



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

ANNA GABRIELA SOUSA MENEZES

**CAMINHOS DE PEDRA: O PERCURSO CRIATIVO DA OBRA CORPOS
SEDIMENTARES**

**BRASÍLIA,
2023**

ANNA GABRIELA SOUSA MENEZES

CAMINHOS DE PEDRA: O PROCESSO CRIATIVO DA OBRA
CORPOS SEDIMENTARES:

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito obrigatório para obtenção do título de Bacharel no curso de Teoria, Crítica e História da Arte do departamento de Artes Visuais da Universidade Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Cecilia Mori Cruz.

**BRASÍLIA,
2023**

*No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
Tinha uma pedra
No meio do caminho tinha uma pedra
Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra*

(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, 1928)

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso teve como objetivo desenvolver um discurso poético-crítico sobre a obra *Corpos Sedimentares*. Partindo do compartilhamento do percurso criativo vivenciado e de reflexões sobre a obra foram discutidos temas relacionados à visão, à paisagem, à coleta da matéria da terra, à imagem fotográfica e à fotografia-escultura. A partir da coleta das pedras, os caminhos percorridos foram traçados para a concepção imagética e dialógica com artistas contemporâneos que também trabalham a matéria da terra em suas obras.

Palavras-chave: Corpos Sedimentares; Arte Contemporânea; Paisagem; Visão; Fotografia-escultura.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: César Becker, *Continentes*, 2023, Terra, pedra, compensado naval /escultura, dimensões variáveis. Página 11.

Figura 2: César Becker, *Continentes*, 2023, Terra, pedra, compensado naval /escultura, dimensões variáveis. Página 12.

Figura 3: Brígida Baltar, *A Coleta da Maresia # 3*, 2001. Performance, photograph, edition %. Página 13.

Figura 4: Brígida Baltar, *A horta da casa*, 1996/2019. *Spices and herbs planted in 25 bricks*. Página 14.

Figura 5: Andy Goldsworthy, *River stones scratched white made in dried-up bed of Swindale Beck after a long hot summer over cast began to rain steadily just as I finished*, 1983. Página 15.

Figura 6: Andy Goldsworthy, *A stone laid on previously for several hours/slow rain dired as quickly as it wetted / return in summersun and showers five shadows in three days/ Gatelawbridge Dumfriesshire*, 1993. Página 16.

Figura 7: *Imagem do pedregulho*, Sobradinho dos melos. 2021. Por Anna Menezes. Página 23.

Figura 8: *Imagem do pedregulho*, Sobradinho dos melos. 2021. Por Anna Menezes. Página 24.

Figura 9: Anna Menezes, *Corpos Sedimentares*, 2021. Dimensões variáveis. Página 25.

Figura 10: Anna Menezes, *Corpos Sedimentares*, 2021. Dimensões variáveis. Página 26.

Figura 11: Anna Menezes, *Corpos Sedimentares*, 2021. Dimensões variáveis. Página 27.

Figura 12: Anna Menezes, *Corpos Sedimentares*, 2021. Dimensões variáveis. Página 28.

Figura 13: Anna Menezes, detalhe da obra *Corpos Sedimentares*, 2021. Página 29.

Figura 14: Anna Menezes, detalhe da obra *Corpos Sedimentares*, 2021. Página 30.

Figura 15: Anna Menezes, detalhe da obra *Corpos Sedimentares*, 2021. Página 31.

Figura 16: Anna Menezes, detalhe da obra *Corpos sedimentares 12x11x5*, 2021. Página 32.

Figura 17: Anna Menezes, Detalhe da obra *Corpos*

Sedimentares 12x11x5 2021. Página 32.

Figura 18: Anna Menezes, *ensaio fotográfico*,

2020. Página 33.

Figura 19: Anna Menezes, *ensaio fotográfico*,

2020. Página 33.

Figura 20: Irving Penn, *Earth/y Body Ili*,

1949-1950. Página 34.

Figura 21: Irving Penn, *Earth/y Body Ili*,

1949-1950. Página 35.

Figura 22: Anna Menezes, *ensaio fotográfico*,

2020. Página 35.

Figura 23: *Construção do viaduto na década de 70*, arquivo público do DF. Página 38.

Figura 24: *Reforma de viaduto da tesourinha 306 sul* em março de 2023. Página 38.

Figura 25: Iris Helena, *Patrimônio Material* | série Livro do Tombo. impressão uv sobre restos das lajotas terracota originais da década de 50 que revestiram os viadutos de Brasília. 5 peças únicas. Dimensões variáveis. 2023. Página 38.

Figura 26: Iris Helena, *Patrimônio Material* | série Livro do Tombo. impressão uv sobre restos das lajotas terracota originais da década de 50 que revestiram os viadutos de Brasília. 5 peças únicas. Dimensões variáveis. 2023. Página 38.

Figura 27: Iris Helena, *Patrimônio Material* | série Livro do Tombo. impressão uv sobre restos das lajotas terracota originais da década de 50 que revestiram os viadutos de Brasília. 5 peças únicas. Dimensões variáveis. 2023. Página 39.

Figura 28: Hans Bellmer, “*La poupée*”, 1934. Epreuve dur papier au gélatino-argentique monté sur carton. 19,2 x 29,5 cm. Página 43.

Figura 29: Imagem da exposição *What is a Photograph*. Marlo Pascual, “*Untitled*”, 2001. Chromogenic print and rock. Página 45.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. RETALHOS DE PAISAGEM

1.1 A Dinâmica de Visão

1.2 Coletar Retalhos

2. PEDRA-IMAGEM

2.1 Destroços de Imagens

2.2 Colar imagens em pedra

2.3 Fotografia Escultura

CONCLUSÃO

REFERÊNCIA

ANEXO

INTRODUÇÃO

Corpos Sedimentares é uma obra concebida em 2020. Ela é composta por uma série de fotografias impressas em pedras sedimentares. A obra foi exposta pela primeira vez no dia 4 de novembro de 2021, durante a Mostra do Prêmio Pierre Verger de Fotografia em Salvador. O ensaio fotográfico das imagens que compõem a obra foi realizado em julho de 2020, em pleno isolamento social devido à pandemia do Novo Coronavírus.

Antes de ter obra, teve pedra. Ao caminhar por um lugar onde, por hábito, passava-se de carro, a paisagem revelou-se. Dela, pedras foram coletadas a fim de serem transformadas em arte preenchendo a imaginação de inúmeras possibilidades plásticas e poéticas. A partir de uma troca com a natureza que exigiu dinamismo no olhar, os retalhos da paisagem que pudessem ser coletados seguiram viagem e iniciaram nova jornada dentro do ateliê. Ao observar a pedra, ainda sem a fotografia, desejos de capturar detalhes da figura humana, ou fragmentos de corpos, impulsionaram a elaboração do ensaio fotográfico.

Para o ensaio fotográfico, contei com pessoas do meu círculo íntimo, como demandava a crise sanitária que vivíamos na época. Das imagens, o que mais importou foi os detalhes de dobras, os viços, os fragmentos e relevos desses corpos. A pedra revelou imagens que pudessem caber em seus relevos irregulares. A superfície das pedras sedimentares frequentemente exhibe camadas e marcas distintas, resultantes dos diferentes sedimentos que foram depositados ao longo do tempo. Ao olhar para a pedra, ela me mostrou a ampla variedade de texturas, padrões e cores, que poderiam ser desenvolvidos artisticamente. Da pedra revelou-se a imagem.

Após realizado o ensaio fotográfico, foi a vez de realizar os experimentos para impressão da fotografia na pedra que combina elementos da fotografia e da escultura. Ela permite a fusão entre o mundo bidimensional das imagens fotográficas e a solidez e textura das pedras, criando uma obra capaz de evocar o contraste entre o humano e o mineral, ressaltando a natureza efêmera de ambos.

Durante este Trabalho de Conclusão de Curso, pretendemos apresentar os caminhos que foram trilhados e as escolhas que foram tomadas, do encontro com a paisagem passando pelo processo criativo do ensaio fotográfico transbordando nas referências poéticas que orientaram os caminhos percorridos. Pretendo apresentar, portanto, as referências e reflexões que me ajudaram a compreender os caminhos (des)conhecidos que surgiram durante o processo de criação do trabalho.

Por que caminhos (des)conhecidos? A resposta está na insistência em ver o invisível, em desenvolver a capacidade de observar e compreender coisas que normalmente não são visíveis ou perceptíveis. Refazer rotas numa tentativa de enxergar novamente, com a

profundidade de um precipício, o pedregulho que estava diante de mim e não era visto. Para tanto, iremos refletir sobre processos como a dinâmica da visão, a paisagem, a coleta, a noção de pedra-imagem, a fotografia, e a Foto-escultura em diálogo com a obra *Corpos sedimentares*.

Essa pesquisa foi feita a partir de uma revisão bibliográfica e de análise de obras de outros artistas como Karina Dias, César Becker, Brígida Baltar, Iris Helena, Andy Goldsworth, Irving Penn, Hans Bellmer, Mario Pascual, entre outros. Foi feita ampla reflexão sobre o processo de construção da obra *Corpos Sedimentares*, a partir da análise da composição e do processo criativo pensando os materiais, métodos e procedimentos em diálogo com esses artistas.

O Trabalho de Conclusão de Curso está estruturado em dois capítulos. Mas antes de sintetizá-los, cabe dizer que foi particularmente importante trazer para esta monografia alguns termos poéticos que foram utilizados durante o processo criativo da escrita deste texto e que, por conta disso, dão sentido à obra, ajudam a narrar as escolhas e a traçar paralelo com outras obras e escritos. Ao longo dos capítulos, pretendemos nos debruçar sobre os termos retalhos de paisagem, pedregulho, coleta, destroços de imagens, pedra-imagem e Foto-escultura. Longe de serem palavras inéditas, elas são (re)invenções poéticas que contribuíram para a construção do pensamento analítico que caminha com a construção de um discurso sobre a obra, que resultou na escrita deste Trabalho.

Dito isso, o primeiro capítulo aborda o processo de coleta das pedras, do percurso da natureza para o ateliê, com debate acerca da caminhada, do olhar e da relação do artista com a paisagem. A partir de exemplos de outros artistas que articulam suas obras com base na coleta da matéria da terra, apresenta também o termo retalhos de paisagem.

O segundo capítulo apresenta reflexões sobre a pedra-imagem e sobre destroços de imagens. Ademais, relata a minha experiência como fotógrafa e a escolha das imagens para formar a pedra-imagem. Em diálogo com teóricos e artistas contemporâneos, situa a obra *Corpos Sedimentares* no contexto de fotografias tridimensionais, apresentando pesquisa a respeito de Foto-escultura com exemplos de obras de outros artistas.

1 RETALHOS DE PAISAGEM

A obra *Corpos Sedimentares* surge de um encontro inesperado com a paisagem, do qual acabaram saindo retalhos que, mesmo deslocados, não deixam de expressar a paisagem de onde são oriundos.

Cada pedra que compõe o conjunto da obra pode ser vista como um retalho de paisagem. Ao longo do processo, o termo retalhos de paisagem foi importante devido ao elo que estabelece com a paisagem. Antes de ser um retalho, a pedra pertencia à paisagem e, mesmo separada de seu monte original, a pedra continua a carregar informações de onde veio.

Tais informações, por serem materiais (sua composição química, a marca que ela é capaz de deixar em virtude de seu peso etc), podem também ser entendidos como uma espécie de memória. Por mais que mediadas pelo agenciamento humano, a memória material de uma pedra sempre se preserva em sua estrutura. Uma pedra, antes de ser obra de arte, entendida aqui como artifício humano, é uma das matérias da Terra.

Diante disso, percebeu-se a necessidade de apresentar exemplos de artistas e suas respectivas obras, a fim de introduzir, talvez, uma geopoética que, embora diversa, carrega um ponto em comum - a presença fundamental da matéria da Terra, elementos da natureza como a pedra, terra, madeira e até os mais imprecisos, como neblina e maresia.

Em sua tese *Escalada, escrita, escultura por uma linguagem de contato*. (2021), César Becker, artista e professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, comenta:

O escultor, o geólogo e o alpinista olham para a matéria do mundo para captar o rastro, os vestígios, e traços de uma natureza em constante processo de transformação. Eles se interessam pelo movimento imanente da própria natureza do material. A matéria, para eles, nunca é uma matéria preparada, homogeneizada, mas é essencialmente portadora de singularidades. Captam ou determinam singularidades e heterogeneidade de matéria em vez de construir uma forma homogênea e geral (BECKER, 2021, p. 70-71).

Trabalhar com a matéria da Terra é assumir a efemeridade do material e, por isso mesmo, é exigido desprendimento quanto à forma desejada - a matéria da Terra tem vida própria. Ao captar essa matéria, assumimos suas singularidades, permitindo que os movimentos naturais (próprias delas) continuem a acontecer. Quanto às pedras, não é diferente. Cada uma, com seu formato específico, deixa uma marca singular na terra. O artista, ao retirar as pedras do chão, se depara com a marca que a pedra deixa no chão, marcada pelo peso, textura e densidade. Nesse caso, a pedra pode ser vista como uma flor, que brota do chão.



Figura 1. César Becker, *continentes*, 2023, Terra, pedra, compensado naval /escultura, dimensões variáveis.

Integrante do grupo Vaga-mundo: Poéticas Nômades, o autor tem desenvolvido sua pesquisa em relação às ciências da terra (geografia e a geologia) com sua pertinência no campo das artes visuais, principalmente na área de escultura. Sua obra é fonte de inspiração devido a intimidade substancial que apresenta com a matéria, como podemos ver em *Continentes* (2023), em que o artista nos convida a contemplar o vazio que a coleta de uma pedra provoca no chão. O espaço negativo da pedra aciona a inexistência. Alojada na placa, ou descolada dela, tanto a pedra quanto o vazio na terra vermelha, nos convidam a viver uma experiência geológica, diante de um limiar primitivo. Nas palavras do artista,

A pedra alojada na placa proporciona uma experiência com uma intimidade material da crosta terrestre. Estar diante dela é estar capaz de certa maneira diante dos entalhes profundos calcários, as escarpas de grandes cordilheiras, uma fundação daquilo que constitui a realidade material geológica da Terra. Contemplo o fragmento, como alpinista que atinge o cume e é invadido pela paisagem alpestre, arrebatamento que se dá por uma espécie da geologia primitiva. (BECKER, 2021, p. 64)



Figura 2. César Becker, *continentes*, 2023, Terra, pedra, compensado naval /escultura, dimensões variáveis.

Tanto a obra quanto os escritos do artista evocam o encontro com a realidade material da Terra, a substância que nos recorda de nossos laços atados com o planeta. Como uma flor, a pedra brota. Dentro do solo, recoberta de terra, aquela matéria (in)existe - existe dentro da terra - como uma pasta dentro de um arquivo que conserva a memória do diálogo da pedra com a terra. Colhida de seu solo, a pedra deixa marcas em seu território de origem. Sua identidade pode ser lida na terra. Coletar a terra de onde a pedra saiu é coletar a (in)existência de algo que passou, fez morada e se deslocou.

Uma fonte inesgotável de inspiração é o trabalho de Brígida Baltar, uma artista plástica brasileira conhecida por sua obra escultórica transitória, que utiliza elementos da natureza em suas criações. Brígida Baltar começou a coletar em 1996, dedicando-se às umidades atmosféricas, como o orvalho e a maresia, desenvolvendo uma poética que leva em consideração o sublime imaterial (2010). Em *Passagem Secreta*, livro que conta com uma entrevista da artista, ela conta sobre sua experiência ao coletar a neblina.

Segundo a artista, a neblina “produz também este jogo de transparências, de encobrimentos, de desaparecimentos. Você quase se funde com o ambiente. É uma ideia de fusão mesmo, de se tornar aquele lugar, pertencer a ele” (2010, sem paginação). É natural imaginar uma fusão corpo-matéria ao tratar da neblina, uma matéria gasosa, tão etérea quanto o ar. E ao lidarmos com pedra, um material sólido e rígido, como desaparecer numa paisagem marcada pela presença de pedras?

A resposta talvez esteja no sentido que foi dado à paisagem, não como um lugar para se observar de longe, mas um ponto de contato. Coletar matéria da Terra é mais do que catar pedras e levar para casa, é um ato de fusão; um passaporte para um local onde paisagem e corpo se unem numa experiência de presença e contato. E assim encaramos o processo de

coleta em *Corpos Sedimentares*, onde a artista não foi até a natureza com a intenção de tirar dela retalhos para servirem de objeto artístico. O encontro aconteceu de forma inesperada e dali artista e pedra inauguraram uma nova jornada. Uma vez unidas, a pedra comunicou aos olhos imagens que dela saltavam. Do encontro, surge o diálogo, que torna possível a obra. É uma conversa entre dois seres expressivos, mais do que uma apropriação utilitária do material. A artista “desaparece” na paisagem à medida que se une à pedra. Não vale apenas o olhar do humano, é necessário ouvir os desejos do corpo mineral.

Lisette Lagnado, em seu texto “Fabular é preciso” (também parte da coletânea *Passagem Secreta*), descreve a atividade de coleta desenvolvida por Brígida desde os anos 1990, destacando a trajetória para dentro dos mistérios do ambiente natural, em “passeios que a levaram cada vez mais longe, o horizonte se desfazendo ao ritmo dos vapores da aurora” (2010, p.119). A artista imprimiu a sua marca ao buscar na matéria da Terra motivação para realização de suas obras. Para a crítica de arte brasileira,

A artista foi palpar a matéria dos sonhos e dos desejos e tentar reter sua qualidade transitória em frascos transparentes fabricados por ela mesma. Quando a criança inventa um planeta, não se contenta com o plano da ideia e logo em seguida anda à cata dos objetos que podem dar concretude à sua empreitada. Para materializar a “A coletas de neblina”, Brígida Baltar confeccionou roupas e instrumentos especialmente adequados à sua função-ficção científica, todo um conjunto de equipamentos que garantiram veracidade aos objetivos da travessia e, simultaneamente, completavam à perfeição o devaneio em marcha (LAGNADO, 2010, p.120).

É possível notar a presença do elemento natural como pedra fundamental da criação de Brígida Baltar, em outras obras a artista realiza a coleta de materiais mais concretos que a neblina ou a maresia, como madeiras, pedras, tijolos, poeira de tijolos, pedaços de parede. Especiarias e ervas também foram matérias de arte, como no caso de *A horta da casa* (1996/2019).



Figura 3. Brígida Baltar, *A Coleta da Maresia # 3*, 2001. Performance, photograph, edition



Figura 4. A horta da casa, 1996/2019. *Spices and herbs planted in 25 bricks.*

Outra referência notável é o trabalho do artista britânico Andy Goldsworthy. Embora ele seja conhecido principalmente por suas esculturas e intervenções na natureza, algumas de suas obras também incorporam fotografias de pedras. Goldsworthy cria instalações temporárias e efêmeras em ambientes naturais, usando materiais encontrados na paisagem incluindo pedras. Ele fotografa essas esculturas enquanto as constrói e depois exibe as fotografias como registros de suas obras.



Figura 5. *River stones scratched white made in dried-up bed of Swindale Beck after a long hot summer over cast began to rain steadily just as I finished, 1983*

Essa obra de 1983, recebeu o título de *River stones scratched white made in dried-up bed of Swindale Beck after a long hot summer over cast began to rain steadily just as I finished*. (tradução: Pedras do rio riscadas de branco feito na cama seca de Swindale Beck depois de um longo verão quente sobrecarregado começou a chover constantemente assim que terminei). As imagens capturam a beleza e a integração das pedras com o ambiente natural, destacando formas, texturas e padrões únicos das rochas. Suas obras nos convidam a apreciar a interação entre a fotografia, a escultura e a natureza, e a refletir sobre a passagem do tempo e a impermanência das criações artísticas.

A obra abaixo recebeu outro nome notável: *A stone laid on previously for several hours/slow rain dired as quickly as it wetted / return in summersun and showers five shadows in three days/* (Uma pedra colocada anteriormente por várias horas / chuva lenta caiu tão rapidamente quanto molhou / volta no sol de verão e chove cinco sombras em três dias). Vale reparar que, como em minha composição artística, Goldsworthy trabalha com títulos que chamam atenção para aspectos conceituais da obra, indicando a impermanência de suas obras

através do contraste entre a chuva e o dia de sol. Em meu trabalho, igualmente, a relação das rochas utilizadas e das fotografias impressas nelas, que retratam diferentes partes de corpos de diferentes pessoas, está justamente na palavra que compõe seu título, “sedimentares”, arrematando a ideia da impermanência e dos fragmentos que se soltam.

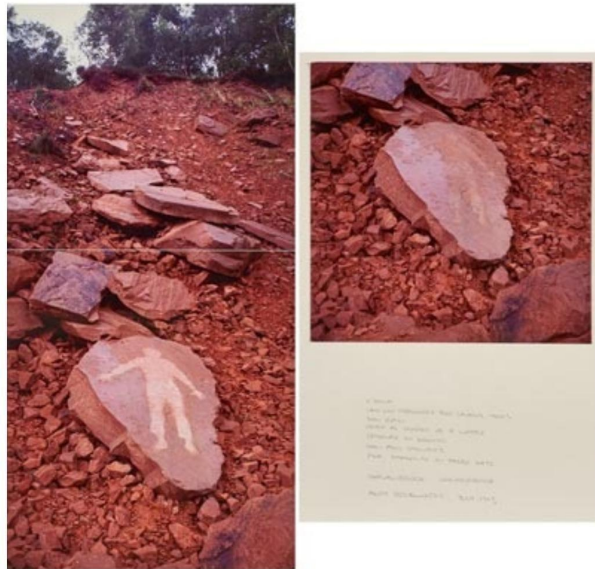


Figura 6. *Title: A stone laid on previously for several hours/slow rain dired as quickly as it wetted / return in summersun and showers five shadows in three days/ Gatelawbridge Dumfriesshire, 1993.*

Esses são alguns exemplos de artistas visuais que incorporaram a matéria da Terra em seus trabalhos, talvez motivados pelo que é essencialmente um interesse, senão uma paixão, pelos materiais e a estrutura da Terra “(...)Imagens que chegam primeiro como sensações táteis ou como manifestações visuais de uma intimidade substancial, antes de se decantar em ideias ou em noções” (DARDEL, p.64 *apud* BECKER 2021). Cada artista tem sua própria abordagem e estilo distintos, oferecendo uma ampla variedade de expressões artísticas que exploram as características únicas e simbólicas das pedras. Possuem em comum, como dito acima, a sensibilidade aguçada para poéticas que comunguem com a geologia da Terra.

No caso de *Corpos Sedimentares*, a matéria da Terra que compõe a obra foi encontrada devido a um imprevisto. A obra nasce de um (in)esperado encontro, capaz de capturar um olhar montanhoso. Ao re(ver) o (des)conhecido o (in)visível propôs uma nova direção para a artista - para a pedra também.

1.1 A dinâmica de Visão

Em 2020, durante a pandemia, fui com conhecidos a uma fazenda localizada em Sobradinho dos Melos. Costumávamos ir àquela fazenda com frequência. Naquela época, alguns trechos para acesso à casa estavam bloqueados devido a obras, sendo necessário fazer o caminho a pé. Eu já estava acostumada a fazer a rota, aparentemente não havia nada de novo.

No entanto, naquele dia, quando (re)vi os caminhos (des)conhecidos, pude (re)descobrir imagens em detalhes (não) percebidos, olhar mais de uma vez, além do visto. Nelson Brissac mestre em filosofia pela PUC-SP em seu texto “O olhar do estrangeiro”, questiona: "Como olhar quando tudo é indistinguível, quando tudo parece igual?" (BRISSAC, 1988. p. 362). Ao tentar responder essa pergunta, uma (re)educação do olhar esteve presente durante o processo criativo, mesmo com os olhos petrificados pelo excesso de imagens da vida cotidiana.

Mesmo reclamando do inconveniente, a mudança na forma de acesso ao local permitiu experimentar uma nova forma de olhar. O autor também reflete sobre a caminhada lenta. “A caminhada lenta surgiu na filosofia e na poesia com a figura do flaneur? (...) indivíduo que vivia na rua como se estivesse em casa. Este homem ainda poderia pretender um olhar capaz de captar as coisas como elas eram. Seu olhar foi correspondido” (BRISSAC, 1988. p.362).

Comecei a fotografar de forma natural, ainda na adolescência, em um celular antigo cuja câmera era terrível, no entanto, a baixa qualidade da imagem não me limitava, pelo contrário, aproveitava o excesso de saturação e sombra para expressar o que poderia ser chamado de (in)visível e meus olhos e mãos cederam à urgência em capturar momentos que não voltariam jamais. Ao entrar nas Artes Visuais, certa do meu desejo de seguir a profissão fotógrafa, desenvolvi o olhar para as imagens cotidianas e foi necessário um deslocamento da visão, pois por serem imagens do meu convívio, elas rapidamente se esgotariam de sentido a menos que eu praticasse o olhar, mesmo o movimento mais repetitivo, para ver como se fosse a primeira vez.

Seria como imaginar-me como um estrangeiro em minha própria pele, permitindo que as imagens fossem (re)vistas, parecendo "aquele que não é do lugar, que acaba de chegar, é capaz de ver o que aqueles que estão lá não podem mais perceber" (BRISSAC, 1988, p.364). O Autor se refere ao estrangeiro, ressaltando a sua capacidade de notar aquilo que já se tornou banal para o local. Um (in)visível insistente. O estrangeiro seria aquele que enxerga o que para o local já se tornou invisível, vê o invisível, não por poderes fabulosos, mas pelo entusiasmo e pela oportunidade de ver tudo pela primeira vez.

Embarcar na fotografia com olhos de estrangeiro desperta a atenção aos detalhes

(des)percebidos, o movimento contínuo de entusiasmo com o (des)conhecido. Nelson

Brissac também escreve sobre o estado de presença parecido com a de um anjo ao assumir a forma humana. Há uma modificação em sua forma de se relacionar com o mundo e é por meio da aventura humana que o anjo vivenciará com ineditismo os sentidos que o mundo novo revela.

Esta busca, para ele a primeira, é que vai levá-lo a viver histórias originais e ver as coisas como se fosse pela primeira vez. Aventura que não é mais permitida a nós, humanos (...) Ele é capaz de olhar estes cenários em ruínas com a imediatidade e o entusiasmo daquele que acabou de chegar. (BRISSAC, 1988, p.364)

Essa reflexão sobre o olhar do anjo me desloca imediatamente para o processo criativo. Embora continue sendo humana, é experimentando pontos de vista semelhantes aos de um anjo que o meu olhar pôde se abrir para versões inéditas daquilo que pareceria banal, revelando detalhes escondidos onde suporta mente não haveria nada para ver.

Lento e silencioso, o olhar observador me fez insistir em imagens banais do meu cotidiano e, através das lentes, captar o instante, impossível de ser reproduzido devido à sua natureza espontânea, cujo significado está oculto, prestes a ser visto como se fosse a primeira vez. Tanto o estrangeiro quanto o anjo, podem ser considerados como estados de espírito que expressam com precisão a experiência do caminhar e do olhar que me aproximou das pedras.

É importante notar como a dinâmica do olhar é diversa, movimentando inúmeras reflexões e teorias a respeito do assunto. Karina Dias, professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, pesquisadora e artista visual, referência nas áreas de videoarte e intervenção urbana, fez importantes contribuições sobre a dinâmica complexa do olhar. Segunda a autora,

Nos aproximando do movimento do olhar, numa diferenciação de três instâncias: o ver, o olhar e o visto. Sucintamente, o ver seria ligado a nossa capacidade fisiológica, basta abrir os olhos para vermos. (...) Por outro lado, o olhar seria um movimento interno do sujeito que se interroga, pensa e se inquieta com aquilo que se apresenta aos nossos olhos. (...) o visto, àquela que teria a capacidade de preservar o que foi olhado, é como a conclusão do processo eletivo do olhar. (Dias, 2017, p.6)

Embora "ver", "olhar" e "visto" estejam relacionados à percepção visual, cada um possui uma conotação ligeiramente diferente, como descrito pela autora. "Ver" é o ato físico de captar visualmente uma imagem ou um objeto por meio dos olhos. É uma ação básica e involuntária que ocorre quando a luz refletida em um objeto atinge a retina, um processo sensorial que nos permite receber estímulos visuais e reconhecer visualmente algo presente em

nosso campo de visão. Como já foi dito anteriormente, para encontrar as pedras, fez-se necessário (re)ver os caminhos a fim de olhar o (des)conhecido.

O "olhar" vai além do ver, é uma ação intencional e direcionada, que envolve a concentração e a observação consciente de alguma coisa ou lugar, implica em direcionar a atenção para um objeto específico, focalizando e examinando detalhes visuais com interesse ou curiosidade. Sobre essa questão, o autor e antropólogo Sérgio Cardoso, também faz uma importante contribuição, em seu texto "O olhar do viajante":

Por isso o olhar não acumula e não abarca, mas procura: não deriva sobre uma superfície plana, mas escava, fixa, fura, mirando as frestas desse mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspeção e interrogação. (CARDOSO, 1988, p.349)

Assim como Brissac, Cardoso ressalta a figura do viajante, que se aproxima semanticamente a do estrangeiro, remetendo ao que é de fora, e por isso mesmo consegue ver o mundo novo com olhos de interrogação, num ato de capturar, questionar, armazenar, transbordar as imagens vistas. E por falar em "visto", particípio passado do verbo "ver", é usado principalmente como um adjetivo para indicar que algo foi percebido por meio da visão, refere-se a algo que foi observado, mas não necessariamente implica um ato intencional de olhar ou uma ação contínua de ver. Segundo Cardoso, "ela, a simples visão, supõe e expõe um campo de significações, ele, o olhar - necessitado, inquieto e inquiridor - as deseja e procura, seguindo a trilha do sentido. O olhar pensa; é a visão feita interrogação" (1988, p.349).

A visão pode, por exemplo, não ver. Não me refiro aqui às pessoas que não enxergam ou que possuem baixa visão. Refiro-me ao que foi visto mas não foi capturado pelo olhar. O que talvez tenha sido (in)visto, aquilo que está presente no campo de visão sem ser notado. O (in)visto pode ser relacionado ao que Karina Dias chamou de não-visto: "O não-visto pode a todo o momento surgir no visível, ele está lá, em qualquer lugar, talvez já visto por alguém, na iminência de aparecer, de ser singularizado, delimitado e distinguido. (DIAS, 2017, p.7). Caminhar pela primeira vez naquela região, revelou assim não apenas pedras soltas que pudessem me acompanhar até o ateliê. Ao olhar o pedregulho ele me olhou de volta.

Ele e toda a memória envolvida naqueles sedimentos me olharam de volta. A partir dessa troca, eu pude observar como elas eram, inundando minha mente de inúmeras possibilidades poéticas/plásticas. Em seu ensaio "Notas sobre a montanha" (2018), Karina Dias escreve sobre o encontro com a montanha.

Diante das montanhas devemos ser vagarosos... vagamos sem precipitação nos familiarizando com uma paisagem que não abandona os nossos olhos,

“uma presença (que) se instala lentamente no corpo” (DIAS, 2018, p.169)

A mudança na maneira de olhar e percorrer aquele caminho revelou o que eu não esperava, um território de encontro e identificação por onde já havia passado várias vezes, mas sem nunca prestar a devida atenção. Desenvolver um olhar múltiplo, capaz de vários movimentos que superam apenas ver, compromete minha fotografia com a subjetividade que me levou a ser artista. Entender o olhar do estrangeiro e do anjo me levou ao encontro com o (des)conhecido - a Paisagem se revelou e propôs uma nova trajetória, tanto para mim quanto para a pedra.

Nas palavras de César Becker, “moveu-se uma pedra, que não tem mais ponto de origem, pois ela já é o começo de um novo percurso; com coordenadas próprias, ela torna-se desterritorializada.” (BECKER, 2021, p. 31) No próximo tópico será relatado como se deu o encontro com a paisagem e a coleta de pedras que compõem a obra *Corpos Sedimentares*, aprofundando noções de paisagem, em diálogo com a bibliografia.

1.2 Coletar retalhos

Após abordarmos a dinâmica do olhar, nos dedicaremos a relatar o processo de coleta de pedras sedimentares. Como já dito, uma mudança na forma como eu interagia com o ambiente e um olhar que buscou ir além do que havia sido visto, me guiou até o local onde as pedras foram encontradas. Vale ressaltar que esse não era meu objetivo ali, não esperava encontrar o pedregulho, muito menos pedras. O ponto de partida para o que viria a ser a obra, foi o encontro com a paisagem.

Como foi dito anteriormente, as pedras foram encontradas num lugar onde já havíamos passado diversas vezes de carro, o que provocava uma apreensão modificada da Paisagem. Segundo Brissac, “a velocidade provoca, para quem avança em um veículo, um achatamento da paisagem” (1988, p. 361). Ao diminuir a velocidade, trocando o carro pela caminhada, os detalhes puderam ser revelados.

Para entender o que chamamos de Paisagem, é importante destacar as palavras de Karina Dias, de que “a experiência da paisagem no cotidiano é forjada na junção de um determinado modo de olhar e dos caminhos percorridos” (2017, p.1). Foi exatamente nessa junção que a Paisagem foi se revelando para mim. O encontro com as pedras exigiu atenção aos caminhos. Aparentemente, não havia novidades naquele ambiente ao qual eu estava tão acostumada a passar, mas o fato de sair do carro, caminhar sem pressa, mudar de rota devido às construções, foi capaz de me revelar a Paisagem de onde saíram os retalhos que compõe a obra *Corpos Sedimentares*.

Através do pensamento da artista, é possível formular uma definição de paisagem que contenha o banal, aquilo que já foi visto superficialmente e que, de repente, se faz paisagem. Assim como afirma a artista:

Passamos a enxergar o improvável no que está escondido, subterrâneo. Experimentar a paisagem, nesse contexto, seria como uma fissura (...) que rompe com o tempo da rotina e instala o tempo de um certo ponto de vista. É como se a cada experiência da paisagem, o espaço cotidiano subitamente ganhasse destaque e subisse aos nossos olhos (Dias, 2017. p. 3).

Nesse sentido, é possível considerar a Paisagem não como um local ou um espaço definido de antemão, que possua atributos específicos e predeterminados. A Paisagem é um ponto de vista, como dito acima, que é formado graças a uma relação entre o tempo e o espaço, capaz de destacar um ambiente, por mais banal e corriqueiro que este seja. Ainda segundo Dias,

A paisagem é mais do que um simples ponto de vista óptico. Ela é ponto de vista e ponto de contato, pois, nos aproxima distintamente do espaço, porque cria um elo singular, nos entrelaçando aos lugares que nos interpelam. Certamente, a paisagem deriva de um enquadramento do olhar, alia o lado objetivo e concreto do mundo e a subjetividade do observador que a contempla. (DIAS, 2018, p.165)

Em *Corpos Sedimentares*, a paisagem esteve intimamente relacionada à expansão do olhar para além do sentido óptico, um ver que também escuta, sente cheiro, possui textura. Nesse sentido, “entre modulações do olhar, de silêncio e de escuta, surge uma sombreada e lenta geografia... a montanha enfim se faz presença” (DIAS, 2018, p.173). O encontro com a paisagem aconteceu devido a fatores que desconfiguram o esperado, o (des)conhecido que preenche a visão.

Ao longo do caminho, me deparei com muitas árvores do cerrado, arbustos, matinhos, flores, muitas pedras soltas, seixos. Tudo ali já havia sido visto anteriormente, sem que, no entanto, se revelasse ao olhar. Porém, a mudança no ritmo dos acontecimentos, os imprevistos, fizeram um pacto com o tempo. Ao caminhar pela primeira vez num ambiente onde costumemente andávamos de carro, o olhar teve tempo e parou. A paisagem se revelou.

Diante de mim, um pedregulho - um monte de terra, grama e pedras - pela primeira vez visto por aquele ângulo. Algumas pedras estavam fora do pedregulho, deslocadas pela força do tempo ou do homem. Outras estavam ainda fixas ao solo, ou ao paredão.



Figura 7. Imagem do pedregulho, Sobradinho do Melos, 2021. Anna Menezes



Figura 8. Imagem do pedregulho, sobradinho dos melos. 2021. Anna Menezes

Segundo o dicionário Aurélio, o vocábulo *pedregulho* pode ser definido como uma pedra muito grande ou grande quantidade de pedra. No nosso caso, ele remete ao lar, a paisagem original (ou pedra original) de onde saíram os retalhos que compõem a obra. Se relaciona com o processo de coleta de onde retira-se as pedras que faziam parte da paisagem. É “território de origem da pedra deslocada” (BECKER, 2021, p.31).

Quando vi o pedregulho, logo me chamou atenção a matéria, os diversos tamanhos e formatos das pedras. Havia perplexidade pelo fato de continuamente passar por ali e nunca o ter visto, mas havia entusiasmo para olhar com atenção, sem pressa para ver tudo. Apenas um ponto que vê, olhar que sobe o cume com o cuidado e destreza do alpinista. Como afirma Dias,

Olhar uma montanha é aceitar o princípio de não ver tudo. Entre escalas desmesuradas e o desejo de ver que nos mantém (i) móveis diante dela, nossos olhos tracejam um contorno que resiste, porque insiste em nos mostrar que somos um ponto que vê. Diante desse sombreado volume e de seu relevo, fitamos dobra após dobra para encontrar a distância que nos fará ver. Entre modulações imprescindíveis do olhar, uma paisagem em altitude se constitui no tempo de nossa observação, na medida em que pousamos os olhos sobre os distintos cumes que compõem o seu relevo. (DIAS, 2018, p.165)

Numa lente de aumento, cada pedra pode ser vista como um fragmento de uma

montanha. Diante do pedregulho, em contato com retalhos daquela montanha espalhados pelo ambiente, foi possível visualizar que cada retalho representa parte do todo. Além disso, cada pedra carrega em sua diversidade a sua singularidade. Nas palavras de Becker, “fragmentos que se desprendem de sua rocha matriz, guardam no seu interior, sua montanha de origem” (BECKER, 2021, p. 42-43). Nessa direção, a pedra, após vários processos naturais e/ou humanos, torna-se um fragmento do seu todo - um retalho de paisagem. Ali, naquele ambiente, completamente tomada pelo ponto de vista que se fez Paisagem, avancei para tocar o Pedregulho. Tocar o pedregulho "como quem compartilha e participa da intimidade dos rompimentos, das colisões e das fraturas: contato do desgaste das rochas e dos solos ocasionado pelas transformações do relevo” (BECKER, 2021, p.103). Era a primeira vez que havia tempo para uma aproximação. Em busca de obter consciência da plasticidade das pedras, me lancei nos escombros naturais e, à medida que eu via textura, tamanho, peso, densidade, cor e relevo, inúmeras possibilidades poéticas saltaram em minha mente.

Algumas pedras estavam submersas em terra, outras já haviam se soltado. Cada uma apresentava uma tonalidade; algumas o marrom, outras o cinza terroso. Havia brancas, amarelas e vermelhas. Mais de um tom aparecia numa pedra. Assim, fui mexendo e virando, numa espécie de devir animal, “é preciso farejar a terra como animais que vasculham nela à espreita do que pode surgir” (BECKER, 2021, p.78). Me relacionei com o pedregulho até sentir segurança para dele retirar retalhos que não prejudicasse o todo, buscando uma relação de troca ao invés de um extrativismo. Mover a pedra da natureza para o ateliê é uma troca que requer tempo, respeito pela natureza material e imaterial. Era preciso colocar a mão sobre a terra, sujar-se – ou melhor, fundir-se com a matéria da terra antes mesmo da fotografia.

A partir da caminhada a paisagem pôde ser encontrada. Do desenvolvimento de uma intimidade com o pedregulho, alguns retalhos foram deslocados para o ateliê. Essa atitude me pegou de surpresa, o encantamento com as pedras fez surgir possibilidades de imagens. No meio do caminho, havia pedras. Pedras que pudessem seguir viagem. Essa mudança, que inevitavelmente promove a desterritorialização da pedra, também anuncia a impermanência da sua natureza sedimentar.

A rocha fragmentada designa o desigual, a ponta de desterritorialização que propôs um jogo do que está aqui, em perspectiva do que está lá. A intenção é de seguir o comando: atravessar, mudar de lugar, desalojar-se. (BECKER, 2021, p.33)

O movimento é contínuo. Assim como o pedregulho solta pedras menores - retalhos - a pedra continua a soltar vestígios. A pedra sedimentar solta os vestígios da paisagem em que ela já esteve integrada. Coletar os retalhos e levar para o ateliê não impediu que a matéria da Terra continuasse sendo espalhada, sedimentada. Mesmo após a impressão das imagens nas pedras, a sedimentação continua. Elas soltam poeira por onde passam, fragmentos da terra de onde elas saíram. A poeira é a memória do pedregulho e revela a natureza da pedra.

Ademais, à medida que vou estreitando a minha relação com a pedra, aprofundo a investigação poética a respeito daquela matéria da Terra que havia coletado. A coleta me aproximou de uma forma de pensar e agir no mundo que considera além do que é visto de primeira, foi preciso (des)conhecer o caminho para encontrá-las. O caminhar lento, a dinâmica do olhar e o entendimento sobre a paisagem me permitiram encontrar a matéria de Terra que seria suporte para as imagens fotográficas - uma Pedra-imagem, ideia desenvolvida no capítulo seguinte.

Observa-se abaixo na figura 1, 2 e 3 os detalhes da obra *Corpos sedimentares*, bem como na figura 4, 5, 6 e 7 mostra a montagem da obra que é composta com dezoito pedras de diferentes tamanhos, pesos e texturas, algumas pedras carregam imagens e outras não. A obra se apresenta em uma linha exposta diretamente no chão com dimensão aproximada de três metros e meio de largura, formando um caminho a ser percorrido.



Figura 9: Anna Menezes, *Corpos Sedimentares*, 2021. Dimensões variáveis.



Figura 10: Anna Menezes, *Corpos Sedimentares*, 2021. Dimensões variáveis.



Figura 11: Anna Menezes, *Corpos Sedimentares*, 2021. Dimensões variáveis.



Figura 12: Anna Menezes, *Corpos Sedimentares*, 2021. Dimensões variáveis.



Figura 13: Anna Menezes, detalhe da obra *Corpos Sedimentares*, 2021.



Figura 14: Anna Menezes, detalhe da obra *Corpos Sedimentares*, 2021.



Figura 15: Anna Menezes, detalhe da obra *Corpos Sedimentares*, 2021.

2 PEDRA-IMAGEM

Do pedregulho - montanha de origem - ao ateliê. A paisagem, agora em mãos artesãs, se apresenta. Cada pedra, um retalho daquela paisagem. O olhar, sem pressa e sem escala, contempla os relevos como um alpinista que prepara o próximo passo, seja rumo ao topo ou à base. Do contato íntimo com a matéria da Terra, surgem corpos fragmentados, detalhes de corpos que também sedimentam.

Antes de ver a imagem, foi visto a pedra. É somente após encontrá-las que as vastidões de imagens inundaram a mente. Nos relevos da pedra, foi visto o corpo. No fragmento sedimentado, foi visto a efemeridade que existe em todas as coisas - a imagem, assim como o instante, também se desfaz. Ao observar cada pedra, pude perceber a diversidade daqueles retalhos. Foram coletadas pedras de diferentes tamanhos e pesos, nisso também revelaram diferentes relevos, texturas, cores. Algumas sedimentam mais que outras, variando segundo seus formatos.



Figura 16. Detalhe da obra *Corpos sedimentares* 12x11x5 2021.



Figura 17. Detalhe da Obra *Corpos Sedimentares* 10x8x5 2021.

Cada pedra, apesar de rígida, apresenta movimento, trajetória, uma história única para compartilhar. Ao observá-las, elas me mostraram possibilidades e me nutriram de ideias para o

ensaio fotográfico das imagens da obra *Corpos Sedimentares*. O período era de pandemia, ano de 2020, portanto foram convidadas para o ensaio fotográfico algumas pessoas do meu convívio íntimo. A proposta era de que os modelos estivessem completamente nus, assim como as pedras, que revelam suas texturas, marcas e cores naturais. Seria natural que o corpo humano estivesse mostrando esses detalhes também.

Nesse contexto, o ensaio foi realizado. Aos modelos foi pedido que ficassem à vontade, que se movessem como quisessem. O olhar estava direcionado aos detalhes dos corpos - curvas, articulações, fragmentos, junções, estrias, pele, pêlo, ossos. Ao fotografar, a atenção foi dada aos detalhes que surgiam em cada corpo fotografado, dependendo das movimentações que apareciam. Como quem observa uma montanha pelo binóculo, e procura enxergar cada um de seus elementos, as fotos buscaram também captar detalhes dos corpos ali presentes - textura, cor, formato - tão diversos quanto às pedras sedimentares.



Figura 18. Anna Menezes - Ensaio fotográfico, 2020.

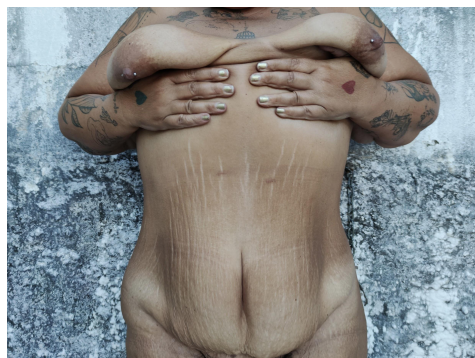


Figura 19. Anna Menezes - Ensaio fotográfico, 2020.

As imagens apareciam e cada vez mais os detalhes se revelavam. A parte importava mais que o todo. O fragmento potencializava o detalhe interno da imagem. Rosalind Krauss, crítica, teórica e professora da Columbia University, em seu livro "O fotográfico" (1990),

reforça que "essa qualidade de fragmentação se apropria de cada detalhe interno da imagem e é reforçado pelo enquadramento do conjunto, que corta o corpo e só deixa parte dele à mostra" (KRAUSS, 1990, p.167). No artigo em que analisa fotos do artista Irving Penn, a autora debate sobre imagens fragmentadas:

Essa qualidade de fragmentação se apropria de cada detalhe interno da imagem e é reforçado pelo enquadramento do conjunto, que corta o corpo e só deixa parte dele à mostra. (KRAUSS, 1990, p. 167)

Nessa direção, as imagens que surgiram a partir das pedras se relacionam com a perspectiva da fragmentação argumentada pela autora. Assim como Irving Penn, não me interessava o registro convencional - que procura uma significação comparável ao que foi real. O que cativava o olhar era o fragmento - detalhes que, por si só, já eram o todo. Krauss reflete sobre a capacidade do detalhe de caber algo tão grande quanto o mundo. "Para este tipo de fotógrafo, é importante que a imagem se apresente tão cheia de matéria e detalhes quanto o próprio mundo..." (1990, p. 164-165).

Assim como eu gostaria em *Corpos sedimentares*, então, Krauss reflete a respeito da importância do detalhe, daquilo que normalmente é obliterado pelo emprego da visão que observa os espaços no dia-a-dia. A paisagem não é constituída apenas por aquilo que os olhos, enquanto mecanismos oculares biológicos, parecem ver. Isso nos revela um aspecto político-econômico do olhar, no qual o limite entre a visão e a invisão participam de uma constante negociação entre si.



Figura 20. Irving Penn, Earth/y Body Ili, 1949-1950.

É interessante notar que há semelhanças entre o meu trabalho e a série fotográfica de Irving Penn aqui apresentada, que ressaltam a capacidade da fotografia conversar através dos tempos, sendo o estudo das artes uma ponte capaz de unir diversos pensamentos e modos de fazer, que ao se somarem se potencializam.

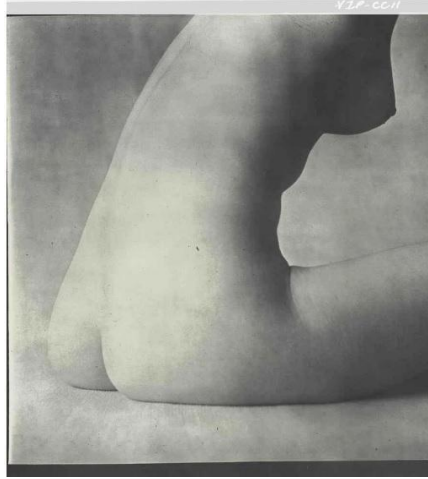


Figura 21. Irving Penn, Earth/y Body Ili, 1949-1950.



Figura 22. Anna Menezes - Ensaio fotográfico, 2020.

Após o ensaio, foi a vez das imagens se materializarem. A pedra e a imagem se fundiram de forma definitiva. O relevo da pedra desconfiguraria a imagem original – bem como a imagem, por sua vez, desconfiguraria a superfície da pedra. Um terceiro objeto toma frente. Da paisagem, um retalho se tornava Pedra-imagem, metamorfização geopoética.

A pedra é um suporte para a imagem que, em suas fissuras, pesos e sedimentos, escolhe o que contar, o que negar e o que reafirmar. A fragmentação da pedra, as pequenas fissuras e relevos, destacam os detalhes de cada imagem. A pedra exerce peso, permite a realidade tridimensional da fotografia. A pedra torna-se um meio de expressão de uma narrativa possível. A pedra corporifica o instante transformado em imagem.

Dessas reflexões surgiu o termo *Pedra-imagem*, que representa uma unidade no conjunto da obra *Corpos Sedimentares*, ou seja, cada pedra que compõe a obra, pode ser vista como uma pedra-imagem, uma fusão de detalhes minerais da pedra e plásticos da imagem.

2.1 Destroços de Imagens

Como vimos no subcapítulo anterior, no tempo da pedra as imagens foram sendo reveladas. A artista na paisagem altera o destino da pedra. A pedra, por sua vez, altera o destino da imagem. A imagem não passa ilesa ao contato com a superfície mineral. Comunhão, transformação e construção. Uma dúvida logo ecoou; por que evocar a imagem dos destroços? Geralmente esta palavra refere-se a ruínas, devastação e destruição. Por qual motivo então escolher essa palavra para falar da construção de uma obra artística?

Em *Corpos Sedimentares* a expressão destroços de imagens é um dos termos poéticos que facilitaram o entendimento das transformações que as imagens fotografadas passariam em contato com a pedra, representa a imagem que aceitou ser modificada ao contato com os relevos da pedra. Antes de colar a imagem na pedra, havia a consciência de que a imagem se modificaria, que haveria falhas e pedaços ficariam faltando, por conta das diferenças formais e das limitações que a superfície impõe. Alguns desafios como a imagem não caber, ou a tonalidade não funcionar aconteceram, as realizações de muitos testes foram importantes por essa razão.

A pedra sedimentar é um atributo de materialidade para a imagem embora também favoreça a sua deterioração. Isto é, a integridade original da imagem é alterada em contato com a pedra. A pedra devasta a superfície da imagem, tornando-a fragmentada, instável. A imagem irá durar tanto quanto a pedra durar. O tempo passa, pedra-imagem sedimenta em lascas e poeira, “destroços de imagens” espalham-se por aí.

Aqui, estamos falando de uma matéria da Terra que é um agente nômade, carregada e dispersada pelos mais diversos seres, que sedimenta-se por onde passa. Sua unidade depende, no fundo, de uma troca, de algo que, para encontrar, depende totalmente do encontro com o outro. Devido a sua natureza sedimentar, a pedra precisa se dispersar, deixar pedaços de si por onde passa. Por isso, a imagem, ao entrar em contato com sua superfície, não pode sair ilesa. A pedra modifica-a. Quando fundidas, imagem e pedra se confundem, se tornam a expressão de um mesmo tipo de camada temporal. A imagem, recém-chegada, também será sedimentada, no tempo da pedra. Estabilidade instável, corpos que sedimentam, parte de todas as coisas que também não duram para sempre.

A obra nasce e segue o percurso sedimentar de continuar a se desfazer - à artista resta viver o luto - deixar o que tiver que ir e seguir a caminhada. Por falar em luto, Sigmund Freud, neurologista e psicanalista austríaco, escreveu um brilhante ensaio chamado “Sobre a Transitoriedade (1915-1916)” que foi de grande importância para este processo criativo, sobretudo para a aceitação da natureza efêmera da obra que estava sendo concebida.

No texto, o autor comenta sobre uma caminhada ao lado de um amigo taciturno e de um jovem poeta famoso. O jovem poeta admira a paisagem, mas não se entrega completamente ao

momento pela frustração de saber que nada sobreviveria quando viesse o inverno, “como toda a beleza humana e toda a beleza e esplendor que os homens criaram ou poderão criar” (FREUD, 1915-1916). A questão levantada pelo autor diz respeito ao valor que algo ainda possui, ainda que fadado à destruição. Segundo Freud,

A propensão de tudo que é belo e perfeito à decadência, pode, como sabemos, dar margem a dois impulsos diferentes na mente. Um leva ao penoso desalento sentido pelo jovem poeta, ao passo que o outro conduz à rebelião contra o fato consumado. (FREUD, 1915-1916)

Tanto o desalento quanto a rebelião são formas de negar o luto. Neste ensaio poético, Freud reflete sobre a possibilidade de encarar de forma diferente a natureza efêmera de todas as coisas. O amigo e o poeta vivenciaram a antecipação do luto pela morte de tanta beleza, o que lhes estragou a fruição do momento “e, como a mente instintivamente recua de algo que é penoso, sentiram que em sua fruição de beleza interferiam pensamentos sobre sua transitoriedade”. (FREUD, idem.) Uma possibilidade seria justamente a inversão da lógica de que algo vale menos por não durar. “O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo.” (ibidem)

Após uma reforma (criminosa) que destruiu os tijolinhos vermelhos característicos das paredes das tesourinhas de Brasília - parte do patrimônio histórico da cidade - a artista Iris Helena reuniu alguns dos destroços que estavam descartados nos canteiros da avenida Nordeste de Iraúna - Paraíba, com longa trajetória em Brasília, a artista realizou uma inserção fotográfica de imagens dos trabalhadores da construção da cidade, no final dos anos 50.

Na obra *Patrimônio Material*, série Livro do Tombo de 2023, a artista se apropria de ruínas urbanas a fim de expressar artisticamente a sua relação com a cidade e sua ancestralidade nordestina, prestando verdadeira homenagem aos diversos trabalhadores ancestrais que vieram buscar emprego na construção na capital. Pessoas que trabalhavam em condições sub-humanas para levantar uma cidade que anos depois seria derrubada por mãos tão sub-humanizadas quanto.

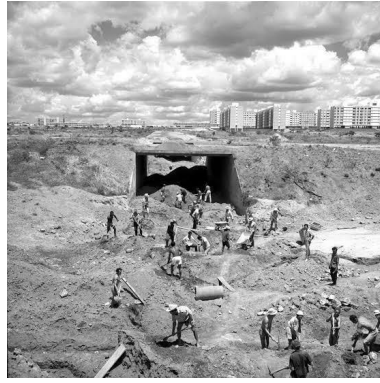


Figura 23. Construção do viaduto na década de 70, arquivo público do DF.



Figura 24. Reforma do viaduto da tesourinha 306 sul em março de 2023.





Figuras 25, 26, 27. Patrimônio material | série Livro do Tombo. impressão uv sobre restos das lajotas terracota originais da década de 50 que revestiram os viadutos de Brasília. 5 peças únicas. Dimensões variáveis. 2023. Iris Helena.

A obra de Iris Helena é caracterizada por uma investigação crítica e poética da ruína das cidades e da paisagem urbana. Observar a imagem do trabalhador num destroço que ele mesmo construiu é transformar em arte um início que também é resto. Memória forjada em terra e imagem. À artista cabe a expertise de encarar, nos destroços de uma cidade cuja memória e subjetividade foi desprezada, possibilidades artísticas capazes de restituir uma história que poderia estar fadada ao fim. Retomando o pensamento de Freud, percebe-se evidentemente que mesmo a matéria quebrada, a ruína ou o destroço guarda em si um valor ao serem ressignificados e transformados em objetos artísticos. O autor questiona e nos leva a pensar: “Será que aqueles outros bens, que agora perdemos, realmente deixaram de ter qualquer valor para nós por se revelarem tão perecíveis e tão sem resistência?” (ibidem). No caso de Brasília, os tijolinhos não resistiram à ação humana - tornaram-se destroços para na mão da artista se tornar, quem sabe, “destroços de imagens”, que restitui o valor que outrora pareceria esgotado.

O paralelo com a obra de Iris Helena foi importante para o entendimento da obra *Corpos Sedimentares* devido à utilização da imagem em superfície em ruínas, no caso dos tijolos - fragmentos da cidade quebrados de forma aleatória e sem cuidado - objetos fadados às intempéries do tempo. Traçar relações poéticas com obras de artistas contemporâneos favoreceu o entendimento de muitas escolhas estéticas. Durante o processo criativo, foi de extrema importância para a concepção da obra a reflexão sobre a efemeridade das representações visuais. Nesse sentido, os destroços se associam à sedimentação, referindo-se à possibilidade das pedras - e das imagens - serem fragmentadas, danificadas ou até destruídas por inúmeros fatores externos, como o clima ou ser humano.

2.2 Colar imagens em Pedras

Ao longo do meu percurso acadêmico e artístico pude perceber que transitava entre a fotografia e a escultura, devido ao meu desejo de atribuir camadas tridimensionais à imagem. Me inquietava o formato em que as minhas imagens seriam mostradas e se esse formato seria capaz potencializar a subjetividade presente na fotografia. Cada imagem possui consistência, densidade, matéria e volume específico, características que podem passar despercebidas na superfície plana. Assim, a cada disciplina que cursava crescia a necessidade de massa e substância nas minhas obras. Sentia que estava faltando algo que o papel não conseguia entregar - o que me aproximava com bons olhos da escultura.

Nesse sentido, comecei a desenvolver uma investigação a respeito de suportes não convencionais. A necessidade de trazer novos suportes para a imagem se relaciona com uma busca por expressar informações que são comuns ao mundo tridimensional. Philippe Dubois, professor no departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle escreve sobre o desenvolvimento de uma fotografia tridimensional. Como bem assegura Dubois (CABRAL, 2018), trata-se de considerar a foto aqui não apenas como uma imagem, mas também (e às vezes sobretudo) como um objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume. Essas características elencadas pelo autor resumem bem as necessidades que me aproximaram dos objetos tridimensionais.

Em 2019, a disciplina THAIET 3 (Teoria e História da Arte e das Imagens no Espaço/Tempo 3), ministrada pela professora Cecília Mori, me causou inúmeras provocações. O objetivo da disciplina era a produção de uma obra tridimensional e uma exposição. O que eu sabia fazer era fotografia, um objeto artístico tradicionalmente bidimensional. Conforme explicado acima, minhas fotos me exigiam consistência, densidade, matéria e volume que o papel em si não seria capaz de me proporcionar. Num dia, ao caminhar após a aula, mexida pela questão da foto tridimensional, topei com algumas pedras portuguesas, que me levaram a pensar.

Uma pedra no caminho, o caminho daí para frente. Assim como a fotografia enquanto estudo e trabalho surgiu de minhas experiências cotidianas, daí também surge meu fascínio pelas pedras. Encontrei nas pedras um suporte que posicionou meu trabalho no limiar de duas linguagens: a fotografia e a escultura. Durante a disciplina, pesquisei formas de impressão em materiais não convencionais, e através de pesquisas na internet achei alguns materiais que poderiam me ajudar a fazer essa impressão. Ao ingressar na prática, percebi que alguns pequenos ajustes seriam necessários como a edição de saturação da imagem a ser impressa, assim como a tonalidade e textura da pedra escolhida. Foram erros e

acertos até chegar ao resultado final.

De certo modo, o que realizo na pedra pode ser visto como uma colagem, onde alguns fragmentos da imagem inevitavelmente são recortados para fora da pedra. Em seu texto *O fotográfico*, Rosalind Krauss aborda o parentesco da fotografia com a colagem.

O elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo. Com a colagem, o "real" entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação” (KRAUSS, 1990, p. 167).

Como abordado no capítulo anterior, a pedra sedimentar naturalmente provoca modificações na imagem, que passa por processos de fragmentação ao encontro com a superfície da pedra. Uma parte da imagem é colada e aderida pela pedra. A outra parte inevitavelmente é recortada e fica de fora, por causa do formato da pedra ou outras características do relevo que impedem que a imagem seja totalmente colada. São justamente os processos de fragmentação que nos aproxima da colagem.

Os fragmentos também podem ser lidos como “destroços de imagem”, discutido e conceituado anteriormente. As limitações que a pedra sedimentar apresentou durante as experimentações foram naturalmente transformadas em poética. Não interessava lapidar a pedra para depois colar a imagem, preparar a superfície perfeita onde a imagem não precisasse passar por interferências. Ao contrário, foi permitido à pedra que impusesse a sua própria identidade, tornando o encontro com a pedra um momento de transformação mútua. César Becker nos lembra de uma excelente passagem de Deleuze e Guattari, onde os teóricos apontam uma característica do ofício do artesão; aprender com a matéria nas mãos ao invés de querer modificá-la a seu bel prazer.

O artesão rende-se a matéria, isso é, a transforma levando-a a um desequilíbrio. Ele segue as singularidades do material, atentando para seus traços e, então, concebendo operações que destaquem esses potenciais para obter os efeitos desejados. Assim, o artesão tem de seguir os acidentes e variações de uma determinada peça, deixando que esse material tenha voz na forma final a ser concebida. (BECKER, ano, p: 43 *apud* DELEUZE E GATARRI, 2012).

A matéria impõe as suas necessidades - meu papel como artista foi o de me render a ela. E assim, de forma poética e prática, fui desenvolvendo a técnica de “colar imagens em pedras”. A cada nova pedra, muitos erros e outros acertos. Devido à natureza das pedras sedimentares, a colagem de imagens nelas está longe de representar a continuação daquela imagem ao longo do

tempo - elas podem ser suscetíveis a desgastes e danos. Dessa forma, colar a imagem na pedra está ligada ao seu recorte, ou sua fragmentação, uma vez que partes das pedras podem simplesmente se desprender. A imagem, colada na pedra, torna-se tão sedimentar quanto o seu suporte.

2.3 - Fotografia-escultura

Em 21 de agosto de 2020, o autor Alysson Camargo publica em seu site o artigo intitulado "A fotografia escultura de Anna Menezes", onde ressalta questões importantes para o meu processo criativo até o momento como "escolha dos suportes, das imagens, o tipo de impressão, o formato dos tijolos até a posição pela qual nós observamos o seu trabalho. É um exercício de olhar para além das categorias tradicionais" (CAMARGO,2020). O autor reflete sobre o fracasso das categorias nas artes, principalmente na "segunda metade do século XX, quando os processos artísticos já se misturavam de tal forma que não era mais possível identificar a linguagem protagonista." (*idem*) Para além de precisar me encaixar em uma caixinha, refletir tanto sobre fotografia quanto escultura foram ganhos apreendidos ao longo do percurso, por isso neste subcapítulo faço um levantamento bibliográfico, a fim de compreendermos melhor o que é e desde quando fala-se em Foto-escultura.

Assim, reveste-se de particular importância discorrer sobre os artistas pioneiros das experimentações entre fotografia e escultura a fim de entender como a *Corpos Sedimentares* se conecta com o percurso da Foto-escultura. Paula Cabral, doutora em História da Arte pela IFCH/Unicamp e autora do texto Sobre o escultural no fotográfico ou o fotográfico na escultura (2018), afirma que a relação entre escultura e fotografia se dá desde os primórdios da invenção do fotográfico. A autora apresenta ao menos dois vieses da intersecção Foto-escultura na produção contemporânea dos artistas: as produções tridimensionais ou com elementos de tridimensionalidade e as esculturas construídas e dispostas para o ato fotográfico. Além disso, evidencia alguns dos principais movimentos que vêm apontando desde os anos 1970 a íntima relação entre os dois meios a partir de diversas vertentes.

No viés tridimensional, destacam-se as exposições *Photography into Sculpture*, que aconteceu de abril a julho de 1970 no Museu de Arte Moderna de Nova York, cujo objetivo

Trazer uma ampla e inaugural pesquisa sobre processos artísticos que utilizavam a tecnologia fotográfica em diálogo com a escultura, trabalhando novas dimensionalidades para a fotografia sem diminuir o peso e a importância de sua própria natureza. Isto é, mostrar como os artistas estavam, naquele momento, buscando constantemente desenvolver complexidades em suas produções – quanto à forma, significado e matéria – e novas maneiras de concebê-las no espaço. Artistas jovens, entre seus vinte e quarenta e poucos anos, apresentando artefatos escultóricos que incluem a fotografia como

matéria, processo, elemento e material" (CABRAL, 2018. P. 96).

Outro viés, mais tradicionalista que o primeiro, revela esculturas construídas e dispostas para o ato fotográfico, como o caso da *Pygmalion Photographe: La Sculptur devant la Caméra: 1844-1936*, que aconteceu no *Cabinet des Estampes*, do *Musée d'Art et resto*, da história que deixou. Do que ainda sobrevive nos vestígios, o que se vê entre as fissuras da pedra e o que já se perdeu, sedimentou. A autora discorre sobre as séries de fotografias de escultura e estratégias de artistas e fotógrafos para registrarem monumentos, ruínas, vestígios culturais e suas próprias obras e de outros artistas, fotografias construídas expressivamente não como registro, mas a partir de gestos, processos e ações dos artistas.

Havia, por exemplo, a imobilidade da escultura, que se adequava aos longos tempos de exposição necessários aos primeiros processos fotográficos desenvolvidos e ao desejo de documentar, colecionar, divulgar e circular objetos que nem sempre eram portáteis, e, sabemos a própria história da arte enquanto disciplina vem também dessas possibilidades abertas com a fotografia (Cabral, 2006, p. 85-86).



Figura 28. Hans Bellmer, “La poupée”, 1934. Epreuve dur papier au gélatino-argentique monté sur carton. 19,2 x 29,5 cm.

Outras exposições foram feitas a partir da segunda metade do século XX e, atualmente, no século XXI. Esses eventos foram muito importantes para o que viria ser chamado de *Foto-escultura*. Precursor desse tipo de trabalho, Hans Bellmer, artista alemão vinculado ao Surrealismo, apresenta interessantes exemplos a partir de sua série de “bonecas”. Na foto acima, podemos ver um dos exemplares de suas “bonecas”. Nela, é possível enxergar alguns traços que tomam forma em minha obra, como a fragmentação do corpo da boneca que, ao se mostrar como ruína, expõe um tipo de fissura temporal expressa pela fotografia. Corpo, ruína e efemeridade parecem encontrar um local extremamente

prolífico de apresentação através da imagem fotográfica que fixa um momento passageiro.

Ao observar as obras através do tempo, é possível compreender como as linguagens se sustentam, à medida que os artistas experimentaram trabalhar "a partir de substâncias e elementos variados, assim como ações, gestos, atitudes e posturas que construíram e constroem todo um discurso que é o da arte contemporânea" (Cabral, 2018. p. 86). Assim, a cada exposição, vários artistas colaboraram para a definição do termo. Batchen, professor de História da Fotografia na Trinity College (Batchen, 2010. p: 22 *apud* Cabral, 2018) considera que a Foto-escultura permite que a imagem "transcenda suas próprias limitações, nomeadamente, a sua tendência ao bidimensional, restaurando, assim, o volume e o tempo da experiência visual". Como afirma Cabral:

Se considerarmos tal relação para além das situações de registo fotográfico de escultura (...) e nos debruçarmos sobre possibilidades originais de compreensão e apresentação dessa relação, veremos que esse mote ou eixo da produção a partir dos anos 1920 ganha espaço nos processos artísticos, tendo grande força na produção contemporânea, que coloca a fotografia como personagem ou elemento das obras. A construção de objetos a partir da fotografia ou utilizando-a como elemento-chave da obra é recorrente e uma constante que pode ser observada aqui como um dos discursos comuns tangentes às exposições (CABRAL, 2018. p. 99).

Nesse contexto, a relação entre a fotografia e a escultura é facilitada quando há trocas entre as linguagens, que se comunicam e se complementam. Conforme explicado acima, as exposições tiveram grande importância para a disseminação da Foto-escultura. Podemos ver nitidamente como o procedimento foi se desenvolvendo ao longo dos anos ao observar obras de artistas conceituados como, por exemplo, o trabalho de Mario Pascual, intitulado *What is a Photograph*. Nesse trabalho (imagem abaixo), reparamos como a foto torna-se um elemento de jogo artístico quando justaposta à pedra que a sustenta. Foto e pedra tornam-se elementos dentro de uma rede conceitual que transforma ambos os elementos em fragmentos de uma única escultura. Ainda a respeito do trabalho de Pascual, vale ressaltar que tal jogo no qual pedra e foto se tornam elementos de uma escultura apenas me parece possível em virtude do espaço que ocupam, o espaço da galeria. Nesse sentido, sinto que meu trabalho, ao se distanciar de alguns artistas da *Land art* mais propriamente, parece se aproximar do trabalho de Pascual, uma vez que o elemento da galeria não se torna uma fórmula ingênua e prosaica na composição de minhas obras, mas um aspecto importante no acabamento e percepção das pedras sedimentares como um tipo de Foto-escultura.



Figura 29. Imagem da exposição What is a Photograph. Marlo Pascual, “Untitled”, 2001.

Chromogenic print and rock.

Em síntese, estudar o termo Foto-escultura permitiu compreender mais profundamente a minha prática que elabora formas de conectar elementos fotográficos e escultóricos. Além disso, neste capítulo pudemos aprofundar as noções de Pedra-imagem, um encontro que inaugura nova jornada para ambas. A partir de fotografias de corpos humanos de Irving Penn, no viés da Rosalind Krauss, pudemos entender melhor as imagens que entraram em minha obra. Vimos também a respeito do termo “destroços de imagens”, apontando o valor que reside na ruína e na destruição, com exemplos da artista Iris Helena, além de uma breve explicação a respeito do processo de colagem das imagens na foto. Por tudo isso, fica aqui registrado o percurso teórico-prático percorrido a fim de conceber e entregar a obra que inaugura a minha jornada como artista contemporânea, dentro e fora da academia

3 CONCLUSÃO

Neste Trabalho de Conclusão de Curso compartilhei o processo de construção da obra *Corpos Sedimentares*. Nele, percorri caminhos artístico-teórico-prático intensos e nutritivos, tendo como base a experimentação tridimensional de imagens fotográficas na pedra, que por sua vez apresenta estrutura corporal e conceitual próprias. Por meio da fusão entre os elementos imagem e pedra, a fotografia acaba por expandir a dimensão da compreensão e expressão visual. A obra foi um marco na minha vida como estudante e como artista, movendo minha poética e influenciando minhas escolhas estéticas e intelectuais.

Posso dizer que parte do meu ofício é capturar momentos cotidianos que passam despercebidos em meio à rotina. Eventos que ocorrem habitualmente, mas sempre com algo diferente do dia passado. Cenários que se modificam, pessoas que mudam, clima que se altera. Mesmo tudo sendo diário, nada se repete. Essas sutilezas e detalhes dos acontecimentos que nunca irão ocorrer igualmente vivem, de forma permanente, nos retratos capturados. Acredito que a fotografia inspira, informa, emociona, faz refletir, questionar e eternizar momentos. Transforma instantes efêmeros em instantes perenes, uma versão mais detalhada de momentos que a memória não recupera.

A fotografia entrou em minha vida muito cedo, qualquer encontro com os amigos já era uma oportunidade para um ensaio. Nas ruas o trabalho era dobrado. Sempre me mantive alerta, tanto para as possibilidades de fotos, quanto para encontrar, em meus caminhos, materiais da Terra que possibilitasse a expressão gráfica de meus retratos. Foi a partir da fotografia e do desejo de dar volume, peso e textura para as minhas imagens que comecei a fazer experimentações de impressão fotográfica sobre matérias da Terra, experimentando suportes tridimensionais para minhas fotografias.

Ao perceber que meu caminho me levava à tridimensionalidade, logo a Foto-escultura apresentou-se. Com base em escritos e obras de outros artistas, pude expandir as possibilidades

criativas e compreender que o que estava buscando, já havia inquietado outros criadores. Essa investigação está longe de ser concluída e este Trabalho é apenas o começo de uma jornada que fundamenta-se no transbordamento da fotografia na tridimensionalidade, lugar onde encontrei espaço para me lançar numa nova relação com o espaço e com a paisagem.

O diálogo entre os dois elementos - colar imagens em pedras - não configura um lugar de dicotomia mas de elo, de potência e (des)continuidade. No percurso, pude perceber que a imagem não passa ilesa à pedra, ao contrário, a pedra convida a imagem a um novo tempo. A fotografia não seria mais aquilo que eterniza a imagem - ao contato com a pedra, imagem efemeriza-se novamente. Neste Trabalho de Conclusão de Curso, busquei aprofundar os conceitos que perpassam a obra. Por meio da experiência de outros artistas, pudemos expandir ideias a respeito da matéria da Terra enquanto material de composição artístico, elemento fundamental para a criação.

Ao longo dessas páginas foi detalhada a trajetória que percorri em busca de narrar, em diálogo com uma bibliografia inspiradora, os pensamentos e sentimentos que dão sentido à obra *Corpos Sedimentares*, além das ideias que me motivam a criar e conseqüentemente apresentar trabalhos para as outras pessoas, além de diversificar o entendimento a respeito de Foto-escultura. Neste processo, foram desenvolvidos os termos poéticos utilizados durante o processo criativo e que dão sentido à obra, como pedregulho, retalhos de paisagem, destroços de imagem e pedra-imagem, entre outras. Em anexo, apresento o glossário que precisou ser desenvolvido a fim de que fosse possível organizar a “chuva de meteoritos de informações” que acontecia em minha mente.

Antes deste exercício acadêmico, os termos existiam de forma difusa, abstrata. Já havia coletado uma outra informação em aulas ou estudos, mas não havia os descrito da forma como puderam aparecer neste trabalho. Refletir e escrever sobre seus significados ajudou a narrar os acontecimentos, retornando às memórias de forma fluida e consciente. Embora os termos não sejam criações estritamente minhas, (re)inventar significados para as palavras contribuíram para a construção do pensamento que caminha com a obra, que resultou na escrita deste trabalho.

Acredito que pesquisar e escrever sobre a obra *Corpos Sedimentares* pode vir a colaborar para futuras criações de artistas que, como eu, adoram uma pedra no sapato. Questões ressoam, e meu objetivo nunca foi respondê-las de prontidão - o caminho é a caminhada e se houver uma pedra no meio, melhor ainda. Melhor mesmo caminhar lento, ativar o olhar e admirar a paisagem.

A pedra interrompe o caminho, e o momento torna-se inesquecível. Pela repetição, nos afeiçoamos àquela pedra, oferecendo a ela a simplicidade de uma poesia. As pedras estão no meio de todos os caminhos, são várias, e únicas. Elas abrem caminhos. Um encontro com

uma pedra nunca é em vão, parte do processo criativo e é talvez o momento onde a poesia faz-se mais presente. Ao coletar pedras, me aproximo de forma subjetiva delas. O encontro é um exercício de percepção, cada pedra diz algo diferente da outra. A pedra torna-se objeto de criação, sua complexidade e completude vêm à tona.

Quando olho para a pedra, eu paro no meio do caminho, lembro das imagens abandonadas em minha mente, as fotografias de um cotidiano que repete, mas já passou. Antes de impor a imagem à pedra, busco ouvir suas histórias; memórias que elas narram. Através da expressão da pedra as fotografias ressaltam, tornam-se tridimensionais. O corpo da pedra conecta-se com a imagem e desconecta-se, ao sedimentar - continuamente. Derivações de carbono que compõem o mistério pictórico, imagem sobre pedra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIAS, Karina. **Entre visão e invisão: paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]**. Brasília: FAC, 2010.

DIAS, Karina. **Notas sobre a montanha**. In Poéticas I -Encontro Internacional em Poéticas Contemporâneas. Brasília: Programa de pós graduação em arte, Universidade de Brasília, 2018.

BECKER, César. **Escalada, escritura, escultura por uma linguagem de contato**. Brasília: Programa de pós graduação em arte, Universidade de Brasília, 2021.

CARDOSO, Sérgio. **O olhar viajante (do Etnólogo)**. In Aduino Novaes O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

KRAUSS, Rosalind. **Sobre os nus de Irving Penn: a fotografia como colagem**. In O fotográfico. Paris: Editions Macula, 1990.

FREUD, Sigmund. **Sobre a Transitoriedade** Vol. XIV – (12) . São Paulo: (1916 [1915]).

BRISSAC, Nelson. **O olhar do estrangeiro**. In Aduino Novaes O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Paris: Editions Nathan, 1990.

CABRAL, Paula. **Sobre o escultural no fotográfico ou o fotográfico na escultura**. São Paulo: Studium, 2019.

BALTAR, Brígida. **Passagem secreta**. Funarte, 2010.

TIBERGHIEU, Gilles. **Smithson: uma prática especulativa da arte**. In Poéticas I -Encontro Internacional em Poéticas Contemporâneas. Brasília: Programa de pós graduação em arte, Universidade de Brasília, 2018

ANEXO

Parte da presente pesquisa surge da criação de um campo lexical, cuja compreensão tornou possível o entendimento acerca das escolhas estéticas feitas durante o processo. Tendo em vista a importância do significado poético de alguns termos, foi desenvolvido um glossário que agora compartilho com o objetivo de reforçar questões levantadas durante a leitura desta monografia.

Pedregulho - Pedra muito grande ou grande quantidade de pedra. Se relaciona com o processo de coleta de onde retira-se as pedras que faziam parte da paisagem. A pedra solta sedimentos e deixa o espaço onde ela habita sujo de fragmentos da terra de onde ela saiu. A sujeira é a memória do pedregulho, revela a natureza da pedra - retalho de paisagem. Remonta ao lar, a pedra original.

Memórias silenciosas - É a junção das memórias da pedra com a memória do corpo fotografado.

Memória da pedra - A pedra como estrutura de arquivo da terra que guarda a história/memória da natureza e suas transformações ao decorrer dos milhões de anos, dentro dela e nos seus relevos.

Memória do corpo fotografado - É a memória da pessoa fotografada, cuja imagem é impressa na pedra. A memória da pessoa é subjetiva, só a própria pessoa conhece.

Absoluto - Natureza, paisagem.

Caminho (des) conhecido - No processo de coleta, encontrar as pedras e/ou imagens que vão formar a obra. Sair em busca de algo desejado e encontrar o desconhecido. Sair da zona de conforto, atenção ao caminho. Percorrer lugares cotidianos em busca do novo, ou do que passou despercebido, parar para olhar lugares antes já vistos e me surpreender com o que encontro.

Destroços - Ruína, devastação, destruição. Restos de um todo que foi destruído. Quando a imagem é fundida na pedra e essa imagem se modifica, dependendo do relevo da pedra, ficando falha e faltando pedaços, remete, talvez, aos **destroços da imagem**.

Corpos Sedimentares - Obra (ou conjunto de obras) desenvolvida por Anna Menezes, objeto de estudo deste TCC. Impressão sobre Pedra. O corpo humano, tanto quanto a pedra, sedimenta, solta vestígios, lança memórias ao vento, excrementos, células vivas e mortas.

Pele Mineral - Impressão definitiva da imagem com a pedra. A pele humana (fotografada) quando impressa na pedra se transforma em pele mineral. Pele e pedra se tornam indissociáveis. A imagem se transforma sobre a pedra por ser aderida aos seus relevos. Superfície da obra.

Imagem - Fotografia que será impressa na pedra.

Pedra-imagem - Imagem modificada pelo relevo da pedra. Antes de ver a imagem, vê-se pedra. A pedra e a imagem se fundem de forma definitiva. O relevo desconfigura a imagem original apresentando pele mineral.

Fragmentos (vestígios) da imagem-pedra (pedra-imagem) - São os sedimentos da pedra-imagem. Sujeira, poeira, que fica no ambiente por onde passou a pedra imagem. Retalho da imagem.

Fragmentos da imagem - A escolha de quais partes do corpo representar. Detalhe.

Fragmentos da pedra - Pedra que foi retirada da natureza.

Um presente possível - Novas narrativas que surgem a partir da pele mineral - o instante da imagem com a pedra. A pedra-imagem inaugura um novo tempo, um encontro, uma nova jornada.

Coletar pedras - Para coletar as pedras é preciso estar atento em meio a paisagem e colocar a mão na terra, se sujar. Deslocar a pedra da natureza para o ateliê.

Resgate da matéria da terra - Retalho da paisagem. Ao procurar as pedras eu me sujo com a terra e mesmo depois das obras prontas elas soltam poeira e sujeira por onde passam.

A memória coletiva - Memória da pedra, da imagem, da artista e do público.

Estrutura de arquivo - A pedra como estrutura de arquivo pois em seus sedimentos ela carrega transformações da natureza em seus milhares de anos.

Memória do planeta - Memória contida na pedra e, de certa forma, a imagem que é registro do nosso tempo.

Abrigo (Fusão)- A pedra empresta seu corpo para a fotografia que ao tocar em seus relevos se transforma e se mistura com a memória da pedra, vinda de outros tempos.

Mistério pictórico 1 - Narrativas que outrora foram registradas em pedras (arte pré-histórica) e que sedimentou, para formar novas rochas.

Mistério pictórico 2 - A imagem que não é vista na pedra; A procura por imagens em pedras que não receberam a impressão; A dúvida de se a imagem na pedra é ou não uma pintura.

Tempo da pedra - Transformações que a pedra passa ao longo dos anos.

Tempo da imagem - O tempo da imagem é o instante petrificado.

