

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

CAMILA CIDREIRA RIBEIRO

LAÇOS, RELATOS E CORRELATOS

Brasília, DF

2016

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

Camila Cidreira Ribeiro

LAÇOS, RELATOS E CORRELATOS

Trabalho de conclusão do curso de graduação em Artes Plásticas, com habilitação em Bacharelado. Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Brasília, DF

2016

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

Camila Cidreira Ribeiro

LAÇOS, RELATOS E CORRELATOS

A Comissão Examinadora abaixo identificada aprova o Trabalho de Conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Professora-Orientador

Professora Dra. Ruth Moreira de Sousa Regiani.

Professor membro da banca

Professor Me. Elder Rocha Lima Filho.

Professor membro da banca

Professora Dra Cintia Falkenbach

Brasília, DF

2016

A mim mesma, para que eu possa me lembrar:
“Prenez soin de vous”
Sophie Calle, 2007

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus pais, especialmente ao meu pai pela sabedoria e suporte de todos os tipos e por sempre sonhar alto os meus sonhos e também à minha mãe, por ler e questionar todos os meus textos, debater comigo meus conflitos e me fazer refletir minhas decisões.

Agradeço ao meu irmão, por ter me dito as palavras que deram início a minha jornada, falando que eu precisava partir para buscar os meus sonhos e assim me incentivando a dar o primeiro passo rumo à superação das minhas fraquezas.

Agradeço também aos meus eternos amigos de infância, Mayane Damasceno, Lis Oliveira, Louise Vital (minhas meninas) e Luna Calasans, Yago Lima e Lucas Couto (meus três mosqueteiros). E incluo os meus amigos brasilienses.

Agradeço com todo o carinho a Natasha de Albuquerque, Carolina Sambuitchi, Igor Neiva e Tanúria Rabelo, por me confiarem os respectivos Trabalhos de Conclusão de Curso para que eu lesse e acreditasse na minha capacidade de realizar esta tarefa.

Agradeço principalmente aos professores e modelos que se dispuseram a orientar e a posar, sem os quais a realização deste trabalho não seria possível. Arthur Lavenère, Ária Rita, Bia Medeiros, Cintia Falkenbach, Elder Rocha, Emerson Dionísio, Mariela Hernandez, Ricardo Biriba, Ruth Sousa e Wagner Lacerda.

Agradeço a Jéssyca Rodrigues, por ter mudado a minha vida e me ensinado o que é amar.

Por fim agradeço a Caio Sato, Marcela Eduarda, Gabriel e Luíza, vocês são pessoas abençoadas.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso é sobre a minha trajetória artística para construir retratos de pessoas cuja composição seja o reflexo do carinho envolvido nos relacionamentos. Analisa, através da percepção de desenhista e pintora, as relações entre a identidade, sexualidade e a minha percepção como artista. Utilizo-me das linguagens performáticas, fotográficas e do desenho, com o propósito de realizar obras de arte que englobem a todos os corpos.

Palavras-chave: Afetividade, Sexualidade, Retrato, Identidade, Desenho, Performance.

ABSTRACT

This Work is about the artistic path to construct portraits about people with the aim of reflect the affection involved on relationships. The analyse seeks a relation between the desingner and painter perception among people who had your own portraits execute by me. This work focuses on establish a relation between identity, sexuality, and the perceptions of me as an artist. With the principal form of conclusion is take from performance language, photography and drawing and through a synthesis from these accomplish that the work of arts embraces all bodies and genders.

Keywords: Affection, Sexuality, Portraits, Identity, Drawing, Performance.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| IMAGEM 01: <i>Fotografia de epitáfio I</i> , Cemitério São João Batista - RJ, fotografia, arquivo digital, Camila Cidreira Ribeiro, 2015. | 12 |
| IMAGEM 02: <i>Agnaldo Podestá</i> , fotografia, arquivo digital, Camila Cidreira Ribeiro, 2015. | 14 |
| IMAGEM 03: Arthur Lavenère, fotografia, arquivo digital, Camila Cidreira Ribeiro, 2015. | 14 |
| IMAGEM 04: <i>Aria Rita</i> . fotografia, arquivo digital, Camila Cidreira Ribeiro, 2015. | 15 |
| IMAGEM 05: <i>Eva aux Roses</i> , Fotografia, 1975, Catálogo Irina Ionesco: espelhos de luz e sombra, Irina Ionesco, 2010. | 16 |
| IMAGEM 06: <i>Agnaldo</i> , fotografia, impressão marrom Van Dyke, 10x15 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2016 | 19 |
| IMAGEM 07: <i>Arthur</i> , fotografia, marrom Van Dyke, 10x15 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2016. | 19 |
| IMAGEM 08: <i>Aria Rita</i> , fotografia, impressão marrom Van Dyke, 10x15 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2016. | 19 |
| IMAGEM 09: <i>Retrato do Pai</i> , aquarela, 20x20 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2015. | 23 |
| IMAGEM 10: <i>Retrato do pai</i> , desenho, aquarela e posca sobre papel, 20x20 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2015 | 24 |
| IMAGEM 11: <i>Aria Rita ao Natural</i> . Pintura a óleo, 90x200 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2015. | 26 |
| IMAGEM 12: <i>Agnaldo segurando a si mesmo</i> . Pintura a Óleo, 90x200 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2015. | 27 |

| | |
|--|----|
| IMAGEM 13: <i>L'origin du monde</i> , pintura à óleo, 46x55 cm, Gustav Courbet, 1866. | 29 |
| IMAGEM 14: <i>Nude #5, Eleanor Dubinsky and Melanie</i> , fotografia, 135x200 cm, Mary Ellem Strom, 2005. | 30 |
| IMAGEM 15: <i>Le Sommeil</i> , pintura à óleo, 135x200 cm, Gustav Courbet, 1866. | 31 |
| IMAGEM 16: <i>O peso do mundo é o amor</i> , Registro digital de performance, Camila Cidreira Ribeiro, 2011. | 36 |

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. ENTRE-LAÇOS | 12 |
| 2. RETRATO E AUTORRETRATO..... | 21 |
| 2.2 Três linguagens correlatas..... | 25 |
| 3. RELATOS CORRELATOS..... | 29 |
| 4. LAÇOS..... | 33 |
| CONCLUSÃO | 37 |
| BIBLIOGRAFIA | 39 |

INTRODUÇÃO

Sempre me tocaram as questões que engendram o ser humano, quem sou eu, quem são as pessoas com quem crio laços. Para mim, parafraseando Rainer Maria Rilke (1875-1926), escritor austríaco, “Uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade” (2009, p.26). A minha necessidade é encontrar o sentimento latente presente no mundo, o que me toca, o que me transforma e descrevê-lo por meio da minha linguagem, que por vezes se fez pelo desenho, em primeira instância, entrelaçando-se com a performance e enfim, com a fotografia.

Divido a monografia em quatro partes, nas quais pretendo apresentar os meus objetivos, com as fotografias que venho produzindo desde o início da minha graduação, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde iniciei o curso de artes de 2010 a 2012, até o momento presente, em que concluo o bacharelado em Artes Plásticas na Universidade de Brasília (UNB).

Abordo as questões inerentes à minha obra sempre através do olhar de desenhista, isto é, entendendo o desenho como composição visual, cena traçada pela mente e pelo olho no espaço de corpos diante de mim. Trata-se de compreender o desenho como método de observação e assimilação do mundo, abrangendo não apenas o desenho traçado sobre o papel mas também aquele idealizado pelo olho que observa e delimita uma imagem.

No capítulo *Entre-laços*, foquei-me nos modelos, e nesta parte do processo, vi meus interesses tomarem forma. Entrei em contato mais íntimo com os amigos que se dispuseram a posar para mim, realizando entrevistas e fotografias que foram editadas e impressas em diversas técnicas em busca de um resultado que se aproximasse da estética imersiva por meio da qual eu pretendia expor algo de oculto e indizível sobre o encontro com cada um deles.

No capítulo *Retrato e Autorretrato* narro como o desenho e a fotografia para mim constituem o processo criativo cujo objetivo é realizar uma imagem que remeta às minhas relações afetivas. Trato da minha pesquisa entre o desenho e a fotografia de retratos.

Utilizo-me do argumento do crítico de arte francês, François Soulages (1946), sobre a fotografia do artista francês Vincent Verdeguer (1951), o qual comenta que uma foto é, ao mesmo tempo, um material e um desencadeador de criação; ou melhor, pode tornar-se o lugar da criação. Concluindo que a foto interage com as outras linguagens artísticas (2010, p.283). Assim como as minhas fotos se nutrem do desenho mental que serve-se do sujeito, este disposto a ser retratado.

No capítulo intitulado *relatos correlatos* falo do autorretrato como a busca por uma imagem afetiva com narrativa própria. Para tanto, por meio de fotos das minhas performances, trabalhei o formato de apresentação para que a obra produzisse uma narrativa e mergulhasse o sujeito observante em uma cena, estática, porém vivida e experienciada.

A escolha de imprimir as imagens em marrom Van Dyke foi essencial para relacionar a poética com a técnica, criando uma conexão entre a historicidade do processo de impressão das fotografias com a própria narrativa temporal das imagens afetivas elaboradas por mim. O formato que escolhi para este trabalho de conclusão de curso também engloba o conceito que tenho elaborado em todas as minhas obras.

O texto, encadernado com costura artesanal japonesa, vem dentro de uma caixa de madeira trabalhada a mão, com o formato de livro antigo, juntamente com os anexos 1 e 2: uma mídia em DVD com as falas coletadas dos modelos, as quais direcionaram a concepção das fotos, e uma sequência fotográfica impressa em papel vegetal, cuja tiragem foi enumerada e distribuída em 2015 ao final do curso de fotografia II, parte da grade curricular do Instituto de Artes Visuais (VIS) da UNB.

Tais objetos propõem a imersão no universo íntimo e pessoal deste trabalho, pois são partes da estética presente nas imagens que compõem o meu mapa de referências. Remetem a relíquia, ao rastro da memória, ao objeto guardado por gerações em uma família.

1. ENTRE-LAÇOS

Existir é coexistir



Imagem 01: *Fotografia de epitáfio I*, Cemitério São João Batista - RJ, fotografia, arquivo digital, Camila Cidreira Ribeiro, 2015.

A imagem acima foi realizada por acaso, quando, em uma das minhas viagens ao Rio de Janeiro, decidi visitar o cemitério mais antigo da cidade, a fim de investigar a relação que estabelecemos com o símbolo da nossa existência, prova de que passamos pelo mundo, o túmulo.

Ao deparar-me com um túmulo cujo nome escrito era o meu, imaginei se as palavras que constavam ali: *Saudades de seu filho* poderiam ser dirigidas a mim. Logo concluí que para aqueles que deixaram a inscrição, de alguma forma a mensagem seria recebida.

O recado pareceu-me ser dado a uma entidade que tinha ciência de que seu filho sentia sua falta. O epitáfio possui a força de representar, de maneira quase material, a presença do afeto.

A foto, documento afirmativo do afeto, se torna objeto com vida e história própria em estado latente, engatilhado pelo fenômeno do encontro com o observador, assim como o túmulo.

Roland Barthes (1915-1980), escritor francês, possui uma afirmativa muito pertinente em relação a isso. “Aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro” (2015, p.17), “Imaginariamente, a fotografia [...] representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se um objeto: vivo então uma micro experiência da morte.” (2015, p.20).

Percebi que durante os cinco anos que levaram a minha graduação, eu persistia numa única grande temática, a experiência emocional. Diante de todas as possibilidades que pude encontrar, a que mais me tocava era a forma como algumas pessoas me fascinavam e como o sentimento de apressado logo se tornava uma vontade de representá-las.

Iniciei um longo processo de convívio atento com três amigos, Agnaldo (IMAGEM 02), Arthur (IMAGEM 03) e Aria Rita (IMAGEM 04). O que mais me chamou a atenção neles foi a forma como expressavam a sexualidade e a entendiam de maneira muito particular. Então, individualmente realizei encontros em que organizamos ideias que vínhamos debatendo de modo informal, desta vez gravando em vídeos, que posteriormente serviram como material para a elaboração dos conceitos inerentes as cenas que compunham as fotos. (ANEXO 1)

Expliquei-lhes a ideia que tive de fotografá-los após uma conversa gravada em vídeo em que falaríamos sobre os assuntos pertinentes a cada uma das identidades dos três, repetindo com a presença da câmera conversas que havíamos tido em outros momentos mais coloquiais.

Durante a conversa, quis saber o que lhes era próprio, na imagem de si mesmos diante do espelho, o que lhes agradava e correspondia com as imagens que faziam de si, como queriam ser representados e como pretendiam que seus corpos tomassem a forma daquilo que julgavam ser.



Imagem 02: *Agnaldo Podestá*, fotografia, arquivo digital, Camila Cidreira Ribeiro, 2015.



Imagem 03: *Arthur Lavenère*, fotografia, arquivo digital, Camila Cidreira Ribeiro, 2015.

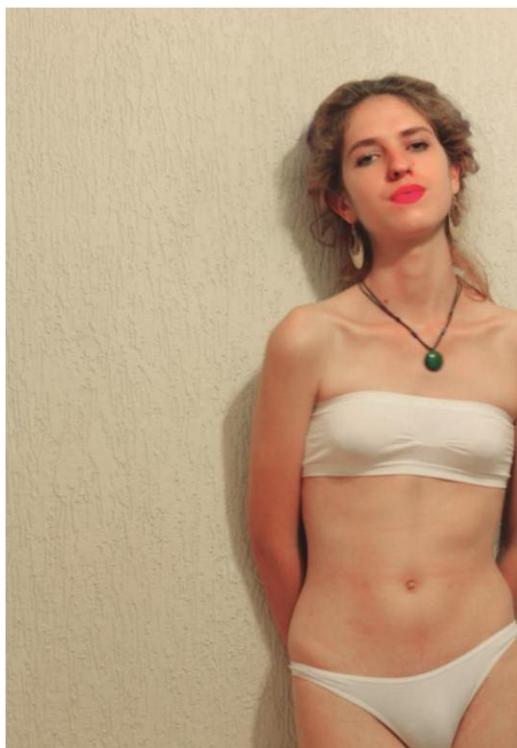


Imagem 04: *Aria Rita*. fotografia, arquivo digital, Camila Cidreira Ribeiro, 2015.

Como mulher, me interessei especificamente pelas questões que engendravam a feminilidade em cada modelo. Identifiquei-me com a autenticidade com que essas pessoas se expressavam visualmente e com o significado particular que atribuíam a cada signo do arcabouço visual que lhes era próprio. Todos diferentes entre si, mas que compartilhavam traços de androginia, ambiguidade e originalidade na forma de se portarem e de falarem sobre a própria sexualidade.

A artista francesa Irina Lonesco (1935) fala, na publicação intitulada *Elle-même* (1996), sobre a relação de identificação criada com as mulheres que aparecem em suas fotos e com a filha Eva (1965), cuja existência guiou o seu trabalho por muitos anos.



Imagem 05: *Eva aux Roses*, Fotografia, 1975, Catálogo Irina Ionesco, espelhos de luz e sombra, Caixa Cultural, 2010.

Ionesco afirma que, as mulheres observadas por ela ocuparam o espaço existente dentro de si por conta do longo afastamento que teve da própria mãe, vindo a preencher todas as suas ausências. As imagens dessas mulheres passaram a dizer o que não poderia ser dito com palavras, “as dores irreprimíveis e escondidas, das mortes inocentes e incompreensíveis aos olhos de uma menina mergulhada na guerra.” (IONESCO, 2010)

Depois de uma grave doença, um belo dia, eu parei para viver de outra maneira, ter uma filha. E a filha que eu tive me deslumbrou. Ela presidiu e motivou meus primeiros registros de imagem. Ela se tornou rainha do meu coração e totem. Desenvolvi através dela e de todas as mulheres a nostalgia de uma mãe que eu jamais conheci, e de mim, criança, longamente desconhecida de mim mesma... (IONESCO, 2010)

Devido à esta ordem de pensamento que me debrucei sobre a ideia de retratar estes amigos, como uma maneira de criar para mim imagens deste afeto, que funcionassem de modo análoga ao epitáfio, guardando o instante morto da existência mútua (minha e do modelo), à espera do olhar que irá dar continuidade à narrativa da forma, revivendo-a.

A conversa foi crucial para a realização das fotos, pois a partir dela decidimos como íamos criar a cena a ser fotografada. Pretendi desvelar as identidades, toma-las para mim, absorver e depois externar. Me fiz de receptora daquilo que os três me comunicavam.

Falo de *recepção e comunicação* como descritas por Paul Zumthor (1915-1995), linguista e escritor suíço, da seguinte maneira; “Comunicar [...] não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (2007, p.53).

Entre a presença visível do retratado e o desejo de obter a imagem íntima, indizível, abstrata e latente presente no momento do nosso encontro, subjaz o seguinte conceito do corpo:

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (ZUMTHOR, 2008, p.23)

O corpo é a parte visível do indivíduo, mas também há o oculto, que é, como diz Barthes, leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fica no lugar (2015, p.19). As fotografias produzidas por afeto são cenas, epitáfios à espera do observador que lhes trará de volta à vida. As cenas são composições, desenhos criados com objetos e corpos a performarem a si mesmos e a materializarem aquilo que lhes é próprio, por isso mesmo, aquilo de mais sexual que lhes pertence.

Me interessei por este aspecto da personalidade que não se deixa normatizar. Por mais feminino que seja, o retratado pode ou não ser uma mulher. A sexualidade faz parte da identidade e não se restringe às normas sociais de gênero, cada feminilidade é autêntica e particular.

Procurei compor as fotografias para que uma resposta sobre o que se vê não pudesse ser encontrada facilmente. Eu não pretendo questionar a descrição que a Aria Rita, o Agnaldo ou o Arthur fizeram de si, mas honrar suas presenças diante de mim, fotografá-los e desta forma obter as características que me conquistaram. Uma mescla de discurso com imagem, uma performance completa, espetáculo autêntico e prazeroso do poder conhecer.

Por fim, escolhi imprimir as fotos utilizando-me do método histórico alternativo Marrom Van Dyke, por sua coloração e método que remetem mais diretamente ao passado da cena, imagem e forma. É uma técnica dispendiosa, exige uma grande proximidade com a imagem, que se fixa ao entrar em contato com o sol e cuja permanência se deve ao uso de químicos fixadores. É como trabalhar com o conceito de memória codificado em matéria. As imagens que apresento a seguir, são parte do resultado desta pesquisa poética.



Imagem 06: *Agnaldo*, fotografia, impressão marrom Van Dyke, 10x15 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2016.



Imagem 07: *Arthur*, fotografia, impressão marrom Van Dyke, 10x15 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2016.



Imagem 08: Aria Rita, fotografia, impressão marrom
Van Dyke, 10x15 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2016.

Há de se observar que conforme criamos estas imagens, os modelos assinaram as fotos finais realizadas por mim, a serem expostas em formato 29,7x42 cm. A escolha de expor as assinaturas por escrito está entrelaçada à seguinte noção de caligrafia:

O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas também *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. [...] a caligrafia lhe restitui, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida. (ZUMTHOR, 2008, p.73)

Assinarem sobre as fotos foi como atestar a preexistência do diálogo, da afetividade e da vivência anterior à fotografia. A assinatura remete a fotografias oferecidas como lembranças a amigos, a uma certa intimidade e ao mesmo tempo retorna à ideia do epitáfio, onde jaz um corpo e uma dedicatória, em paralelo à foto e a caligrafia.

Portanto, na foto ajo com o olhar como que desenhando por sobre a presença da pessoa, com o objetivo de criar uma recepção que seja quimera entre

mim e este ser, objeto de desejo estético e afetivo. A fotografia para mim precisa de todo um balé de corpos e palavras que sejam trocadas para que o desenho surja diante da lente e possa ser clicado. Talvez por esta razão seja mais dispendioso fotografar, pois além da performance, entrelaça-se o desenho no decorrer do processo criativo.

2. RETRATO E AUTORRETRATO

Retratar é promover um encontro.

Com as minhas fotos procuro registrar uma cena, para, a partir dela, ressaltar os elementos que mais retiveram o meu olhar e tornar a fotografá-los e revelá-los, como um desenho de estudo, que se copia, até que suas possibilidades tenham se consumido. É uma busca por esgotar todas as possibilidades de um momento vivido, em parceria com o motivo, em constante troca, com o externo. Desenho para expor meu entendimento sobre o mundo, fotografo pela mesma razão.

O processo de fotografar para mim não é uma relação direta do olho com o aparelho óptico da câmera. É evidente que o uso do aparelho é limitante, mas assim como o desenho muitas vezes não dá conta de expressar as imagens mentais que são produzidas de forma subjetiva, a fotografia se assemelha a um esboço e pode ser trabalhada e retrabalhada a fim de alcançar uma linguagem que traduza o imaterial de uma cena/imagem.

Sobre a percepção da imagem como uma cena Vilém Flusser (1920-1991), escritor tcheco naturalizado brasileiro, diz que “as fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas” (1998, p.52). Isso significa que, ao passar pelo crivo do fotógrafo o referente já não é mais o objeto de observação, mas o substantivo concreto cuja materialidade se transforma em sentido.

O significado da fotografia não é se passar pelo referente. É agregar signos e valores a imagem, reinvenção do referente. Para mim é recriar através da cena, como composição performática¹, a preexistência de uma experiência. As minhas fotos são composições ideais sobre relações afetivas.

1. Em Performance, recepção e leitura Paul Zumthor define o ato performático como uma conjunção de elementos simbólicos organizados para uma ação. (ZUMTHOR, Paul, Performance, Recepção e Leitura. Cosacnaif, São Paulo, 2007).

Agnes Arber (1879-1960), bióloga alemã, aborda em *Ver e Pensar*, a comunicação entre o sujeito e o motivo de forma a promover a recepção da obra em seu conteúdo total, como único e particular a quem vê, pois o ato de contemplar engendra uma absorção do contemplado.

O resultado é que a impressão visual não proporciona o seu conteúdo total, pois que só o pode fazer à mente que se unifica com o que vê, quebrando assim a rígida antítese sujeito-objecto (SIC). Aquino reconheceu este facto (SIC) ao escrever que “a visão só se torna real quando a coisa vista está, de certo modo, em quem vê”. [...] O seu contemporâneo mais jovem, Dante, exprimiu a mesma convicção, na forma, “quem pinta a forma de qualquer coisa, não pode fazer a não ser que ele próprio possa ser a coisa”. (ARBER, 1961, p.113)

O desenho já está traçado na mente, assim como a fotografia já pertence ao fotógrafo antes de ser clicada. O retrato é uma *RE-tratação*², a reforma de uma forma que já existe no plano do visível, é interpretação e mistura, do eu com o outro e com o mundo.

A artista plástica e filósofa brasileira Márcia Tiburi (1970) diz sobre Karl Marx e a ação humana que “o homem é fruto do seu trabalho, o homem é a sua própria obra, ele é o que é por meio daquilo que faz” (2010, p.

22). Completa dizendo que segundo o próprio Flusser, “é pelo desenho que deixamos de ser meros mamíferos e nos tornamos artistas livres e, além disso, deuses nascidos do artificial.” (FLUSSER apud TIBURI; CHUÍ, 2010, p. 26).

2. Neologismo da autora.

Já que somos humanos dotados de capacidade de reflexão, nada que nossa mão toca ou nossos olhos veem pode ser livrado da influência que exercemos. Assim, cada gesto e forma de olhar se impregna de significados subjetivos e é por esta razão que enxergo a fotografia e o desenho como linguagens irmãs.



Imagem 09: *Retrato do meu Pai*, aquarela, 20x20 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2015.

Ao observar uma fisionomia, eu a contorno mentalmente, acabando por decorar detalhes que a diferenciam, como as marcas que se formam no rosto quando este sorri, ou o formato único de cada olho. Este desenho é um exemplo de como lido imaginativamente com o que vejo e o modo que traduzo em linhas e formas bidimensionais tais cenas.

A imagem acima foi produzida com base na minha memória sobre a fisionomia do meu pai, cujos traços sinto como muito comuns aos meus, vejo-o como um reflexo em muitos pontos e tracei seu rosto com base em uma fotografia mental, que obtive ao observá-lo por muitos anos.



Imagem 10: *Autorretrato do meu pai*, Aquarela, caneta posca e batom, 20x20 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2015.

Em seguida retratei a mim mesma sobre seus contornos, intuindo identificar o que de mim coexiste com ele e como nos fundimos como uma única entidade no desenho.

Com estes desenhos eu pretendia buscar na identidade do outro aquilo que me pertence, sem anulá-lo como uma existência diferente da minha, para que, a partir do olho do outro eu possa me encontrar ³.

3. FOSTER, Hal, O Artista Como Etnógrafo, Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, 2005, p.138.

2.2 Três linguagens correlatas

Desta forma pretendo reconhecer a interferência que exerço sobre a imagem do meu pai ao retratá-lo sob a minha ótica sem eliminar os traços dele que em mim ensejam surgir.

Essa imagem pode ser explicada, em outros termos, como uma forma de codificar a seguinte ideia expressa pelo crítico de arte americano Hal Foster (1955) “o artista tornou-se um paradigma da reflexibilidade formal, um leitor autoconsciente da cultura compreendida como texto” (2005, p. 141). Tal afirmativa designa o artista como um sujeito sob influência e que também a exerce ao analisar a cultura. No caso específico da minha pesquisa em artes, ao analisar o outro em contraste com a alteridade que em torno das diferenças traçam-se as semelhanças. Ratificando tal argumento o escritor francês André Rouillé (1948) diz:

Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. Mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela. (ROUILLÉ, 2009, p.19)

Em suma, foi a partir da compreensão desse processo de assimilar a imagem do outro que eu compreendi as razões pelas quais me interessei por retratos. É, para mim, uma forma de fazer persistir a sensação gerada pelo encontro com o ser externo. Trata-se de uma vontade de registrar a afetividade entre duas pessoas. No desenho, construo uma imagem do que internalizei. Na fotografia, crio cenas de acontecimentos mortos cujo sentido permanece em algum momento vivido.

No desenho, não preciso criar artifícios de cenário, nem mesmo negociar o meu olhar sobre o outro para que por meio deste possa enquadrá-lo e traçá-lo sob a minha recepção. Porque ao desenhar, a carga simbólica, sutil e afetiva já está contida no meu traço.

O desenho para mim se tornou uma *RE-tratação* posterior ao encontro, diferente das fotos que aconteciam com todos os elementos presentes ao mesmo tempo. Decidi pintar as mesmas imagens dos modelos que havia fotografado, o resultado foi diferente, mais ligado à minha memória pessoal dos traços de cada indivíduo, ou seja, à minha capacidade mimética.

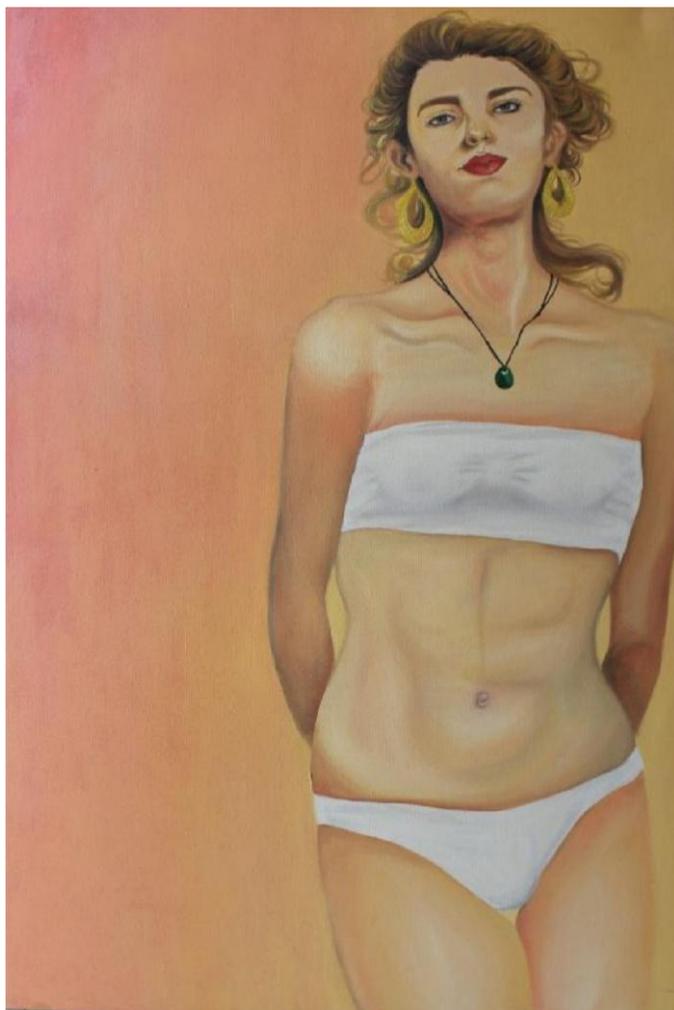


Imagem 11: *Aria Rita ao Natural*. Pintura a óleo, 90x200 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2015.



Imagem 12: *Agnaldo segurando a si mesmo*. Pintura a Óleo, 90x200 cm, Camila Cidreira Ribeiro, 2015.

Quando desenhei e pintei as imagens acima, não utilizei nenhum aparelho de projeção, apenas observei e com meu corpo e olhos reproduzi aquilo que eu via na tela. O diálogo que desenvolvi com o desenho foi de externar a figura que eu absorvi. Nesse sentido, a pintura emparelha-se ao desenho, é uma seleção indireta daquilo que passou por mim, fruto da minha habilidade e dos meus modos de operar.

Não escolhi prosseguir com as fotos por desamor ao desenho, mas porque nelas eu poderia trabalhar simultaneamente com várias linguagens das artes. É verdade que eu enquadro a cena, monto-a juntamente com o modelo como se desenhasse uma imagem sob seu palpite, porém a foto em essência não é *pintura*. É transformação dos corpos em estado poético, dança em dupla, balé de corpos que

entrelaçam-se e se identificam metamorfoseando-se um no outro, criação quimérica sexual, resultando num objeto terceiro, produção de todos, e por assim dizer, uma obra conjunta, de dupla autoria, minha dos modelos e daqueles que vierem a olhá-la.

Roland Barthes diz que o primeiro homem, tendo visto a primeira foto, deve ter pensado que tratava-se de uma pintura (2015, p.32). Não seriam ambas, pintura e fotografia, linguagens nascidas da mesma intenção para que o ser humano pudesse expressar-se? Ao menos a fotografia dos artistas, deriva dessa necessidade. A esse respeito André Rouillé afirma: “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente da ordem do visível” (2009, p.287).

Os processos de fotografar e pintar para mim são inversos e complementares, pois desenho muitas imagens e sensações gravadas no meu consciente que simplesmente não possuem existência no plano material até que eu as trace. Todavia as fotos que realizo partem de outra motivação: figurar uma cena que represente alguma relação vivida com o modelo. Ambos são retratos, porém um é mimese, o outro é composição.

3. RELATOS CORRELATOS

Identificar, tornar próprio, interpretar.

Comecei então a investigar a mim mesma por meio das obras que me interessavam. Escolhi algumas pinturas do artista francês Gustav Courbet (1819-1877), por utilizar-se de ângulos que lembravam muito fotografias. Os temas bastante femininos, íntimos e pessoais me interessaram em especial.

Sua obra *L'origin du monde* (1866) é como um retrato de mim mesma e do meu universo sexual feminino. Representa a minha identidade homossexual e é uma imagem a que sempre me defronto, sendo subjetivamente identificável como algo próprio do meu universo.



Imagem 13: Gustav Courbet. *L'origin du monde*, pintura à óleo, 46x55 cm, 1866.

Essa pintura, apesar de executada por um artista homem, e possuir um título que acaba encerrando a sexualidade feminina dentro do espectro da maternidade: “*A Origem do Mundo*” (tradução nossa); ao ser utilizada como inspiração

para outras formas de discutir o assunto pictoricamente, enriquece-se, atualizando a sua história. Assim como no exemplo que se segue.

Mary Ellen Strom (1955), artista americana autora da fotografia abaixo (IMAGEM 4), reinterpretou a pintura de Courbet, “*L’e Sommeil*” (IMAGEM 5), utilizando modelos nomeadas, artistas contemporâneas à ela que, opondo-se à pintura realista de Courbet, traz a presença em essência de uma sexualidade real e feminina, identificada e escancarada. A obra tange questões acerca da visão fetichista masculina sobre a sexualidade lésbica e a própria posição do artista, patriarca, na história da arte.



Imagem 14: *Nude #5*, Eleanor Dubinsky and Melanie Maar, fotografia, 135x200 cm, Mary Ellen Strom, 2005.



Imagem 15: *Le Sommeil*, Pintura à óleo, 135x200 cm, Gustav Courbet 1866.

Ao contrário de Strom, que fotografou colegas artistas, eu fotografei a mim mesma, utilizando-me de uma câmera simples, em um momento íntimo e isolado, buscando entender o que de meu coexiste com esses três trabalhos sobre a sexualidade feminina.

A sexualidade, assim como a personalidade é muito pessoal e única, tal qual a percepção. O objeto é meu enquanto o olho e passa a existir novamente em contato com o olho do outro.

O afeto que desenvolvi pelas obras supracitadas deram origem ao trabalho que exponho em anexo (2), cuja proposta é propagar a rede de conexões, sujeito/objeto, criando laços que conectam as histórias pessoais com a história da própria película fotográfica.

Depois de ler a *História do Olho* (2008) do escritor francês Georges Bataille (1897-1962), me deparei com uma nova compreensão do erotismo no meu trabalho. Se trata mais uma vez de uma forma de expressar o meu pensamento sobre as imagens produzidas por afeto. A conjunção entre a obra e o espectador, o retratista e o retratado, entre o eu e o mundo, é isso o que dá substância à obra de arte a que me refiro. É sobretudo, uma relação de afetividade.

“O sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites”, confirma o autor num de seus escritos, reiterando a concepção grave e sombria que traduz a angustiada devassidão dos personagens da novela. A união dos corpos corresponde a violação das identidades: nesse processo, as formas individuais se fundem e se confundem até o ponto de se tornarem indistintas umas das outras, dissolvendo-se na caótica imensidão do cosmos. (MORAES, apud BATAILLE, 2008, p.20).

Por mais que a minha performance diante da câmera possa ser um ato estritamente pessoal para mim, a obra se estende além do que eu posso controlar, e outras identificações e relações são construídas em torno das fotografias, tornando o meu processo algo que fica em segundo plano e a história que passa a ser contada é a história do objeto, assim outra performance que se configura.

Neste caso, da película fotográfica diagramada em frames cuja distribuição pode ser feita enrolando o papel e repassando-o discretamente de mão em mão.

Assim como Bataille conta em *História do Olho* (2008), a história da existência ocular, a cada capítulo do livro mistura narrativa e personagens com a história de um objeto central que se sobressai aos múltiplos recortes, eu conto a história da intimidade, relatada como um segredo, a ser guardado por aqueles que o escutam.

Ao me propor retratar pessoas próximas, me coloquei diante de uma situação performática em que misturava-se a sensação de atração sexual entre mim, a máquina fotográfica e o modelo, como se eu estivesse a cortejar a imagem da pessoa diante de mim através da câmera.

Me identifico com o outro e ao mesmo tempo transformo-o e sou transformada. O sentido não é fixar o real, é materializar através da cena a pré-existência de uma experiência. As minhas fotografias são composições ideais sobre relações afetivas.

4. LAÇOS

É desesperador pensar que tudo se torne passado.

Dando prosseguimento ao capítulo anterior, Georges Bataille, em seu livro intitulado: *L'Erotisme* (1987), citado na publicação *História do Olho* (2008), diz que o sentido último do erotismo é a morte. Este é também o sentido último da performance. Ação que resulta em um final, assim como a cena criada pela experiência afetiva, o sentimento latente presente no mundo.

Há latência poética em qualquer objeto, contudo é preciso que haja recepção para que a obra aconteça. Quando dois corpos se encontram, se reconhecem, se identificam e permitem se tocar, há recepção de um e de outro, poética e transformação, sejam corpos humanos, animais ou objetos.

Em *Performance, recepção e leitura* (2007, p.28) Zumthor descreve uma cena vista em sua juventude. Ele relata sua sensação diante da imagem que se construía ao seu redor, a luz do sol, os ruídos e as pessoas, se configuraram em algo que pode ser lido como uma fotografia feita pela memória.

Não houveram registros dos acontecimentos presenciados por Zumthor, no entanto aquilo se fixou como uma cena em seu consciente. Ver uma obra de arte nos coloca em um lugar similar a este, na medida em que nos deparamos com a nossa sensibilidade, com aquilo que não podemos tocar, mas que temos consciência de existir dentro de nós.

Se separarmos cada pormenor da cena rememorada por Zumthor, teremos espectros que apenas tangenciam a força dessa memória. O autor define a conjunção entre todos os elementos existentes em sua lembrança por uma *forma*, afirmando que, “Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção.” (ZUMTHOR, 2007, p.29) esta *canção*, que só existe no espaço tridimensional da experiência é a performance. Zumthor diz:

A ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas, relacionada, ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2007, p.18).

A foto do artista pode possuir o valor poético de uma performance como por exemplo ao assumir para si o título de obra de arte, sobrepondo-se ao papel de registro, ilustração de um relato, simples fragmento. Para tanto procuro que a fotografia evoque algo de subjetivo no receptor, que perpetue a sua história, independentemente de qualquer relato em anexo, proporcionando a recepção.

As três linguagens que abordo neste trabalho podem ser tratadas de maneira muito semelhante, pois, ao fotografar, primeiramente seleciona-se o motivo, em seguida ajusta-se o foco para que os planos de maior interesse se tornem nítidos. Da mesma forma se procede com o desenho, compondo a imagem e dando importância a alguns detalhes sobre outros. Na performance o procedimento se repete, escolhendo-se o local, o momento e toda a *forma* que dará origem à *canção*.

A fotografia e o desenho são ambos elementos mortos-vivos, tanto uma quanto o outro carregam a subjetividade que existiu no momento da criação de forma latente, a ponto de reviverem-se como espectro da memória, quando em contato com o pensamento e a visão. Ao passo que tudo é real, também é transitório, o que fica são cinzas, epitáfios, monumentos mortos-vivos acessados apenas pelo mecanismo da identificação.

Em 2011 realizei uma performance intitulada *O peso do mundo é o amor*, em alusão à poesia homônima do poeta americano Allen Ginsberg (1926-1997). Nesta obra eu e uma colega da faculdade, Tâmara Lyra, nos colocamos diante das pessoas que passavam pelo campus da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, expondo nossas perdas amorosas.

Queimamos cartas, desenhos, livros e poemas de amor feitos por nós e para nós depois de relê-los em voz alta pela última vez. Fora o poema de Ginsberg, os demais não possuíam cópias, bem como nas outras vezes em que performamos a

mesma ideia, já não tínhamos os primeiros documentos das nossas relações antigas e os substituímos por reminiscências de novas relações, a fim de ratificar a finitude do encontro e também a sua sequência.

Durante a queima dos registros destes relacionamentos eu fui atada a fitas vermelhas, em alusão a lenda de origem japonesa *Akai Ito*, fita vermelha (Tradução nossa), que fala sobre a existência de uma fita vermelha invisível que é amarrada ao dedo mindinho ou ao tornozelo dos pares destinados a se unirem para sempre.

Em seguida, cortei as fitas, representando a desistência de permanecer para sempre em uma mesma relação, negando a existência de um destino eterno e de laços afetivos indestrutíveis. A sequência de imagens abaixo se referem às ações anteriormente descritas:



Imagem 16: *O peso do mundo é o amor*, Registro digital de performance, Camila Cidreira Ribeiro, 2011.

Por fim, nós destruimos os registros dos nossos casos amorosos. A nossa ação também terminou, porém retivemos suas reminiscências, as fitas vermelhas utilizadas como símbolos das relações que se rompem ou que permanecem atadas ao passado ficaram no local até que outras pessoas as retirassem. As fotos foram mantidas como memória da ação, relicário do momento.

Com esta realização percebi que a ordem dos acontecimentos segue um fluxo de sobreposições, em que uma determinada cena do passado, ao ser lembrada não desencadeia o sentimento com a mesma força daquela presente no instante da primeira experiência. A força destes registros tomou outros contornos,

diferentes daqueles presentes na ação que os originaram. A obra fotográfica possui uma identidade particular, ela remete a uma coisa, mas não é essa coisa.

CONCLUSÃO

O desenho, assim como a fotografia, fazem parte de mim e para além está o meu entorno que também me afeta e modifica. A imagem, a cena que acontece na fotografia, no desenho ou na pintura é fruto desse encontro, é uma dança constante entre o outro desconhecido e o que eu reconheço.

Portanto, ao escolher modelos andróginos para o meu trabalho eu busquei encontrar através da identificação aquilo que de único e essencial eu poderia apreender com o olhar e reproduzir de forma enigmática. Penso que também se trate de uma maneira de me retratar através da imagem de outra pessoa, já que não posso ver-me fora de mim.

Identificar não sustenta a ideia de identidade. Identidade é a qualidade de ser idêntico, a forma como o indivíduo se mantém e se apresenta, não é possível de ser apreendida, mesmo que por fotografia, pois possui complexidades e subjetividades. Identificar significa tornar idêntico, ou reconhecer. Criar uma cena é buscar uma forma de conciliar ambas as coisas para mim.

Desta forma, tomo a seguinte citação do escritor francês Victor Hugo (1802-1885) “A verdade da arte não poderia jamais ser, assim como vários disseram, a realidade absoluta, a arte não pode apresentar a própria coisa”. A obra que exponho aqui, depende da coisa, referente, mas não pode sê-lo e portanto o evoca transmutando-se nela mesma. Convido para que cada olho a reconheça e vincule-se a ela, pois comunicação é filiação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBER, Agnes, **Ver e Pensar**. Livros do Brasil, 1961 BARTHES, Roland, **A Câmara Clara**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2015.

BATAILLE, Georges, **História do Olho**, Cosacnaif, São Paulo, 2008.

BOURGEOIS, Louise. **Destruction of the Father, Reconstruction Of the father: writings and interviews 1923 – 1997**, The MIT Press, Massachusetts, 2008.

CALLE, Sophie. **Carta distribuída na exposição “cuide de você”**. Salvador, 2009.

DUBOIS, Philippe, **O Ato Fotográfico**. Papyrus Editora, Campinas, 2015.

FLUSSER, Vilém, **Ensaio sobre a fotografia**. Ed. Relógio D'água, Lisboa, 1998.

FOSTER, Hal, **O Artista Como Etnógrafo**, Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

HUGO, Victor, **Do Grotesco e do Sublime, tradução do prefácio de cromwell**. Perspectiva, São Paulo, 1988.

IONESCO, Irina, **Elle-même**. Ed. PTYX, 1996 apud **Espelhos de Luz e Sombra**. Caixa Culturas, Brasília, 2010.

JANSON, H. W., **A História da Arte, Renascimento e Barroco**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2007.

KRAUSS, Rosalind, **O Fotográfico**. Ed. Gustavo Gili, São Paulo, 2012

LORD, Catherine; MEYER, Richard, **Art & Queer Culture**, Phaidon Press, Londres, 2013.

RILKE, Rainer Maria, **Cartas a um jovem poeta**, L&PM Pocket Plus, Porto Alegre, 2009

ROUILLÉ, André, **A fotografia entre documento e arte contemporânea**, SENAC, São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. **Isto foi encenado** apud **Estética da fotografia: perda e permanência**. SENAC, São Paulo, 2010.

TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero – Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Ed. da Universidade, Porto Alegre, 2002.

TIBURI, Márcia, CHUÍ, Fernando, **Diálogo/Desenho**. SENAC, São Paulo, 2010.

ZUMTHOR, Paul, **Performance, Recepção e Leitura**. Cosacnaif, São Paulo, 2007.