

**PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS: CULTURA E CRIAÇÃO**

**LISLEY CANOLA TREIS TEIXEIRA**

**O QUARTO: A ESTADA NO LUGAR DA INTIMIDADE**

**Florianópolis**  
**2009**

LISLEY CANOLA TREIS TEIXEIRA

O QUARTO: A ESTADA NO LUGAR DA INTIMIDADE

Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação apresentado à banca examinadora da Faculdade Senac Florianópolis como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação.

**Orientadora: Msc. Maria Lucila Horn**

**Florianópolis  
2009**

**LISLEY CANOLA TREIS TEIXEIRA**

**O QUARTO: A ESTADA NO LUGAR DA INTIMIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação apresentado à banca examinadora da Faculdade Senac Florianópolis como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação.

Aprovado em 19 de junho de 2009.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Maria Lucila Horn - Orientadora  
**Faculdade Senac Florianópolis**

---

Prof<sup>a</sup> Msc. Virginia Maria Yunes - Examinadora  
**Universidade do Estado de Santa Catarina**

---

Lidiane Goedert – Coordenadora pedagógica  
**Faculdade Senac Florianópolis**

## **AGRADECIMENTOS**

A professora orientadora Maria Lucila Horn pelas contribuições e aceitação desse trabalho.

A professora Jacqueline Keller pela atenção e compreensão.

Aos amigos Luani e Máximo pelo incentivo a minha participação no curso.

Ao Fê por acreditar em mim, pelos passeios com arte e pelas queridas conversas.

A minha mãe por ajudar com seu olhar, escuta e análise.

## RESUMO

Este trabalho versa sobre os procedimentos de uma criação artística construída na inquietude pessoal em torno da temática do olhar, problematizando: porque olho o que olho. A pergunta expõe uma busca do olhar como afirmativa que na mesma medida aponta a sua negativa. A questão passa também a percorrer a cegueira e nela investigar como capturar o que não é olhado. Com base na fenomenologia e inspirada na literatura, o tema tem como lugar de criação e pesquisa o quarto. A seleção deste espaço parte do critério de que lá o olhar não “foge”, pois tudo está impregnado dele na singularidade dos apetrechos, da sensação de segurança, do descanso, da presença de si na expressão visível do nosso movimento dentro da nossa própria intimidade. Por meio da fotografia, fez-se o mapeamento de imagens que emerge o visível no movimento de quem habita de forma íntima o quarto pelos objetos, planos, espaços, vazios e o estado da ocupação no seu interior. Tais imagens traduziam o olhar conformado na rotina, mas como pergunta trouxe a reflexão sobre o movimento da estada no quarto pelo olhar que as constrói. Concretizado o trabalho, foi possível identificar que a fotografia parece ser uma linguagem capaz de trazer à tona a existência do invisível no olhar, este, por sua vez, amarrado a um mundo figurativo, funcional e emocional. Enfim, a criação possibilitou a provocação da aparição quando na intimidade do quarto onde tudo passa a ser tão comum o olhar se faz desatento e cego.

**Palavras-chave:** Olhar, fotografia, quarto.

## ABSTRACT

This work deals with the artistic creation procedures built in personal anxiety around the gaze, problem: because the eye that eye. The question exposes a search to look as positively as pointing your negative. Becomes also walk through the blindness and investigate how to capture that does not comply. Based on the phenomenology and inspired by literature, this place of rearing and search the room. Selecting this space part of the criterion that it avoids ” “ not look, because everything is filled it in the singularity of baking, sense of security, rest, the presence of visible Dilimitadores expression of our movement within our own intimacy. Through the photo is the picture that emerges mapping visible in whom she so intimate room through the objects, plans, empty spaces, and the State of occupation. These images look resulted in the batch job, but always question brought reflection on the entry and staying in the fourth by the look that builds. Manage work, unable to identify what it was a language capable of bringing about the existence of the invisible in looking at this in turn, tied to a world figuratively speaking, functional and emotional. Finally, the establishment enabled the provocation of appearance when the intimacy of the room where everything is so common eye goes outside and blind.

**Key word: look, photographic, fourth**

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> O meu verso: vazio em branco.....	18
<b>Figura 2:</b> Minha imagem distorcida .....	18
<b>Figura 3:</b> Luz: uma geometria inominável.....	20
<b>Figura 4:</b> Luz: geometria móvel.....	20
<b>Figura 5:</b> Pele: ondulações e dobras .....	22
<b>Figura 6:</b> Vestimenta: a pele .....	23
<b>Figura 7:</b> Pele: cor, textura e escamação.....	23
<b>Figura 8:</b> Pele: impressões e marcas.....	24
<b>Figura 9:</b> Suporte para necessidades.....	30
<b>Figura 10:</b> Continuação suporte para necessidade .....	30
<b>Figura 11:</b> Parte da cama, papel aberto, parte da lixeira e cama.....	30
<b>Figura 12:</b> Lugar da inspeção do peso .....	30
<b>Figura 13:</b> Visão lateral do suporte de necessidades e objetos ao chão .....	30
<b>Figura 14:</b> Chaves sobre a cama.....	30
<b>Figura 15:</b> Papéis caídos sobre o tênis.....	31
<b>Figura 16:</b> Cadeira apoio de objetos .....	31
<b>Figura 17:</b> Espelho, computador, porta aberta de armário.....	31
<b>Figura 18:</b> Por baixo da mesa espaço para sapatos .....	31
<b>Figura 19:</b> Apoio: papel, lixeira, livro, cd.....	31
<b>Figura 20:</b> Ampliação do apoio da figura 19.....	31
<b>Figura 21:</b> A presença no lado esquerdo do computador: brincos, depois faca e elástico de cabelo .....	33
<b>Figura 22:</b> Recorte da primeira figura 21.....	34

<b>Figura 23:</b> A presença no lado esquerdo do computador de brincos.....	34
<b>Figura 24:</b> A ausência no lado esquerdo do computador.....	34
<b>Figura 25:</b> Foco na faca suja com cera e o elástico cheio de cabelos.....	34
<b>Figura 26:</b> Parte do brinco, foco faca e elástico .....	34
<b>Figura 27:</b> O vazio ampliado.....	34
<b>Figura 28:</b> Três linhas, retângulo claro, triângulo escuro .....	36
<b>Figura 29:</b> Mudança do ângulo, mesmas três linhas, retângulo claro, triângulo escuro....	36
<b>Figura 30:</b> Linha diagonal, forma triangular, claro e escuro.....	36
<b>Figura 31:</b> Diferença: luz e sombra. Dobra do teto .....	36
<b>Figura 32:</b> Três linhas; pequeno triângulo claro, retângulo claro e escuro.....	36
<b>Figura 33:</b> Parede: marcas .....	36
<b>Figura 34:</b> Parede: textura luz de cima para baixo .....	36
<b>Figura 35:</b> Parede: luz e sombra da esquerda para direita de cima para baixo .....	36
<b>Figura 36:</b> Linha larga do chão .....	37
<b>Figura 37:</b> Chão: linhas aparentes .....	37
<b>Figura 38:</b> Visão dos pés do banco pelo chão .....	38
<b>Figura 39:</b> Quatro pés de um banco.....	38
<b>Figura 40:</b> Banco: visível três pés .....	38
<b>Figura 41:</b> Invisibilidade de um pé .....	38
<b>Figura 42:</b> Assombro: o pé do banco não alcança o chão .....	38
<b>Figura 43:</b> Contato pé e chão .....	38
<b>Figura 44:</b> Chinelo ângulo fora do plano do chão .....	40
<b>Figura 45:</b> Chinelo: no plano do chão a visibilidade do cabelo .....	40
<b>Figura 46:</b> O chão como plano foco no chinelo .....	40
<b>Figura 47:</b> Através do chinelo visível a cor/forma.....	40

**SUMÁRIO**

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 DESENVOLVIMENTO PRÁTICO E TEÓRICO .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1. Abordagem “pré-ocupada” .....</b>	<b>16</b>
2.1.1. Trabalho 1 .....	16
2.1.2. Trabalho 2 .....	19
2.1.3. Trabalho 3 .....	21
<b>2.2. O tema e o objeto de criação artística .....</b>	<b>25</b>
2.2.1. A casa e o quarto .....	25
2.2.2. Processo de criação visual .....	27
<b>3 CONCLUSÃO .....</b>	<b>42</b>
<b>4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>44</b>

# 1 INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho parte de uma aproximação pessoal com a temática relacionada ao olhar.

O olhar problematizando: porque olho o que olho. Esse estado de atenção e interesse constituído na minha existência. Entre aquilo que já se tornou a evidência do mundo ao meu olhar como afirmativa e interrogando aquela oculta ao campo do meu sensível. Quero emergir a imagem cega. Quero desvendar a cegueira do existente, ou seja, o que não olho e se fez oculto ou presente. O visto não olhado que desaparece na intenção vivida do sujeito. A hipótese é que nessa imagem o outro não sabe o que não percebo. Sendo assim, ela fala a ninguém, senão ao próprio sujeito que a vê o que não olha.

Perceber imagens desaparecidas em minha própria percepção me impõe a seguinte questão metodológica: Como faço para ver o que não está lá para mim?

As referencias que estimularam esse trabalho não são de ordem visual, apesar de materializarem um objeto visual. Sua origem está na capacidade da dúvida<sup>1</sup> que alguns artistas trabalhando temáticas humanas da cultura, da história, do social, da estética, do capital, do visual, do desejo e da frustração, do possível/impossível, do sensível/insensível, ..., o mundo, como foi Duchamp ao desconstruir o olhar de arte, do objeto de arte, da identidade, do gosto, da certeza do visível quando muda o lugar e o tempo e a relação dos sujeitos do mundo com um urinol de porcelana (já não mais, pois se tornou uma obra de arte).

No recorte desse assunto posso destacar também o documentário “Janela da Alma”<sup>2</sup> que apresenta diferentes perspectivas sobre a temática do olhar, como por exemplo, o trabalho de fotografia do filósofo Eugen Bavcar, cego, que põe em xeque a concepção de olhar e sobre o que se olha. No documentário, segundo ele, “a cegueira é generalizada”<sup>3</sup> dada a contaminação de imagens prontas pela mídia televisiva que causou a perda da nossa capacidade de olhar. Assim, se todos são cegos, o que representa a cegueira dele já que, para sua própria surpresa, suas fotos têm imagens? Posso afirmar que, de fato, esse trabalho começou a partir das questões de Bavcar (2002), além, da escolha da fotografia como suporte.

Na relação entre o olhar e fotografia como suporte desse assunto, Bavcar (2002) entrelaça esses dois elementos, sendo capaz de gerar uma inquietude produzindo questões que pulsam sob toda ordem como: o que é fotografado? O que se vê e o que faço o outro ver? O

---

<sup>1</sup> Esse estado incomodado com o mundo e consigo mesmo.

<sup>2</sup> É um documentário realizado por João Jardim e Walter Carvalho com duração de 73 minutos em 2002.

<sup>3</sup> Trata-se do comentário de Eugen Bavcar (2002) no documentário Janela da Alma.

que se quer reconhecer na fotografia? O que está visível ou invisível? A experiência do que vejo é minha ou é do outro? Qual a extensão do nosso olhar? Por onde se vê? Em que aspecto a acuidade do fotógrafo ou do espectador interfere na seleção e apreciação?

A dimensão dessas perguntas se amplia pela própria experiência de Bavcar (2002), no documentário *Janela da Alma*, quando pediu para que sua sobrinha usasse um sino e sobre um campo<sup>4</sup> que conhecia, dançasse e corresse. A medida que ele escutava o som do sino ele fotografava na sua direção. Na imagem a sobrinha aparece e o sino não. Esta fotografia, segundo ele, é invisível. Por fim, o que ele fotografou? O som? O que é ver? O que viu o fotógrafo e o espectador?

A incerteza se instaura e o instante magnetizado provoca um problema e um distanciamento entre o fotógrafo e o espectador. Sem falar da própria expectativa que a fotografia causa no imaginário social de um tempo. Neste caso, para quem existe a fotografia?

Na direção do fotógrafo e da própria imagem fotografada, Benjamin (1994, p. 94) salienta que

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.

Isso que os “olhos”<sup>5</sup> percebem ou não e que é flagrado e apreendido em uma fração/instante, Benjamin (1994) explicita o quanto a fotografia é o instrumento com a capacidade técnica para essa apreensão. Sendo que nesse momento em que a imagem é captada vários elementos não perceptíveis vêm a tona e se identifica que a visão não pode apreender todos os detalhes. Fato este que Dante Gastaldoni (2007) reforça acerca de como a fotografia é a imagem de síntese.

---

<sup>4</sup> Aqui o campo se refere a uma de pastagem na época em que ele ainda podia enxergar e, nesse sentido, comenta ser conhecido.

<sup>5</sup> O caso que ele trata compreende o princípio de que eles também são táteis, auditivos ou oriundos da própria acuidade visual.

O contexto e a criação de *Bavcar* intriga e problematiza várias discussões que a temática da fotografia deflagra desde o seu surgimento. Assim, a intenção deste trabalho é trazer um elemento, o olhar, mas relacionado à fotografia recorrendo a experiências nada usuais (convencionais) no cotidiano e nas produções artísticas, cujo processo posteriormente será explicitado.

Alguns conceitos atravessam esse trabalho, sendo eles o olhar (na dimensão do visível e do invisível), da fotografia e de imagem. Abaixo, tratar-se-á da aproximação deles para que seja possível identificar o diálogo desenvolvido no processo de criação visual necessária a conclusão dessa especialização.

Inicialmente, debater sobre o olhar é algo bastante difícil, pois o tema foi tratado de forma diferenciada ao longo da história e dos contextos culturais e sociais. Sob a influência do caráter artístico, na delimitação teórica desse trabalho, a direção tomada não é de ordem científica como por vezes ocorreu no entrelaçamento entre arte e ciência.

Pretendo tomar a relação da percepção visual como algo mais poético, subjetivo e movido pelo sujeito na sua existência espacial e temporal do vivido.

A intenção é dar os primeiros passos sobre a percepção visual por meio das discussões de Merleau-Ponty (2004), na perspectiva de uma fenomenologia existencialista dentro de um problema que é o ver que não olha. O problema aqui “dito” precisa das palavras de Cortázar (2008, p. 62):

Conheço um grande amolecedor, um sujeito que vê mole tudo o que vê, amolece as coisas só de vê-las, nem sequer de olha-las porque ele vê mais do que olha, e então fica por aí vendo coisas e todas são tremendamente moles e ele está contente porque não gosta nada de coisas duras.  
Houve um tempo em que talvez visse duro, quem sabe porque ainda era capaz de olhar, e quem olha vê duas vezes, vê o que está vendo e também é o que está vendo ou ao menos poderia ser ou gostaria de ser ou gostaria de não ser, todas elas maneiras extremamente filosóficas e existenciais de situar-se no mundo e de situar o mundo.

Tem coisas que só a literatura e o imaginário podem expressar como sentido latente de uma pretensão, de um interesse, de uma vontade e assim me aproprio das de Cortázar (2008).

Tentar desvelar a “cegueira” que ocorre com o sujeito na sua participação com o mundo, como se certas coisas não fizessem mais parte do seu campo sensível, mas estão ali

ativas ou passivas sob a nossa presença. Um suposto “desaparecimento da imagem”<sup>6</sup>, do material visível. Ou mais complexo ainda, quando começamos a organizar um ver de coisas que não mais nos olhem como complementa Cortázar (2008, p. 63) nesse texto:

O que fazer com o meu amigo? Nada é claro. Em todo caso vê-lo, mas nunca olha-lo; como, pergunto, poderíamos olha-lo sem a mais horrível ameaça de dissolução? Aquele que só vê só deve ser visto; moral melancólica e prudente que chega, receio, além das leis da óptica.

A partir dos aportes teóricos de Merleau-Ponty (2004), a abordagem sustenta-se na concepção de que para a pergunta que se move nesse trabalho existem muitas respostas e que não há uma absoluta para ela como sempre pretendeu a ciência. Muito menos se tem por intenção considerar que as pretensões e narrativas expostas servem a todas as demais interpretações sobre a questão do olhar, da percepção, do visível e do invisível, do “duro e do mole”, pois como o autor (2004) esclarece os sujeitos não são explicados por uma única ordem que responda de forma generalizante a todos, uma vez que, conforme ele chamou, os sujeitos são “gradientes”. Esse gradiente que recupera o Ser como único e singular que se faz em um tempo e espaço também expressivos. Mesmo procurando saber da particularidade dos sujeitos Merleau-Ponty (2004) compreende que o Ser faz parte do mundo e que os estudos não sejam aqueles de laboratório distantes das relações reais do mundo em nossa vida, pois o sujeito no mundo esta sob um estado de existência singular e próprio, em um corpo na relação com os outros também únicos que tanto estão em si como no outro engendrados pelas relações sociais.

Para o autor somos sujeitos de corpo que se faz no movimento com o mundo e que esse movimento se faz dentro do campo do visível movendo-se a partir dele. Essa visibilidade construída pelos sujeitos a partir de si e das relações que estabelece formando-se tanto o visível quanto o invisível. Segundo Merleau-Ponty (2004, p. 18):

Já que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofo, cumpre que a visão se produza de alguma maneira nelas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta: ‘a natureza está no interior’, diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe.

---

<sup>6</sup> A coisa existente que sob nosso olhar desaparece ou aparece na relação da emoção, do imaginar que a corporifica e a materializa.

É dessa imbricada relação entre vidente e o visível que se está no mundo e que se expressa nele, contudo, na mesma dimensão existem coisas que nesse duplo do que olho e do que me olha como afirma Didi-Hubermann (1998), há as que não olhamos e que também não nos olha.

Na tentativa de materializar a percepção visual desse não olhado olhando, a fotografia parecer ser um suporte interessante assim como a bengala é para a perna curta.

Desde as primeiras imagens fotográficas, o tema fotografia é fruto de grandes debates por parte de vários autores<sup>7</sup> com diferentes focos como: quanto a sua representação do passado, o valor documental e histórico, o caráter artístico, a manipulação do real, a perda do valor da pintura, material efêmero, o tempo e o espaço, o instante, a alma aprisionada na imagem, a afetividade do vivido, o imaginário entre tantas outras que ainda hoje são fontes importantíssimas de reflexões.

A fotografia nesse trabalho pretende ser um instrumento<sup>8</sup> que quer reconhecer o olhar que constrói imagens e se expressa no movimento de quem olha e do que se deixa percebido no mundo, ou seja, que se faz como forma visível e invisível, em presença e ausência de um universo que se olha e seu inverso<sup>9</sup>.

A imagem fotográfica se constitui no meio para observar o não olhado e o que se torna perceptível configurando um “mapa do visível”, como afirma Merleau-Ponty (2004, p. 16). Esse estar e viver incorporando e se movimentando nas coisas visíveis e invisíveis do mundo. Lindote<sup>10</sup> (2003, catálogo) consegue expressar esse sentimento quando diz:

Nosso olhar, ao atravessar as imagens, é atravessado por elas. Como um espelho, nos coloca na evidência do sentido retido: medo, conforto,... Ao tentarmos atravessar a imagem em direção ao seu íntimo, ao seu conteúdo encoberto, nos vemos de volta ao mesmo espaço de antes, o lugar da vida concreta onde nos movemos.

As películas de sentido estendidas no espaço cotidiano acenam com um transporte simbólico que, no entanto, não se confirma. Ou antes, não se efetiva na direção que parece indicar em sua superfície. Ao invés de entrarmos num espaço de rememoração ou devaneio, somos lançados de volta ao espaço ordinário, mal tentamos mergulhar nessas imagens.

<sup>7</sup> Ver Benjamim (1994), Barthes (2000), Kossoy (1989), Mascaro (2007), Bavcar (1998, 2002).

<sup>8</sup> Mascaro (2007) informa que a fotografia só deve ser usada quando ela for a melhor linguagem para o que se pretende.

<sup>9</sup> Ver Didi-Hubermann (1998)

<sup>10</sup> Comentário que fez acerca das obras de Lela Martorano das imagens da exposição: Transportas.

A máquina fotográfica é uma extensão do olhar que pode capturar imagens como aquele que garimpa o enigmático, rastreia com o olhar até chegar a uma síntese que pode ou não ser o olhar de quem está atrás da máquina, quanto o que regressa ao olhar ou sumiu nele.

## 2 DESENVOLVIMENTO PRÁTICO E TEÓRICO

A descrição do processo de criação visual que abaixo se encontra esboçada, parte do pressuposto que a realização de qualquer criação ou descoberta, seja ela qual for, não surge do nada, ou de um estado latente e inato no sujeito que por um encanto e um despertar ele agora cria, inventa e descobre.

Apoiada nas considerações de Cortella (2008) ao questionar versões que interpretam a concepção da elaboração de algum conhecimento como um ato de descoberta alheia a um processo de envolvimento dos sujeitos com alguma inquietude ou busca para um problema, esclareço que a criação aqui produzida é fruto da presença da dúvida, do desejo, da necessidade e do próprio estranhamento com a temática.

O ponto de vista do autor (2008) se constitui relevante, pois o seu contrário implica excluir vários sujeitos da possibilidade de criarem e produzirem, aqui, nesse caso, arte. A base de criação que compõe esse trabalho se sustenta no entendimento de que é preciso envolvimento, “digestão” e processo na produção humana.

Parte-se do princípio que para se criar é necessário que o sujeito esteja envolvido, ocupado previamente com o assunto. Por isso, cada etapa do trabalho, desde minha entrada na especialização esteve ocupada com a temática: o olhar.

Portanto, inicialmente exponho o percurso das atividades práticas realizadas durante minha formação nessa especialização que mais se aproximam desse assunto antes de chegar à atividade prática final<sup>11</sup> desse trabalho. O propósito é registrar essa condição “pré-ocupada<sup>12</sup>” para desencadear a criação exigida na conclusão do curso e, sem esperar pela “maçã de Newton”<sup>13</sup>, fazer uma conexão com minhas dúvidas, estudos, leituras e experiência.

### 2.1. Abordagem “pré-ocupada”:

#### 2.1.1. Trabalho 1:

---

<sup>11</sup> Digo final já que cabe ao trabalho final do curso, mas na verdade, ficaria melhor “parcialmente final”. Ou seja, um trabalho que pode começar outros.

<sup>12</sup> Termo usado por Cortella (2008)

<sup>13</sup> Issac Newton é o exemplo que Cortella (2008) utiliza para esclarecer que torna-se um cientista não é esperar a queda da maçã. Até o acaso precisa de uma condição “pré-ocupada” para que este se torne algum conhecimento.

O desafio a ser perseguido na criação dessa obra implicou em usar o conceito de distorção<sup>14</sup>, de forma que expressasse uma visão subjetiva, sentimentos e experiências particulares com relação ao mundo. Tendo como base criar uma imagem a partir da figura humana, interpretando-a plasticamente segundo a minha própria visão.

Minha argüição sobre o desafio permeia a relação da percepção de si, de sua identidade no mundo. A proposta dessa criação compreende o afastamento da imagem fotográfica de si que naturalmente supõe a nossa própria semelhança.

O que compôs essa obra é uma foto 3x4. Tais fotos são normalmente utilizadas como imagem de nossa identificação no mundo em suportes chamados documentos (as pessoas são supostamente reconhecidas pela correspondência biunívoca dessa imagem consigo mesmo).

Imersa na água, a imagem de si é distorcida pelo meio, nesse meio paradoxalmente estamos e não estamos ali na presença da foto, mas não é só isso que cabe ali pensar.

Aprisionada em um saco, dentro da água, a imagem caminha, bóia e dificilmente a põe em pausa. Apreciar move a imagem ao mesmo tempo em que para isso precisa impedir o movimento para poder reconhecer: quem?

Além disso, por diversas vezes ela expõe o verso, ou seja, a possibilidade do nosso próprio verso, no caso da foto em cor branca, podendo dizer muito e nada ao mesmo tempo.

Assim, o que envolve a imagem, a põe em movimento, expõe seu verso, descolore, modifica sua auto-imagem. Ali, fica-se em busca de si, que não nos é mais visível como antes, não nos reconhecemos, é mutável e sabemos que algo de nós está lá.

A foto não é mais nosso espelho. Uma imagem de si que na existência se distorce.

---

<sup>14</sup> Trabalhos solicitados desde o primeiro módulo do curso. A explicação a respeito da atividade prática faz parte do texto contido no site do Serviço Nacional de Aprendizagem. O sentido abordado nos estudos da especialização tratam da distorção como algo que altera uma suporta normalidade na imagem, movendo a sua forma real geralmente apresentando um caráter subjetivo na intenção.



**Figura 1:** O meu verso: vazio em branco - 2008  
**Fonte**<sup>15</sup>: Lisley Canola Treis Teixeira



**Figura 2:** Frente: minha imagem distorcida – 2008

---

<sup>15</sup> Todas as fotos sem citação da fonte são da autora.

### 2.1.2. Trabalho 2:

O segundo trabalho realizado dentro das atividades práticas durante a especialização que selecionei e se aproximam das discussões aqui abordadas foi a proposta sobre geometria. Essa atividade se constituía em criar uma imagem que expressasse as idéias de uma produção textual que compunha uma breve análise do tema geometria no mundo e na arte como valor visual<sup>16</sup>. Abaixo transcrevo o texto que envolveu o tema da geometria e logo após as fotos que acredito traduzirem a abordagem nele contida.

Longe de construir uma polaridade sobre bem e mal, positivo e negativo para uma perspectiva de geometria no mundo, opto por algo que pudesse ser intrigante, que causasse desamparo e ruísse a morada.

Foi querendo isso que garimpei a geometria inominável. Pensar nisso suscitou várias questões: Como falar de algo cuja expressão não tem nome? Uma linha que se fecha e organiza uma forma, só que, sem nome. O sem nome não tem função? Existe<sup>17</sup>?

Existe uma geometria sem nome? Um problema para o visível. Talvez uma existência de objeto excluída em um mundo. Seria um desobjeto? A pré-coisa de Manoel de Barros? Um pente avião de uma criança?

O encontro dessas formas é aqui de difícil descrição, pois elas estão aí invisíveis, inomináveis, infuncionáveis. Em universos pragmáticos objetos sem função se tornam imperceptíveis e perdem a nomeação pelo mundo. Simplesmente, estão, e nossa atenção não passa por elas. Tem obra de arte<sup>18</sup> assim?

Ensaio poderia fazer encontrar uma linguagem capaz de dar uma criação a uma forma geométrica, como por exemplo, tem uma ponta, no seu término vira uma linha curva, não tem volume, fecha-se encontrando a outra reta com a outra terminação da linha que forma a ponta.

Calculo o que seria alguém traceja-la e depois dizer um nome. O inominável pode inclusive assumir formas diferentes e variáveis no imaginário, mesmo aparentemente concreto.

Mesmo quando dizemos mesa e cadeira elas assumem formas que são construídas na produção da cultura e constitui nosso repertório social e histórico. Isso parece ser tanto uma

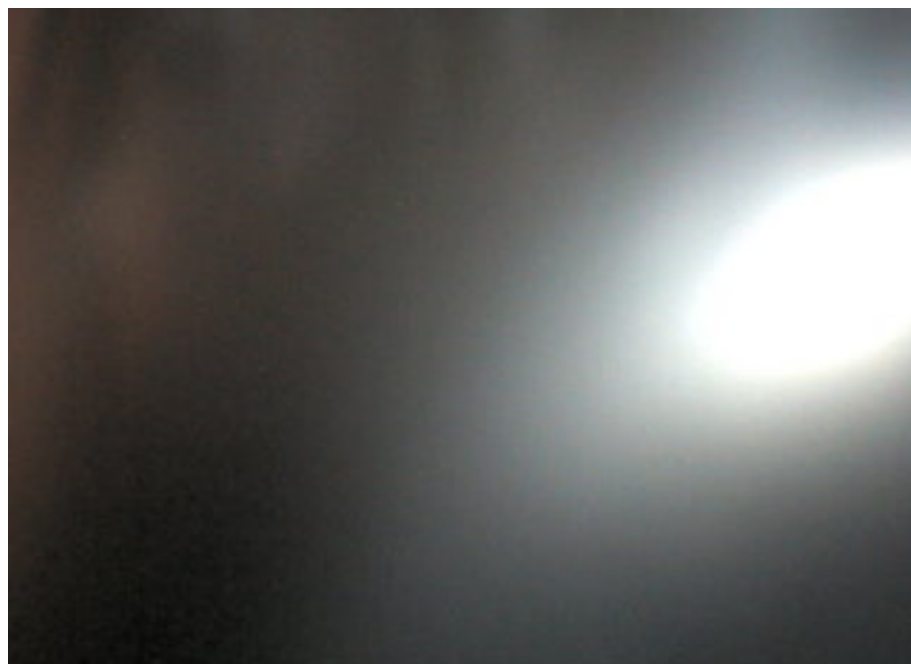
---

<sup>16</sup> Texto que compõe a questão solicitada pelo curso para ser criada uma atividade prática.

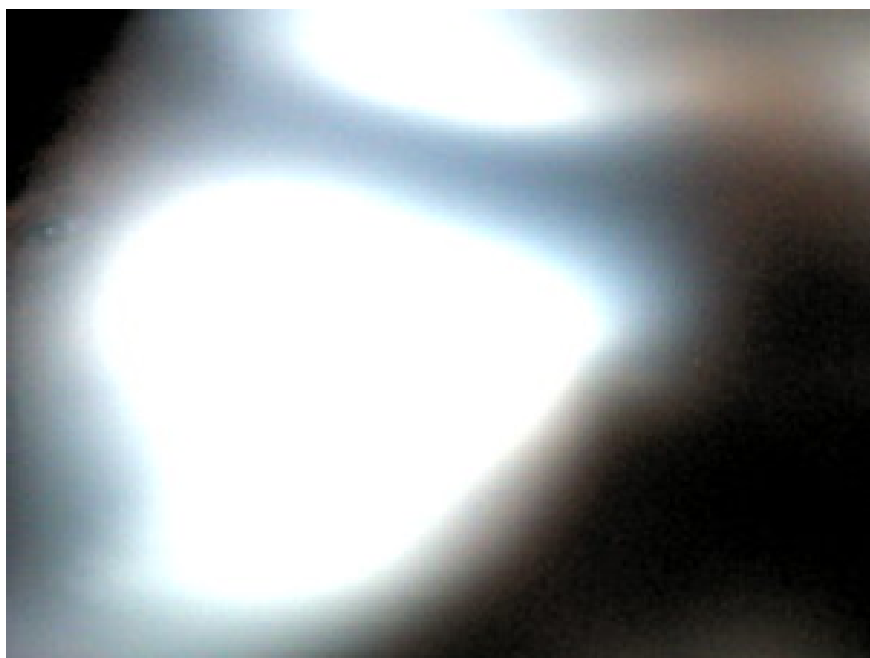
<sup>17</sup> Problematiza a condição de existência a algo que pode ser nomeado no mundo. Nomear parece dar existência.

<sup>18</sup> Duchamp foi um artista que desestabiliza a condição do objeto no mundo quando rompe com sua função e o transforma em objeto de arte.

possibilidade como também não, pois na condição objetiva em que se nomeia tal objeto ele “é”. Deixar de ser, perde a afirmativa e vem à tona o oculto, o invisível sob o olhar desatento no mundo. No surto fico a refletir sobre uma geometria fora do objeto - a geometria das sombras, das águas, das nuvens, das pintas na pele, dos dentes, das areias reunidas, do subterrâneo, ...



**Figura 3:** Luz uma geometria inominável – 2008



**Figura 4:** Luz: geometria móvel - 2008

Esta compôs a última atividade prática<sup>19</sup>, do módulo 2, da qual foi relevante para reforçar a busca de uma pesquisa sobre o olhar, já que ofereceu alguns aspectos a respeito do visível e do invisível e de como construímos uma percepção visual.

### **2.1.3. Trabalho 3:**

Este é o último trabalho de atividade prática no percurso da formação que reporto como influência nas decisões para construir o processo de criação “final” que mais a frente será apresentada.

O objeto artístico que foi criado para esse trabalho são fotografias da pele. A construção dessa proposta foi influenciada por dois materiais:

- O primeiro se trata do documentário “Janela da Alma”, com um recorte específico da parte em que a cineasta Agnes Varda elabora uma filmagem de tamanha delicadeza da pele de Jacquot de Nantes, seu marido, querendo capturar a intimidade e a expressão afetiva uma vez que ele estava doente e poderia falecer.
- O segundo foram recordações de filmes com o personagem Frankenstein da obra literária de Mary Shelley.

Inspirada nesses dois trabalhos a pele é o eixo, a temática, para a elaboração desse material visual. Na distinção entre eles, o contraste colabora para a seleção e organização da imagem que constituiria as fotografias da pele.

Enquanto um cria uma imagem capaz de ser a lembrança do afeto por meio da pele, no outro ela pode provocar o estranhamento, o percebido como um grito.

Interpretando a intenção de Agnes Varda parece que a pele naquele contexto representa o afeto, a despedida, a intimidade e o pertencimento. Ela está em um estado de conexão com o outro na relação do toque, da intimidade, do sentir, do apego e, em se tratando da temática, algo incorporado pelo visível e pelo tato.

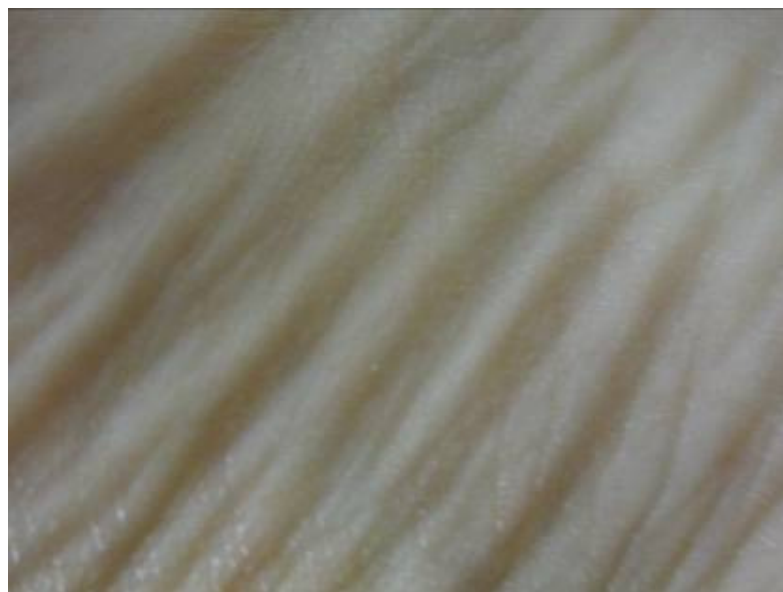
Já nos filmes o personagem Frankenstein emerge uma imagem da pele que exprime o horror tanto visual do resultado ficcionalmente obtido, quanto filosófico na criação de um ser humano com a tentativa de ligar pedaços humanos diferentes. Na imagem fílmica, uma “vida” que surge de um processo precário e horrível, mas capaz de fazer com que os pedaços não

---

<sup>19</sup> Trabalho apresentado no último encontro presencial de março/2009

decidam coisas diferentes e, ainda, eles diferentes formem um só estofa do Ser, o Frankenstein. Em estado uno e inteiro, pois é o Frankenstein, do ponto de vista visual e plástico a situação corporal assimétrica e as diferenças na pele denunciam o estranhamento do Ser a olhares apaziguados e confortáveis da homogeneidade.

Nos filmes a pele de Frankenstein explicita um tecido que na junção das partes sofre da costura, da emenda, do alinhavo. Na junção destoam as partes pela textura, cor, marcas,... Paradoxalmente o externo, o aparente e o visível desmancha o uno pela pele.



**Figura 5:** Pele: ondulações e dobras  
**Fonte:** Luani de Liz Souza<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Na socialização desse trabalho com minha amiga Luani, solicitei que ela experimentasse fotos de peles conhecidas dela e como considerei que essas imagens correspondiam melhor as minhas intenções do que as que eu havia fotografado, acabei optando pelo material que ela fez.



**Figura 6:** Vestimenta: A pele  
**Fonte:** Luani de Liz Souza



**Figura 7:** A pele: cor, textura e escamação  
**Fonte:** Luani de Liz Souza



**Figura 8:** Pele: impressões e marcas

**Fonte:** Luani de Liz Souza

Enfim, as imagens da pele oferecem uma riqueza de elementos para análise visual, pois elas constituem diferenças e semelhanças por ser repleta de impressões e marcas, indicando o caráter singular do sujeito e das partes do corpo que ela cobre. Assim como um tecido ela veste um ser único em que a visão e as sensações explicitam uma percepção da passagem do tempo ou de uma específica textura. A fotografia da pele provoca a percepção dela como arte nas impressões genéticas, solares, temporais, vividas,...

Também, coisas que a moda nem sempre busca tornar visível, fica exposto pelas imagens fotográficas da pele como: manchas, pelagem, dobras, cores misturadas e inteiras (homogênea – heterogênea), asperezas e lisas, caimento, furos, poros, escamação, acne, a celulite, as rugas, as verrugas, ...

Concluindo essa etapa sobre a pele no corpo humano, ficou evidente que os estudos e ensaios dessas imagens fotográficas foram fundamentais para as decisões que se firmaram aqui na abordagem sobre o olhar. O estudo da pele para a discussão do corpo emerge o visível e o invisível; o vidente<sup>21</sup> e o visível. Essa capacidade de se olhar e ao outro na distância e no perto. Mas principalmente a elaboração de parte do título de trabalho de conclusão, pois no que concerne a estada, a pele faz a estada ao sujeito em veste e a respeito da intimidade ela é um dos elementos de dentro e uma forma de nós mesmos. Abaixo explicito como o quarto, o olhar, a intimidade e a estada se entrelaçam nessa criação e compõe as imagens fotográficas.

---

<sup>21</sup> Termo usado por Merleau-Ponty (2004) se referindo aquele que vê.

## 2.2. O tema e o objeto de criação artística

O olhar, a base para criação artística como objeto que se materializa nesse trabalho por meio da fotografia construindo uma imagem na intimidade da morada onde o corpo e a alma têm estado em um cômodo: o quarto.

O objeto do olhar: o quarto. Lá onde o inanimado ganha vida quando se torna visível, quando o movimento do viver está na relação das coisas que se olha e que me olham. No quarto as coisas participam do ambiente porque um dia já foram olhadas ou se fizeram olhar.

Sob uma perspectiva fenomenológica que procura interpretar e compreender os caminhos de um processo criativo sobre um tema, o olhar; na imagem e lugar do quarto foram feitas fotos, cujos procedimentos e processos ainda se explicitarão mais a frente.

Influenciada pela literatura, construo esse material de imagens visuais dialogando com o texto literário<sup>22</sup> que constrói idéias e imagens, por imagens cotidianas da intimidade do quarto e pela apreciação de obras de arte como, por exemplo, “Quarto em Arles” de Van Gogh<sup>23</sup>.

### 2.2.1. A casa e o quarto

Uma porta dentro da casa, o começo do quarto. Ou a janela<sup>24</sup>, que dá para a rua, para um olhar que tenta atravessá-la, um alguém não só em uma casa, mas em um quarto, na verdade, ele próprio.

O quarto<sup>25</sup> é abrigado por uma casa, isso sob uma das concepções mais tradicionais possíveis. Para se falar do quarto, preliminarmente, este se põe entre e dentro da casa que o

---

<sup>22</sup> Duas obras literárias que abordam o quarto e nela contém a sua percepção e relação como Kafka(2006) no livro: A metamorfose e Baudelaire (2006) com o poema em prosa: O quarto duplo. Também, o escritor Couto (2003) nas descrições de moradas e referencias culturais africanas.

<sup>23</sup> Em crise, após discussão com Paul Gauguin, Van Gogh corta sua própria orelha e é no quarto que ele se “refugia” até ser encontrado e internado para cuidados médicos. A pintura do quadro, o quarto, foi feita duas vezes enquanto estava internado em um hospício, sendo que a terceira versão foi pedido de seu irmão.

<sup>24</sup> No livro, “A metamorfose”, de Kafka (2006) o personagem Gregor Samsa olha pela janela como que um hábito do passado para reviver a lembrança do sentimento de liberdade que naquele momento já não faz parte. Talvez a rua como expressão da liberdade.

<sup>25</sup> Um quarto que segundo Kafka (2006) em sua obra literária é imerso nas demais dependências da casa, onde todas as portas são trancadas e seu personagem Gregor Samsa a tranca para ter sua liberdade, seu espaço.

absorve, o contém, o guarda, o separa, o fragmenta, o esconde. A casa<sup>26</sup> não poderia ficar sem uma conversa, como se o quarto se fizesse por si.

A palavra casa representa muitas coisas. Ela incorpora uma pluralidade de percepções, experiências e significados, quanto a dimensão e representação do lugar e do não lugar.

O texto literário de Couto (2003, p. 52), sob minha interpretação, traduz a relação Merleau-Pontyana de pertencimento ao visível, desse vidente e visível como em estar sendo e vivendo dentro desse mundo da casa quando diz: “O importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora.”

Em diversas versões e perspectivas ela pode ser o corpo, a terra, o abrigo, a rua, a morada, a relação estável ou instável de uma trajetória da vida, uma generalidade e uma singularidade, um símbolo, uma geometria, um sólido, um aspecto físico, uma representação de união, afeto e intimidade, além de outras tantas como poeticamente, Couto (2003, p. 56) escreve dizendo ao homem que regressa:

[...]aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si.

Em cada contexto multifacetado que se dá a existência de cada sujeito no tempo e no espaço, se constrói e desmancham casas com ou sem quartos. O recorte que se faz aqui, ou seja, do quarto, é aquele que o interpreta como um espaço da intimidade onde vivemos em uma situação de dentro, porque não é de uma referência externa (o quarto como um banco de praça) que cabe em um lugar que faz morada. Um dentro que o corpo e a alma fazem sua estada singular e deposita lá seus apetrechos<sup>27</sup>, seu sono, organiza “um mapa visível<sup>28</sup>”, transporta da rua (do externo) o visível e o torna parte do interior do quarto.

---

<sup>26</sup> A casa é uma temática abrangente e complexa. A pretensão nesse trabalho não é esgotá-la, mas contextualizá-la na relação com o quarto e com a existência dela na relação com os sujeitos que a fazem. Mesmo porque, acredito que ela até pode ser analisada como uma instituição, a própria família, como faz Kafka (2006) no final de sua obra literária, “A metamorfose”, quando explicita a necessidade de uma nova casa para um outro recomeço da família que agora se libertara daquele ser que um dia foi Gregor Samsa, irmão e filho.

<sup>27</sup> Em “A metamorfose” de Kafka (2006), há uma passagem do livro em que a irmã decide tirar os objetos do quarto para que Gregor Samsa possa circular e, com isso, tornar aquele quarto humano em um quarto não humano. Gregor Samsa metamorfoseado, mas consciente de si como sujeito humano vê a necessidade dos objetos que o configuram como humano e, quando tudo vai sendo retirado, ele rapidamente se gruda no quadro da parede para sinalizar a necessidade dele. Nessa hora, com o quarto praticamente só em paredes, o vazio e o abandono tomam conta do personagem.

Outra situação que por vezes se encontra é aquela em que nos casos de falecimento de algum filho, mães e pais mantêm o quarto intacto, com os objetos que aquele ente querido os deixou por anos como se aguardassem o seu regresso.

### 2.2.2. Processo de criação visual

Mergulhada no contexto de leituras e imagens acima mencionadas fui simultaneamente criando as imagens fotográficas cujas etapas e critérios para a sua produção abaixo descrevo.

As imagens fotográficas obtidas nesse trabalho partiram do trabalho de Mascaro (2007). Utilizei alguns critérios que eram possíveis dentro das condições e habilidade fotográfica que detinha os seguintes aspectos:

1. A necessidade de usar a verdade como observadora do meu próprio quarto, ou seja, não houve montagem ou arrumação das coisas para criar uma conformidade com critérios de quarto “belo e arrumado”. Procurou-se buscar o movimento dentro do visível e procurar imagens não percebidas, desaparecidas na atenção da relação do espaço íntimo que é o quarto. Acreditando que no lugar se supõe habitar objetos com intervenções dentro de uma necessidade de viver com elas, em que muitos dos objetos até fazem a extensão do meu corpo visível como as minhas próprias roupas. Então, aqui eu era a observadora das minhas relações com o quarto e ali fiz um rastreamento de imagens.

As primeiras imagens foram tudo o que se encontrava no meu campo visível, ora ampliando, ora distanciando.

2. Para Mascaro (2007) fotografar é saber ver e, portanto, as imagens mostram algo. Apoiada nessa premissa, eu não fiz uso do flash, muito menos de estratégias de montagem como se fossem aquelas imagens comerciais, principalmente, porque a intenção era garimpar a imagem que foi absorvida pelas relações cotidianas. Aquela que Bavcar (2002) problematiza como “cegueira generalizada”<sup>29</sup>.
3. Apesar de o fotógrafo ser contrário ao uso da máquina digital<sup>30</sup>, não foi possível manter essa proposta dadas às condições de tempo e habilidade.

Assim, a criação do trabalho foi composta de cinco etapas, sendo que a primeira organiza imagens que são parte de uma triagem das coisas lá, da presença do humano<sup>31</sup>. Dos

---

<sup>28</sup> Termo de Merleau-Ponty (2004, p.16)

<sup>29</sup> Já informado anteriormente, que se trata da fala de Bavcar no documentário *Janela da Alma*.

<sup>30</sup> A câmera digital utilizada foi da marca Lumix, Panasonic, DMC – FS3LB-K.

objetos presentes no quarto pela minha relação “espontânea” com elas, pois foram percorridas pelo meu olhar.

A segunda objetiva reconhecer o movimento, a presença e o desaparecimento dos apetrechos no tempo e no espaço. Até esse momento as fotografias tiradas mostraram a visão do sujeito no espaço pelos objetos e organização do espaço.

A terceira etapa é a volta ao princípio: a problemática para o processo de criação. Retomar as questões iniciais e nelas analisar o quanto às imagens que havia traziam alguma imagem cega. O processo dessa etapa foi fundamental para a reestruturação do trabalho a partir da compreensão de limitação que as imagens anteriores continham frente a discussão da minha própria cegueira. Foi quando se organizou a quarta e quinta etapa.

A quarta etapa compôs-se da organização de novas imagens devido a reflexão que a terceira etapa oportunizou, quando abanou a produção de imagens para fazer a observação e análise do visual com a retomada das primeiras questões. Nesse sentido, empreendeu-se o esforço de dar atenção ao que não é olhado. Entre o visível e o invisível pensar na informação visual em que o figurativo e os objetos se desmancham. Ao dissolvê-los o registro fotográfico precisou de descrições pautadas nos elementos de cor, textura, linha, volume, sombra, luz, silêncio e ruído nas artes visuais.

A quinta etapa captura imagens pela câmera em outras dimensões do quarto como que se passasse a vasculhar o lugar do quarto sendo um outro dentro dele e pelo chão foi possível desvelar uma outra face.

Concluindo as devidas explicações de como se formam as imagens fotográficas desse trabalho, segue abaixo as fotos, as descrições, as interrogações e as breves análises elaboradas em cada parte.

Etapa 1:

Na trajetória da criação esse momento fixa imagens que estariam a mercê da memória de quem habita o quarto e como mover-se nele é um instante da vida a proposta foi aprisionar imagens da existência no movimento das coisas na estada do quarto.

Procurando captar imagens do quarto, muitas fotos foram realizadas, sendo que algumas foram selecionadas pela capacidade de expressar o que, de certa forma eu era atraída

---

<sup>31</sup> Esse humano em contraposição a sensação de não humano de Kafka(2006) na passagem das retiradas dos objetos do seu quarto pela irmã.

como imagem<sup>32</sup>. Um “universo” existindo a partir das minhas percepções e ao mesmo tempo habitada por aquelas construídas pelas múltiplas relações produzidas no mundo.

Abaixo as imagens fotográficas foram reunidas, sendo cada uma o fragmento do quarto e todas sobre os apetrechos, objetos e lugares deles constituindo um “mapa do visível”<sup>33</sup> em que me movo e os movo. Uma relação com um universo que olho e que me olha, sendo por necessidade minha ou do mundo “transferida” a mim. Dessa forma, a máquina fotografia é uma visão e tudo lá fixa o movimento entre eu e as coisas.

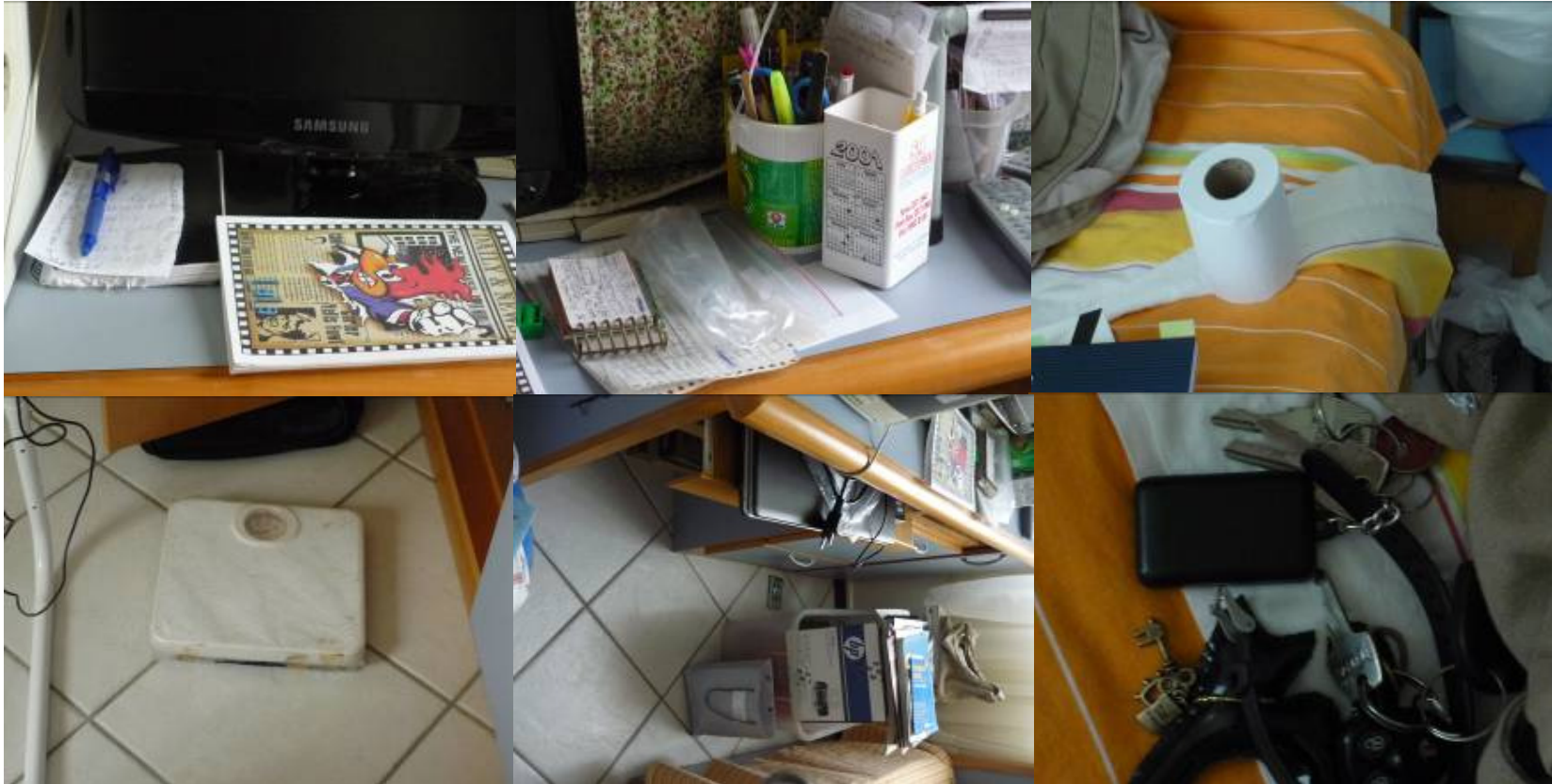
A fotografia podendo trazer os fatos na estada da intimidade do quarto que é tão fugaz expressa o fenômeno de uma existência e no seu interior possibilita conhecer uma face de si mesmo, não mais pela pele ou por algo difuso que as formas geométricas do mundo não revelam, ou ainda pelo desaparecimento da própria imagem. Aqui ficou evidente o quanto os três trabalhos anteriores influenciaram e foram fundamentais como fonte de interpretação, análise e decisão da proposta de criação aqui organizada.

A nomeação das fotos estão em seqüência, da esquerda para direita, com duas linhas de fotografia e três colunas, perfazendo duas folhas, sendo em cada folha 6 fotografias.

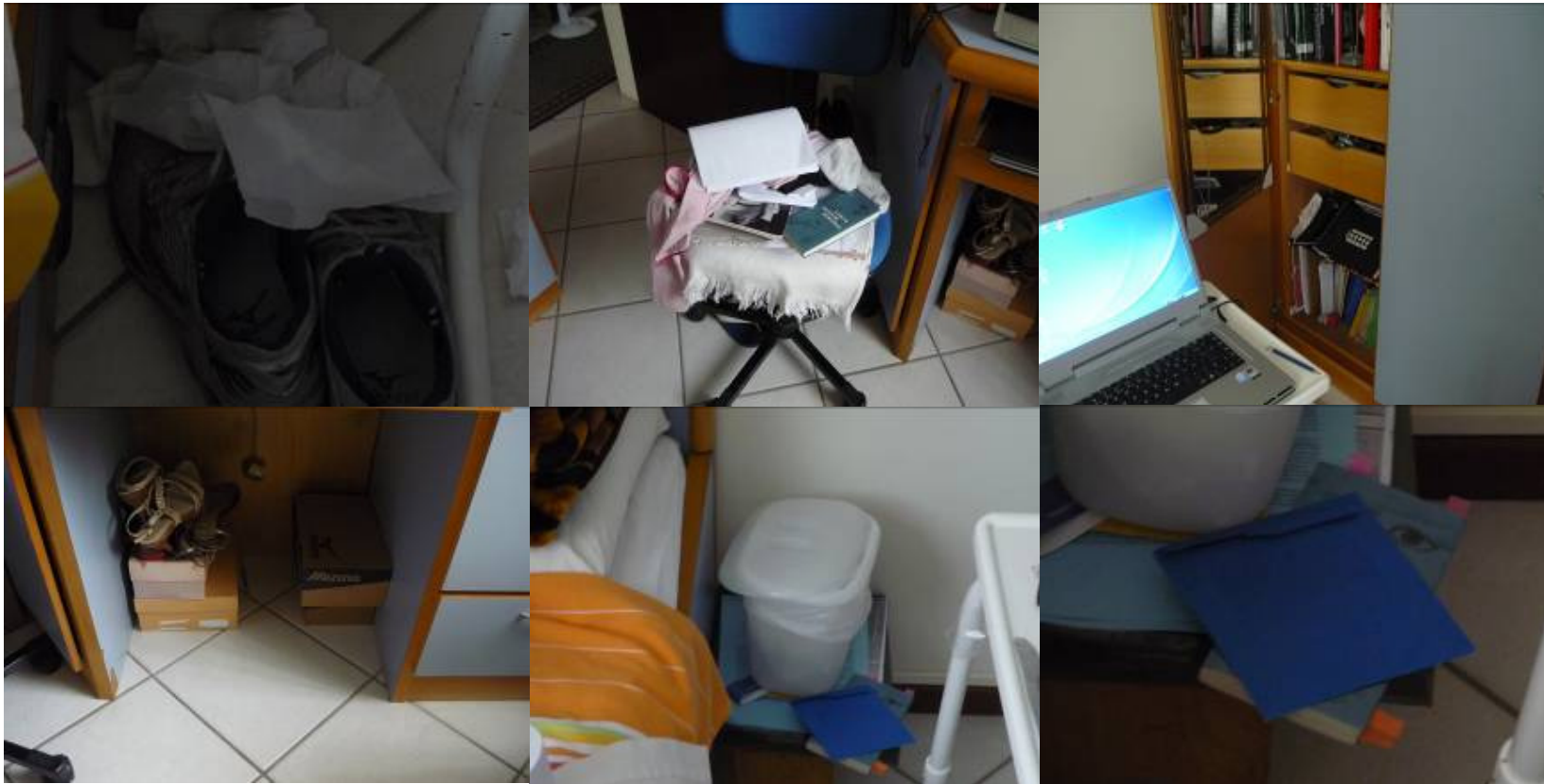
---

<sup>32</sup> Assim como Kafka (2006) descreve na passagem do livro *A metamorfose*, o momento em que Samsa olha para o relógio e vê que já são 6 horas. Aquilo que, na verdade, olhou sempre para ele: o tempo.

<sup>33</sup> Abordagem de Merleau-Ponty (2004)



**Figura 9:** Suporte para necessidades; **Figura 10:** Continuação suporte para necessidade; **Figura 11:** Parte da cama, papel aberto, parte da lixeira e cama; **Figura 12:** Lugar da inspeção do peso; **Figura 13:** Visão lateral do suporte de necessidades e objetos ao chão; **Figura 14:** Chaves sobre a cama;



**Figura 15:** Papéis caídos sobre o tênis; **Figura 16:** Cadeira apoio de objetos; **Figura 17:** Espelho, computador, porta aberta de armário; **Figura 18:** Por baixo da mesa espaço para sapatos; **Figura 19:** Apoio: papel, lixeira, livro, cd **Figura 20:** Ampliação do apoio da figura 19

As coisas ali na forma de linguagem fotográfica traduzem o figurativo, o geométrico nomeável, as cores coladas em objetos utilitários e expressam a minha estada no quarto. Aparentemente uma abordagem que inicialmente interpreto como pragmática. Como outro aspecto, as fotos também sinalizam a minha existência pelos objetos no espaço quando estão em lugares diferentes como, por exemplo, o livro<sup>34</sup> que pousa no banco e depois aparece deslocado na cadeira do computador e já não sabia se o primeiro momento esteve lá ou cá.

A fotografia da presença do sujeito no mundo sem ser a figura de si em corpo, ou seja, as imagens não são ilustrações da pessoa no quarto como um eu físico. Na verdade, um eu que se faz nas relações das produções humanas e, parece que se toma aí uma outra dimensão de corpo no espaço, em que se faz humano em um mundo visível e invisível. Em uma literatura policial é a imagem do rastro de si e ao mesmo tempo limitada pela contrapartida do invisível. Talvez um foco do “gradiente”<sup>35</sup> que somos e também, como esclarece Martins (2008) a fotografia como uma imagem que não diz tudo.

Em uma análise sociológica, segundo o autor (2008) a fotografia é insuficiente e limitada para dizer tudo o que engendra as relações ali presentes, mas ao mesmo tempo diz muito. O que remete a compreensão de que provavelmente a imagem fotográfica não sirva para dizer tudo dos sujeitos nas relações sociais, ao mesmo tempo em que se constitui uma forma de linguagem que complementam outras no dizer da vida social. Assim como do acabamento<sup>36</sup> as questões que se fazem na criação artística.

As imagens perturbaram a situação da forma de organização que me faço no quarto e por elas, olhei que sou o retrato do caos, da vida desenfreada, do valor das coisas que ora se estagnam e ora se modificam.

A origem e o pertencimento de uma imagem, questões entorno do espaço, do tempo, dos sujeitos, do real e do imaginário. Dar-se conta dos apetrechos e da minha circulação representando o acumulo e, pela primeira vez pensar nos atos mecânicos e no olhar cego dentro do cotidiano que apagam os detalhes e a consciência do próprio movimento no quarto. As imagens fotográficas possibilitaram criar um pause e identificar o vivido no espaço.

Depois disso fui buscar como ficava o movimento no espaço-tempo e, então, construí a segunda etapa.

---

<sup>34</sup> É o livro Tomo I de Julio Cortazar, pequeno em azul petróleo claro metálico contendo desenho do olho.

<sup>35</sup> Termo usado por Merleau-Ponty (2004)

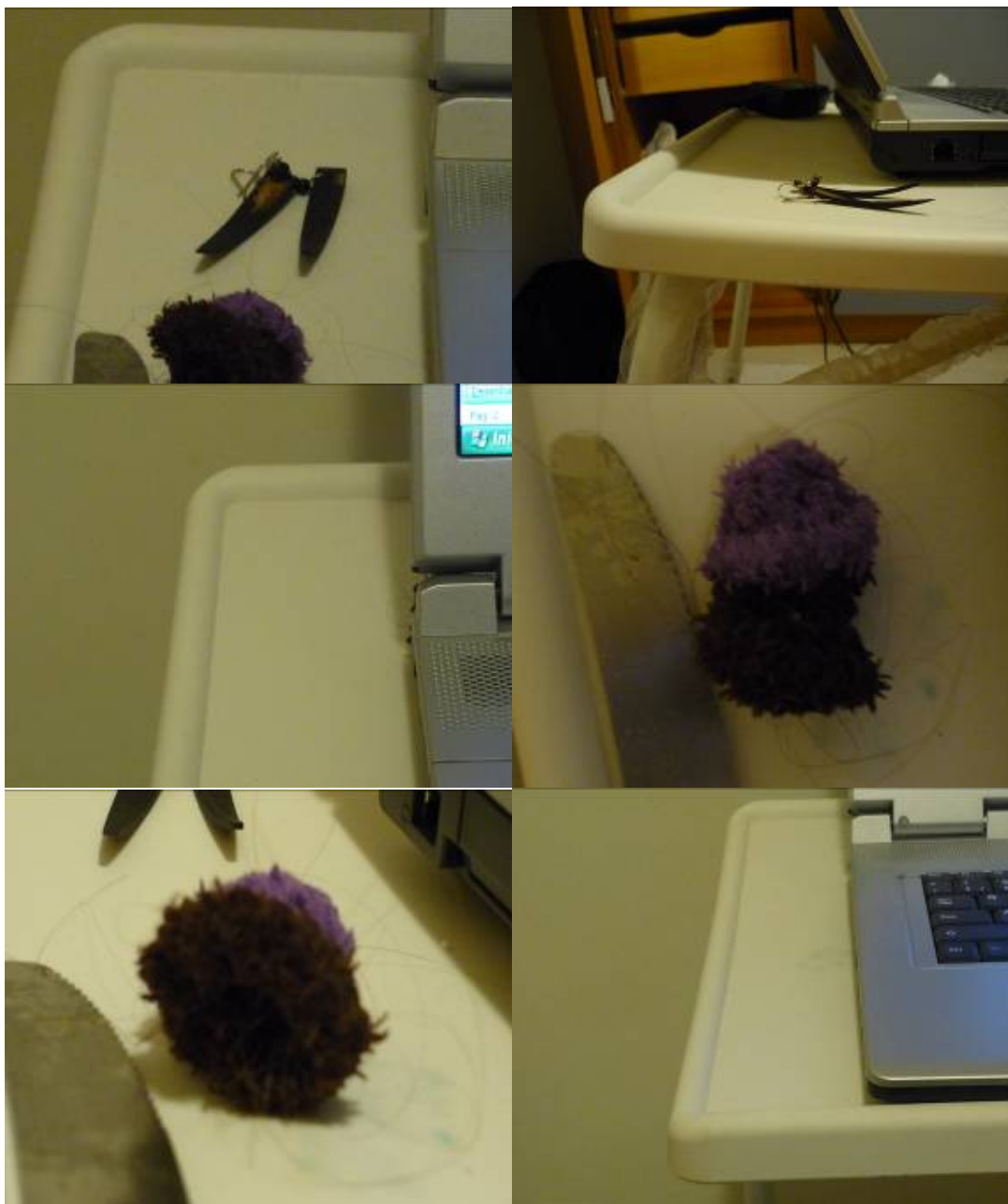
<sup>36</sup> Aqui quero expressar a idéia de encerramento e estado terminal de uma criação artística. Lembro de ver crianças produzirem seus desenhos e quando parece concluído o trabalho elas passam a riscar por cima de tudo o que haviam feito para voltar a apenas sentir o lápis descompromissado com qualquer tarefa que não seja a sensação sobre o papel.

**Etapa 2:**

Das imagens recolhidas, procurar aquelas que por certo há muito haviam desaparecido e estavam presentes. E dentro do período de dois dias conferir se elas estavam ainda da mesma forma ou se havia interferências apesar de não me dar conta das mudanças presentes. Também trazer imagens que intrigavam como a forma do brinco sobre a mesa por diferentes ângulos; a proximidade da faca lambuzada de cera depilatória em relação aos outros objetos; o elástico e os fios de cabelos que se fixaram nele. Mais tarde, o vazio. Um mapa que se modifica me modificando com a materialidade e a percepção dele no meu entorno. Aqui a imagem fotográfica revela a experiência única do sujeito no quarto, sua intimidade e viveres.



**Figura 21:** A presença no lado esquerdo do computador: brincos, depois faca e elástico de cabelo



**Figura 22:** Recorte da primeira figura 21; **Figura 23:** A presença no lado esquerdo do computador de brincos; **Figura 24:** A ausência no lado esquerdo do computador; **Figura 25:** Foco na faca suja com cera e o elástico cheio de cabelos; **Figura 26:** Parte do brinco, foco faca e elástico; **Figura 27:** O vazio ampliado

Focada nos objetos, queria acreditar que o quarto era algo mais, pois compreendia que havia cegueira e esta precisava ser rompida. Então, organizei a terceira etapa.

### Etapa 3:

Observar as imagens fotografadas por várias vezes, pousar o olhar no quarto e deixar pulsar as questões originadas no início, meio e constância desse trabalho:

O que é fotografado? O que se vê e o que faço o outro ver? O que se quer reconhecer na fotografia? O que está visível ou invisível? A experiência do que vejo é minha ou é do outro? Qual a extensão do nosso olhar? Por onde se vê? Em que aspecto a acuidade do fotógrafo ou do espectador interfere na seleção e apreciação? Como faço para ver o que não está lá para mim?

Analisando, interpretando as imagens a luz dos pressupostos teóricos apresentados nesse trabalho penso que criei mais confusões.

Sou o meu próprio fantasma quando ao capturar a imagem dos objetos, estes se movimentam a partir do sujeito animado que existe no quarto, mas não estamos ali visíveis de forma figurada na fotografia. Sou o olhar que a distância trouxe para objeto que se fez percebido. Sou invisível e visível a mim mesma na presença do quarto pelos objetos. Contudo, sou vidente e visível se me incluo como parte, só que não inanimada.

Assim, inspirada em “o quarto duplo” de Baudelaire (2006), que por uma pancada na porta o quarto é outro e os objetos se desmancham nas sensações rompidas. O que estava lá visível, resolvi torna-los invisíveis para fazer ver olhando o invisível.

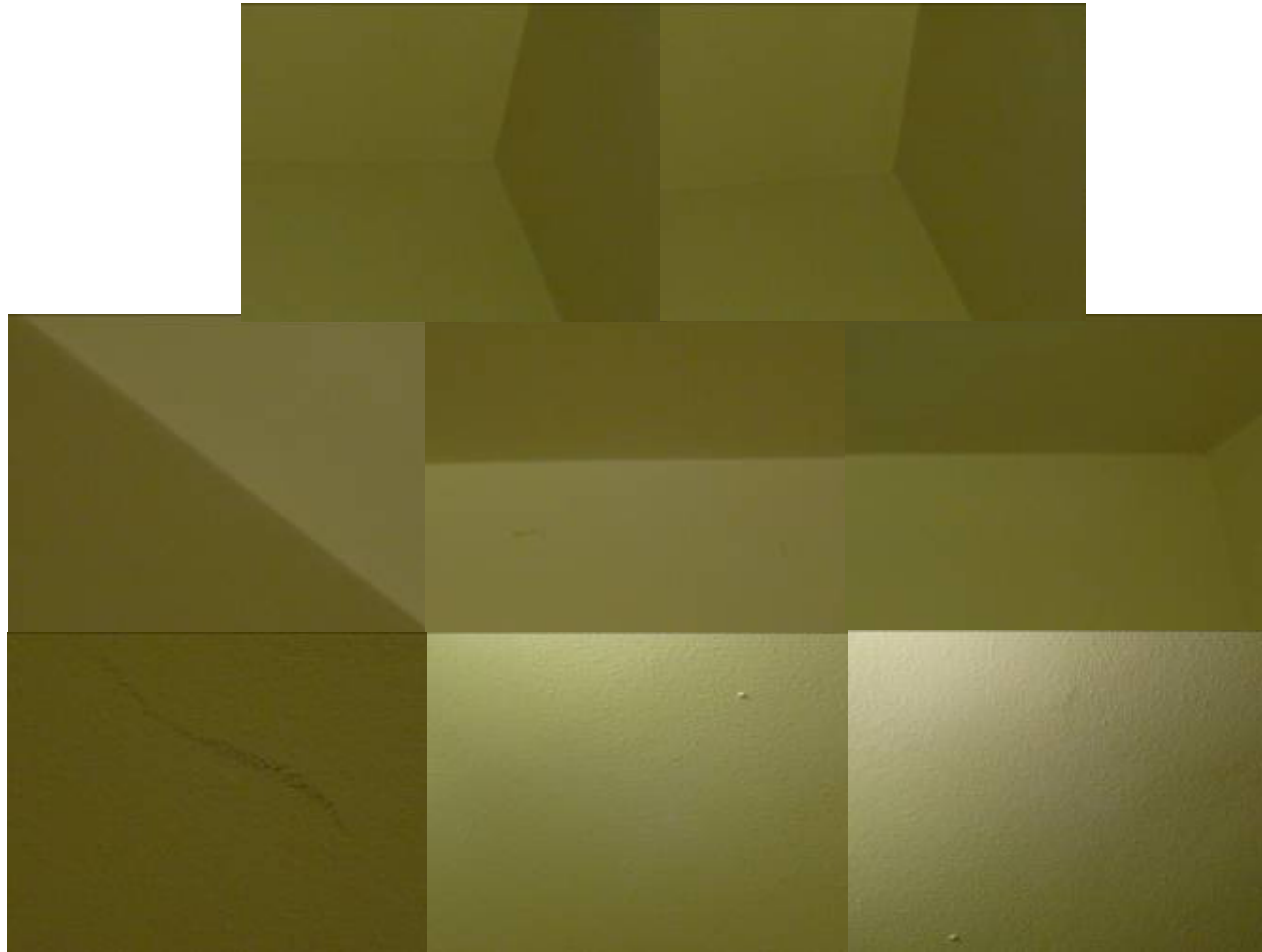
O pouso/pausa como produto de imagem fotográfica dessa etapa desvelou o figurativo, abandonou as formas dos apetrechos nos lugares, as cores descolaram dos objetos, as linhas se bastavam, as sombras criaram formas,...

A fotografia além de documento, do ponto de vista sociológico segundo Martins (2008, p. 10), é também “registro que perturba as certezas formais”.

Multifacetada a foto ora é um documento factual do meu movimento, ora o lugar do quarto que vira expressão artística ao construir as imagens que se fizeram na quarta etapa dessa criação.

### Etapa 4:

Depois do exercício de observação as figuras e objetos fotografados sumiram na minha imagem e descobri o fundo. O quarto nas paredes e no chão.



**Figura 28:** Três linhas, retângulo claro, triângulo escuro **Figura 29:** Mudança do ângulo, mesmas três linhas, retângulo claro, triângulo escuro; **Figura 30:** Linha diagonal, forma triangular, claro e escuro; **Figura 31:** Diferença: luz e sombra. Dobra do teto; **Figura 32:** Três linhas; pequeno triângulo claro, retângulo claro e escuro; **Figura 33:** Parede: marcas; **Figura 34:** Parede: textura luz de cima para baixo; **Figura 35:** Parede: luz e sombra da esquerda para direita de cima para baixo

As linhas, cores, sombras, luzes, texturas, marcas que a câmera focou e fixou como imagem criou uma composição fotográfica inesperada. Um susto me tomou e apesar dos conflitos atuais sobre a estética, uma sensação de belo do lugar me tomou. Aquela textura capturada na imagem da parede como se fosse um retrato de pele, uma parede que gerasse formas triangulares e retangulares ao encaixar o foco na moldura da câmera, riscos e marcas da presença humana nas paredes invisíveis na relação utilitária do quarto.

Incrível como ao olhar sem a câmera fotográfica a parede não tem mudança de cor e textura, sendo que muito menos olho marcas. Tomada pelo lugar por meio dos elementos visuais o quarto é outra dimensão não retratada. Provavelmente aquela relação e dimensão que sobrou a Gregor Samsa em “A metamorfose” de Kafka (2006).



**Figura 36:** Linha larga do chão

**Figura 37:** Chão: linhas aparentes

No piso linhas que se fazem no chão são perpendiculares e paralelas simultaneamente. Detalhes e atenções que somem na estada da intimidade. Eternizadas há anos as linhas, texturas e cores do piso não são questionadas nem mesmo pela sensibilidade tátil dos pés.

Perturba não ver nenhum indício de cena similar a um quarto. Um estado sintético do quarto veio à tona. Tudo se simplificou na complexidade. Onde objetos não se fixam como teto e paredes, os objetos somem. No chão eles transitam ou se fixam de forma mais permanente em alguns casos.

Etapa 5:

Fui atrás da fresta, do desconhecido, do inusitado e lá as formas, as linhas, as cores já desfiguradas e fragmentadas compuseram imagens.



**Figura 38:** Visão dos pés do banco pelo chão



**Figura 39:** Quatro pés de um banco



**Figura 40:** Banco: visível três pés



**Figura 41:** Invisibilidade de um pé



**Figura 42:** Assombro: o pé do banco não alcança o chão



**Figura 43:** Contato: pé do banco e chão

Um banco de quatro pés em que um não alcança o chão e quando fotografado de determinado ângulo um dos pés some. A posição que interfere no olhar, torna imperceptível e por fim o banco não precisava ser de quatro pés, pois na imagem um deles nunca alcança o chão e conforme o ângulo ele passa por um banco de três pés.

O meu movimento e minha relação com o olhar no instrumento da câmera fotográfica fizeram a extensão do olhar e emergiu simultaneamente o visível e o invisível. A banqueta nunca foi de quatro pés e ao mesmo tempo é.

Isso foi encontrar na imagem visitada<sup>37</sup> e vivida do quarto com uma relação entre o visível para um vidente intimamente relacionado aquele universo cujo mover e ser fez desaparecer a linha entre o visível e o invisível. Tornou-se um duplo o objeto.

A importância dos estudos de Merleau-Ponty (2004) sobre refletir nossa percepção na existência de nossa vidência em um mundo que se quer fazer visível ou não. As inversões do olhar e do olhado no mundo são pontos primordiais para alguns entendimentos nesse trabalho. Mesmo usando a fotografia em vez da pintura, percebo que, como afirma Merleau-Ponty (2004, p.20):

“[a pintura] dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de “sentido muscular” para ter a voluminosidade do mundo. Essa visão devoradora, para além dos “dados visuais”, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa.”

Não como uma pintora, nem como fotógrafa (que não sou), mas por um gostar de tudo que se aproxima da arte, quis, ao invés de interrogar sobre a montanha com o olhar, o foco foi o quarto. Dele pareço obter interrogações e inquietações sobre que mundo se organiza para viver. Isso trouxe à tona a necessidade de pensar o que Merleau-Ponty (2004) apontou como a necessidade de uma filosofia que busque tornar mais visível, saliente e descortinado o mundo atual.

Esse quarto pé do banco que desapareceu e outro que não alcança o chão para se fazer de pé, devolveu a mim o olhar como aparição que Didi-Huberman (1998) discute como presença da aura que o ato da infância na sua participação inicial do mundo tem para com ele.

---

<sup>37</sup> Visitada como algo constante e não casual na vida das pessoas. Um lugar cuja aparição parece não ocorrer mais porque tu lá e aqui (sujeito) parecem já estar visíveis ao ser vivente dali com sua vidência.



**Figura 44:** Chinelo ângulo fora do plano do chão



**Figura 45:** Chinelo: no plano do chão a visibilidade do cabelo

A casualidade do chinelo no chão como objeto que encaixa aos pés e procurando ver por ele se percebe o cabelo nele. O cabelo que se encaixa no chinelo.



**Figura 46:** O chão como plano foco no chinelo



**Figura 47:** Através do chinelo visível a cor/forma

Mudar de lugar e plano para poder ver, modificou minha percepção sempre do alto. A surpresa de que o chinelo me revela, torna visíveis objetos e graças à câmera, a imagem ganha uma outra percepção. O chinelo como veículo do olhar e a imagem como uma expressão de formas, linhas, cores, luz e sombra em que o foco faz o chinelo desaparecer. Por meio dessa imagem que surge através e por dentro do chinelo remetem ao que Merleau-Ponty (2004, p.16) explica quando afirma que: “Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma

certa distância diante de nós, só está aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe.”

Ali, os objetos fora desse foco são outras coisas já vistas e visitadas com o olhar. Esse novo lugar de que foi olhado trouxe outros elementos que fez um momento entre o sujeito e o objeto como um ato de mão dupla.

### 3 CONCLUSÃO

Este trabalho partiu do entendimento de que parece impossível, mesmo no universo da intimidade, ser capaz de olhar<sup>38</sup> todas as coisas, como se pudesse pertencer a todas elas, porque são objetos de minha relação “próxima”.

Foi da dúvida, do estado inquietante de se estar no mundo em incerteza que a linguagem da imagem fotográfica vem “dizer” do olhar inconformado com a possibilidade de acreditar que os objetos na sua existência com o mundo e na singularidade deles comigo, se esgotam em si, ou seja, que eles não tivessem algo de enigmático que o olhar não precisasse mais investigar e estar lá de outro modo. Com base no referencial teórico da fenomenologia isso ficou mais forte como expressão do que foi sendo construído pelas imagens: “do quarto”.

Construiu-se por meio das etapas essa busca e por fim, alguns indícios do que parecia muito difícil: como tornar visível algo que não vejo.

As etapas apresentadas não transformam umas mais importantes que as outras. Elas são fases de interpretação, análise e compreensão que colaboraram para a realização desse trabalho.

O tema desse trabalho era um desejo desde que entrei nessa especialização e a cada passo, conforme transcrevi, fui tentando ruminar o assunto que, com certeza, é complexo e extenso.

A pretensão não é esgotá-lo, mas que o mesmo sirva para novos estudos com outros focos diferentes da abordagem do quarto ou mesmo com ele.

Quando selecionei o visível nesse trabalho, por meio da minha vidência, concordo com Merleau-Ponty (2004, p.20) quando esclarece que o pintor “precisa admitir que as coisas entram nele”. Os registros fotográficos que constituíram uma imagem ocorrem pelo meu olhar, podendo tornar-se desdobramento desse trabalho introduzir um ou mais sujeitos além de mim, ou seja, um outro, que faça emergir uma outra imagem de ângulo, de objeto, de cor, de luz, de sombra. Assim como Crete<sup>39</sup> percebia o quarto de Gregor Samsa com outras proposições de olhar frente ao que a olhava.

Em cada sujeito que se introduz no quarto e traduz sua vidência em uma imagem o faz por seu olhar, este pertencente a um mundo de experiências que o construíram por relações que trazem um visível. Um olhar que é atraído pela coisa que o olha na distância e

---

<sup>38</sup> O olhar, sendo aquele que Merleau-Ponty(2004) menciona ser possível em uma distância cuja visão é capaz de alcançar.

<sup>39</sup> Crete é personagem do livro de Kafka (2006), A metamorfose, que modifica o quarto do irmão a partir do seu sentir, este, por sua vez, não sendo o de Gregor Samsa.

paradoxalmente, na proximidade, pois a incidência do olhar é sobre e por ele, antes de tudo, uma relação concreta ou ainda possível como aborda Didi-Huberman (1998).

Também há a necessidade de ampliar estudos sobre conceitos como semelhança, profundidade, distância, aura, fotografia, o quarto, a ausência, o silêncio, entre outros que precisariam maior aprofundamento para estender ou reformular esse trabalho.

Considero significativo acrescentar que o uso da fotografia como linguagem para construir uma imagem visual foi em primeiro lugar uma nova experiência e em segundo lugar, muito significativa para a elaboração e conclusão desse Trabalho de Conclusão de Curso.

Ao final deste trabalho, fica a reflexão do vivido nas pequenas coisas que nosso olhar constrói na relação com o mundo e imersa neste universo acreditar que fazemos mais incertezas do que imaginamos. Havendo talvez essa ponta de dúvida seja possível existir o assombro e a aparição por vezes conformada em nossa própria cegueira.

#### 4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: **Teoria da cultura de massa**. Comentários e seleção Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BAVCAR, Evgen. In: **JANELA DA ALMA**. Direção: João Jardim / Walter Carvalho. Estúdio/Distribuidora: Europa Filmes. 2002. DVD (73 minutos) Documentário, Livre.

BAVCAR, Evgen. Inapreensível presença do tempo. Tradução Elida Tessler. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 17, p. 101-107, nov. 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, p. 31-7, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 7 ed, p. 91-107; 165-196, 1994.

CANADA, Manoel José. O olho como janela da alma. In: **História da arte**: a partir do acervo do MASP. São Paulo: Difusão de cultura e educação S.A, p. 19 e 21, 1997

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CORTÁZAR, Julio. **A volta ao dia em 80 mundos**. Tomo I. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CORTELLA, Mario Sergio. **A escola e o conhecimento**: fundamentos epistemológicos e políticos, 12 ed. rev. e ampl., São Paulo: Cortez, 2008.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34, 1998.

FARGIER, Jean-Paul. Poeira nos olhos. In: **Imagem e máquina: A era das tecnologias do virtual**. Tradução Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 231- 6, 1993.

FATORELLI, Antônio. **Passagens da Fotografia**. (textos do SENAC)

GASTALDONI, Dante. **O tempo e os tempos na fotografia**. (textos do SENAC)

KAFKA, Franz. **A metamorfose e O veredicto**. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim / Walter Carvalho. Estúdio/Distribuidora: Europa Filmes. 2002. DVD (73 minutos) Documentário, Livre.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1989.

LINDOTE, Fernando. Imagens sem fundo. In: **Transportas**. Santa Catarina: SESC. 2003

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: contexto, 2008.

MASCARO, Cristiano. **Defeito e feito**. Coleção educação do olhar: Fotografia. São Paulo: BEI comunicação, 2007.

MERLEAU- PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, São Paulo: Cosac & Naify, p. 9-46, 2004.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 3ª reimpressão da 4. ed., p.7-56, 2007.

MINK, Janis. **MARCEL DUCHAMP: a arte como contra-ataque**. Paisagem, 2006.

MORTARANO, Lela. **Transportas**. Santa Catarina: SESC, 2003

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: **Imagem e máquina: A era das tecnologias do virtual**. p. 237 – 252, 1993.

SENAC, DN. **Manual Sics, 7**: guia para elaboração de trabalhos acadêmicos, referências e citações. 2. ed. Rio de Janeiro: SENAC/DIPLAN/CEDOC, 2006.

SIQUEIRA, Beatriz Siqueira. **Destino da arte**: arte e cultura no mundo moderno e contemporâneo. (texto do SENAC)

TESSLER, Elida. Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 17, p. 79-90, nov. 1998.

\_\_\_\_\_ & CARON, Muriel. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. Entrevista com Evgen Bavcar. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 17, p. 91-100, nov. 1998.

WIELEWICKI, Fabiana. **Os segredos da boa fotografia**. Santa Catarina: SESC, s/d.

ZUBEN, Newton Aquiles von. **Fenomenologia e existência: uma leitura de Merleau-Ponty**. Disponível em: < <http://www.fae.unicamp.br/vonzuben/fenom.html> > acessado em 17/04/2009.