma visão completa do universo fictício. O trabalho criado retrata apenas uma pequena fatia deste e é constituído pelos elementos que eventualmente interessam à artista. Seria possível, portanto, produzir uma série de trabalhos que se referem a um mesmo mundo, sem nunca esgotar totalmente suas possibilidades de representação.

Cada trabalho é apresentado como uma instalação e pressupõe a existência de um autor ou de um proprietário que, como personagem inventada, está presente durante todo o processo criativo. Para produzir a obra é necessário recorrer constantemente a ela e torná-la presente. Para além da atuação de artista-escritora e artista-personagem, as funções-sujeito presentes em minha produção alternam-se entre artista, personagem, autor e narrador, ora definidos, ora de difícil determinação.

A personagem, assim como o efeito de real, é um dos aspectos chave que conduzem o espectador/leitor a uma possível imersão na obra. A existência de um sujeito, a quem pertencem os objetos apresentados, é um fator que gera a identificação do público com a obra, mesmo que aquele se sinta atraído apenas por curiosidade com relação aos pertences alheios. É a partir dessa relação obra-público que o trabalho se completa. Nela, o espectador/leitor pode agir como intérprete, construindo histórias a partir das suas percepções, suscitadas pelo contato com o trabalho artístico.

A construção deste estudo baseou-se em levantamento referencial poético e bibliográfico com fontes de caráter interdisciplinar, oriundas – para além do campo das artes visuais - da literatura, do teatro, da antropologia, da psicologia etc. Esse espectro referencial amplo deu-se por uma necessidade indicada pelo próprio trabalho artístico que, devido a seu caráter híbrido, flerta diretamente com conceitos da literatura e do teatro, como a criação de personagem e de narrativa. Todo este levantamento, embora não seja abarcado em sua totalidade por este texto, é apresentado como referencial bibliográfico porque contribuiu para uma compreensão mais ampla dos conceitos apontados por minha produção (ficção, realidade, narrativa, personagem). Embora a resposta para as perguntas iniciais tenham sido encontradas, este estudo indicou possíveis caminhos e a necessidade de estudos futuros.

Diversas questões apresentadas neste texto foram apenas introduzidas, sem que houvesse a possibilidade de desenvolvê-las em uma reflexão mais profunda. A presença do estranho na obra de arte, como gerador de um espaço intervalar, onde o entendimento do real se refaz a partir das

interpretações dadas ao objeto artístico, possui potência para ser compreendido como um aspecto de originalidade da obra de arte. A presença de um sujeito artista-escritor, de um sujeito artista-personagem e suas constituições em termos históricos, bem como a presença da narrativa e da intrincada relação entre realidade e ficção na arte contemporânea, pedem um estudo mais aprofundado. Da relação entre realidade e ficção faz-se também um questionamento sobre a relação entre a escritura da História e a escritura da ficção, cuja estrutura e composição apresentam diversas semelhanças. A apresentação do trabalho como evidência de um universo ficcional, como índice fabricado, aponta a necessidade de buscar definições para o conceito de documento que parece ocupar um lugar, justamente, entre o histórico e o fictício. E a instalação como ambiente imersivo, atrelada à ideia de campo mítico, move-me a aprofundar a pesquisa também nesse sentido, com vistas a explorar aspectos relativos à ocupação do espaço e da relação deste com o público. Por fim, esta reflexão indicou-me a possibilidade de pensar o trabalho artístico como um espaço do entremeio, no qual aspectos formais e de conteúdo existem justapostos. A relação - ora articulada, ora conflituosa - entre esses elementos produz significações diversas no trabalho artístico, dentre as quais algumas foram abordadas ao longo deste texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Textos gerais

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____ et al. *Installation art*. Washington, EUA: Smithsonian Institution Press, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. - Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. rev. São Paulo : Brasiliense, 2012.
- _____. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. rev. São Paulo : Brasiliense, 2012.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. – 12. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *No Ângulo dos Mundos Possíveis*. – São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2011.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. – 1. reimpr. da 2. ed. de 2008 - São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da Literatura I: textos dos formalistas russos apresentados*. – Lisboa: Edições 70, 1999.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. – São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DOBAL, Susana. *Ficção e encenação na fotografia contemporânea*. In: *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões*. – Brasília: Casa das Musas, 2013. pp. 75-93.
- DUARTE, João-Francisco Júnior. *O que é realidade*. – 6. ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/ 70*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas. Fotografia e verdade*. - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As damas de companhia*. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*, 2. ed. – Rio de Janeiro: Imago, 1989, vol. 17. pp. 297-324.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Imanência*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. – 11. ed., 1. reimpr. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- JUNG, Carl G. et al. *O homem e seus símbolos*. – 2. ed. especial. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia na Tormenta das Imagens*. In: *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões*. – Brasília: Casa das Musas, 2013. Pp. 17-35.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. – 3. Ed. revista – São Paulo: EDUC, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. – 3. Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. – 1. reimpr. da 4. ed. de 2010. - São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. – Lisboa: Editora Arcádia, 1972.
- WALTY, Maria Ivete Camargos. *O que é ficção*. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

2. Dissertações e Teses

- ALBERTONI, Fernanda Bernardes. *Narrativas verbais: construto ficcional nas artes visuais e em sua documentação*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/10744>. Último acesso: 08/2013.
- GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários: alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- LABRA, Daniela Hochmann. *O artista-personagem*. Campinas: UNICAMP, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000429206>. Último acesso: 07/2013.

NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *O processo artístico como um dispositivo ficcional: da ficcionalização de objetos à ficcionalização do artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000578266&loc=2007&l=614667c585dc38cd>. Último acesso: 06/2013

SOUSA, Ruth Moreira de. *Fazendo a memória performar: uma reflexão sobre a fotografia em Variações em azul*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000648535&loc=2008&l=595c4ac6f4f0050f>. Último acesso: 06/2013.

3. Periódicos:

KAMINSKY, Ana Luisa. *Ressonâncias entre psicanálise e arte: intervalos, desmontagens e rearticulações*. In: *Linguagens – revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 4, n.2, p. 152-170, mai/ago 2010.

KEARNEY, Richard. *Narrativa*. In: *Educ. Real*. Porto Alegre, V. 37, n. 2, p. 409-438, maio/ ago. 2012. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Último acesso: junho de 2013.

SILVA, Luciana Marinho Fernandes da. *Fotografia e Literatura: a economia da expressão*. *Revista Ararobá*, n.1, maio de 2007. Disponível em: http://www.isepnet.com.br/website/revista/Revista_ISEP_01/ok/Texto-Revista_Luciana.pdf. Último acesso: agosto de 2013.

4. Bibliografia consultada:

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Art: The definitive visual guide*. – London, Great Britain: Dorling Kindersley Limited, 2008.

- KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. – London, England: The Mit Press, 2004.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- STILES, Kristine, and Selz, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook Artists' Writings*. – London, England: University of California Press, 1996.
- WENDT, Selene. *The Storytellers*. – Italy: Skira editore, 2012.

5. Literatura de ficção:

- BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. – São Paulo: Globo, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph* (1949). – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Ficções*. – Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1972.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. – São Paulo: Editora Globo, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. *A autoestrada do sul e outras histórias*. – 1. ed. – Porto Alegre: L&PM, 2013.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose / e / O veredicto*. – Porto Alegre: L&PM, 2012.
- LOVECRAFT, Howard Philips. *A tumba e outras histórias*. – Porto Alegre: L&PM, 2010.
- POE, Edgar Allan. *O gato preto e outros contos*. – São Paulo: Hedra, 2008.

6. Sites sobre artistas:

BALLEY, Delphine

www.delphineballey.com/. Último acesso: 10/2013.

BALTAR, Brígida

<http://www.nararoessler.com.br/artistas/brigida-baltar>. Último acesso: 11/2013

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=1286&cd_idioma=28555. Último acesso: 11/2013.

http://www.iar.unicamp.br/dap/instalacoes/sem_saraaraujo.html. Último acesso: 11/2013.

CALLE, Sophie

http://www.perrotin.com/artiste-Sophie_Calle-1.html. Último acesso: 07/2013.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692>. Último acesso: 07/2013.

DION, Mark

http://www.tanyabonakdargallery.com/artist.php?art_name=Mark%20Dion. Último acesso: 12/2013.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/mark-dion-2789>. Último acesso: 12/2013.

<http://www.pbs.org/art21/artists/mark-dion?expand=1>. Último acesso: 12/2013.

FONTCUBERTA, Joan

<http://www.fontcuberta.com/>. Último acesso: 10/2013.

KABAKOV, Ilya

<http://www.ilya-emilia-kabakov.com/index.php/albums>. Último acesso: 11/2013.

<http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhka88.html>. Último acesso: 11/2013.

<http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=722&id=49>. Último acesso: 11/2013.

SHERMAN, Cindy

<http://www.cindysherman.com/>. Último acesso: 07/2013.

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1170>. Último acesso: 11/2013.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938>. Último acesso: 11/2013.

TSCHÄPE, Janaína

www.janainatschape.net/. *Último acesso: 09/2013.*

7. Dicionários:

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. – Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Imagens de processo criativo do trabalho *Homo bestialis* (2012)



Material: arame, barbante e cera de abelha; 5 x 11 x 22 cm aprox.



Fôrma de gesso com três tasselos produzida a partir do objeto de arame, barbante e cera de abelha.



Simulacro de argila retirado da fôrma, com algumas modificações: corte lateral e adição de argila cinza.



Simulacro após banho em mistura de parafina e de cera de abelha; 5 x 11 x 22 cm aprox.



Objetos utilizados para *frottage*.



Resultado da *frottage* em argila. Modificação: incisões nas laterais.



Resultado do banho em mistura de parafina e de cera de abelha.



Máscara. Aparências externa e interna. Resultado da costura das peças com barbante e posterior banho em mistura de parafina e cera de abelha.



Objeto resultante da junção das peças sem costura. Cada peça foi banhada individualmente em cera de abelha e a junção feita com barbante depositado no interior do conjunto com, posterior, depósito de cera líquida sobre ele. 17 x 17 x 20 cm aprox.

APÊNDICE B – Imagens de processo criativo do trabalho *Semper dissolubilis, obumbrata et velata*
(2013)



Objetos utilizados para a *frottage*.



As peças *frottadas* foram furadas lateralmente, unidas três a três quando o barro estava úmido e costuradas com barbante quando seco.



Das junções três a três iniciais, formaram-se pequenos objetos que foram unidos em módulos de três e cinco peças. A imagem ilustra o resultado após o banho de cera de abelha e parafina.



Imagens ilustrativas da encenação criada para *Semper dissolubilis, obumbrata et velata* com os objetos produzidos. Compõem, também, a encenação elementos naturais como folhas secas, líquens presos a galhos, sementes e insetos mortos.

APÊNCIDE C – Imagens de processo criativo do trabalho *Somnium* (2013)

Fôrmas de gesso.



Simulacros de besouros criados a partir das fôrmas de gesso. Material: argila banhada em mistura de parafina e cera de abelha.



Objetos utilizados na *frottage*.



Casulos criados a partir de peças *frottadas*. Material: argila crua banhada em parafina e cera de abelha.



Imagens ilustrativas da encenação criada para *Somnium* com os objetos produzidos. Compõem, também, a encenação elementos naturais como folhas secas e sementes.

APÊNDICE D – Instalação *Somnium* (2013), montada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS, no dia 17 de dezembro de 2013, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.



Daiana Schröpel. *Somnium*, 2013. Vista da instalação: pasta-arquivo com dezoito ilustrações de besouros e cinco tabelas de tipologias (bico de pena: nanquim sobre papel; 21 x 14,8 cm); livro-álbum com sete desenhos (bico de pena: nanquim sobre papel; 21 x 14,8 cm); livro-álbum contendo 21 fotografias (Marrom van Dyke; 12 x 18 cm); caderneta (15,5 x 10,5 x 1,5 cm); vídeo-projeção (8'30"); escrivaninha; cadeira e objetos diversos.

ANEXOS

ANEXO A – Diego Velásquez. *As meninas*, c. 1656.



Diego Velásquez. *As meninas*, c. 1656. Óleo sobre tela; 321x281 cm.
Prado, Madri, Espanha.

ANEXO B - Cindy Sherman. *Untitled #193*, 1989.



Cindy Sherman. *Untitled #193*, 1989. Fotografia cromogênica colorida; 124,1x106,5 cm. Da série: *Retratos históricos*.

ANEXO C - Ilya Kabakov. *The man who never threw anything away (The garbage man)*, 1988.



Ilya Kabakov. *The man who never threw anything away (The garbage man)*, 1988. Vista da instalação. Museet for Samtdiskunst, Oslo, 1995. Fotografia: Morten Thorkildsen.

Nesta instalação, Kabakov criou uma personagem que coleta e coleciona coisas ordinárias e de descarte. Nas paredes há cordas esticadas, nas quais são pendurados objetos. Abaixo de cada item há uma etiqueta que explica sua origem. A personagem escreve sobre lixo, lamenta que o mundo que o rodeia é uma reserva de lixo e se pergunta se os outros países também são assim. Ele ressalta que a terra, propriedade de ninguém, tornou-se um depósito de lixo. Este se aproxima ameaçadoramente, submergindo o apartamento em que a personagem vive.

ANEXO D – Ilya Kabakov. *Ten Albums*, publicação de 1994 – 1996.



Ilya Kabakov. *Ten Albums*, publicação de 1994-1996. Detalhe da instalação. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Alemanha, 1998. Fotografia: Axel Schneider.